

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖИЛЕНКО ІРИНА РУДОЛЬФІВНА

УДК 821.161.2.09+821.161.1.09

ДИСЕРТАЦІЯ

МАЛА ПРОЗА УКРАЇНСЬКОЇ Й РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ
ЕМІГРАЦІЇ 1919–1939 рр.: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНА ТА
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ (І. Р. Жиленко)

Науковий консультант *Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор.*

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Жиленко І. Р. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919–1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка Міністерства освіти і науки України. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2019.

У дисертації уперше проведено комплексне порівняльно-типологічне дослідження малої прози української та російської літературної еміграції, виявлено типологічні подібності та розбіжності, створено проблемно-тематичну й жанрово-стильову типологію малої еміграційної прози, що охоплює близько трьохсот творів 1919–1939 рр.

Попри несприятливі умови еміграції, художники слова українського та російського зарубіжжя у різних жанрових формах створили якісні зразки малої прози. З метою відтворити максимально об'єктивну картину розвитку еміграційної літератури на загальному тлі буття вигнанців, залучено як власне художню малу прозу українських та російських еміграційних, а також деяких західноукраїнських письменників, так і художньо-публіцистичні твори, що вийшли окремими виданнями. Значний масив дослідження складають твори, надруковані в еміграційній пресі міжвоєнної доби.

У дисертації відстежено малі жанрові форми А. Аверченка, І. Буніна, В. Винниченка, Г. Газданова, О. Грицая, Дон-Амінадо, В. Королева-Старого, Ю. Косача, О. Купріна, Ю. Липи, Л. Мосендза, М. Осоргіна, В. Набокова, Саші Чорного, Теффі, І. Шмельова та ін. У науковий обіг введено твори маловідомих авторів українського та російського зарубіжжя (М. Байков, Н. Берберова, Леся Верховинка, Дарія Віконська, Нік. Гієвський, Р. Купчинський, С. Левинський, І. Лукаш, А. Несмелов, Галина Орлівна, І. Савін, Д. Тягнигоре, В. Хмелюк,

А. Чекмановський, О. Храпко-Драгоманова та ін.), без яких неможливо скласти цілісне уявлення про літературний процес I половини XX ст.

Спираючись на дослідження зміни жанрових особливостей малої прози в процесі еволюції (І. Денисюк), класифікацію «споріднених груп» (Г. Поспелов), перехресну класифікацію (Л. Чернець), визначення новели як «романічного» жанру (В. Звиняцьковський), запропоновано поділ малих епічних форм на чотири групи – різновиди жанрового змісту періоду міжвоєнного двадцятиріччя: міфологічні, національно-історичні, етологічні та новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування.

У творах міфологічної групи виразно простежується орієнтація на міфологічно-фольклорну поетику. За жанровою формою вони тяжіють до оповідання й новели з відповідною тематикою, сюжетикою та ізоморфними поетико-стильовими моделями щодо канонічних жанрів казки, міфу, легенди.

Твори другої групи – національно-історичні – це жанри «добы героїв» (Гегель), яка в іншому вимірі й на ґрунті нової історичної реальності відкрилася після Жовтневого перевороту й визвольних змагань. У зображенні героїв міжвоєнної епохи домінує народно-фольклорна естетика, що споріднює таких персонажів із козаком чи класичним богатирем.

До етологічної групи належать описово-розповідні жанри, у яких відсутня еволюція характерів, – байка, сатира, художній нарис, утопія. Від творів перших двох груп вони суттєво відрізняються характерологією, сюжетно-композиційною організацією, наративом, пафосом, поетикою.

Новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування об'єднують новели і нариси чи спогади з акцентованим документалізмом і вільною композицією. До цієї групи відносимо психологічну новелу й оповідання, деякі жанри фрагментарної прози, нариси, спогади, які містять публіцистичну й документальну основу.

Відштовхуючись від виокремлених І. Денисюком попередніх етапів розвитку малої прози, – «фольклоризму» і «фази соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії», – пропонуємо досліджуваний період назвати

«документально-публіцистичним». Малі прозові форми міжвоєнної доби створювали автори, які безпосередньо брали участь у воєнно-революційних подіях доби. Більшість творів містить фактографічні дані, адже були написані на основі реальних подій. Провідними стають малі епічні форми, які набувають головним чином рис літератури факту й «людського документа» (Г. Адамович).

У роботі досліджено контактено-генетичні зв'язки у літературах українського та російського зарубіжжя. Схожі й відмінні ознаки творів міжвоєнного двадцятиріччя окреслено на тематичному, генологічному й поетико-стильовому рівнях.

Найбільше типологічних збігів зафіксовано у розробці актуальних проблемно-тематичних комплексів – трагічних наслідків більшовицького перевороту й поразки Української революції; екзистенційних аспектів існування на чужині й ностальгії за Батьківщиною; війни і «втраченого покоління»; пошуків національно-культурних архетипних взірців тощо.

В аспекті художнього осмислення наслідків Жовтневого перевороту окреслено типологічно подібні фольклорні мотиви, особливо характерні для жанрів легенди й «апокрифу» (І. Мірний, П. Північний, О. Ремізов). Ще більше збігів демонструють оповідання, нариси і новели (І. Шмельов, В. Королів-Старий, І. Савін, Є. Гринишин, А. Крезуб, М. Байков, А. Сєдих), дотичні до літератури факту. Дискурс життя в еміграції та екзистенціальні мотиви простежено в оповіданнях О. Толстого, О. Бабія, О. Купріна, О. Грицяя. Міфологічні мотиви й архетипи матері в діалозі малої прози українських та російських представників зарубіжжя досліджено у творах В. Софронова-Левицького, І. Шмельова, М. Осоргіна, І. Гаврилюка, Теффі, У. Самчука, Б. Лепкого та ін. Використання національними літературами образів, мотивів, архетипових тем дає змогу виявляти й розглядати контактено-генетичні зв'язки й типологічні сходження, що виникають у процесі загальнокультурного досвіду.

На генологічному рівні представлені чотири групи творів малої прози усіх жанрів: 1) новела й оповідання; 2) помежові літературно-публіцистичні (нарис, фейлетон, памфлет, есе), до яких тяжіє утопія й антиутопія; 3) «фольклорно-

міфологічні» (казка, міф, притча, легенда, оповідка); 4) «мініатюрно-фрагментарні» (поезія в прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм).

Аналіз творів українських (Ю. Косач, О. Грицай) та російських (В. Набоков, Максим Горький) письменників, а також жіночої прози (Н. Берберова, Н. Федорова, В. О'Коннор-Вілінська, К. Гриневичева, О. Храпко-Драгоманова) дає можливість зробити висновок про домінування оповідання над новелою в період літературної еміграції 1919–1939 рр. У багатьох творах набуває поширення новий різновид – «оповідка вигнання». Поряд із модерністськими тенденціями розвиваються і традиційні форми відображення реальної дійсності.

Опосередковані контактні зв'язки простежено на прикладі художньої публіцистики М. Арцибашева і Д. Донцова, нарисів С. Левинського і М. Байкова, фейлетонів А. Аверченка про більшовицьку Совдепію і Р. Купчинського, який писав про життя українців в окупованій поляками Галичині.

«Фольклорно-міфологічні» жанри подано як порубіжжя фікціонального й фактуального. Особливості авторської казки досліджено у «фольклорних» творах В. Королева-Старого й О. Амфітеатрова, які продовжують традиції народної оповідної прози, тяжіють до гоголівських традицій, втілюють народне й міфологічне уявлення про потойбічний світ. Традиційний для української літератури жанр легенди представляють твори національно-патріотичної тематики (С. Калинець) і феміністичного змісту (А. Чекмановський). Легенди Наталени Королеви охоплюють як традиційну, так і новітню тематику, пов'язану з «циклоном революції» і «злиднями еміграції». Твори О. Купріна і О. Грицяя – це легенди й новели філософського змісту на екзотичному тлі. Порівняльний аналіз виявив генеалогічні зв'язки у схожій філософській концепції, античних та орієнтальних мотивах.

У роботі вперше застосовано термін «мініатюрно-фрагментарна проза», який об'єднав різні «малі» жанри – поезія в прозі, шкіц, етюд, образок, мініатюра, афоризм тощо. Твори цього різновиду розглянуто на прикладі мініатюр І. Буніна та різножанрових форм В. Хмелюка й Галини Орлівни, які відповідають

модерністським тенденціям доби. Особливе місце в малій еміграційній прозі займали афоризми, розглянуті на прикладі хрестослів'їв Р. Купчинського й Дон-Амінадо, поетика яких має багато спорідненого.

У поетико-стильовій сфері основні типологічні відповідності спричиняються схожими елементами модерністської поетики у творах Г. Газданова і Дарії Віконської, специфічним синтезом психологізму й публіцистичності, що виростає на основі автобіографічності й документалізму. Відмінні за жанровими різновидами малої прози, твори українських авторів Ю. Липи, С. Довгаля, а також російських І. Лукаша й М. Байкова стали своєрідним експериментальним полем, на якому увиразнилася концентрація естетичних, моральних, художніх та наукових знахідок митців. Схожі компаративні підходи стосуються дослідження колористики і символіки у малій прозі Теффі й Галини Орлівни, лексико-семантичних особливостей в оповіданнях В. Винниченка і А. Аверченка.

Українська та російська літератури в еміграції існували цілком автономно, адже письменники через різні світоглядно-ідеологічні позиції майже не контактували між собою. Однак це не заперечує типологічних паралелей та відповідностей у тенденціях та закономірностях розвитку малої прози. Унаслідок проведеного аналізу виявлені опосередковані генетико-контактні зв'язки, встановлено генеалогічну спорідненість у розвитку та інтерпретації традиційних сюжетів і образів (античність, фольклор, давньоукраїнська писемність, рецепція загальноєвропейської та слов'янської культур). Перспективи компаративних досліджень виявляють збіги на рівні генеалогічних джерел, філіації, рецептивної інтерпретації класики, типологічних відповідностей у поетиці.

Порівняльно-типологічне дослідження малої прози літературної еміграції дало змогу усвідомити процеси її художньо-естетичного розвитку як цілісний жанрово-стильовий дискурс, для якого характерне проблемно-тематичне розмаїття, широка генеалогічна система й різновекторні поетико-стильові пошуки. Виявлені на цих трьох рівнях художньої парадигматики творів подібності й відмінності засвідчують як національно-культурні пріоритети письменників-

емігрантів, так і відповідність їхньої творчості загальним тенденціям розвитку світової літератури першої половини XX ст.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, літературна еміграція, міжвоєнне двадцятиріччя, мала проза, українське й російське зарубіжжя, проблематика, генологія, поетико-стильові особливості.

SUMMARY

Zhylenko I. R. Flash prose of Ukrainian and Russian literary emigration in 1919–1939: problem-thematic and genre-style typology. – Manuscript.

Thesis for a Doctoral Degree of Philological Sciences in Philology. – Kamyanets-Podilsky Ivan Ohienko National University of Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv National Taras Shevchenko University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

Thesis for a Doctoral Degree of Philological Sciences in Philology. – Kamyanets-Podilsky Ivan Ohienko National University of Ministry of Education and Science of Ukraine. Taras Shevchenko National University of Kyiv. Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The present thesis undertakes for the first time a complex comparative typological study on the flash fiction works of Ukrainian and Russian writers-emigrants covering around 300 works during the twenty years of the interwar period (1919–1939), it studies its common points and differences as well as genre-style typology, and focuses on common and distinctive genre and style features and reflects its problematic and thematic intersections.

Despite the unfavorable conditions of emigration, the Ukrainian and Russian writers, analyzed in the present work, succeeded to create qualitative and unique examples of small prose abroad. The thesis is a thorough comparative study covering a wide range of material. To reproduce the most exact and objective picture of the development of emigration literature starting from the very exodus while considering the uneasy life conditions in exile, the present thesis included small prose of Ukrainian and Russian emigration and some Western Ukrainian authors, as well as documentary

and journalistic works, published by some editions abroad and during the period of perestroika, have also been included into the present work. A significant amount of material is also presented by works published in the emigration press of the interwar era.

The dissertation compares genre forms presented by A. Averchenko, I. Bunin, G. Gazdanova, V. Vynnychenko, A. Grytsay, Don-Aminado, V. Korolev-Staryj, Yu. Kosach, O. Kuprin, Yu. Lipa, L. Mosendza, M. Osorgina, V. Nabokov, Sasha Chorny, Teffi, I. Shmelyov, and others. Furthermore, a large amount of works by little-known Ukrainian and Russian writers living and writing abroad were introduced: M. Baykov, N. Berberov, Lesya Verkhovynka, Dariya Vikonska, Nik Gievsky, R. Kupchinsky, S. Levinsky, I. Lukash, A. Nesmelov, Halyna Orlivna, I. Savin, D. Tyagnygore, V. Khmeljuk, A. Chekmanovsky, O. Khrapko-Drahomanov and some others. An exhaustive image of the literary process of the first half of the 20th century would have been impossible without these names.

Based on research on gradual change in genre features of small prose in the process of its evolution (I. Denisyuk), classification of «related groups» (G. Pospelov), crossing classification (L. Chernets), and the definition of a novel as a «romantic» genre (V. Zvyntyatskovsky), it is being proposed to subdivide small prose into four groups to represent varieties of genre content in the period of the interwar period: mythological, national-historical, etiological, and novelistic genres of artistic and journalistic orientation. This subdivision considers gradual change in genre features of small prose in the process of its evolution (I. Denisyuk)

Mythological group includes works focusing on figurative genres explaining some natural and social phenomena. These include experience of the past centuries, traditional mythological genres adapted to the requirements of the environment which help to maintain the «memory of the genre» (M. Bakhtin) as well as restrictions, and make a new spiral movement, rising to a higher level compared to previous circles.

Works of the national-historical group are genres of the «era of heroes» (Hegel). The cognitive aspect of the ideological content is represented by historical fairy tales,

legends, and stories evolving into the new reality which began after the October Revolution and the liberation struggle.

The ethological group includes narrative as well as relating genres such as fable, satire, artistic essay, utopia, dystopia whose main task belies in exposing negative, «bad» traits of social habits depicted in their environment and time frame combined with a resolution to realize and integrate «good», positive traits.

In the last group, novelist genres of artistic and journalistic orientation is represented by novels and essays with documentary and free composition, and narrative, including psychological narrative, as well as various genres of fragmentary prose, essays, memoirs with a journalistic and documentary basis.

Proceeding from isolated stages of previous development of small prose delined by I. Denisyuk such as «folklorism» and «phases of the sociological narrative and socio-psychological studio», we propose to define the present period as a «documentary-publicistic» period due to the fact that the small prose of the interwar era was created by the authors who directly participated in the military-revolutionary events. Most of the works include factual data, since they were based on real events – the World War and the Civil War, the October Revolution and the liberation struggle, emigration and settlement of exiles in many countries around the world. Small epic forms became leading in the period between the two decades of the 20th century as they acquire traits of literature and are based on facts, thus becoming a living «human document» (G. Adamovich).

Contact-genetic connections in the Ukrainian and Russian expatriate community literature of twenty years of the interwar period are being studied. Similarities and peculiarities of representatives' works of literary expatriate community are being outlined at thematic, genre, poetic and style levels.

Most typological coincidences are being revealed while developing problem-thematic complexes – tragic consequences of thematic consequences of Bolshevik Revolution and Ukrainian Revolution defeat, existential aspects of life in exile and home country nostalgia; war and the theme of «the lost generation», search for national-cultural and archetype examples.

In regards to artistic reproduction of the consequences of the October Revolution, typologically similar folk motifs are being outlined, especially characteristic of genres of the legend and apocrypha (I. Mirny, P. North, and O. Remizov). Even more coincidences are to be discovered in stories, essays and novels (I. Shmelyov, V. Korolyov-Staryj, I. Savin, E. Grinishyn, A. Krezub, M. Baikov, A. Sedih). In the stories of O. Tolstoy, O. Babia, O. Kuprin, and O. Hrytsay the discourse about life in exile as well as existential motives is being traced. Mythological motives and the mother archetype in the dialogue of the small prose of the Ukrainian and Russian representatives of exiled community were investigated in the works of V. Sofronov-Levitsky, I. Shmelyov, M. Osorgin, I. Gavriluk, Teffi, V. Samchuk, B. Lepky and some others. The use of images, motifs, archetypal topics in national literature, both in the Ukraine and in Russia, allows us to identify and consider contact-genre relationships and typological convergences arising in the process of general cultural experiences.

At genre level, there are four groups of works of the flash prose of all types of genres: 1) novella and stories; 2) joint literary-publicistic genre (a feuilleton, a pamphlet, an article, an essay), utopia and anti-utopia are also close to these; 3) «folklore-mythologic» (a fairy tale, a myth, a parable, a legend, a short story); 4) «miniature-fragmentary» (a poetry in prose, a sketch, a water colour, a pending icon, a picture, a grotesque, an aphorism).

Work analysis of Ukrainian (Yu. Kosach, O. Hrytsai) and Russian (V. Nabokov, Maxim Gorky) writers, as well as women prose (N. Berberova, N. Fedorova, V. O'Connor-Vilinska, K. Hrynevycheva, O. Khrapko-Drahomanova) leads us to the conclusion of a dominance of a story over a novella during the period of the first wave of emigration. Along with modernist tendencies, also traditional forms of reflection of real reality arise.

Indirect contact links can be traced on the example of artistic journalism by M. Artsybashev and D. Dontsov, essays by S. Levinsky and M. Baikov, by A. Averchenko's feuilletons depicting the Bolshevik Sovdepiya, and R. Kupchinsky, who wrote about the lives of Ukrainians in Galicia occupied by Poles.

«Folklore-mythological» genres are represented as a border between fiction and real facts. The features of the author's fairy tale are investigated in «folklore» works by V. Korolev-Staryj and O. Amfiteatrova, who continue the traditions of folk narrative prose, tending to Gogol's traditions and embody folk and mythological representations of the other world. The genre of legend, very traditional for the Ukrainian literature, is represented in works of national-patriotic themes (S. Kalinets) and feminist content (A. Chekmanovsky). Legends of Natalena Koroleva cover traditional and new thematic connected with the «cyclone revolution» and «zlydzens of emigration». Works of O. Grytsay and O. Kuprin are legends and novels with philosophical content on exotic background. Comparative analysis discovered genealogic similarities in an alike philosophic concept, antic and oriental motifs.

The term «miniature fragmentary prose» was used for the first time in combination with various «small» genres – poetry in prose, sketches, miniatures, aphorisms, etc. Typological coincidences and differences are reviewed on the example of miniatures by I. Bunin and the small-format prose of Halyna Orlivna and V. Khmelyuk, both corresponding to those times' modernist tendencies. Aphorisms, studied on the example of crosswords of R. Kupchinsky and Don-Aminado take a particular place in works of the small emigration prose. The works of both have numerable features in common.

Poetic and stylistic field depict frequently alike elements of modernist poetics as shown in works of G. Gazdanov and D. Vikonska, a specific synthesis of psychology and publicity arising from the fact of it being autobiographic and documentary which caused major typological matching. Excellent varieties of genre short fiction, such as works of Ukrainian authors Yu. Lypa, S. Dovhal as well as Russian writers I. and M. Lukash and M. Baykova became kind of an experimental field concentrating aesthetic, moral, artistic and scientific findings of creators. Similar comparative approaches refer to the study of color and symbolism in small prose of Teffi and Halyna Orlivna, lexical and semantic features in the stories of V. Vynnychenko and A. Averchenko.

Both Russian and Ukrainian literature existed and developed independently from each other due to the fact that the writers did not interact with each other due to the existing hostility based on differing world- and ideological views. As a result of the conducted studies, multiple intermediate genre-contact links have been revealed, a genealogical similarity in the development and interpretation of traditional subjects as well as images has been postulated (antiquity, folklore, an old tradition of the Ukrainian writing tradition as well as reception of general European and Slavic cultures). Perspectives of comparative research studies reveal similarities on the level of genealogic sources, filiations, receptive of the interpretation of classic and typological similarities in poetic.

Comparative-typological research of flash prose of the literary emigration enabled us to realize processes of its artistic-esthetic development as an integral genre and style discourse, which is characteristic of problem-thematic diversity, a wide genealogic palette with poetical searches of various poetic vectors. The similarities and differences, revealed at these three levels of works' fiction paradigmatics, prove both national and cultural priorities of writers-emigrants as well as correspondence of their creative work to general development tendencies of the world literature development of the first half of the 20th century.

Key words: comparative literature, literary emigration, interwar period of twenty years, flash prose, Ukrainian and Russian expatriate community, problematics, genealogic level, poetic and style peculiarities.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Монографія

Жиленко І. Р. Малі жанри в українській та російській еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття: компаративний дискурс : монографія / Ірина Жиленко. – Суми : СВС Панасенко І. М., 2018. – 428 с.

Навчальне видання

Острови малої еміграційної прози: Хрестоматія творів українських письменників міжвоєнного двадцятиріччя / Укладач І. Р. Жиленко. – Суми : СВС Панасенко І. М., 2018. – 156 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Жиленко І. Р. «Пока Родина в цепях – художник должен быть меченосцем!» (Публицистика М. П. Арцыбашева периода эмиграции) / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Суми ; Харків. – Т.1. – №1. – 2009. – С. 21–28.
2. Жиленко І. Р. М. П. Арцыбашев как продолжатель традиций А. П. Чехова / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Суми; Харків. – Т. 2. – № 2. – 2010. – С. 90–95.
3. Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 75. – Харків, 2016. (Серія: «Філологія»). – С. 188–191.
4. Жиленко І. Р. Мала проза Галини Орлівни періоду еміграції: жанрова палітра, стилістичні особливості / І. Р. Жиленко // Науковий вісник Східноєвропейського наукового інституту імені Лесі Українки. – 2016. – № 8 (333) (Серія: Філологічні науки. Літературознавство). – С. 49–54.
5. Жиленко І. Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 76. – Харків, 2017. (Серія: «Філологія»). – С. 300–303.
6. Жиленко І. Р. Жовтневий переворот і його наслідки в Україні: жанрова палітра й художні особливості малої емігрантської прози 1920-х років / І. Р. Жиленко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2017. – № 9. – С. 95–100.
7. Жиленко І. Р. «Нечиста сила»: збірки А. Аверченка і В. Королева-Старого / І. Р. Жиленко // Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць. Випуск LXXI. – Херсон : ХДУ, 2017. – С. 156–160.
8. Жиленко І. Р. Остап Грицай: мала проза періоду еміграції 1920-х років / І. Р. Жиленко // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. – Запоріжжя, 2017. – № 1 (48). – С. 4–9.
9. Жиленко І. Р. Остап Грицай та Олександр Купрін: орієнтальний дискурс в малій прозі міжвоєнного двадцятиліття / І. Р. Жиленко // Наукові праці : наук.

журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. – Миколаїв, 2017. – Т. 295. – (Філологія. Літературознавство; вип. 283). – С. 51–55.

10. Жиленко І. Р. Художні символи у малій прозі Галини Орлівни і Теффі періоду міжвоєнного двадцятиріччя / І. Р. Жиленко // Мова і культура (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 19. – Т. V (185). – С. 225–231.

11. Жиленко І. Р. Національно-патріотичний дискурс малої прози Дмитра Тягнигоре / І. Р. Жиленко // Вісник Львівського університету. – 2018. – Вип. 67. (Серія філологічна). – С. 222–229.

Статті у наукових фахових виданнях України,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних

12. Жиленко І. Р. «Жизнь моя, как летопись, загублена» (Владимир Нарбут: штрихи к творческой биографии) / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2016. – Том 8. – № 2 – С. 52–60.

13. Жиленко І. Р. «Туманна далечінь майбутнього»: антиутопія у творах Михайла Арцибашева і Володимира Винниченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Том 8. – № 4. – 2016. – С. 92–99.

14. Жиленко І. Р. А. Чекмановський і Р. Гуль: «втрачене покоління» у горнилі війни / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 44. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 15–18.

15. Жиленко І. Р. В. Набоков і Ю. Косач – письменники-модерністи / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 45. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 58–62.

16. Жиленко І. Р. Тип вольової людини у малій прозі І. Лукаша і Л. Мосендза першої хвилі еміграції / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 43. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 21–25.

17. Жиленко І. Р. Дитяча тематика в емігрантській малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 4. – С. 146–154.
18. Жиленко І. Р. Жанрово-тематичний калейдоскоп жіночої емігрантської малої прози міжвоєнної доби. / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 1. – С. 142–151.
19. Жиленко І. Р. Емігрантська ленініана у творах малої прози українських та російських письменників міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 2. – С. 133–141.
20. Жиленко І. Р. Іван Савін та Юрій Липа: «більшовицький рай» у малій прозі міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Кременецькі компаративні студії : науковий часопис. – 2017. – Вип. VII. Т. I. – С. 79–89.
21. Жиленко І. Р. Пушкін у творах малої прози російських письменників-емігрантів першої хвилі / І. Р. Жиленко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Одеса, 2017. Серія «Філологія». Випуск 26. – Том 1. – С. 26–28.
22. Жиленко І. Р. Шевченківські мотиви у творах малої прози письменників-емігрантів 20–30-х років / І. Р. Жиленко // Питання літературознавства. – Чернівці, 2017. – № 95. – С. 120–129.
23. Жиленко І. Р. Міфологічні мотиви й образи-архетипи матері у творах малої прози міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2018. – Том 10. – № 1. – С. 112–121.
24. Жиленко І. Р. Компаративний дискурс: художня публіцистика Дмитра Донцова і Михайла Арцибашева / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2018. – Том 10. – № 3. – С. 92–104.

Статті в закордонних наукових періодичних виданнях

25. Жиленко И. Р. Мир ребенка и подростка в малой прозе Зинаиды Гиппиус периода эмиграции / И. Р. Жиленко // Филология: Международный научный журнал. – 2017. – № 1 (7), январь. – С. 40–43.

26. Жиленко І. Р. Батьківщина у малій емігрантській прозі О. Купріна / І. Р. Жиленко // «Ученый XXI века»: Международный научный журнал. – 2017. – № 2–3. – С. 51–57.
27. Жиленко І. Р. Античність у малій прозі О. Гриця й О. Купріна міжвоєнного двадцятиліття / І. Р. Жиленко // «The Tenth International Congress on Social and Humanities». Proceedings of the Congress (April 2, 2017). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. – С. 90–96.
28. Жиленко І. Р. Антибільшовицький дискурс російської та української малої прози першої хвилі еміграції (на матеріалі збірок І. Лукаша і Л. Мосендза) / І. Р. Жиленко // Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine. April 28–29, 2017. – Lublin, Republic of Poland, 2017. – С. 148–151.
29. Жиленко І. Р. «Між народами син народу я...»: мала проза Василя Хмелюка міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Zbior artykulow naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, socjologia I kulturoznawstwo Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki» (30.05.2017 – 31/05/2017) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o «Diamond trading tour». 2017. – С. 27–29.
30. Жиленко І. Р. Василь Королів-Старий: мала проза міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // World Science. – 2017. – № 12 (28). – Vol. 3, December. – С. 49–54.
31. Жиленко І. Р. Поэтика рассказа А. Несмелова «Короткий удар» / І. Р. Жиленко // Концепции устойчивого развития науки в современных условиях: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции (Казань, 14 декабря 2017) / в 6 ч. Ч. 4. – Стерлитамак : АМИ, 2017. – С. 164–168.
32. Жиленко І. Р. Таємничий світ Далекого Сходу в нарисах Миколи Байкова і Степана Левинського / І. Р. Жиленко // International academy journal Web of Scholar. – 2018. – № 1 (19). – Vol. 5. – С. 4–10.

Тези наукових доповідей

1. Жиленко І. Р. Публіцистика М. П. Арцибашева / І. Р. Жиленко // Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного факультету. – Суми, 2009. – С. 62–65.
2. Жиленко І. Р. «Известия Сумского совета рабочих и солдатских депутатов» (1917) – ідеологічний орган більшовиків» / І. Р. Жиленко // Матеріали шостої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Журналістська освіта на Сумщині: набутки й проблеми». – Суми, 2010. – С. 88–94.
3. Жиленко И. Р. Антибольшевистская публицистика Михаила Арцыбашева / І. Р. Жиленко // Журналистика XXI века: опыт прошлого и вызовы будущего: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Тирасполь, 2013. – С. 356–362.
4. Жиленко І. Р. Сильові особливості національно-патріотичної прози Антіна Чекмановського / І. Р. Жиленко // Мова та література у полікультурному просторі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 10–11 лютого 2017 р.– Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 66–68.
5. Жиленко І. Р. Жінка: святе і грішне (жанр легенди у творах Антіна Чекмановського) / І. Р. Жиленко // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 лютого 2017 року. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 20–23.
6. Жиленко І. Р. Символіка батьківщини у малій прозі Теффі періоду еміграції / І. Р. Жиленко // Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень». – С. 25–28.
7. Жиленко І. Р. «Як бачу лиш добро у людях, я всіх обняти їх бажаю»: мала проза Лесі Верховинки / І. Р. Жиленко // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7–8 квітня

2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017 р. – С. 82–85.

8. Жиленко І. Р. «Своє» і «чуже» у малій прозі Лесі Верховинки / І. Р. Жиленко // Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства: Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів, викладачів та співробітників. – Суми, 20–21 квітня 2017 року. – С. 331–334.

9. Жиленко І. Р. Стильові домінанти малої прози українського зарубіжжя (на матеріалі збірки Юрка Перекотиполе «Експропріація») / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: XIII Всеукраїнська науково-практична конференція. – Суми, 11–12 травня 2017 року. – С. 98–101.

10. Жиленко І. Р. Стилиеве доминанте малой прозы Ивана Савина / І. Р. Жиленко // «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури»: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 12–13 травня 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 100–102.

11. Жиленко І. Р. Домінанти стилю малої прози В. Набокова крізь призму його уподобань / І. Р. Жиленко // Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 25–26 серпня 2017 р. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. – С. 42–46.

12. Жиленко І. Р. «Веселе у сумному» Кліма Поліщука і «Смішне у страшному» Аркадія Аверченка: міжлітературний діалог / І. Р. Жиленко // Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.). – Бердянськ, 2017. – С. 45–47.

13. Жиленко І. Р. Спиридон Довгаль: штрихи до творчості міжвоєнної доби (за матеріалами часопису «Нова Україна» (Прага) / І. Р. Жиленко // Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24-25 листопада 2017 року. – Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2017. – С. 9–12.

14. Жиленко І. Р. Психологізм vs документалізм малої прози міжвоєнного періоду / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: Матеріали чотирнадцятої Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Суми, 10–11 травня 2018 року. – С. 79–82.
15. Жиленко І. Р. Жінка-амазонка в малій прозі українських та російських письменників першої хвилі еміграції / І. Р. Жиленко // IX Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України). – Київ, 2018. – С. 100–108.

Апробація результатів дослідження

1. Міжнародна конференція «Современность классики», 22–24 вересня 2016 р., Харків.
2. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі», 10–11 листопада 2016 р., Харків.
3. Міжнародна науково-практична конференція «Мова та література у полікультурному просторі» 10–11 лютого 2017 р., Львів.
4. Міжнародна наукова конференція «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук» 24–25 лютого 2017 р., Одеса.
5. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів і здобувачів університету, 15–16 березня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
6. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ столітті», 24–25 березня 2017 р., Одеса.
7. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгенерації революцій», 7–8 квітня 2017 р., Київ.
8. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури», 7–8 квітня 2017 р., Львів.
9. V Всеукраїнська наукова конференція студентів, аспірантів та викладачів «Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства» 20–21 квітня 2017 р., СумДУ.

10. II Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії», 21–22 квітня 2017 р., Миколаїв.
11. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція», 27–28 квітня 2017 р., Львів.
12. XIV Міжнародна літерату-рознавча конференція «Пасіонарність другорядного», 11–12 травня 2017 р., Чернівці.
13. XIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти», 11–12 травня 2017 р., СумДУ.
14. Міжнародна науково-практична конференція «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури», 12–13 травня 2017 р., Львів.
15. XXVI Международная научная конференция «Язык и культура» имени Сергея Бураго, 25–27 июня 2017 г., Киев.
16. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення» 25–26 серпня 2017 р., Запоріжжя.
17. Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі», 28–29 вересня 2017 р., Бердянськ.
18. VII Міжнародна наукова конференція «Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі», 5–6 жовтня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
19. VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики», 13–14 жовтня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
20. Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення», 24–25 листопада 2017 р., Одеса.
21. Международная научно-практическая конференция «Концепции устойчивого развития науки в современных условиях» 14 декабря 2017, Казань.
22. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів і здобувачів університету, 15–16 березня, 2018 р., Кам'янець-Подільський.
23. XIV Всеукраїнська науково-практична конференція «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти», 10–11 травня 2018, СумДУ.
24. IX Міжнародний конгрес українців, 25–28 червня 2018 р., Київ.

ЗМІСТ

Вступ	24
Розділ 1. Українська й російська еміграційна мала проза в сучасному науково-критичному дискурсі	37
Висновки до першого розділу.	52
Розділ 2. Теоретико-методологічні засади дослідження	54
2.1. Компаративні аспекти вивчення малої еміграційної прози	54
2.2. Мала проза міжвоєнної доби: проблеми жанрової типології.	65
Висновки до другого розділу.	84
Розділ 3. Особливості художньо-естетичного моделювання життя у міжвоєнну добу засобами малої прози	87
3.1. Соціально-історична ситуація після Першої світової війни в українській та російській малій прозі (Л. Мосендз, І. Лукаш, А. Чекмановський, І. Савін, Р. Гуль, А. Несмєлов, А. Аверченко, Теффі)	87
3.1.1. Викриття «більшовицького раю» й еміграційна антиленініана	87
3.1.2. Антивоєнні мотиви у творах представників «втраченого покоління».	110
3.2. Контроверзи українського та російського патріотизму в малій прозі.	121
3.2.1. «Люди без батьківщини» й рееміграція	122
3.2.2. Патріотичні вектори в оповіданнях А. Чекмановського й Д. Тягнигоре.	127
3.2.3. Екзистенціальні складники національно-патріотичного дискурсу (О. Купрін, Леся Верховинка, О. Толстой, О. Бабій).	137
3.3. Фольклорно-міфологічна парадигма	152
3.3.1. Т. Шевченко й О. Пушкін як національно-культурні архетипи у малій прозі Б. Лепкого, К. Поліщука, Ю. Липи, Саші Чорного, М. Осоргіна	154

3.3.2. Особливості художнього вираження архетипу Матері (В. Софронів-Левицький, І. Шмельов, Теффі, М. Осоргін, Б. Лепкий, У. Самчук, І. Гаврилюк)	168
3.3.3. Фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності в оповіданнях А. Аверченка і В. Королева-Старого.	179
Висновки до третього розділу.	188

Розділ 4. Жанрова палітра еміграційної малої прози:

традиційні орієнтири і модерністські пошуки	194
4.1. «Нове життя» новелістики.	194
4.1.1. «Нетрадиційна проза»: В. Набоков, Ю. Косач, Максим Горький, О. Грицай.	195
4.1.2. Оповідання в жіночій малій прозі (В. О'Коннор-Вілінська, О. Храпко-Драгоманова, Н. Федорова, Н. Берберова, К. Гриневичева).	222
4.2. Тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів	233
4.2.1. Художня публіцистика: уроки минулого та прогнози на майбутнє (Д. Донцов, М. Арцибашев).	233
4.2.2. Фейлетон як зразок літератури факту у творчості А. Аверченка і Д. Купчинського	262
4.2.3. Поетика нарису у творах С. Левинського і М. Байкова	282
4.3. «Фольклорні» жанри: на порубіжжі фікціонального й фактуального	294
4.3.1. Легенда й новела в античному й орієнтальному дискурсах: О. Грицай і О. Купрін.	294
4.3.2. Традиція та оновлення жанру легенди (Наталена Королева, А. Чекмановський, С. Калинець).	304
4.3.3. Модифікація «казкових оповідань» й «оповідань-міфів» у творчості В. Королева-Старого й О. Амфітеатрова.	311
4.4. Типологія мініатюрно-фрагментарної прози (І. Бунін, В. Хмелюк, Галина Орлівна, Дон-Амінадо, Р. Купчинський).	317
Висновки до четвертого розділу.	338

Розділ 5. Поетико-стильові домінанти

малої прози міжвоєнного двадцятиліття	342
5.1. Елементи модерністської поетики у малій прозі міжвоєнного двадцятиліття: Г. Газданов, Дарія Віконська, В. Федоров, Ю. Косач	343
5.2. Психологізм vs публіцистичність зображення людей «нової епохи» у творах Ю. Липи, І. Савіна, Юрка Перекотиполе, С. Довгаля, М. Байкова.	352
5.3. Естетика неоромантизму і поетика вольового характеру в малій прозі міжвоєнної доби (Л. Мосендз, І. Лукаш, К. Поліщук, М. Байков, І. Сургучов).	366
5.4. Засоби лексико-семантичної і стилістичної виразності в оповіданнях В. Винниченка й А. Аверченка.	375
5.5. Колористика й символіка предметно-художньої зображальності: Теффі й Галина Орлівна.	383
Висновки до п'ятого розділу.	396
Висновки.	398
Список використаних джерел.	410
Додатки.	457

ВСТУП

Магістральним напрямом сучасної компаративістики, на думку Д. Наливайка, є комплексне дослідження участі всіх національних літератур у світовому літературному процесі: «...елементи єдності руху літератур існують у їх розмаїтті як іманентній реальності, і щоб не впасти в спрощувальність і схематизм, необхідно брати за основу цю іманентність і шляхом індуктивного аналізу структур іти до виявлення спільних тенденцій і типологічних відповідностей загального, регіонального чи світового розвитку літератури як складника духовної культури» [443, с. 22–23]. Майже кожна література в будь-яку епоху співіснує «...не з однією, а з декількома різними літературними спільностями, входить до них тими чи іншими зв'язками, зумовленими, наприклад, близькістю мови, аналогічною фазою розвитку, схожим типом літературного процесу, інтенсивністю спілкування (історичні, географічні чи інші причини та обставини)» [435, с. 76]. Таку точку зору доповнює Н. Копистянська: «...коли б були глибоко вивчені національні жанрові явища у різних літературах і, зокрема, у слов'янських, то загальна «карта літературного розвитку» виглядала б інакше...» [253, с. 52].

Порівняння української та російської літератур, які мають спільне києворуське культурно-історичне коріння й упродовж тривалого часу розвивалися в полі активної художньо-естетичної взаємодії, набуває сьогодні особливої значущості. Вивчення специфіки літературних зносин двох країн потребує врахування перманентної російської імперсько-колоніальної політики щодо України й на цьому ґрунті спричиняє необхідність радикального перегляду ідеї «слов'янської єдності», подолання рецидивів «російського слов'янофільства» і продовження та поглиблення студій, спрямованих на виявлення ідейно-культурної та художньо-естетичної самобутності української літератури.

Еміграція, що розпочалася після встановлення більшовицької влади в Росії та трагічних наслідків Української революції, стала для вигнанців з обох країн справжньою катастрофою, хоча вони почасти по-різному її усвідомлювали,

неоднаково бачили минуле й формували усілякі перспективи майбутнього своїх країн. Звісно, спершу сприйняття життя за межами батьківщини було багато в чому подібним і мало загострений екзистенційний вимір. Про складнощі існування митця за кордоном у «безповітряному просторі» згадував Г. Федотов: «Письменник не знаходить ні видавців, ні критиків, ні читачів. Книги виходять у порядку дива, – або жертви. Пишуться вони не для конкретного кола читачів, а для Росії, для світу, для вічності. Не отримуючи нічого, хоча б у вигляді відображень від навколишнього середовища, письменник приречений слухати свій власний внутрішній голос і лише через нього спілкуватися з живим, але для нього ніби підземним потоком російської та світової культури» [472, с. 439]. Суголосною була думка Г. Журби, яка писала про важкі умови життя емігранта, який «опинився на психологічному безґрунті, повис у порожнечі загального розгублення, безжиттєвості, пірваний маховим колесом безглузлого, сліпого темпу, чи пак лету в порожнечу», переживаючи «трагедію Антея, відірваного від рідної землі» [Цит. за : 241, с. 178]. Життя вигнанців тяжко складалося ще й через відсутність розуміння між ними й західною елітою; часто не знаходили вони співчуття і з боку країн, які їх прийняли у себе. «То було крижане пекло апатридів...», – метафорично формулював французький автор російського походження, професор Паризького університету Анрі Труайя. Він писав про жахливість становища емігрантів, яке полягало у тому, що до тих, хто утік із пекла більшовицької революції, ставилися із «таким презирством, ніби вони були непотребом людства або покидьками історії...» [Цит. за : 95, с. 52–53].

Випробування на шляху емігрантів ще більше «...загострили їхні почуття, зробили їхній таланти більш зрілим, і ностальгія <...> піднесла їхню душу. Вони писали краще, ніж коли-небудь» [там само]. «Найповніше еміграційне письменство розкрило свої креативні можливості в період міжвоєнного двадцятиліття в берлінському, варшавському, особливо празькому культурних осередках», – зазначав Ю. Ковалів [241, с. 182].

Загальні проблеми життя за межами етнічної території поступово набували й ознак національно-культурного протистояння різних кіл еміграції. На це,

зокрема, вказував С. Наріжний. У книжці «Українська еміграція» він наводить слова пражського диригента, професора Я. Кржічки, який визнавав, що, не знаючи про українців, вони їх «тяжко кривдили»; несвідомо й без інформації з'єднували проти їх волі в одне ціле з російським народом: «Наше бажання великої й неділимої Росії є слабким аргументом проти природи і волі цілого українського народу, для якого самостійність є всім» [344, с. 22]. Такий стан речей підтверджує і констатація М. Гострого: «українсько-московські взаємовідносини» в еміграції були «назагал ворожі» [108, с. 12].

Російська еміграція докорінно відрізнялася від української «пориваннями та завданнями, ставленням до більшовизму, а також методами боротьби за свої цілі». Журналіст Г. Ганько вказував, що «можна говорити про прірву між ними, про два фронти не тільки протилежні, а навіть ворожі»; у першій еміграції основне завдання – скинення більшовиків як влади, у другій – «національної еміграції – скинення більшовиків розглядається лише як засіб до досягнення іншої, вищої, основної мети – здобуття власної державності» [94, с. 1–2].

Якщо російські письменники вважали своєю основною місією продовження культурних традицій літератури, то українські були більш націлені потрапити в європейську культурну площину. Так, Г. Федотов зазначав: «І ось ми тут, за кордоном – для того, щоб стати голосом всіх мовчазних там, щоб відновити поліфонічну цілісність російського духу» [472, с. 439]. Натомість В. Садовський сподівався: «Може, одною з найбільш цінних речей, яку дасть еміграція Україні, – це буде той дух і та атмосфера західноєвропейської культури, яку принесе еміграція» [418, с. 6]. Л. Грицик слушно зауважувала, що саме життя переконує в необхідності різновекторних досліджень, які б ґрунтувалися на реальних фактах історичного буття народу і розвитку художнього слова. Перебуваючи на перехресті шляхів, між Заходом і Сходом, Україна «непомітно вбирає в себе імпульси художніх світів» [119, с. 31–32].

У дослідників не викликає жодних сумнівів значущість літератури як українського, так і російського зарубіжжя¹, це два взаємопов'язані, багато в чому подібні духовно-культурні феномени ХХ ст. Г. Струве писав про «тимчасово відведений у бік потік загальноросійської літератури, який – прийде час – увіллється у загальне русло цієї літератури» [440, с. 22]. «Маємо, що осмислювати, маємо моральний обов'язок знімати необ'єктивні, грубо тенденційні, часто образливі характеристики багатьох літераторів», – зауважував Ф. Погребенник [385, с. 28]. Роль еміграційної літератури, яка «...із важкого історичного випробування вийшла із честю», ще не проаналізована до кінця, адже науковці знаходяться лише на початку довгого шляху дослідження «історії приховування та спотворення спадщини» духовної культури минулого, яка по-справжньому пізнається «лише в загальному контексті літературного і культурного розвитку на тлі епохи» [8; 352, с. 12; 214, с. 173].

Щонайперше спроби осмислити значення творів діаспори були зроблені самими вигнанцями, учасниками літературного процесу (Г. Адамович, О. Амфітеатров, Д. Донцов, Б. Кравців, А. Крайній (З. Гіппіус), Г. Костюк, М. Кушнір, С. Петлюра, Г. Струве, В. Ходасевич, М. Шаповал, Ю. Шерех).

Поштовхом до студіювання величезного «неосвоєного материка» (М. Ільницький) еміграційної літератури став розвал Радянського Союзу, коли з початку 1990-х рр. з'явилася можливість видання художніх, публіцистичних, документальних творів з-поза меж батьківщини. Це спричинило розвиток наукових досліджень у різноманітних сферах гуманітаристики, зокрема й у літературознавстві. Наприкінці ХХ і на початку ХХІ століть були опубліковані численні праці з історії російського (В. Агеносов, Т. Буслакова, Дж. Глед, Б. Кодзис, П. Ковалевський, О. Михайлов, О. Ніколюкін, Н. Полторацький,

¹ Учені послуговуються й іншими назвами: «закордонні українці», «українська діаспора» (Яр Славутич); «література українського зарубіжжя», «українська зарубіжна література» (Л. Скупейко); «зарубіжна Україна» (С. Павличко). Г. Струве пропонував називати літературу першої хвилі «російським Зарубіжжям» або «Зарубіжною Росією», які, вважає, більш відповідають змістові, аніж слово «еміграція». На думку Ю. Барабаша, варто вживати поняття загальніше, як «інтегральну метафору» – «національне літературне зарубіжжя» чи «заокеання».

Л. Спиридонова) й українського зарубіжжя (О. Астаф'єв, І. Бурлакова, О. Баган, О. Вішка, І. Воронюк, Г. Грабович, Р. Гром'як, М. Ільницький, Т. Карабович, Ю. Ковалів, Г. Костюк, Н. Кривда, Н. Мафтин, В. Мацько, Н. Мерфі, І. Набитович, О. Назарук, С. Павличко, Ф. Погребенник, Н. Савка). Значне місце в цих студіях зайняла і мала еміграційна проза.

Доведено (І. Денисюк, Ю. Ковалів та ін.), що з початку ХХ ст. мала проза стала відігравати ключову роль у літературному процесі. Науковці обґрунтовували «гнучкість і оперативність малої форми оповідального жанру, здатність негайно відгукнутися на злобу дня» і саме це забезпечило їй провідне місце в літературному процесі [44, с. 61]. Таким за змістом трагічним періодом, а для літератури вельми продуктивним стали 20-ті рр. минулого століття, які не залишали часу письменникові для масштабних проєктів, а змушували мобільно відтворювати замисли у лаконічній формі новели, оповідання, нариса, фейлетону, мініатюри, афоризму.

Першорядного значення малоформатна проза набула саме в емігрантській літературі міжвоєнного двадцятиліття, оскільки була спричинена екзистенційними життєвими обставинами. Водночас згаданий сектор літератури у повному масштабі й досі залишається недостатньою дослідженням – і через колосальний обсяг малих епічних форм, і через розпорошеність та відносну малодоступність, і через пріоритетність проблемно-тематичних векторів студіювання. Учені зауважували на необхідності розгляду «індивідуально-стильової неповторності малої прози письменників діаспори, яка фактично не актуалізована в контекст української літератури, враховуючи, що її значна частина друкувалася в часописах Німеччини, Аргентини, Австралії» [66, с. 17].

Науковці радянських часів воліли або нічого не знати про існування зарубіжної України й Росії, або знецінювати творчість співвітчизників, тому писали про слабкість еміграційної художньої спадщини. Свої висновки деякі з них обґрунтовували згадками про міфологічного Антея, який ніби-то набирався справжньої сили, лише торкнувшись рідної землі. У відповідь на таке спостереження Г. Костюк доцільно простежив, що таким давнім міфом

представники режиму «намагаються підперти свою позицію», адже минули часи, і «жорстока практика людського буття на землі внесла свої значущі корективи», коли емігранти створили відомі усьому світові літературні шедеври. І це свідчить про існування якісної літератури поза межами вітчизни [265, с. 5].

Певною проблемою вивчення позаметропольної літератури є те, що вона різниться й географічно. Зокрема, на нашу думку, до еміграційних письменників слід віднести й чимало західноукраїнських авторів (О. Бабій, Леся Верховинка, Р. Купчинський, Б. Лепкий, К. Поліщук). Загалом діапазон порівняльних студій у роботі охоплює творчість художників слова українського та російського зарубіжжя, що мешкали у Східній та Західній Європі, Далекому Сході та США. Ю. Ковалів слушно зауважував на складнощах, що виникають із тими письменниками, які, перебуваючи у вигнанні, поверталися додому і навпаки, бо їх «не просто віднести до еміграційних чи західноукраїнських» [241, с. 179]. Крім того, територія Західної України після поразки Української революції опинилася у складі Польщі, Чехословаччини, Румунії, тож мимохіть сформувалися умови «вигнання» для українських літераторів. М. Бриних зазначав: «Можна навіть обґрунтувати теорію, що українська література у своїх вершинних проявах завжди була емігрантською – ще з часів Ф. Прокоповича, коли українські літератори здебільшого писали польською або латинською. Зрештою, а як іще могла функціонувати література бездержавної нації? Відтак можна вважати закономірністю, що Шевченко та Гоголь більшу частину свого життя були типовими діаспоріанами» [57, с. 88]. Користуючись запропонованою аксіомою, можна розглядати письменників, які народилися в Україні, але писали російською, духовними емігрантами. І. Качуровський, виокремивши три хвилі українців, які увійшли в російську культуру, наголошував: «Найдошкульнішою втратою для української культури була третя хвиля, що влилася в російську літературу Срібного віку і що без неї цей Срібний вік годі уявляти» [223, с. 192].

Серед представників першої хвилі російської еміграції віднаходимо чимало вихідців із України: А. Аверченко, М. Арцибашев, М. Байков, Р. Гуль, Дон-Амінадо, І. Савін, В. Федоров, Н. Федорова та ін., тому їхня художня спадщина

потребує особливо пильної уваги. Погодимось з О. Рєзнік, що унаслідок національної специфіки українські сторінки еміграції різко виділяються на загальному тлі, тому цілком природною в контексті порівняння української та російської літератур зарубіжжя є «скрупульозна робота над прозовими текстами письменників, які розкривали цю тему за кордоном» [405, с. 111]. На жаль, досі не подолана дослідницька інерція, про яку говорив П. Михед, зазначаючи, що науковці зазвичай підходять до аналізу російських культурних текстів «не з позицій українського інтелектуального поля, а з російського, залишаючись в лоні російської гуманітарної думки» [322, с. 90].

Наразі констатуємо, що аксіомою сучасного літературознавства стала ідея про необхідність компаративного аналізу для вивчення національної специфіки порівнюваних літератур. На цьому наголошували Г. Грабович, М. Гудзій, Т. Гундорова, Д. Дюришин, В. Матвійшин, Д. Наливайко, М. Наєнко, І. Неупокоева, Д. Чижевський. Порівняльне літературознавство «на перший план висуває проблеми компаративної поетики» [118, с. 309], відтак активізація компаративного вивчення споріднених чи сусідніх літератур, зокрема, необхідна як для висвітлення творчості конкретних письменників, так і для розуміння сутності літературного процесу й ролі в ньому окремих національних літератур.

Зазначимо також, що в сучасній українській компаративістиці накопичилося чимало досліджень із порівняльних студій української та російської літератур ХХ ст., але вони ведуться переважно в царині лірики або великої прози, на матеріалах значних історичних періодів, у яких певною мірою губиться міжвоєнне двадцятиліття. Зокрема, щодо української та російської еміграційної малої прози досліджуваного періоду можемо констатувати наявність лише незначної кількості спеціальних компаративістичних студій і спорадичні згадування про неї у працях, що загалом стосуються літературної еміграції ХХ ст.

Таким чином, актуальність теми пропонованої дисертації зумовлена необхідністю комплексного порівняльно-типологічного дослідження малих епічних форм української та російської літературної еміграції 1919–1939 рр., а також потребою зіставлення ідейно-художніх позицій письменників, виявлення

генеалогічних джерел, типологічних подібностей та розбіжностей і створення проблемно-тематичної та жанрово-стильової типології малої еміграційної прози.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дослідження здійснювалось у межах науково-дослідних програм та планових тем кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Кафедральна тема «Поетика і типологія літературних жанрів» (номер державної реєстрації 0116U006383; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор О. В. Кеба). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Кам'янець-Подільського національного університету від 03.11.2016 р. (протокол №14) й скориговано комісією спеціалізованої вченої ради Д 26.001.15 із захисту докторських дисертацій у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка.

Мета роботи полягає у виявленні національно-культурної специфіки малої прози української та російської літературної еміграції 1919–1939 рр., здійсненні комплексного порівняльно-типологічного дослідження значного масиву відповідного літературного матеріалу, з'ясуванні генеалогічних джерел, типологічних подібностей і розбіжностей та створенні проблемно-тематичної й жанрово-стильової типології малої еміграційної прози.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких дослідницьких **завдань**:

- з'ясувати теоретично-методологічні засади й дискусійні питання вивчення малої прози;
- дослідити соціально-політичні й культурно-історичні передумови розвитку малої еміграційної прози міжвоєнної доби;
- виокремити спільне та відмінне в ідейно-художніх і світоглядних позиціях провідних авторів українського та російського зарубіжжя;
- окреслити специфіку контактено-генетичних зв'язків у літературах українського та російського зарубіжжя;
- схарактеризувати проблемно-тематичний діапазон малої еміграційної прози;

- увести в науковий обіг твори маловідомих і недостатньо досліджених письменників українського та російського зарубіжжя;
- проаналізувати жанрові різновиди в українській і російській малій прозі, їх спільні й відмінні особливості;
- розглянути особливості трансформації традиційних жанрів малоформатної прози та їхні модифікації за нових історичних умов;
- створити типологію жанрових різновидів малої еміграційної прози;
- виявити домінанти розвитку малої еміграційної прози на поетико-стильовому рівні.

Об'єкт дослідження. З метою відтворити максимально об'єктивну картину розвитку еміграційної літератури залучено як власне художню малу прозу українських і російських письменників-емігрантів міжвоєнного двадцятиліття, так і документально-публіцистичні твори, опубліковані в еміграційній пресі й у виданнях кінця XX – початку XXI ст., зокрема твори А. Аверченка, І. Буніна, В. Винниченка, Г. Газданова, О. Грицяя, Дон-Амінадо, Д. Донцова, В. Королева-Старого, Ю. Косача, В. Королева-Старого, О. Купріна, Ю. Липи, Л. Мосендза, Галини Орлівни, М. Осоргіна, В. Набокова, Саші Чорного, Теффі, В. Федорова, І. Шмельова та ін. Усього в дисертації розглянуто понад 300 творів.

Предмет вивчення – генеалогічні джерела, типологічні збіги та розбіжності української та російської малої прози періоду літературної еміграції 1919–1939 рр., її проблемно-тематична й жанрово-стильова типологія.

Теоретико-методологічну основу роботи склали ідеї вітчизняних і зарубіжних літературознавців, пов'язані з проблемами міжнаціональних літературних відносин жанрово-стильової типології, розвитку малої прози, особливостями трансформації традиційних жанрів у нових соціально-історичних умовах. Вони подані у працях В. Агєєвої, М. Бахтіна, Н. Бернадської, О. Бігун, О. Білецького, Ф. Білецького, Т. Бовсунівської, В. Будного, І. Бурлакової, О. Веселовського, Л. Грицик, І. Денисюка, М. Дубини, Д. Дюришина, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, А. Єсіна, В. Жирмунського, М. Жулинського, В. Зарви, В. Звиняцьковського, М. Ільницького, І. Качуровського, О. Кеби,

Г. Ключека, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, О. Колінько, Н. Лейдермана, С. Ленської, Ю. Лотмана, Н. Мафтин, В. Мацька, Є. Мелетинського, П. Михеда, Д. Наливайка, М. Наєнка, А. Нямцу, С. Павличко, Ф. Погребенника, Я. Поліщука, Г. Поспєлова, М. Рубінс, Л. Спиридонової, Г. Струве, Л. Табачин, С. Ташликова, А. Ткаченка, О. Турган, М. Ткачука, Ю. Тинянова, В. Фащенко, Н. Ференц, Л. Чернець, Д. Чижевського, Ю. Шереха, К. Юнга та ін.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань застосовано комплексну методологію, що передбачає поєднання описового, біографічного, порівняльно-історичного (генетично-контактного), порівняльно-типологічного, герменевтичного, міфокритичного, архетипного, системного методів. Описовий і біографічний методи застосовано для з'ясування особливостей літературної ситуації періоду міжвоєнної літературної еміграції, ідейно-художніх позицій письменників, урахування впливу конкретних життєвих і соціально-історичних обставин на жанрово-стильову специфіку творів. За допомогою порівняльно-історичного й порівняльно-типологічного методів виявлено споріднені літературні явища, специфіку взаємодії творів і письменників у діахронічному й синхронічному аспектах (генеза, традиція, вплив, рецепція), проблемно-тематичні, жанрові й стильові подібності та відмінності. Для виявлення особливостей поетики творів застосована методика повільного і глибинного прочитання твору («slow reading», «close reading»). Метод теорії архетипів актуалізовано в дослідженні фольклорно-міфологічної парадигми малої прози.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

- уперше у вітчизняному літературознавстві проведено комплексне порівняльно-типологічне дослідження української та російської малої еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття; зіставлено проблемно-тематичні вектори малих прозових форм;
- окреслено схожі й відмінні особливості творів малої прози представників українського та російського літературного зарубіжжя на тематичному, генологічному й поетико-стильовому рівнях;

- досліджено специфіку контактено-генетичних зв'язків у літературах українського та російського зарубіжжя міжвоєнного двадцятиліття;
- схарактеризовано ідейно-естетичні домінанти української та російської малоформатної прози періоду міжвоєнної еміграції, зумовлені відмінностями менталітету й національно-культурного життя;
- уведено в науковий обіг твори багатьох маловідомих і недостатньо досліджених письменників українського та російського зарубіжжя;
- проаналізовано жанрові різновиди в українській та російській малій прозі, їх спільні та відмінні особливості;
- розглянуто особливості трансформації традиційних жанрів та їхні модифікації за нових історичних умов;
- представлено жанрову типологію й виявлено стильові домінанти жанрів малої прози документально-публіцистичного етапу літературної еміграції.

Особистий внесок автора. Концептуальні ідеї, запропоновані й обґрунтовані в дисертації, а також монографії та низці наукових робіт, є результатом цілком самостійного дослідження автора. У науковий обіг вводяться твори маловідомих письменників українського та російського зарубіжжя (М. Арцибашев, М. Байков, Н. Берберова, О. Грицай, Леся Верховинка, Нік. Гієвський, Р. Купчинський, С. Левинський, І. Лукаш, А. Несмелов, В. О.'Коннор-Вілінська, Галина Орлівна, І. Савін, Д. Тягнигоре, В. Хмелюк, А. Чекмановський, О. Храпко-Драгоманова, Н. Федорова та ін.).

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що виділено чотири жанрові групи малої прози російського й українського зарубіжжя: новела й оповідання; помежові художньо-публіцистичні жанри (фейлетон, памфлет, нарис, есе); «фольклорно-міфологічні» (казка, міф, притча, легенда, оповідка); «мініатюрно-фрагментарні» (поезія в прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм). Визначено особливий етап у розвитку малої еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття, названий «документально-публіцистичним».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження знайдуть застосування у процесі вивчення університетських курсів порівняльного

літературознавства, історії української та російської літератур першої половини ХХ ст., теорії літератури, у розробці вибіркового курсу філологічного спрямування у вищій школі, при підготовці підручників і посібників для середньої та вищої школи.

Апробація роботи. Дисертація обговорена і схвалена на засіданні міжкафедрального семінару «Поетика і типологія літературних жанрів» Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 1 від 27.09.2018 р.) і на засіданні кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 5 від 31.10.2018 р.).

Основні результати роботи та висновки дисертації апробовані на понад 30 міжнародних, всеукраїнських, міжвузівських наукових та науково-практичних конференціях, читаннях, конгресах, а саме: Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017); всеукраїнських науково-практичних конференціях «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти» (СумДУ, 2017–2018), «Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення» (Запоріжжя, 2017); міжнародних наукових конференціях «Современность классики» (Харків, 2016), «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук» (Одеса, 2017), «Літературний процес: трансгенерації революцій», «Язык и культура» имени Сергея Бураго (Київ, 2017), «Слов'янські студії» (Миколаїв, 2017), «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 2017), «Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі», «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2017), «Журналістська освіта на Сумщині: світові професійні стандарти» (Суми, 2015), «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2016), «Мова та література у полікультурному просторі», «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури», «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (Львів, 2017), «Актуальні питання розвитку філологічних наук у

XXI столітті», «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення» (Одеса, 2017); щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького складу: Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (2017–2018), Сумського державного університету (2016–2018); закордонних наукових конференціях: «The Tenth International Congress on Social Sciences and Humanities» (Австрія, Відень, 2017); «Концепции устойчивого развития науки в современных условиях» (Казань, РФ, 2017); Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine (Люблін, Республіка Польща, 2017); Zbior artykulow naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, socjologia I kulturoznawstwo Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki» (Гданьськ, Польща, 2017); IV International Scientific and Practical Conference «Science and Education – Our Future», IV International Scientific and Practical Conference «Science and Practical Results in 2017. Prospects for Their Development» (Варшава, Польща, 2017); XIV Міжнародній літературознавчій конференції «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017); IX Міжнародному конгресі українців (Київ, 2018).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано монографію «Малі жанри в українській та російській еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття: компаративний дискурс» (Суми, 2018, обсяг – 24,88 друк. арк.), навчальне видання «Острови малої еміграційної прози» (Суми, 2018, обсяг – 6,0 друк. арк.), 32 наукові статті, з яких 24 – у вітчизняних фахових виданнях, 8 – у наукових періодичних виданнях іноземних держав (15 статей увійшли до міжнародних реферованих журналів, індексованих у наукометричних базах); матеріалах і тезах доповідей на наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків і списку використаних джерел, що містить 530 позицій. Загальний обсяг дисертації 465 сторінок, із них 387 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

УКРАЇНСЬКА Й РОСІЙСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА МАЛА ПРОЗА В СУЧАСНОМУ НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Спроби осмислення феномену української еміграції після героїчних і трагічних подій Української революції 1917–1921 рр. були здійснені вже в перший період перебування за межами етнічної території самими емігрантами. Так, О. Ряст (С. Петлюра) поряд із поясненням причин розселення майже 1000000 людей «мало не по цілому світу», ставив перед українцями завдання братися за справу підняття престижу своєї Батьківщини. Він говорив про необхідність участі в європейській пресі й журналістиці, називав талановитих публіцистів (Д. Донцова), дипломатів (О. Шульгіна), наполягав на організації лекцій українською мовою, створенні перекладної, а головне – оригінальної літератури в різних галузях науки і популярних книжок для народу, започаткуванні українських видавництв тощо [415, с. 37–80]. Суголосні думки висловлював М. Шаповал, акцентуючи виконання великої історичної місії еміграції – «підготувати європейську свідомість для включення України в міжнародне право...» [512, с. 6] – шляхом повсякденної кропіткої культурної праці, відкриття українських шкіл, видавництв і преси.

Упродовж усього міжвоєнного періоду важливим завданням літературної еміграції було досягнення власного нового статусу і призначення. Багато уваги аналізу літератури міжвоєнної доби приділили Ю. Липа («Лист до літераторів», 1929; «Бій за українську літературу», 1935; «Українська доба», 1936; «Українська раса», 1937), Д. Донцов («Криза української літератури», 1923; «Шляхтич міщанин», «Емігрантська сменовеховщина», 1932; «Наша доба і література», 1936), А. Животко («Сучасне українське письменство поза ССРСР», 1937). Водночас уже в той період усвідомлювалася відмінність розвитку поезії й прози в розрізі співвідношення світового й національного: «Тоді, як в поезії останніх часів зустрічаємо чимало творів з тематики загально-світового характеру, проза визначається більш тематикою суто національною» [153, с. 12].

У повоєнний час з'явилося чимало досліджень, у яких зверталася увага й на міжвоєнний період: В. Державин («Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)», 1948), Ю. Шевельов («Стилі сучасної української літератури на еміграції», 1945; «Українська еміграційна література в Європі 1941–49 рр.», 1949–1953; «МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури», 1987), Б. Кравців («Сучасна літературна ситуація в Україні», 1958; «Розгром українського літературознавства 1917–1937 рр.», «На багрянному коні революції», 1960), Г. Костюк («З літопису літературного життя в діаспорі», 1971). Виступаючи проти намагання радянських дослідників зробити спробу у висвітленні екстермінаційної політики комуністичної партії в галузі української літератури, Б. Кравців наводить сумну статистику – підсумки «великого розгрому української літератури» 20–30-х рр. ХХ ст.». Серед численних даних фізичного й морального знищення літераторів – перелік понад 80 імен, що емігрували [266, с. 33–35]. Також критик пише про творчість еміграційних митців, яка є «логічним і змістовним доповненням літературної творчості письменницьких кадрів на рідних землях». Вони продовжували й розвивали традиції «літературного ренесансу визвольних змагань і двадцятих років», шукали нових засобів вияву, обирали для своїх творів теми й сюжети, «заборонені чи неможливі у підсоветській дійсності». За спостереженням Б. Кравціва, українські літератори шукають мистецького контакту з модерною сучасною літературою Заходу й пишуть твори, «варті уваги з усякого погляду, не гірші від подібних речей в американській чи в іншій літературах». Він стверджує: «...кількість і якість літературних творів, створених самими тільки українськими еміграційними письменниками, може дорівнювати в загальному всій українській літературі в усіх займанщинах до Першої світової війни чи й навіть може перевищувати українську літературу доби визвольних змагань» [267, с. 392].

З часу набуття Україною незалежності розпочинається активна робота з вивчення літератури діаспори. Упродовж 1993–2015 рр. було передано велику кількість архівних матеріалів, що стосувалися творчості І. Багряного, У. Самчука, В. Барки, О. Ольжича, О. Олеся, І. Гаврилюка, Л. Мосендза, Б. Лепкого та ін. [15].

Відтак літературознавці отримують можливість детально й неупереджено вивчати ці матеріали і публікувати результати своїх досліджень. З'являються численні праці, що проливають світло на еміграційні процеси в цілому – В. Агеєвої, А. Астаф'єва, Т. Гундорової, І. Дзюби, М. Жулинського, Яра Славутича, Р. Мовчан, В. Моренця, Д. Нитченка, Ф. Погребенника, Т. Салиги та багатьох інших, які «у сукупності являють собою багатомірну панораму українського літературного «заокеання» [28, с. 10].

Літературу діаспори вивчали в різноманітних аспектах. Найбільше дослідників цікавив розвиток поезії, що засвідчили студії М. Ільницького («Західноукраїнська і емігрантська поезія 20–30-х рр.», 1992; «Від «Молодої Музи» до «Празької школи», 1995), О. Астаф'єва («Лірика української еміграції: еволюція стильових систем», 1999; «Художні системи українського зарубіжжя», 2000), Ю. Коваліва («Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину», 2001; «Художня хроніка великої трагедії (українська література періоду Другої світової війни)», 2004). Літературу 40–60-х рр. вивчали Н. Лисенко-Ковальова («Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм», 2006), І. Качуровський («Променисті силуети», 2008), І. Васишин («Епоха й люди в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі», 2008), В. Мацько («Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття», 2010), І. Бурлакова («Поетика малої прози письменників МУРу (40-і – 60-ті роки ХХ ст.), 2010) та ін.

Що стосується малих епічних форм міжвоєнного періоду, то вони потрапляли в поле зору науковців лише вряди-годи. Спорадично згадує про неї В. Мацько, дослідник усього корпусу еміграційної прози в концептуальних аспектах її розвитку, автор монографій «Злотонить-2: проза українського зарубіжжя» (2003), «Українська еміграційна проза ХХ століття» (2009), наукових розвідок про певних прозаїків. Учений висвітлює особливості онтологічних і антропологічних моделей еміграційної прози, розглядає основні аспекти жанрово-стильової динаміки, з'ясовує роль архетипів національної художньої

свідомості у формуванні образності, зосереджуючись головним чином на творах великої та середньої епічних форм [318, с. 3–13].

Монографія Ю. Барабаша «Украинское литературное зарубежье: Лица. Судьбы. Тексты» (2016) також присвячена здебільшого прозаїкам, мистецьке життя яких припадає на повоєнний час (Є. Маланюк, В. Барка), порівнянню творів Є. Маланюка і М. Гумільова, А. Любченка й В. Петрова, дослідженню творчості авторів новітнього зарубіжжя. Пріоритетними у пошуках науковця є узагальнення щодо спільних для усіх українських письменників констант: «імператив рідної мови», національна ідея свободи, християнська традиція тощо [28, с. 19–21]. На жаль, дослідник практично нічого не пише про особливості розвитку малої прози.

Період міжвоєнного двадцятиліття став предметом зацікавлення О. Богуславського («Преса міжвоєнної української еміграції в Європі 1919–1939 рр.: національно-патріотична дискусія», 2008), І. Воронюк («Національно-визвольна ідея в художньому трактуванні українських письменників першої еміграційної хвилі», 2010); О. Омельчук («Літературні ідеали українського вістниківства (1922–1939)», 2011), О. Багана («Міжвоєнна доба в українській літературі ХХ ст: період, стилі, ідейно-естетичні пріоритети», 2014). Теоретичні аспекти, окреслені у вказаних роботах, мають суттєве значення для виявлення основних ідейно-естетичних концепцій міжвоєнного двадцятиліття. Так, О. Баган вважає 1914 рік початком періоду міжвоєнної доби – «наступних подій, тенденцій і культурних явищ, вплив яких продовжувався аж до 1945 року»: Перша світова війна, репресивні дії російської влади в Наддніпрянській Україні, проголошення незалежності УНР в січні 1918 р., прихід нового покоління в літературу, яке кардинально змінило її естетичні нуртування, що мали визначальний вплив на подальші культурно-історичні процеси [23, с. 122–126]. Однак нам здається така хронологія щодо міжвоєнної доби (1914–1945) надто широкою, адже роки Другої світової війни варто виокремити, бо вони мають свої ідеологічні й контрверсійні риси. Варті уваги ретельно прослідковані дослідником художньо-естетичні ознаки «міжвоєнної доби»: новий тип модерністської естетичної свідомості, стильова повнота, національна самобутність і органічність модерних явищ, дух

парнасизму, естетичний поліфонізм, буттєвий оптимізм. Вчений підсумовує, що «міжвоєнна доба була об'єднана спільними духовними, ментальними устремліннями покоління» [23, с. 126–129].

Доволі часто предметом студіювання була мала проза окремих літераторів: Н. Буркалець «Поетика малої прози Богдана Лепкого», 1999; Л. Прима «Остап Грицай: письменник, літературний критик, перекладач», 2000; І. Набитович «Леонід Мосендз – лицар святого Грааля», 2001; І. Голубовська «Творчість Наталени Королеви в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ століття», 2003; Н. Михальчук «Мала проза В. Винниченка: від метафізичного до естетичного», 2005; С. Романов «Історична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років ХХ століття», 2008; Н. Левицька «Принципи характеротворення в новелістиці Ю. Липи», 2008; М. Зушман «Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття», 2013; Х. Вергинюк «Рівні маргінального в прозі Наталени Королеви», 2014; О. Хомишин «Проза Федора Дудка в контексті західноукраїнської літератури 20–30-х рр. ХХ ст.», 2015 та ін. Автори названих досліджень охоплюють широкий тематичний спектр питань, аналізують поетику малих епічних форм українських митців, твори, які були довгий час недоступні читачам і науковцям, зокрема таких талановитих і непересічних митців, як О. Грицай, Ф. Дудко та ін.

Зосереджувалися науковці й на вивченні західноукраїнської прози, яка у період міжвоєнного двадцятиліття розвивалася в умовах домінування польської, румунської, чеської, словацької культур (С. Андрусів «Західноукраїнська література 30-х р. ХХ ст.», 1996; «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.», 2000; О. Харлан «Творчість Катрі Гриневичевої в контексті західноукраїнської літератури першої половини ХХ століття», 1997; М. Дубина «Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20–30-і рр. ХХ ст.)», 1997; Н. Мафтин «Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х рр. ХХ ст: стильові та ідейні парадигми», 2008, «У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного

двадцятиліття», 2011; Л. Табачин «Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження, 2000; М. Федунь «Поетика західноукраїнської мемуаристики першої половини ХХ століття», 2013; Н. Мацибок-Стародуб «Художня модель світу в західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська)», 2016). Згадані роботи охоплюють велику кількість новелістики малознаних літераторів, розширюють проблемно-тематичну палітру української малої прози, досліджують її жанрово-стильові виявлення.

Л. Табачин акцентувала на домінуванні національно-визвольних і патріотичних мотивів у малій прозі міжвоєнного двадцятиліття, а також на основних жанрових пошуках: «Поряд з невеличкими етюдами, «акварельками», тонкими поезіями в прозі, літературно-мистецьким нарисом, алегоричною мініатюрою та ін. <...> з'являються і складніші форми, зокрема психологічні новели з усіма їх відтінками» [445, с. 145]. Авторка доречно виявляє цілу низку проблематики жіночої прози, яка стосується й нашої роботи (викриття антигуманного характеру війни, формування національної самосвідомості, страченого дитинства, еміграції, морально-етичні тощо), однак у надто розлогому й дещо тавтологічному списку [445, с. 55–57] залишає поза увагою вічну тему – кохання й тему фантазійного і готичного, що також мали місце у західноукраїнській літературі 20–30-х років.

Багато вперше повернутих із забуття творів малої прози проаналізувала Н. Мафтин. Вона зауважувала, що «...західноукраїнська проза 20–30-х років ХХ ст. у всьому розмаїтті тематичної та жанрово-стильової палітри становила текстуальний опір російському неокolonіалізму, утверджуючи національну самість, неперебутню ідею України духовної й України державницької» [316, с. 15]. Дослідниця охарактеризувала своєрідність літературного процесу в Галичині 20–30-х років, простудіювала заборонену раніше малу прозу К. Поліщука, твори У. Самчука і Г. Журби, «стрілецьку Голгофу» (Ю. Шкрумеляк, О. Бабій, В. Софронів-Левицький), історичну белетристику

А. Чайковського, Б. Лепкого, прозу «трагічних оптимістів» Ю. Липи, Л. Мосендза, Ю. Косача, європоцентризм Н. Королевої, експериментаторські твори К. Гриневичевої, Б. Нижанківського, І. Вільде, В. Софронова-Левицького, ліризовану прозу Ю. Шкрумелюка, О. Бабія, Д. Віконської тощо. Монографія Н. Мафтин є серйозним напрацюванням на терені вітчизняного літературознавства, яке варте продовження насамперед з метою вивчення поетико-стильових домінант художньої спадщини В. Королева-Старого, О. Грицяя, Д. Тягнигоре, С. Левинського та ін.

Дослідженню малої прози кінця XIX–XX століть присвячена робота Т. Ткаченко (2017), у якій з'ясовано онтологічно-екзистенційні основи українських малих епічних форм крізь призму жанрово-стильових, ідейно-тематичних, образних домінант. Авторка вперше охопила понад столітній дискурс української малої прози, виявила її онтологічно-екзистенційні концепти у формозмістовій єдності, які доводять єдність національної літератури в розмаїтті. На жаль, вона надто загально аналізує еміграційну малу прозу і не вдається до зіставлення творів різних літератур [449].

Студіюючи поетику малої прози письменників МУРу (40-і – 60-ті рр. XX ст.), І. Бурлакова (2010) сфокусувала увагу на деяких жанровизначальних аспектах: генетика жанру, жанровий зміст, специфіка зображальних засобів, особливості сюжетобудови тощо. Жанрова система, на її думку, формувалася на основі таких домінантних принципів: сталість жанрової матриці, збереження жанрового канону; перекодування ідей, образів, мотивів, що притаманні конкретному, жанровому інваріанту, наповнення жанру новими характеристиками; інтеграція нових і усталених змістоформ, запозичення новелою нових ознак, стилістичних прийомів із лірики, зумовлюючи особливі різновиди жанрів малої прози на межі двох родів літератури – епосу та лірики; зміна концепції особистості, що виявилася у посиленій увазі до її емоційного світу й філософських проблем сучасності, відродження традицій українського модернізму; посилення психологізму, безфабульності, монологічності, сповідальності, які призводять до появи новели, у якій переважає фрагментарна

композиція; поглиблення філософічності, теоретичне та структурно-метафоричне осмислення біблійних сюжетів, наявність у таких творах образів-знаків, деталей-символів тощо [67, с. 13–14]. Проблематика її розвідки дещо перегукується з нашою (історична доля народу, туга за державою, естетичні традиції, фольклорне мислення). І. Бурлакова зауважує на тому, що «контекст малої прози письменників-емігрантів мурівського періоду (1945–48 рр.) тематично зорієнтований на освоєння нового життєвого (географічного, соціального, духовного) простору людиною, яка в процесі цього освоєння-завоювання проходить складний процес самоозначення» [66, с. 15].

Жанрову специфіку малих епічних форм у дисертації «Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю» (2014) дослідила С. Ленська. У роботі з'ясовані теоретичні підходи і стратегії сучасного літературознавства щодо визначення предмета й обсягу поняття «малої прози». Авторка з'ясувала жанрово-стильові особливості малої прози різноманітних періодів, простудіювала мілітарну тему, екзистенційну проблематику, антитоталітарний, фемінний, еміграційний дискурси, гумор і сатиру й багато інших питань, здійснюючи таким чином ґрунтовне наскрізне вивчення малої української прози ХХ ст. Вона зауважила, що мала україномовна проза, яка «творилася упродовж ХХ століття на різних континентах», майже не потрапляла в поле зору дослідників, частково відрефлексована в аналітичних студіях І. Бурлакової, Н. Мафтин, В. Мацька. Окремий розділ дисертації С. Ленської присвячений еміграційній новелістиці, у якому досліджуються жанрово-стильові модифікації малої прози в художньому осмисленні діячів «Празької школи», МУРу і «Слова» [291, с. 344–358].

Малоформатні жанри у компаративному аспекті студіювалися в основному шляхом зіставлення творів окремих літераторів. Так, робота Л. Мацевко «В. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі» (2000) здається нам цікавою, однак дослідниця вивчила ранній період творчості. Приділила увагу неореалізму в українській і російській літературах першої третини ХХ ст. Л. Рева-Левшакова (2012), яка теж досліджувала дореволюційну малу й середню прозу І. Буніна, В. Винниченка, Максима Горького [404, с. 15–25]. Роботи дослідниць є

важливими для вивчення особливостей літературного процесу початку ХХ ст., однак еміграційна спадщина зазначених письменників потребує ретельної уваги.

У вже згадуваній монографії Ю. Барабаша порівнюються твори як окремих українських митців між собою, так і з російською зарубіжною літературою, при цьому науковець зосереджується на повоєнному періодові еміграції і великих епічних формах [28].

Суттєве значення для вивчення літератури українського зарубіжжя має «Енциклопедія Української Діаспори» (ЕУА) – перша у своєму жанрі «книга знань», яка готувалася поза Україною. Ідея створення належала В. Кубійовичу, головний редактор – В. Маркус. Першим у 1995 р. випущений четвертий том (Австралія – Азія – Африка), два наступні, присвячені США, вийшли 2009 і 2012 рр., третій том готується до друку, працює над його випуском Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Америці [150, с. 5, 8].

Починаючи з 1995 р., Національна парламентська бібліотека України почала випуск біобібліографічних покажчиків «Українські письменники діаспори»; на сьогодні маємо лише п'ять видань. Матеріали довідника, що з'явився у 2006 р. у двох частинах, охоплюють близько півтораєста персоналій авторів діаспори [467]. Сподіваємося, що розпочата робота продовжуватиметься й будуть вивчатися інші маловідомі митці еміграції.

Серед довідкових видань – нариси-дослідження Ф. Погребенника «З Україною в серці» (1995); С. Козака «Волинська літературна еміграція» (2012); словник-довідник В. Просалової «Українська діаспора» (2012). Необхідність видання останнього укладач пояснила відсутністю точних біографічних відомостей про літераторів, потребою введення нових імен у науковий і літературний обіг, усунення цілої низки погрішностей, що стосуються біографічних подробиць, ідентифікації художніх творів і письменників, які друкувалися під різними літературними іменами в багатьох куточках світу: Австралії, Бразилії, Аргентині, Канаді, США, Австрії, Польщі, Німеччині, Румунії. До того ж В. Просалова наголошувала на необхідності такої роботи й із огляду на «рецидиви колоніального мислення» [466, с. 3–4]. З-поміж

представників української діаспори дослідниця подає деякі імена (А. Аверченко, В. Єрошенко), які можуть викликати заперечення, але загалом довідник є серйозним помічником у роботі дослідників української еміграції.

Цінну інформацію про діяльність українських авторів вигнання містять художньо-публіцистичні твори: Є. Сверстюк «Блудні сини України» (1993), В. Біляїв «На неокраїнім крилі...» (2003), М. Іванченко «Сурма і меч» (2012).

Ширше репрезентовані дослідження російської еміграції. Загальне уявлення про літературу зарубіжжя дають такі роботи: Антон Крайній (З. Гіппіус) «Полет в Европу», 1923; І. Бунін «Миссия русской эмиграции», 1924; О. Амфітеатров «Литература в изгнании», 1929; П. Мілюков «Очерки по истории русской культуры», 1931; В. Ходасевич «Литература в изгнании», 1933; М. Алджанов «О положении эмигрантской литературы», 1936; І. Тхоржевський «Русская литература», 1950; М. Слонім «Живая литература и мертвые критики», 1924; «Modern Russian Literature», 1953; Г. Адамович «О литературе в эмиграции», 1932; «Вклад русской эмиграции в мировую культуру», 1961; П. Ковалевський «Зарубежная Россия: история и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека (1920–1970)», 1971; збірка статей за ред. М. Полторацького «Русская литература в эмиграции», 1972; Ю. Терапіано «Литературная жизнь русского Парижа за полвека», 1987 тощо.

Загальну думку щодо завдання емігрантів висловив І. Бунін у паризькій промові від 16 лютого 1924 р.: «Миссия русской эмиграции, доказавшей своим исходом из России и своей борьбой, своими ледяными походами, что она не только за страх, но и за совесть не приемлет Ленинских градов, Ленинских заповедей, миссия эта заключается ныне в продолжении этого неприятия» [62].

У лекції, прочитаній для філологічної спільноти Мілану, О. Амфітеатров оприлюднив список російських письменників, які достойно проявили себе в еміграції. Зокрема зазначив, що в останні два десятиліття ХІХ ст., якщо залишити осторонь колосальну творчість Л. Толстого, російська література була біднішою людьми і подіями, ніж «у нинішньому своєму закордонному стані, здавалося б, настільки несприятливому для її зростання і покликання» [11]. Публіцист назвав

близько ста імен лише авторів белетристичних творів, залишаючи осторонь критиків, публіцистів, істориків і мемуаристів, хоча із них також багато хто мали бути зарахованими до творців художньої літератури.

Якнайперша спроба зробити загальний огляд літератури еміграції належить П. Мілюкову, ширший дає І. Тхоржевський, серйозний аналіз англійською мовою зробив М. Слонім. Загальний настрій усіх книг, за О. Соколовим, «був надто песимістичний» [431, с. 4–6].

Незважаючи на велику кількість робіт, першим глибоким дослідником російської еміграції було визнано Г. Струве – автора «Русской литературы в изгнании» (Нью-Йорк, 1956), на важливості діяльності якого наполягав К. Лаппо-Данилевський: «...без урахування його робіт зараз неможливе повноцінне вивчення російської літератури і її міжнародних взаємозв'язків» [284, с. 7]. У передмові до своєї праці Г. Струве підкреслював: «Моїм головним завданням було дати максимально об'єктивну картину розвитку російської зарубіжної літератури на загальному тлі буття еміграції, трактуючи при цьому літературу в широкому сенсі слова, тобто залучаючи і філософську прозу, і публіцистику» [440, с. 21]. Автор подає детальну інформацію «русского исхода», називає прізвища й дати, окреслює діяльність основних центрів «русского рассеяния» (Париж, Берлін, Прага, Белград, Софія) і кожному з них присвячує сторінки аналізу їхньої культурної діяльності. У загальному огляді життя та творчості російських емігрантів старшого покоління (І. Бунін, О. Купрін, О. Ремізов, М. Осоргін, І. Шмельов) й молодших (В. Набоков, Н. Берберова, Г. Газданов) дослідник торкається й малої прози згаданих митців. Запропонована Г. Струве структура подачі матеріалу (поділ на «хвилі» еміграції, поетів і прозаїків старшого й молодшого поколінь, письменників-сатириконівців) «прижилася» у російських і зарубіжних науковців. Так, з незначними змінами її застосовували укладачі посібників «Литература русского зарубежья» за редакцією А. Смірної, 2004, 2012; «Rusko mimo Rusko» чеського автора Martin C. Putna, 1993 та ін.

Назва книги американського професора-славіста Д. Гледа «Беседы в изгнании» (1991) свідчить про діалогічний виклад матеріалу. Дослідник

знайомить із місцями географічного розселення російських вигнанців, дає уявлення про політичне й літературне життя. У розділі, присвяченому першій хвилі еміграції, вміщене інтерв'ю з письменниками Р. Гулем і А. Сєдих [99].

У 90-х роках першою спробою правдивої оповіді про долі російської еміграції стала книга В. Костікова «Не будем проклинать изгнание», написана у формі вільного есе. Автор зробив спостереження, що, залишившись поза межами батьківщини, інтелігенція Росії використала найважливіші права художника – право на вибір, пошук, сумнів, заперечення, незгоду й самостійність думки. В. Костіков доречно зазначив, що такі права вільної творчості дали змогу емігрантам «створити і в живописі, і в літературі, і в музиці, і в філософії такі творіння, без яких картина російського художнього та культурного життя ХХ століття мала б великі прогалини» [263, с. 23].

Суттєвий матеріал щодо прозової спадщини подають численні монографії, наведемо деякі: Л. Спиридонова «Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья», 1990; О. Соколов «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов», 1991; В. Жердева «Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции: Б. Поплавский, Г. Газданов», 1998; В. Агеносов «Литература русского зарубежья (1918–1996)», 1998; П. Басинський «Русская литература конца XIX – начала XX в. и первой эмиграции», 1998; А. Доронченков «Эмиграция «первой волны» о национальных проблемах и судьбе России», 2003; Н. Барковська «Литература русского зарубежья (Первая волна), 2001. Увага дослідників російського зарубіжжя (О. Шум, Т. Латипов, І. Манафова, Н. Мочалова, К. Івченко, Н. Рибінська) була прикута спочатку до вивчення щоденників, мемуарної літератури й публіцистики. У названих роботах зазвичай зацентровано на великих прозових доробках відомих письменників, серед них – І. Бунін, В. Набоков, М. Осоргін, О. Купрін, І. Шмельов, О. Ремізов, Б. Зайцев, А. Аверченко, Г. Газданов, Теффі. Натомість незначне місце відводиться малій прозі цих авторів.

Загальний огляд чинників російської літературної еміграції здійснено у монографії О. Соколова «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х

годов». Також у ній окреслено її проблемно-тематичні комплекси. На початку 1990-х рр. учений пише про відсутність у літературознавстві навіть бібліографічного переліку російськомовних видань за кордоном, що пояснюється ідеологічними причинами: література 1920–30-х рр. і подальша, аж до часів «відлиги», була названа ворожою, неприйнятною для країни і забороненою. Дослідник аналізує деякі закордонні видання (В. Террас, О. Матич) і підсумовує, що їх професійний рівень був різним. Вступаючи в дискусію про статус еміграційної російської літератури, О. Соколов стверджує, що вона є «реальною частиною національної літератури» [431, с. 7].

Праця В. Агеносова «Литература русского зарубежья (1918–1996)» (1998) стала першою системною спробою викласти закономірності російського літературного процесу за кордоном, починаючи з 1918 р. У ній проаналізовано малу прозу як відомих (І. Бунін, В. Набоков, А. Аверченко, І. Шмельов, М. Осоргін, Б. Зайцев), так і малознаних прозаїків (А. Несмелов, Г. Газданов) [6].

Першорядне значення для вивчення еміграційної малої прози мали фундаментальні колективні праці: «Культурное наследие русской эмиграции», кн. 2, 1994; «Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь», 1997; випуски «Литература русского зарубежья (1920–1930)». Становить інтерес остання збірка видання, надрукована 1999 р., у якій розглядались ідеологічні й духовно-релігійні аспекти, давався аналіз естетичним пошукам російської зарубіжної літератури. Колективна монографія дає портрети письменників-емігрантів О. Купріна, І. Шмельова, І. Сургучова, М. Байкова тощо. Вона має не лише «бібліографічний характер, а й насичена проблематикою, що відбиває боротьбу ідей і пошуки нових шляхів у словесному мистецтві російської літератури в еміграції» [306, с. 4].

Малу прозу студіювали й зарубіжні філологи. Автори збірки наукових досліджень «Русское зарубежье и славянский мир» (Белград, 2013) зокрема ставили питання єдності літератури зарубіжжя й метрополії (Л. Жаравіна), аналізували творчу співдружність І. Шмельова й І. Ільїна (Н. Лапасва),

слов'янську єдність у поетичних творах (Л. Васильєв, І. Тяпков) і діалогізм російської еміграції з іншими народами (Е. Успенська) [414].

З проблем російської зарубіжної прози захищено багато дисертацій. Назвемо деякі з них, зокрема ті, що певною мірою причетні до проблематики нашої праці: М. Напцок «Словотворчество в художественной прозе русского зарубежья: первая волна эмиграции: И. А. Бунин, Е. И. Замятин, В. В. Набоков» (2001), О. Бузуєв «Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: проблематика и художественное своеобразие» (2001); О. Роденкова «Творчество Куприна в аспекте Русского Зарубежья» (2003); Н. Летаєва «Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа» (2003); С. Полторацька «Мотив «потерянной» России в эмигрантском творчестве И. А. Бунина и И. С. Шмелева» (2006); Ю. Булдакова «Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920–1930-х гг.» (2010).

Українські русисти також займалися вивченням різних аспектів російської еміграційної літератури: А. Марченко «Парижский текст в прозе младшего поколения русской эмиграции первой волны» (2008); О. Резнік «Типологія та поетика персоналізму в автобіографічній прозі першої хвилі еміграції» (2010); К. Хінкіладзе «Белетристика російського зарубіжжя 1920–1930-х рр. у контексті традицій оповідної прози» (2016). Однак мала проза російських літераторів досі залишається недостатньо вивченою.

У посібнику за редакцією А. Смірної «Литература русского зарубежья (1920–1990)» (2006) детально проаналізовано літературне й культурне життя, течії, зарубіжні видання. Малій прозі І. Буніна, А. Аверченка, Теффі приділено незначної уваги, більше зосередженості – на ліричних і великих епічних полотнах [305].

В «Истории отечественной литературы» за редакцією Т. Алпатової (2012) російська еміграція розглядається як продовження літератури Срібного віку і як розвиток традицій класичної літератури в літературі російського зарубіжжя. У сучасній літературній освіті склалася традиція бачити у майстрах еміграційної прози зберігачів культурної традиції, національної пам'яті, умовного стильового

«канону», заснованого на поданні високих зразків російської класичної літератури. Зазначено, що інтерпретація еміграційної прози розглядається у контексті загальноєвропейського літературного процесу [68, с. 3–4, 6].

Серед важливих досліджень – В. Прищепа «Литература русского зарубежья», 1994; А. Лисенко «Голос изгнания», 2000; «Литература русского зарубежья», упоряд. Л. Насрутдінова, 2007; С. Якімова «Литература русского зарубежья Дальнего Востока», 2009; «История литературы русского зарубежья (1920–1990-х гг.)» за ред. А. Авраменко, 2011; «История русской литературы XX века. Кн. 2. 1910–1930 годы» 2012 за ред. Л. Алексеєвої, А. Ваховської, Л. Суматохіної; О. Бузуєв «Литература русского зарубежья Дальнего Востока в национальном культурном процессе XX века» (2014) та ін.

Із чотирьохтомної хрестоматії (редактор А. Забіяко, Благовещенськ, 2013), у якій представлена східна гілка еміграції, має суттєве значення перший том, де зібрані прозові твори близько сорока письменників російського Китаю, серед яких – О. Ачаїр, М. Веселовський, Д. Загоскін, В. Іванов, Г. Гранін, В. Логінов, В. Март, А. Несмєлов, Л. Нікіфорова, О. Петров, В. Петров та ін.

У хрестоматії вміщено й малу прозу уродженців України: М. Байкова (Київ), Ф. Даниленка (Полтавська губернія), Б. Волкова (Дніпропетровськ), П. Шкуркіна (Харківська губернія), вартої подальшої уваги українських науковців. Дослідники підкреслювали, що твори далекосхідної еміграції в науковому просторі російської літератури – це зазвичай «terra incognita», тому матеріали хрестоматії допоможуть зрушити з місця загальноприйняту на Заході й у російській вітчизняній русистиці точку зору щодо вторинності, провінційності зарубіжної літератури, що створювалася на Далекому Сході, у Харбіні й Шанхаї [303, с. 3–5].

Таким чином, в Україні й Росії зроблено чимало для вивчення малої еміграційної прози, однак сутнісною прогалиною залишається її порівняльний аспект, зокрема творів українських та російських прозаїків літературної еміграції 1919–1939 рр., що доводить актуальність та необхідність наукової розвідки.

Висновки до першого розділу

Таким чином, еміграційна література міжвоєнного двадцятиріччя і в Україні, й у Росії є предметом наукового вивчення. Ще у вигнанні філософи, публіцисти, критики (О. Амфітеатров, В. Державин, Д. Донцов, А. Животко, П. Мілюков, В. Ходасевич) намагалися досягнути статус еміграційної літератури. Однак у спробах осмислити феномен літературної еміграції мала проза довго залишалася периферійним об'єктом. Початок глибокому дослідженню літератур українського та російського зарубіжжя поклали праці 1950–60-х рр. – Г. Адамовича, Г. Костюка, Б. Кравціва, М. Слоніма, Г. Струве, Ю. Шевельова, але й вони зверталися до малої прози лише спорадично. Одна з причин криється у тому, що цей колосальний масив літератури переважно був розпорошеним по різних часописах зарубіжжя.

Нові горизонти студіювання малої прози міжвоєнного двадцятиріччя відкрилися на початку 1990-х років і залишаються актуальними сьогодні. Основні ідейно-естетичні концепції еміграційної літератури досліджували В. Агеносов, О. Астаф'єв, Д. Глед, М. Жулинський, І. Качуровський, Ф. Погребенник, О. Соколов та ін.

Головна увага літературознавців (О. Бузуєв, Ю. Булдакова, К. Івченко, Т. Латипов, І. Манафова, Н. Мочалова, Н. Рибінська, О. Роденкова, К. Хінкіладзе) зосереджена на вивченні мемуарів і публіцистики, загальних і теоретичних питань культури російського зарубіжжя, однак не обходить увагою й деякі твори малої прози І. Буніна, М. Горького, О. Купріна, Г. Газданова, В. Набокова, І. Шмельова, Теффі та ін.

Українські науковці зверталися до студіювання загальних тенденцій розвитку літературної еміграції (О. Баган, І. Воронюк), еміграційної поезії (О. Астаф'єв, М. Ільницький, Ю. Ковалів), малої прози періоду МУРу (І. Бурлакова), великих прозових форм цього ж часу (Ю. Барабаш, І. Васишин, В. Мацько). Натомість розвиток малих жанрів періоду міжвоєнного двадцятиліття не так часто потрапляв у поле зору науковців. Більше уваги було приділено

західноукраїнській прозі, яка тоді перебувала в орбіті польської, румунської й чехословацької культур. У працях С. Андрусів, О. Харлан, М. Дубини, Н. Мафтин, Л. Табачин, М. Федунь, Н. Мацибок-Стародуб охоплено велику кількість малої прози західноукраїнських авторів, розглянуто широке коло літературознавчих проблем.

Переважною тенденцією студіювання малої прози міжвоєнних десятиліть стало вивчення місця малих жанрів у творчості окремих українських письменників. Такий підхід демонструють дослідження науковців: Н. Буркалець, М. Зушман (Богдан Лепкий), Л. Прима (Остап Грицай), І. Набитович (Леонід Мосендз), І. Голубовська, Х. Вергинюк (Наталена Королева), Н. Михальчук (Володимир Винниченко), С. Романов (Юрій Косач), Н. Левицька (Юрій Липа), О. Хомишин (Федір Дудко), М. Мельник, М. Михалюк (Роман Купчинський).

Творчість російських письменників-емігрантів (А. Аверченка, І. Буніна, Г. Газданова, Б. Зайцева, В. Набокова, М. Осоргіна, О. Ремізова, Теффі, І. Шмельова та ін.) детально проаналізовано в монографіях Н. Барковської, П. Басинського, А. Доронченкова, В. Жердевої, Л. Спиридонової тощо. Однак малій прозі названих митців у їхніх дослідженнях відводиться незначне місце, за винятком деяких робіт. Усуненню такої прогалини певною мірою сприяють дисертації останнього часу (Н. Летаєва, А. Марченко, М. Напцок, С. Полторацька).

Щодо компаративних аспектів української та російської літератури періоду міжвоєнної еміграції констатуємо повну відсутність студій, метою яких було б створення ідейно-тематичної і жанрово-стильової типології малої прози. Довідкові видання та аналітичні публікації про окремих авторів, що виходять в Україні, Росії й за кордоном, неспроможні виявити увесь спектр проблем літературної еміграції 1919–1939 рр.

РОЗДІЛ 2.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Компаративні аспекти вивчення малої еміграційної прози

Формування компаративістики як окремої галузі філологічної науки відбувалося з кінця XVIII й упродовж усього XIX ст. Предметом її стали різноманітні прояви подібності між явищами словесно-художньої творчості на тлі національно-культурного розвитку народів. З моменту виникнення ідеї міжнаціональної літературної рецепції у працях Й. Гердера та Й. Гете й активного пошуку джерел національно-культурної ідентичності представниками міфологічної школи з початку XIX ст. й аж до антропологічних концепцій кінця XIX – початку XX ст. в основному сформувалися основні напрямки компаративістичних досліджень та їх засадничі принципи, які почасти суперечили один одному в силу надмірного перебільшення окремих можливостей кожного та ігнорування інших. І лише у XX ст., попри певні розбіжності у поглядах учених, склалася цілісна система порівняльного літературознавства, що має свою теорію та методологію.

З-поміж академічних концепцій компаративізму й сьогодні залишаються актуальними ідеї історичної поетики академіка О. Веселовського, які вперше системно виклав 1893 р., а потім постійно уточнював і деталізував у своїх університетських курсах та окремих публікаціях. У працях О. Веселовського проблеми порівняльного літературознавства від впливів, «мандрувань» та запозичень вирости у дослідження, спрямовані «на розкриття закономірностей історико-літературного процесу та їх зумовленості загальними закономірностями соціально-історичного розвитку» [196, с. 84].

Ідеї О. Веселовського відіграли помітну роль у розвитку українського літературознавства загалом і компаративістичних студій зокрема; вони були близькими українським ученим і письменникам того часу, особливо М. Драгоманову, Д. Овсянико-Куликовському, І. Франкові й продуктивно ними

розвивалися, що переконливо засвідчила Л. Грицик [118, с. 330, 358–360]. Більше того, в окремих студіях М. Драгоманов навіть випереджав свого російського колегу, як-от у праці «Слов'янські переробки Едіпової історії», що з 1874 по 1891 рр. чотири рази доопрацьовув, а в одному з варіантів мала промовисте уточнення: «Між Заходом і Сходом. Порівняльні нариси української народної словесності». Автор праці чітко усвідомлював необхідність студіювання матеріалу «з підмогою відповідних метод – історичної та порівняльної» [Цит. за : 118, с. 329].

У ХХ ст. розвиток порівняльного літературознавства був позначений як здобутками, так і певними втратами й кризами, особливо відчутними серед яких була так звана впливологія і звуження компаративних досліджень за позитивістською інерцією до автономних зіставлень окремих творів чи авторів. Тим не менше на сьогодні в літературознавчій компаративістиці має місце чітке усвідомлення й теоретико-літературна певність щодо основних підходів до зіставлення літературних феноменів, і так само ідея необхідності їх діалектичного поєднання. Такими основними підходами (компаративістичними методами) є: 1) генетичний підхід (інколи кажуть історико-генетичний), коли близькість явищ пояснюється спільністю походження; 2) контактологічний підхід, коли подібності між явищами пояснюються безпосереднім впливом одних на інші; 3) типологічний підхід, коли в основі близькості або схожості явищ лежать однакові чи близькі умови виникнення та розвитку. Інколи виокремлюють і зіставний підхід – «просто встановлення суті різних об'єктів» [288, с. 431].

Як відомо, компаративістика спирається на матеріали конкретно-історичних досліджень, враховує реальні умови розвитку окремих літератур. Тому, як зазначається у визнаному українським університетським середовищем підручнику «Порівняльне літературознавство» В. Будного й М. Ільницького, «літературні контакти необхідно розрізняти за мірою їх значущості, а по-друге, враховувати різні способи їхнього вияву і творчий характер їх рецепції» [59, с. 79].

Істотною особливістю новітнього порівняльного літературознавства є його тісний зв'язок із іншими літературознавчими дисциплінами, найперше з теорією

літератури. Сьогодні компаративістика, «не обмежуючись конкретними зіставленнями, прагне до встановлення ширших закономірностей, поєднує генетичний, контактологічний і типологічний підходи, надаючи останньому переважного значення» [288, с. 266].

Водночас варто зазначити, що в сучасній українській компаративістиці сутність і співвідношення цих трьох підходів до зіставлення словесно-художніх явищ розуміється дещо по-різному, хоча й не контроверсійно. Так, у «Лексиконі загального й порівняльного літературознавства» кожний із таких підходів визначається окремо, натомість у згаданому вище підручнику В. Будного та М. Ільницького вони почасти ніби схрещуються, що відбивається навіть у титульних назвах розділів, як-от у назві розділу 3: «Порівняльно-історичний (генетично-контактний) підхід». Пояснення цьому лежить у площині діяchronії / синхронії буття літератури. Вважається, що генетично-контактний підхід працює у діяchronному вимірі й потребує задіявання принципу історизму, на відміну від порівняльно-типологічного методу, де принцип історизму не є домінантним. На наш погляд, розрізнення за цим принципом певною мірою хибує, оскільки, як слушно твердять творці «Лексикону...», «синхронний підхід у типології не суперечить науковому принципів історизму: кожний факт, кожна система розглядається як наслідок попереднього розвитку...» [288, с. 238]. Крім того, з'єднання «генетичного» і «контактного» підходів в один знімає суттєву різницю між ними. Показово, що автори названого підручника в межах самого розділу окремими пунктами вже розділяють ці два методи, а у «Короткому термінологічному словнику», наведеному в кінці книжки, вони виявляються знову об'єднаними в один термін – «Генетично-контактний (генеалогічно-контактологічний)» [59, с. 392]. Наголошуємо на необхідності послідовнішого розрізнення зазначених двох методів з огляду на те, що матеріал нашого дослідження дає для цього відповідні підстави. Так, ми можемо впевнено говорити про практично повну відсутність безпосередніх контактів, впливів, взаєморецепцій між представниками української та російської міжвоєнної літературної еміграції, однак для з'ясування подібностей і відмінностей у

художній інтерпретації окремих сюжетів і образів, особливо тих, що зазвичай відносять до так званих традиційних, або «вічних», продуктивність генетичного методу видається очевидною.

Особливо важливим для методології нашої роботи є типологічний метод компаративістики. Його остаточне утвердження відбулося в середині ХХ ст. завдяки зусиллям учених різних країн, про що докладно пише Д. Наливайко у передмові до антології «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» [342, с. 17–18].

Істотну роль у цьому процесі відіграли і праці В. Жирмунського. Уже в статті 1935 р. «Порівняльне літературознавство і проблема літературних впливів» він обґрунтував потребу порівняння аналогічних літературних явищ, що виникають на однакових стадіях соціально-історичного процесу, що, власне, й визначало необхідність типологічного підходу: «порівняння має слугувати прийомом для встановлення закономірностей літературних явищ, що відповідають певним стадіям суспільного розвитку» [196, с. 7]. У «Проблемах порівняльно-історичного вивчення літератур» (1960) В. Жирмунський підкреслив важливість порівняльного дослідження типологічних сходжень, яке дає можливість встановити загальні закономірності літературного розвитку у його суспільній зумовленості, а також національну специфіку літератур, які виступають предметом порівняння [196, с. 66–68]. Етапною стала його доповідь «Літературні течії як явище міжнародне» (1967), у якій він виступає послідовним прихильником історико-типологічного аналізу й розглядає різноманітні форми історико-типологічних аналогій (конвергенцій) літературного процесу, що постійно трапляються у світовій літературі [196, с. 137–149].

Типологічний підхід, ставши домінантним у сучасній компаративістиці, виявився надзвичайно гнучким і здатним до абсорбування інших методів зіставлення літературних феноменів. Наразі, як наголошує Д. Наливайко, маємо бути свідомими необхідності застосування, а за потреби й поєднання різних підходів: «між генетико-контактологією і порівняльною типологією годі провести чітку демаркаційну лінію, це взаємопов'язані й взаємодіючі дослідницькі

методики, що становлять спільний теоретико-методологічний каркас літературної компаративістики. <...> взаємопов'язаність генетико-контактології і порівняльної типології в міжнаціональних літературних зносинах не є постійною величиною, вони по-різному співвідносяться між собою на різних етапах і рівнях вивчення зазначених зносин. Здебільшого маємо превалювання одного складника й підпорядкування ним іншого, що нерідко сягає межі повної інтеграції...» [342, с. 17]. Така думка є винятково важливою для нашої студії, оскільки дає можливість інтегрувати в аналізі літературних творів різні підходи, маючи на увазі домінування саме типологічного підходу.

Крім того, Д. Наливайко підкреслює важливість порівняльної типології для студіювання тенденцій історико-літературного розвитку: «Порівняльна типологія виходить із того, що елементи єдності руху літератур існують у їх розмаїтті як іманентній реальності, і щоб не впасти в спрощувальність і схематизм, необхідно брати за основу цю іманентність і шляхом індуктивного аналізу структур іти до виявлення спільних тенденцій і типологічних відповідностей загального, регіонального чи світового розвитку літератури як складника духовної культури» [342, с. 22–23]. Зазначена теза є для нас визначальною методологічною настановою щодо порівняльно-типологічного вивчення української й російської еміграційної малої прози. Запропонований підхід дає змогу увиразнити місце позаматерикових малих епічних форм даного періоду як у загальній картині розвитку новітньої літератури України, так і в світлі провідних тенденцій світової літератури ХХ ст.

Про необхідність поєднання різноманітних прийомів зіставлення йдеться й у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства»: «Як засоби порівняння – історико-типологічний, історико-генетичний і контактологічний (взаємодій), – так і явища літературної подібності на основі самостійного виникнення, спільного походження чи взаємодій не слід відривати одне від одного. Вони перебувають у діалектичній єдності. В усіх випадках ідеться про виникнення подібних літературних явищ на подібному соціальному ґрунті. Що ж

до історичних, генетичних та контактних чинників, то хоча вони принципово відмінні, але при аналізі конкретних казусів їх важко розмежовувати» [288, с. 545].

Одним із завдань компаративістики на засадах порівняльно-типологічного методу є створення жанрової типології. У цьому річизі вже чимало зроблено. Скажімо, відомий український учений О. Чичерін на матеріалі творів російської, англійської, французької літератур розробив концепцію становлення великої епічної форми, яку він називав романом-епопеєю, а також дослідив типологічні закономірності формування у новітній світовій літературі жанру інтелектуального роману [288, с. 564]. Проблемам компаративної генології присвячено один із розділів книжки В. Будного і М. Ільницького. Автори, зокрема, акцентують на тому, що «діахронічний аспект охоплює функціонування жанрів в історичній проекції», натомість «синхронічний стосується національних та індивідуальних жанрових систем, які, з одного боку, зберігають риси загальної норми, а з другого – видозмінюють її, вносять у неї елемент динаміки» [59, с. 209]. Зазначений методологічний постулат теж видається нам сутнісним у дослідженні жанрової типології еміграційної прози.

Отож, очевидно, що найбільш продуктивним для органічного поєднання різних підходів до зіставлення літературних явищ є історико-типологічний підхід, який передбачає синтез типологічного методу, в межах якого літературне явище увиразнюється в аспектах історико-культурної синхронії, з принципами генетичного та контактологічного методів, що розглядають явища в діахронічних аспектах, тобто в процесі історичного розвитку. «Потреба пояснити типологічні подібності з подібностей історико-літературних, історико-культурних, соціально-історичних процесів і спричиняє історико-типологічний підхід» [288, с. 238].

Важливим методологічним підґрунтям нашої роботи є й окреслена дослідниками тенденція до зближення сучасної компаративістики як із теорією літератури, так і з такими новітніми напрямками гуманітаристики, як герменевтика, феноменологія, рецептивна естетика [342, с. 31–32]. Усі вони так чи інакше закорінені на стратегіях словесно-художньої комунікації, а в контексті осягнення тенденцій розвитку досліджуваної нами української та російської малої прози

доби еміграції допомагають зрозуміти й інтерпретувати як глибинні сенси окремих літературних творів, так і закладену в них стратегію авторської апеляції до реципієнта, тобто різноманітних форм залучення читача до художнього дискурсу.

Не менш істотним методологічним аспектом осягнення досліджуваного нами об'єкту є необхідність врахування інтертекстуальних стратегій. Сучасна компаративістика органічно вміщує в себе напрацювання різноманітних форм і засобів міжтекстової взаємодії. Показово, що автори згадуваного вище українського підручника з «Порівняльного літературознавства» відводять окремий великий розділ концепціям інтертекстуальності в компаративістиці [59, с. 241–278]. Про значне поширення «інтертекстуального методу» в компаративістиці останніх десятиліть говорить і Д. Наливайко [342, с. 35]. При цьому важливо, що новітні виміри інтертекстуальності ґрунтуються на тій ідеї, що, як сказано в американській «Енциклопедії постмодернізму», «інтертекстуальність – це відмова усувати тексти та акт прочитання й написання з перспективи суспільно-історичних зацікавлень. Крім того, інтертекстуальність доводить, що написання, прочитання й мислення відбувається в історії, а тому всі акти мови мають розглядатися в ідеологічному та історичному контексті. По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту» [Цит. за : 342, с. 36–37]. Саме в такому методологічному вимірі передбачається аналіз об'єктного матеріалу в нашій роботі.

Певне методологічне значення для пропонованої дисертації має і така сфера сучасної компаративістики, як літературна імагологія – вчення про літературно-художні образи (іміджі) інших народів (або індивідів-іноземців), що формуються певною національною свідомістю й увиразнюються в літературних творах. Згідно з оцінкою Д. Наливайка, «за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними...» [342, с. 34]. В. Будний та М. Ільницький на позначення вказаного феномену вживають поняття

етноімагологія, предметом дослідження якої є «літературний етнообраз», тобто такий літературний образ, що «конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувщини...» [59, с. 352].

В основі літературної імагології лежить опозиція Свого й Іншого, яка із зрозумілих причин надзвичайно актуалізується й загострюється для літературних спільнот і окремих письменників в умовах вигнання, вимушеної еміграції. А в контексті нашого дослідження ця проблема стає ще більш гострою і болісною, оскільки емігранти з Росії й України, опинившись за кордоном, по суті, з однакових причин, дивилися по-різному і на минуле, і на майбутнє своїх батьківщин, а через це особисті й літературні контакти між ними практично унеможливлювалися, потрапляючи в жорстку опозицію Свого – Чужого.

Що стосується інших рівнів зіставлення творів малої прози (тематика, проблематика, ідеологічна парадигма, зображений світ), то найбільш очевидним і приступним до аналізу у контексті нашої студії є тематологічний рівень. Водночас із методологічного погляду вкрай непродуктивно вивчати тематику літературних творів автономно. «Порівняльне дослідження тематики неможливе без урахування різних рівнів літературної структури: стильового, наративного, жанрового. <...> зіставний підхід мусить взаємодіяти з порівняльно-історичним, бо під час аналізу, скажімо, традиційних сюжетів та образів неможливо обмежитися тематичними паралелями й контрастами, уникнувши питання про генезу та впливи, традиції та рецепцію, структурні трансформації та функції в новому літературному доквіллі...» [59, с. 134]. Тому нашу розвідку проведемо на різних типологічних рівнях – тематичному, генологічному, поетико-стильовому.

Особливе місце серед конкретних форм літературних взаємин займає філіація. Вживання цього поняття не є надто поширеним у компаративістичних дослідженнях. Етимологічно воно походить від латинського *filius* – син і фактично означає «наслідування» певного спільного для декількох етнічно споріднених літератур джерела. Д. Дюришин вважає, що про філіацію варто говорити, коли розглядаються «явища, які за своїм характером стоять на стику контактних і

типологічних збігів або являють собою результат найтіснішого взаємного перехрещення типологічних аналогій і контактних зв'язків» [148, с. 158]. На думку науковця, «приклади філіації у великій кількості надає внутрішньо-контактне дослідження історично споріднених літератур, наприклад російської й української, словацької та чеської тощо. Виділення філіації серед інших форм сприйняття вимагає, однак, всебічного розгляду конкретних подібностей і ретельного типологічного аналізу зв'язків» [там само]. Ця методологічна настанова суттєва для нас у тому сенсі, що слід пильно вдивлятися у «філіацію-наслідування» українськими й російськими прозаїками тих авторів, які вважаються «спірними» щодо належності до тієї чи тієї літератури, як-от Микола Гоголь, або ті російськомовні літератори, які були вихідцями з України й активно розробляли українську тематику.

Для адекватної інтерпретації складних процесів співвідношення української та російської малої прози періоду міжвоєнної еміграції важливо також висвітлити основні історичні закономірності українсько-російських літературних взаємин та шляхи і методи їх вивчення.

Дослідження російської й української літератур у їхніх міжнародних зв'язках одним із перших розпочав російський і український учений М. Гудзій, розглядаючи їх у широкому контексті інших слов'янських і неслов'янських літератур. Попри неминучу для радянських часів ідеологічну риторику, деякі спостереження вченого залишаються значущими й сьогодні. У науковій спадщині М. Гудзія помітне місце займають праці, пов'язані з вивченням російсько-українських літературних зносин: «Російсько-українське літературне єднання» (1954), «Пушкин в новейших украинских переводах» (1954), «Іван Франко і російські письменники» (1956), «Традиции Киевской Руси в старинных украинских и белорусских литературах» (1963) тощо [121].

Для розуміння історії компаративістичних студій в аспекті взаємин української літератури з інонаціональними культурами важливе значення має наукова спадщина О. Білецького. Його праці були присвячені таким проблемам, як освоєння творчості Адама Міцкевича українською літературою, зв'язки Івана

Франка з польською суспільною думкою та літературою, українсько-польським та українсько-чеським літературним контактам XIX ст., висвітлення значення творчості Тараса Шевченка для слов'янських літератур, впливу творчості Марка Вовчка на болгарську літературу. Працею О. Білецького «Українська література серед інших літератур світу» (1958) визначено важливі напрями розвитку української компаративістики. Даючи детальний огляд літератури, що «пробивала собі дорогу у світ», учений зазначав: «...українська література, яка ще в минулому столітті вважалася провінційною галуззю російської літератури, викристалізувалася, нарешті, і для літераторів, і для читачів як самостійна велика література слов'янського світу, як така, що здобула право посісти належне місце на світовій арені» [43, с. 6].

Виняткову роль як у загальному розвитку новітньої української компаративістики, так і в плані вивчення взаємин української літератури зі слов'янськими та західноєвропейськими літературами відіграла діяльність видатного вченого, чільного представника української літературної науки поза національними теренами Д. Чижевського. Він є автором численних літературознавчих робіт українською й німецькою мовами: «Культурно-історичні епохи» (1948; 1978), «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» (1948), «Поза межами краси (до естетики барокової літератури)» (1952), «Історія української літератури: від початків до доби реалізму» (1956), «Порівняльна історія слов'янських літератур» (1968, 2005), «Із двох світів. До історії слов'янсько-західних літературних відносин» (1956).

Останнє з названих досліджень має особливу вагу для нашої студії. Д. Чижевський неодноразово писав, що слов'янські культури належать до антично-європейської духовної традиції, тому європейську культуру неможливо осмислити без урахування внеску слов'янських народів. Зокрема, у збірнику статей «Із двох світів....» він на широкому проблемно-тематичному матеріалі висвітлив різні прояви слов'яно-західних літературних взаємин. Симптоматично, що першою у збірнику поставлена стаття «Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур», основним змістом якої є полеміка автора з відомим

мовознавцем і теоретиком літератури Р. Якобсоном. Д. Чижевський рішуче виступає проти обстоюваної Р. Якобсоном ідеї слов'янської єдності, ба навіть спільності «слов'янської свідомості». Український учений стверджує принципову неможливість слов'янської єдності, вказуючи, зокрема, на багатовікову «розколотість» слов'янського світу, належність його народів до східної, візантійсько-православної і західної, «латинської» культур; не визнає він і спільної «слов'янської свідомості», вбачаючи в цьому концепті рецидив російського слов'янофільства; наголошує на тому, що слов'янські літератури розвивалися в постійних зв'язках із неслов'янськими й належали до європейської культурної спільноти як її складові частини [54, с. 393]. Окреслені ідеї Д. Чижевського, вочевидь, спричинялися, окрім власне історико-літературних і культурологічних студій, спостереженнями над життям російської та української літературної еміграції у 1930–1940-ві рр., яке він дуже добре знав.

У більш відомій праці Д. Чижевського – «Порівняльна історія слов'янських літератур» – наскрізною є теза про те, що у слов'ян завжди яскравіше виражена тяга до західної (а не східної) цивілізації, що особливо відбилося в літературній творчості, де в усі епохи спостерігалися більш чи менш помітні взаємостосунки і взаємовпливи [499, с. 29–30].

Ще одним суттєвим методологічним концептом автора «Порівняльної історії слов'янських літератур» була ідея про початкові стадії літературних епох, яка була покладена в основу його періодизації літературного процесу. Саме на початкових стадіях кожної нової літературної епохи під впливом ідеологічних віянь формуються і взаємодіють жанрово-стильові системи й образно-поетичні новації. Згідно з висновуванням В. Будного і М. Ільницького, «з методологічної точки зору міркування Д. Чижевського цінні тим, що орієнтують дослідницьку думку на диференційоване членування суцільного літературного потоку і класифікацію виділених відрізків як подій, значення яких неоднакове в контексті літературної доби...» [59, с. 131]. Отож для нашої роботи ідеї Д. Чижевського можуть слугувати важливим методологічним орієнтиром у визначенні відмінностей між українською і російською малою прозою періоду еміграції.

Для дослідження поезиї українських і російських авторів малої прози ефективною може бути й методологія українського літературознавця зі США Г. Грабовича. Його студії ґрунтуються на теоретико-методологічній базі, що склалася шляхом урахування різних теоретичних підходів сучасного західного літературознавства і зазнала певної еволюції. Г. Грабович зосереджувався в основному на проблемах історії української, польської, російської літератур та їхніх взаємозв'язків, які є центральними у його працях: «Шевченко як міфотворець» (1991), «Гоголь і міф України» (1994), «Кобзар, Каменярь та Дочка Прометея» (1999), «До історії української літератури» (2003), «Тексти і маски» (2005). Т. Гундорова зазначала, що прикметними рисами філологічної школи Г. Грабовича лишається розуміння історико-літературних проблем у нерозривному зв'язку з теоретичними аспектами; свої принципи «близького прочитання» («close reading»), досвід якого він відточував у Єльському університеті під керівництвом відомих професорів на матеріалі американської та англійської поезії, переносить і в українське літературознавство, забезпечуючи глибокий формалістичний аналіз художнього твору [125].

Таким чином, порівняльно-типологічне вивчення української та російської малої прози періоду літературної міжвоєнної еміграції потребує залучення широкого спектру сучасних компаративістських методів, застосування яких в кожному конкретному випадку має визначатися пильним розглядом усіх аспектів, обставин і формальних проявів схожості, подібностей, аналогій на рівні контактних зв'язків, генетичних сходжень та типологічних відповідностей.

2.2. Мала проза міжвоєнної доби: проблеми жанрової типології

Створення різнорівневої жанрової типології є одним із головних завдань порівняльного літературознавства, яке розглядає жанрові системи в діяхронічних і синхронічних аспектах. «Якщо діяхронічний аспект охоплює функціонування жанрів в історичній проекції, то синхронічний стосується національних та індивідуальних жанрових систем, які, з одного боку, зберігають риси загальної

норми, а з другого – видозмінюють її, вносять у неї елемент динаміки...» [59, с. 209]. Світова література першої половини ХХ століття засвідчила не тільки колосальне розмаїття жанрових новоутворень, а й здатність літературно-художніх творів до гнучкого поєднання як гомогенних, так і гетерогенних жанрових елементів. Новітній літературний процес повною мірою підтверджує тезу М. Бахтіна про те, що «життя жанру полягає в його постійних відродженнях та оновленнях в оригінальних творах. Сутність кожного жанру... розкривається у всій повноті лише в тих різноманітних варіаціях його, котрі створюються впродовж історичного розвитку цього жанру» [32, с. 241]. Не складає винятку в цьому відношенні й еміграційна мала проза міжвоєнного періоду, жанрова система якої потребує детального розгляду у світлі ідеї про константно-змінну природу жанру й з урахуванням різних концептуальних підходів.

Думка про органічне поєднання в жанрових формах сталого й мінливого стала аксіоматичною вже на початку ХХ ст. Так, І. Франко уважав, що поетичні форми протягом віків не залишалися одними й тими самими, що вони, «мінюючись з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву» [Цит. за : 468, с. 185]. Згодом теоретики підкреслювали еволюційні закономірності у житті жанрів. Так, М. Кодак писав: «...насправді жанр з часом зуживається, і на якийсь період література мусить переключатися на ті жанрові різновиди, які були недовантажені в реальному процесі» [242, с. 47]. Літературознавець також вказував на важливість питання залежності між жанром і життєвим матеріалом, який покладено в основу твору. Наводячи як приклад твори на тему «маленької людини» Пушкіна, Гоголя й Достоевського, він писав, що жанрова подібність тут відіграла роль зближувача творів у сприйнятті читача, а отже, – загострення означеної проблеми в суспільній свідомості [там само]. Світомоделювальну функцію жанру акцентувала Н. Бернадська, стверджуючи, що жанр «зберігає традицію, художній досвід попередніх епох і створює умови для художнього розвитку; водночас жанрові параметри твору зазнають переосмислення, позначені значним ступенем свободи в моделюванні світу» [41, с. 5].

Важливим методологічним посилом для нас є й думка про те, що жанр може органічно поєднувати національно-специфічне й загальнолюдське, універсальне. Так, В. Звиняцьковський, звертаючись до витоків популярних форм національної прози і намагаючись з'ясувати генезу того чи того жанрового явища, слушно ставить низку запитань, серед яких – чи дають окремі факти підстави говорити про існування міжнаціональної жанрової форми? Чи можна твердити про специфічно-національну модифікацію новели, етюда або вірша у прозі? Літературознавець стверджує: «щодо жанру, то він, очевидно, має бути не тільки міжнаціональною, а й інтернаціональною або хоча б регіональною формою» [207, с. 46]. Н. Копистянська також з'ясувала, що жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час навіть міжконтинентальні, але в чомусь глибоко національні, бо формуються і трансформуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою [253, с. 51].

З-поміж новітніх жанрових концепцій виразні продуктивні перспективи має когнітивна теорія жанру, яку останнім часом послідовно розробляє Т. Бовсунівська. У книжці «Теорія літературних жанрів» вона ретельно простежила канонічні моделі жанру, провідні тенденції жанрових студій у радянському й пострадянському літературознавстві, зокрема теорії Г. Поспелова, М. Бахтіна, Д. Лихачова, Н. Тамарченка, проаналізувала постмодерні універсалістські концепції, детально зупинившись на ідеї «метажанру» [49, с. 10–12]. Дослідниця акцентувала антропологічні мотивації видозмін жанру, до яких відносяться креативність, фрактальність, ієрархічність, циклізація/ритмізація, анігіляція, кореляція, трансформативні властивості. Щодо останніх Т. Бовсунівська узагальнює, що трансформація жанру може відбуватися за рахунок вставних жанрів, тематичного розвитку й у результаті зміни масштабу, функції, заголовка, авторської позиції, включення позалітературних текстів, міметичних спрямувань, установки на синтез нового жанру, виникнення явища синкретизації тощо [49, с. 507–513]. Всі ці ознаки так чи інакше проявляються в українській і російській малій прозі періоду міжвоєнної еміграції. А оскільки для літератури цього часу особливу роль мала інерція модерного жанрово-стильового

пошуку початку XX ст., вважаємо за необхідне детальніше зупинитися на відповідних науково-критичних студіях.

Загальновизнано, що межа XIX–XX ст. є періодом потужного прориву у всіх сферах оновлення літератури, що чітко оприявнилося у малій прозі. Тенденції її розвитку стали предметом вивчення у монографіях Н. Калениченко «Українська проза початку XX ст. (1964), І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.» (1981), В. Звиняцьковського «Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського» (1987), О. Калениченко «Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX вв.: святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла» (2000) та ін.

Особливо значущою серед цих досліджень є монографія І. Денисюка [132], у якій уперше аналізуються особливості української малої прози в аспектах її генези та еволюції, простежуються засоби поглиблення змістовності жанрових форм та вдосконалення й урізноманітнення їх структур. Учений ставить низку завдань, які й зараз залишаються актуальними і дороговказними для дослідників малого жанру – створити таку класифікацію, яка спроможна охопити велике розмаїття малих епічних форм, що склалися історично внаслідок своєрідності суспільно-політичних умов її розвитку.

Окрім власне історико-літературних знахідок і теоретико-методологічних настанов, праці І. Денисюка мають значення і в аспекті порівняльно-типологічного студіювання української та російської малої прози, оскільки вчений визначає їх взаємини на рівні збігів і відмінностей: «...їх ріднять соціальна наповненість, спільність етапів в історії методів і течій. Однак у російській прозі в XIX ст. могутніше розвинувся роман, українська більшою мірою була новелістичною. Російська проза була стимулятором для народження нової української новелістики і повістей. Новаторство психологізму російської прози впливало на світову, а ще більше на українську. Саме під цим впливом українська оповідна проза переборює інерцію етнографізму....». Водночас учений наголошує, що «українська новелістика розвивалася у тісних контактах з польською, чеською, словацькою та іншими літературами» [132, с. 202].

Безперечно продуктивною слід визнати й ідею про характерний для цього періоду посилений родово-жанровий синкретизм – «взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, «накладання» одних модифікацій на інші» [132, с. 24].

Зберігає свою методологічну актуальність і висновок І. Денисюка про те, що в українській літературі склалися «дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, заснована на зіткненні двох конфліктуючих сил, і новела настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом» [132, с. 14].

Погодимось з І. Денисюком, який наголошував, що є підстави «виділити як самостійні жанри в українській дожовтневій прозі оповідання, новелу, а також фрагмент як об'єднуючий жанр прози, що її Іван Франко назвав фрагментарною (різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія у прозі)» [132, с. 7]. До того ж оповідання та новела, переконаний науковець, можуть мати свої різновиди, як-от: оповідання-ідилія, «новела акції», психологічна новела з внутрішнім сюжетом. І цілком ясно, що не може бути новели-ідилії, бо така концепція зображення життя суперечить жанровій структурі, неспокійній «вдачі» новели [там само]. Дослідник виокремлює два етапи розвитку малої прози – «фольклоризм» і «фазу соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії» – і називає провідні жанри останнього: виробниче оповідання, політичне оповідання, суспільно-психологічна студія, залишаються й від попереднього етнографічно-побутові оповідки [132, с. 8–9, 58–59]. Учений аналізує й окремі жанри у творчості українських письменників – новели, оповідання, поезії у прозі, ескізи, образки тощо, подає типологію підзаголовків, що можуть вказувати на розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні малюнки); спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв – живопису, музики; форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, легенда, казка), тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записки лікаря, сільська ідилія, образок із гуцульського життя) та психологізм (психологічний етюд, психограма, настрої) [132, с. 178]. Цю типологію враховуємо й у своїх студіях.

Детально аналізує малі жанри межі століть Ю. Ковалів. Учений наголошує на важливості цього перехідного періоду, домінуванні малих і середніх епічних форм, розмиванні й змішуванні жанрових ознак, вказує на жанрові різновиди оповідань, які кваліфікували переважно за специфікою проблематики, ідейно-естетичної спрямованості, особливостей наративної структури [239, с. 40–49]. За Ю. Ковалівим, новелістика – новий тип мислення: «Ситуація у новелістиці на межі XIX–XX ст. означена помітним послабленням зовнішнього складника сюжету (сюжетно-подієве начало поступається настрою), зосередженням уваги на суб'єктивному переживанні героя, посиленням ліричної домінанти, асоціативністю викладу, метафоричністю образного світу». Учений ретельно досліджує новелу як наймобільніший жанр, який швидко адаптувався до темпоритму модерної доби. Він відстежив, що диференціація жанрів «малої» прози може відбутися і на етимологічній, і на генетичній основі [239, с. 51–53].

До аналогічних висновків доходять і автори фундаментальних колективних досліджень останніх років про російську літературу межі XIX–XX ст.: «Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов», 2000–2001, «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» (редактори В. Келдиш, В. Полонський, 2009). Остання – це узагальнююче дослідження як із проблем поетики у масштабі всього російського літературного процесу межі століть, так і його жанрових тенденцій. Окремі розділи книжки присвячені розвитку оповідання (О. Чудаков), нарису (Д. Завельська), літературної казки (Г. Орлова), фрагментарної прози (Х. Баран), деяких неканонічних жанрів (А. Бойчук), що виникли у Срібному віці [394]. Так, О. Чудаков, автор структурної частини під назвою «Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров)» подає причини, що призвели до розмивання жанрових кордонів на межі століть, коли з'явилися проміжні жанри – між оповіданням і традиційним нарисом, драматизованим нарисом і сценкою, літературою подорожей і оповіданням-есе, оповіданням і есе філософським, оповіданням і «щоденником», новелою і безсюжетною замальовкою. При цьому письменники часто вдавалися до специфічних підзаголовків, що акцентували

вільну форму жанру: «випадок», «уривок», «етюд», «мініатюри», «легенда», «із нотаток», «епізод», «ескіз», «картинки» [394, с. 369]. Стосовно розвитку нарису зазначено, що він набуває значної стилістичної свободи й тематичної багатоплановості, – а це давало змогу художньому нарису переробляти й розвивати нові тенденції в літературі відповідно до внутрішніх протиріч епохи [394, с. 434]. Аналіз фрагментарної прози засвідчив, що вона стала «однією із візитівок модерністського руху, пізнаваним, іноді загадковим способом створення вражаючого ефекту і передачі повідомлення прийомом, що вніс хвилювання у звичні поняття часу й простору в літературному творі» [394, с. 463].

Щодо ролі новели в літературному процесі межі століть та її співвідношення з іншими малими жанрами важливими є й узагальнення В. Звиняцьковського, який зазначає, що в цей час новела стає синтетичною й інтернаціональною жанровою формою: «Тільки осмислюючи її як специфічний жанр, що, з одного боку, відчутно протистоїть іншим «малим» жанрам (оповідання, нарис, медитація і т. ін.), а з другого – не піддається подальшому класифікаційному подрібненню (неможливо відокремити новелу «сатиричну» та «ліричну», «філософську» та «політичну», відокремити «соціальну» від «психологічної» і т. д.), – можна відчувати традицію жанру і жанрово-стильове новаторство таких провідних вітчизняних майстрів новелістики, як Чехов і Коцюбинський» [207, с. 107].

Цікаво, що І. Франко ще на початку XX ст. писав про неабиякі здобутки української літератури саме в царині новели. Його визначення цього жанру є актуальним і сьогодні: «Новела, се можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті». Письменник уважав, що в новелі найлегше авторові виявити різні сторони свого таланту, блиснути іронією, «зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [476, с. 524].

Загалом можна сказати, що з-поміж різноманітних жанрових модифікацій малої прози найбільший інтерес дослідників викликають новела й оповідання.

Оповідання порівняно з новелою – більш розповсюджений жанр у російській літературі [35, с. 118]. На цьому наполягав і В. Фащенко, який у статті «Оновлення жанру і суперечки про поетику» писав про плутанину, що виникла у 20-х рр. Тоді В. Шкловський, А. Баричевський, Г. Майфет вважали новелу особливим жанром, а Б. Томашевський не вбачав між нею та оповіданням принципової різниці. Деякі довідники дореволюційних і радянських часів уникали назви «новела» або вживали його як рівнозначне оповіданню. Водночас В. Фащенко стверджує, що термін «новела» більш вживаний саме в українській літературі, особливо у XX ст. А у російській навіть у великій дискусії 1964 р. про стислу прозу «його геть потіснив «рассказ», за винятком деяких учасників, що зрідка вживали термін «новела» [468, с. 163–165].

Про спорідненість цих жанрів писав В. Звиняцьковський: «очевидно, взагалі новела не існує без оповідання». Новелу він розглядав як романічний жанр, оповідання – як етологічний [207, с. 24–42]. Літературознавець нагадує концепцію В. Белінського й зауважує, що той, розподіливши всю сучасну йому прозу на романи та повісті, «по суті, вкладав у термін «повість» те ж саме сумарне значення, якому на сучасному етапі відповідають поняття «коротка проза» або «малий жанр». У В. Белінського «повість» найчастіше й означає «новелу». Учений стверджує, що слово «оповідання» у російській критиці вже у часи Белінського починає витісняти слово «повість», а поняття «новела» з'являється тут лише у 80-х роках минулого століття, і то в досить специфічному значенні. В. Звиняцьковський наводить слова А. Чехова: «...практика виробила особливу форму, саме ту, яку Мережковський, коли буває у мармеладному настрої, називає новелою». Водночас зазначає: «Але само по собі це ще не дає права протиставляти «російське оповідання» як начебто специфічно національний жанр – новелі як жанру неросійському, інонаціональному» [207, с. 45]. Головним напрямом еволюції малого епічного жанру в українській літературі був шлях «від соціально-критичного оповідання або повісті до соціально-психологічної новели, що у світовій літературі XX ст. формується під знаком новели «чеховського типу» [207, с. 32].

Цікавий екскурс в історію народження та розвитку жанру новели зробив І. Качуровський. Новела, на його думку, «як і інші літературні явища, підпорядкована «закону хвиль» – закону співвіднесення і спадів»; «новела – це короткий сюжетний твір (переважно з однострижневим і одновершинним сюжетом), розв’язка якого не витікає логічно з його попереднього змісту – твір із несподіваною пуантою». Дослідник з’ясовує місце, яке займає новела (між анекдотом і оповіданням), вказує на ускладнення в побудові жанру: новела в рамці, багатострижнева новела і багатoverшинна новела. І. Качуровський називає види новел: побутові, пригодницькі, детективні, екзотичні, соціальні, філософські – і свідчить, що «перелік можна продовжити в безкінечність». Автор слушно наголосив, що в «нашій еміграційній літературі новела не зайняла належного їй становища», та все ж назвав окремі прізвища письменників-новелістів: Ю. Клен, Я. Галан, О. Смотрич, М. Бодай, В. Бендер. Але багато інформації залишилося поза увагою науковця, та й сам він писав: «Проза часів «Розстріляного Ренесансу», на жаль, лишається в масі своїй поза сферою мого досягу» [222, с. 12–30].

Провідне значення для вивчення теорії малої прози мають етапні роботи В. Фащенко («Новели і новелісти» (1968), «Із студій про новелу» (1971), у яких розглядаються теоретичні основи жанру, подаються індивідуальні характеристики відомих новелістів епохи. Історик літератури також стверджував, що «новела виросла на ґрунті оповідання» і «...між оповіданням і новелою немає кардинальної китайської стіни. І даремно її будувати, бо старе оповідання і пізніша новела в українській літературі – не принципово різні жанри, а своєрідні жанрові варіанти стисло розповідного епосу» [468, с. 170–171]. Однак все ж дає власне визначення: «Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в зосереджуючій миті життя, тобто в невеликому колі зв’язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для досягнення протиріч дійсності» [468, с. 177].

Проблемам типології модерністської новели в українській та російській літературах порубіжжя XIX–XX ст. присвячена монографія О. Колінко, яка визначила подібні суспільно-історичні обставини, процеси внутрішньолітературного характеру, що й стали підґрунтям типологічних збігів в українській та російській літературах межі століть [245]. Дослідниця виділила такі різновиди новели: символістська, імпресіоністська, експресіоністська, сюрреалістична; вказала на спільні риси, що спричинили паралельність зародження модерністської новели, проаналізувала творчість найвідоміших письменників межі століть – І. Франка, М. Горького, О. Купріна, В. Стефаника, І. Буніна, В. Винниченка, Б. Зайцева, М. Коцюбинського, у творах яких «відбувалися пошуки й стильові оформлення новелістичних жанрів» [244].

Як видно з проведеного огляду теоретичного зіставлення новели й оповідання, сучасне літературознавство досі не виробило чітких критеріїв їх розрізнення. Однією з небагатьох точок порозуміння між різними дослідниками цих жанрів є те, що оповідання тяжіє до розповідного сюжетного канону з описовою домінантою, тоді як новела є «вільною» жанровою формою з домінантою психологізму і чіткою сюжетно-композиційною архітектонікою.

У творах означеного періоду провідну роль мають фольклорні традиції, які впливають на жанрову систему малої прози в еміграційній літературі. Розробці теорії та історії жанрів у фольклорі завдячуємо перш за все В. Проппу. Аналізуючи жанр чарівної казки, вчений наполягав на композиційній єдності казки, що «прихована не в якихось особливостях людської психіки, не в особливостях художньої творчості», «прихована в історичній реальності минулого» [400, с. 353].

«Нове життя» літературної казки в літературі XX ст. детально відстежила Н. Копистянська. Саме казка «давала можливість включити в коло власного твору ті асоціації, уявлення, які віками вироблялися у фольклорі». Дослідниця називала різновиди цього жанру: казка для дітей, казка подвійного призначення: для дітей і для дорослих, казка лише для дорослих (новела-казка) [253, с. 69].

Оскільки в малій еміграційній прозі спостерігаємо плідний розвиток різноманітних жанрів на межі з казкою, то продуктивними видаються нам

спостереження Н. Горбач над жанровими модифікаціями авторської казки: казки-фентезі, казки-притчі, казки-новели, казки-легенди, казки-мініатюри, казки-балади, казкові хроніки, міські казки тощо [102, с. 42]. Новелу-казку виділила у своєму дослідженні новели в структурі української прози 1920–1930-х О. Бровко; згідно з її спостереженням, цьому жанровому різновиду «притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, мікроструктурованість, сфокусованість на казкових мотивах» [58, с. 157].

Відносно новим літературним явищем у ХХ ст. стала так звана фрагментарна проза. Її вивчення наразі перебуває в дискусійному стані. Нагадаємо, що І. Денисюк, апелюючи до авторитету І. Франка, виділив фрагментарну прозу в самостійний жанр, що об'єднує різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія в прозі [132, с. 7]. Н. Шумило писала, що «найтиповішою жанровою формою, на якій позначається процес «ліризації» в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століть, постає фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра» [517, с. 267]. Стихія ліризму на межі століть «виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми «новелістичних» нарисів-фрагментів – етюдів, обривків, ескізів, поезій у прозі» [518, с. 252].

В. Звиняцьковський наводить цілий шерек різноманітних назв малоформатної прози, що визначаються «стихією випадкового, суб'єктивно-неповторного» [207, с. 47]. Учений дає власне визначення форми «образок», під якою, «очевидно, розуміється портретна форма», а саме слово перекладається як «замальовка» (психологічна) або «портрет» (сатиричний). Лексема «образок» має значення «портрет» або навіть «іконка» [207, с. 49]. Аналізуючи етюди М. Коцюбинського, він пише: «Етюд як «картинка побуту звичайв» (байдуже, селянських, письменницьких чи якихось інших) близький до оповідання. Різниця між ними в тому, що сюжетні лінії в етюді існують лише потенційно, а якщо й розвиваються, то не обов'язково до логічного кінця; жанрове завдання його – розкриття побуту, моралі, думок, а не закінченої частини (відрізка) життя

персонажів, як в оповіданні, і не окремої характерної події їхнього життя, як у новелі» [207, с. 37].

«Феєрверк жанрових новацій» аналізує і Ю. Ковалів, який говорить, що, зважаючи на малий обсяг, поезію в прозі часто називають мініатюрою. Погоджуємося із дослідником, що синтетичний жанр найповніше фокусує в собі невичерпні можливості синестезії, засвідчує зближення як з музикою, так і з малярством, зумовлює потребу розглядати його в типологічному ряді акварелей, етюдів, малюнків, триптихів, нарисів [239, с. 56].

Спробуємо екстраполювати генологічні висновки відомих науковців на матеріал власного дослідження з тим, щоб означити, поки в загальних рисах, адекватну щодо цього матеріалу жанрову типологію.

Свого часу О. Веселовський слушно говорив про те, що мало не кожна нова епоха «працює» над здавна заповіданими образами, які, «обов'язково обертаючись у їхніх межах» і «наповнюючи їх тим новим розумінням життя, котре, власне, і складає її прогрес перед минулим» [73, с. 40]. Теза автора «Історичної поетики» важлива і для вивчення малої прози міжвоєнного двадцятиріччя.

Жанрова теорія Г. Поспелова, розроблена й продовжена іншими науковцями (Л. Чернець, В. Звиняцьковський), частково може бути накладена й на нашу роботу. Твори однієї жанрової форми «можуть мати міфологічний, національно-історичний, етологічний, романічний» зміст [391, с. 240]. Кожен із різновидів виникає у тій чи іншій національній літературі не випадково і може актуалізуватися лише на певній стадії історичного розвитку цієї літератури. У межах кожної групи жанри відрізняються ступенем своєї епічності або ліро-епічності, тематичним обсягом та своїми жанровими композиційно-стильовими формами [391, с. 241].

Жанри чотирьох названих груп через певний проміжок часу повертаються в літературу вже в інших, трансформованих формах, зберігаючи при цьому віковий заряд енергії та гармонії й оновлюючись на нових витках спіралеподібної літературної еволюції.

Отже, відштовхуючись від класифікації «споріднених груп» [391, с. 239], використовуючи перехресну класифікацію [495, с. 19] і спираючись на системний підхід [235, с. 144], пропонуємо такий умовний поділ малої прози літературної еміграції 1919–1939 рр. на групи за різновидами: міфологічні, національно-історичні, етіологічні, новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування.

«Міфологічну» група у нашому дослідженні складають твори, у яких виразно простежується орієнтація на фольклорну жанрову поетику. Вони лише частково нагадують ті власне міфологічні твори, про які писав Г. Поспелов. За жанровою формою вони тяжіють до оповідання й новели з відповідною тематикою (розглянуті в підрозділі «Фольклорно-міфологічна парадигма») або ізоморфні канонічним жанрам казки, міфу, легенди (підрозділ «Фольклорні» жанри: на порубіжжі сплетення фікціонального й фактуального»). Актуалізація жанрів такого типу в міжвоєнне десятиліття дає змогу оспорювати думку Г. Поспелова про те, що «при переході народів на більш високий рівень суспільного життя міфологічна група не одержала подальшого розвитку [391, с. 243].

Сучасні літературознавці впевнені, що в літературі XX ст. трансформаційна діалектика еволюції загальновідомого сюжетно-образного матеріалу набуває якісних змін; її осмислення потребує нових підходів, які враховували б сучасні філософсько-психологічні концепції, нові погляди на соціум і людину в ньому [358, с. 47]. Крім різних груп традиційних сюжетів та образів, що набувають у літературі «нове звучання у нову епоху: міфологічні, легендарно-фольклорні, історичні, легендарно-церковні» [358, с. 18], певної міфологічності набувають у міжвоєнне двадцятиріччя культові фігури національних геніїв, якими були для російських і українських емігрантів Т. Шевченко й О. Пушкін.

Про «вічне» повернення й оновлення міфу свого часу точно висловився А. Камю: «міфи не живуть самі по собі. Вони чекають, щоб ми дали їм плоть і кров. Нехай хоча б одна людина на світі відгукнулася на їхній поклик – і вони напоють нас своїми невичерпними соками» [220, с. 371]. Тому й важливо сучасним

науковцям відшукувати суттєві властивості міфологічних мотивів та образів, враховуючи, що «легендарно-міфологічні структури зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно «витягуються» із загальнокультурної пам'яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного національно-історичного» [358, с. 28]. Традиційні міфологічні сюжети, наснажені досвідом минулих віків, вливаються в інші твори, адаптуються до вимог середовища, зберігаючи «пам'ять жанру» і здійснюючи новий рух по спіралі, піднімаються на вищий, порівняно з попередніми колами, рівень. Одним із таких наочних архетипно-міфологічних образів-символів у малій прозі 1919–1939-х років є образ Матері, що втілюється у триєдиному союзі «Мати-батьківщина – Мати-земля – рідна матуся» (підпункт «Особливості художнього вираження архетипу Матері (І. Шмельов, Теффі, М. Осоргін, Б. Лепкий, У. Самчук, І. Гаврилюк, В. Софронів-Левицький та ін.).

Твори другої групи – *національно-історичні* жанри – це жанри «добрих героїв» (Г. Гегель). Г. Пospelов відносить сюди твори, які мають пізнавальний аспект ідейного змісту: національно-історичні казки, пісні, легенди, поеми, епопеї, балади, повісті, оповідання. Вчений наголошував на тому, що автори цих жанрів «цікавляться в основному соціальним життям свого часу або історичним минулим розвитком усього національного суспільства» [391, с. 246]. Жанровий аспект творів національно-історичної групи визначається особливостями конфліктів: «вони будуються на політичних колізіях, а особисті стосунки («інтриги») можуть мати у них службове й побічне значення» [там само]. У цей тип жанрової проблематики і відповідної жанрової структури вписуються розглянуті головним чином у третьому розділі новели, оповідання, легенди українських письменників Д. Тягнигоре, А. Чекмановського, а також нариси й оповідання російських митців І. Лукаша, І. Савіна, М. Байкова. У творах цієї групи основу сюжетики становлять події, що відбуваються завдяки зіткненням, за словами Г. Гегеля, «субстанціальних» сил життя – стихій природи й національно-суспільних відносин.

Етологічна група жанрів відрізняється від інших більшими відмінностями у пафосі творів; вона «ще не вповні усвідомлена науковцями у типологічній своєрідності, а у різних народів існує incognito» [391, с. 247]. В етологічній групі найчастіше з'являються описово-розповідні жанри, у яких відсутня еволюція характерів – байка, сатира, а також жанри, що історично виникають пізніше – художній нарис (у різних стилях, на різних художніх рівнях), утопія. У творах вказаної групи досягається стан суспільства, висловлюється ідейно-емоційне ставлення до нього.

Головне завдання жанрів етологічної групи – викриття негативних соціальних явищ у своєму середовищі й у своєму часі та прагнення усвідомити добрі звичаї. Автори творів, що відносяться до вказаної групи, також «цікавляться соціальними характерами насамперед із боку їх постійно повторюваних моральних властивостей – негативних чи позитивних або тих та інших у їхній суперечливій єдності» [49, с. 324]. Виявлення «негативного стану» того чи іншого соціального середовища може, на думку Г. Пospelова, породжуватися не лише сатиричним, а й гумористичним пафосом твору [391, с. 249]. Відтак у нашій роботі до творів етологічної групи відносимо малу прозу А. Аверченка, Теффі, В. Винниченка, деякі твори В. Королева-Старого, К. Поліщука, О. Грицяя, С. Левинського, В. Набокова, М. Горького, М. Байкова та ін., розглянуті в різних розділах роботи. Єднальною ланкою у них виступають гумористична й викривальна лінії, що стосуються морально-етичних категорій окремих персонажів і суспільства загалом.

Четверта група – **новелістичні жанри**², які об'єднують новели і окремі нариси чи спогади, у яких поєднується документалізм і вільна композиція.

До групи новелістичних жанрів віднесемо психологічну новелу й оповідання, деякі жанри фрагментарної прози, нариси, спогади, які містять публіцистичну й документальну основу – пережите й особисто побачене:

² За аналогією «новела як романічний жанр» [207, с. 24].

художню публіцистику Д. Донцова й М. Арцибашева, нариси С. Довгаля, новели й оповідання Ю. Липи, І. Шмельова, спогади А. Крезуба, І. Лукаша.

Такий поділ на групи, звичайно, є значною мірою умовним. Деякі твори цього періоду можуть належати не лише двом, трьом, а й чотирьом групам, як-от: новели Ю. Липи або нариси М. Байкова, фейлетони А. Аверченка чи оповідання О. Грицяя.

Формування жанрової типології малої прози міжвоєнного двадцятиліття потребує й сутнісного визначення самого цього періоду. Відштовхуючись від виокремлених І. Денисюком двох етапів розвитку малих епічних форм – «фольклористичного», який розпочався в епоху раннього Ренесансу й тривав до XIX, а подекуди й XX ст., і «фази соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії» [учений не дає конкретних часових параметрів. – І. Ж.] [132, с. 8–9, 58–59], а також з огляду на виняткову важливу роль фактографічних первнів і публіцистичного пафосу малої прози міжвоєнного десятиліття, пропонуємо цей етап розвитку малих жанрів назвати **документально-публіцистичним**. Цілковита більшість творів цього періоду має документальну основу, оскільки вони були створені під враженням реальних подій – Першої світової війни, Української революції, еміграції та розселення вигнанців з батьківщини у багатьох країнах світу. У художньо-естетичному відношенні це спричиняє таку художню структуру малого жанру, що «виходить з його потенційного нахилу до майже документальної, фіксованої точності в характері зображення, що пояснюється загальною комунікативною спрямованістю жанру – його прагненням винести на «суд» читачів (слухачів) певний проблемний аспект, ситуацію з життя, яка потребує етичної оцінки її останніми» [93, с. 273].

У цьому сенсі еміграційна проза якраз підпадає під таку дефініцію, адже у складний революційний і пореволюційний час на перший план виходить «література факту», – поняття, запропоноване Ю. Тиняновим. Воно «покликане відновити й загострити бачення конкретного матеріалу, що підлягає спостереженню, опису та інтерпретації» [456, с. 508]. Дослідник дивувався з того, чому історики й теоретики літератури не помітили «великого значення

літературного факту» [456, с. 266]. На думку науковця, «те, що в одній епосі є літературним фактом, то для іншої буде загальномовним побутовим явищем і навпаки, у залежності від усієї літературної системи, у якій цей факт використовується» [456, с. 273]. Домінуючим для всієї малої прози стає принцип об'єктивізму, а найочевидніше він оприявнюється, згідно з Ю. Ковалівим, у нарисі. Письменник «мусить фіксувати життєві факти і події, спиратися на документи, не виявляючи свого ставлення до них, внаслідок чого жанр нарису замінює традиційні прозові жанри» [308, с. 566].

До «літератури факту» варто віднести не лише нарис, а й інші жанри або їхні різновиди синкретичного плану, у яких використовується достовірна інформація, адже «без правди неможливо здійснювати повноцінне художнє дослідження життя» [235, с. 219]. Послугуючись правдивим матеріалом, літератори водночас застосовують усі необхідні засоби поетичної виразності для створення саме художніх творів, бо література, вважав Г. Ключек, «може посилювати своє публіцистичне начало, пам'ятаючи при цьому, що має свою якість, свою перевагу, яку не повинна втрачати, – художність» [235, с. 218].

Ю. Тинянов зауважував, що у кризові періоди суспільно-історичного розвитку найчастіше відбувається зміна однієї літературної течії іншою, відповідно змінюються й провідні жанри [456, с. 269]. Зокрема, про літературний процес 1920–1930-х рр. він писав, що «у такі історичні періоди, коли «літературність» втрачає кредит довіри, особливого значення мають явища, змішані за своєю функцією. Подібними функціонально-змішаними жанрами є газетні та журнальні жанри» [Цит. за : 478, с. 523]. У досліджуваний період, як було наголошено, провідними стають саме жанри малої прози, які набувають головним чином рис літератури факту й літератури «людського документа» (Г. Адамович).

Для вивчення поетики малих епічних форм міжвоєнної доби залучаємо категорії, що стосуються принципів системного підходу до літератури, як-от: «світобачення художника» (Г. Поспелов), «динамічна цілісність» (Ю. Тинянов), «світ художнього твору як система» (М. Кодак), «психологізація поетики»

(І. Євін), «художній світ», «синергія літературного твору», «принцип оберненої воронки» (Г. Клочек).

Особливо продуктивною для вивчення еміграційної малої прози є, на нашу думку, розроблена Г. Клочеком системологічна теорія літературного твору й рецептивної поетики. Дослідник вважає, що системний підхід передбачає визначення складу поетики твору, а «розуміння природи цілісності літературного твору допомагає досягнути один із найважливіших критеріїв його художності» [234, с. 5]. Системний підхід передбачає вирішення таких питань: визначення компонентів, із яких складається об'єкт, з наступним виявленням закономірно діючих зв'язків між ними, що породжують сутність якості об'єкта; визначення групи системотвірних чинників («детермінант») та вивчення їх організуючих функцій [234, с. 8–9]. При цьому учений наполягає, що «...естетично самоцінний зміст потрібно вважати найважливішою складовою частиною поетики літературного твору»; системні уявлення про літературний твір мають бути тісно пов'язані з категорією цілісності, ідеєю подвоєння форми. «Поетика високохудожнього твору бачиться як система, складові компоненти якої тотально організовані на досягнення кінцевого результату» [235, с. 144].

З огляду на все вищесказане, пропонуємо виділити такі *групи жанрів у складі малої прози «документально-публіцистичного» етапу її розвитку впродовж 1919–1939-х років*:

- 1) новели й оповідання соціально-проблемного типу;
- 2) художньо-публіцистичні твори з яскраво вираженою авторською позицією (фейлетон, памфлет, нарис, есе); до них також тяжіють різні жанрові форми антиутопічного змісту;
- 3) твори з фольклорно-міфологічним первнем (казка, міф, притча, легенда, оповідка);
- 4) малоформатні, або мініатюрно-фрагментарні твори (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротески, афоризми тощо).

Жанри першої групи займали домінуючі позиції як в українській, так і в російській малій прозі. Вони характеризуються різноманітною проблематикою:

світова війна, антивоєнні мотиви й тема «втраченого покоління», національно-визвольні змагання та наслідки поразки Української революції, національно-патріотичні мотиви й екзистенціальний дискурс життя в еміграції. Для аналізу обираємо новелістику Ю. Липи, І. Шмельова, Д. Тягнигоре, М. Байкова, Лесі Верховинки, В. Королева-Старого, Ю. Косача, Л. Мосендза тощо. Виокремлюючи близьку тематичну складову, зупиняємося водночас на жанрових особливостях малої прози та художньо-стильових домінантах у порівняльному ракурсі.

Помежові літературні жанри, що виникали на стику фікціональності і фактуальності також, нарівні з новелістикою, набувають провідного значення – важко знайти автора, який не працював би у жанрах статті або нарису, памфлету чи фейлетону, не залишив би своїх роздумів, спогадів про доленосні події.

Жанри третьої групи теж відігравали помітну роль в еміграційній прозі, про що свідчить навіть поверховий огляд назв і жанрових підзаголовків творів А. Аверченка й В. Королева-Старого, О. Гриця та О. Купріна. Жанрам цієї групи зазвичай притаманні елементи притчовості, стильовий синкретизм, застосування традиційної для міфів і легенд образності.

Малоформатна, або мініатюрно-фрагментарна проза (четверта група) представлена різноманітними жанрами. У російському зарубіжжі це твори, що зазвичай стали продовженням традиційних дореволюційних: мініатюри І. Буніна, короткі сатиричні твори А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного, хрестослів'я Дон-Амінадо. Натомість в українській літературі це нова продуктивна й надто строката група: гротески й поезія у прозі С. Довгаля, Галини Орлівни; шкіци, акварелі, образки В. Хмелюка; афоризми Р. Купчинського та ін.

Таким чином, ми виокремили важливий етап у розвитку малої прози ХХ ст., назвавши його «документально-публіцистичним», і запропонували власний поділ на жанри, виділивши чотири основні групи (новели й оповідання; помежові літературно-публіцистичні жанри (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до яких тяжіють і твори з антиутопічним змістом; «фольклорно-міфологічні» жанри (казка, міф, притча, легенда, оповідка); «мініатюрно-фрагментарні» (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротески, афоризми тощо).

Висновки до другого розділу

Отже, основою для порівняльного дослідження стали ідеї історичної поетики О. Веселовського, що були позитивно сприйняті й продовжені українськими вченими М. Драгомановим, Д. Овсянико-Куликовським, І. Франком. Головні компаративістичні методи, що мають значення для нашої роботи, – генетичний підхід (або історико-генетичний), контактологічний, типологічний, зіставний. Особливо значущим для методології дослідження стає типологічний метод, істотну роль для вивчення якого відіграли праці В. Жирмунського. Учений висунув концепцію щодо необхідності порівняння аналогічних літературних явищ (типологічний підхід) і розглянув історико-типологічні аналогії (конвергенції) літературного процесу. Активно працювали над вдосконаленням та утвердженням типологічного методу О. Білецький, В. Будний, Г. Грабович, Л. Грицик, М. Гудзій, Д. Дюришин, М. Ільницький, Д. Наливайко, Д. Чижевський та ін.

Визначальною методологічною настановою щодо порівняльно-типологічного вивчення української та російської еміграційної малої прози є думка Д. Наливайка про важливість порівняльної типології для студіювання тенденцій історико-літературного розвитку, що дає змогу увиразнити місце позаматерикової малої прози даного періоду як у загальній картині розвитку новітньої української літератури, так і в світлі провідних тенденцій світової літератури ХХ ст. Сутнісними для дослідження жанрової типології еміграційної малої прози вважаємо концепції В. Будного і М. Ільницького щодо проблем компаративної генології. Певне методологічне значення мають дослідження тенденцій до зближення компаративістики із теорією літератури і деякими новітніми напрямками гуманітаристики – герменевтикою, феноменологією, репептивною естетикою. У процесі дослідження малої еміграційної прози 1919–1939 рр. найбільш продуктивним визнано тематологічний підхід. Значні перспективи мають також студії генеалогічних джерел, філіації, рецептивних збігів, типологічних відповідностей.

У міжвоєнне двадцятиріччя детального розгляду у світлі ідеї про константно-змінну природу жанру і з урахуванням різних концептуальних підходів потребує жанрова система. Спираючись на дослідження про «пам'ять жанру» (М. Бахтін), про зміни жанрових особливостей малої прози в процесі еволюції (І. Денисюк), класифікацію «споріднених груп» (Г. Поспелов), перехресну класифікацію (Л. Чернець), визначення новели як «романічного» жанру (В. Звиняцьковський), пропонуємо умовний поділ еміграційної малої прози на групи за різновидами: міфологічні, національно-історичні, етіологічні, новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування.

У творах міфологічної групи виразно простежується орієнтація на фольклорну жанрову поетику. За жанровою формою вони тяжіють до оповідання й новели з відповідною тематикою або ізоморфні канонічним жанрам казки, міфу, легенди.

Твори другої групи – національно-історичні – це жанри «добы героїв» (Гегель), яка в іншому вимірі та новій реальності розпочалася після катастрофічних подій 1917 р. У зображенні героїв міжвоєнної епохи домінує народно-фольклорна естетика, що споріднює таких персонажів із козаком чи класичним богатирем.

До етіологічної групи належать описово-розповідні жанри, у яких відсутня еволюція характерів, – байка, сатира, художній нарис, утопія. Від творів перших двох груп вони суттєво відрізняються характерологією, сюжетно-композиційною організацією, наративом, пафосом, поетикою.

Новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування об'єднують новели й нариси чи спогади з їх документалізмом і вільною композицією. До цієї групи віднесемо психологічну новелу й оповідання, деякі жанри фрагментарної прози, нариси, спогади, що містять публіцистичну й документальну основу.

Формування жанрової типології малої прози потребує й сутнісного визначення самого досліджуваного періоду, який, відштовхуючись від виокремлених І. Денисюком двох попередніх етапів розвитку малої прози – «фольклоризму» і «фази соціологічного оповідання й суспільно-психологічної

студії» – пропонуємо назвати «документально-публіцистичним». У досліджуваний період провідними стають саме жанри малої прози, які набувають головним чином рис літератури факту й літератури «людського документа» (Г. Адамович).

З огляду на вищесказане, пропонуємо виділити такі групи жанрів у складі малої прози «документально-публіцистичного» етапу: новела й оповідання; помежові літературно-публіцистичні (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до них тяжіють різні жанрові форми з антиутопічним змістом; «фольклорно-міфологічні» (казка, міф, притча, легенда, оповідка); «мініатюрно-фрагментарні» (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротески, афоризми тощо).

РОЗДІЛ 3.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ЖИТТЯ У МІЖВОЄННУ ДОБУ ЗАСОБАМИ МАЛОЇ ПРОЗИ

3.1. Соціально-історична ситуація після Першої світової війни в українській та російській малій прозі (Л. Мосендз, І. Лукаш, А. Чекмановський, І. Савін, Р. Гуль, А. Несмєлов, А. Аверченко, Теффі)

Світові катаклізми, якими стали для Російської імперії Перша світова війна, за нею – Жовтневий переворот, громадянська війна, збройні змагання – принесли неймовірні страждання, хаос, руйнацію, перевернули всю історію, поламали долі мільйонів людей і стали визначальними у їхньому подальшому житті. Російські філософи Г. Федотов, І. Ільїн, П. Струве осмислювали жахливі події ХХ ст. й насамперед уроки революційних змін. М. Бердяєв писав, що революція означає катастрофічні зміни в самому ставленні людини до Бога, до світу й людей [38].

Апокаліптичні картини початку ХХ ст. відбилися у прозових доробках багатьох представників періоду міжвоєнного двадцятиліття. Високо художню публіцистику створили українські патріоти Д. Донцов, М. Шаповал, С. Петлюра, В. Винниченко. Російські автори І. Бунін, О. Купрін, Л. Андрєєв, М. Арцибашев змінили «кисть художника на шпагу публіциста» (Саша Чорний).

Твори малих жанрів були сповнені автобіографізму й публіцистичності – ледь не кожен із письменників відчув на власній долі «щедроти» нової епохи.

3.1.1. Викриття «більшовицького раю» й еміграційна антиленініана

Серед численної кількості вигнанців поза межами батьківщини опинилися Леонід Мосендз (1897–1948) та Іван Лукаш (1892–1940), життя і мистецька праця яких має дещо спільне. Відомо, що батько І. Лукаша був нащадком запорізьких козаків (його зобразив Ілля Рєпін у вигляді козака з забинтованою головою на картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові»). Л. Мосендз походив із

українсько-польсько-литовського роду. Обидва воювали: І. Лукаш – старшим унтер-офіцером у Добровольчій армії генерала Денікіна; Л. Мосендз – під час Першої світової війни до лютого 1918 р. захищав «царя і отечество», потім служив старшиною у військах УПА. Таким чином, обидва понюхали пороху і як справжні патріоти боролися за кращу долю для своєї країни.

І. Лукаш і Л. Мосендз отримали вищу освіту. Сучасники згадували про високі духовні якості й творчий потенціал обох літераторів, мистецька спадщина яких пронизана впливом європейської культури. І. Лукаша цінували І. Бунін, Б. Зайцев, В. Набоков, І. Шмельов. Одним із «найобдарованіших письменників нашої зарубіжної літератури» його вважав І. Голеніщев-Кутузов [Цит. за : 50]. Стиль малої прози Л. Мосендза Є. Маланюк називав «виразно-точним, аж дещо «математичним», а Д. Донцов – одним із найкращих новелістів. Ю. Клен, розмірковуючи про діяльність поетів Празької школи, до якої належав і Л. Мосендз, порівнював зі «священним обов'язком лицаря Грааля». Звідси й узяв І. Набитович назву для монографії про Л. Мосендза [511, с. 7]. Серед інших активних дослідників спадщини українського митця – Н. Мафтин, В. Просалова, В. Радзієвський, І. Руснак. Творчість І. Лукаша, маркована як антирадянська, довго лишалася непоміченою. За останні роки його мистецький спадок привернув увагу О. Бобилевої, О. Богословського, П. Лавринця, М. Філіна.

Із метою виявити антибільшовицьку позицію письменників у контексті еміграційної літератури, проаналізуємо малу прозу зі збірок І. Лукаша «Голое поле» (1922) й Л. Мосендза «Людина покірна» (1937) [166, с. 21–25; 159, с. 148–151]. Обидві книги мають документальну основу, позначені публіцистичністю, їхні герої – сильні, вольові, але дещо ідеалізовані, що не заважає авторам висловити негативне ставлення до більшовицького ладу. У 20-ті рр. обидва емігрували за кордон: І. Лукаш через Галліполі опинився в Турції, потім до останнього жив і працював у різних містах Європи. Л. Мосендз після поразки УНР емігрував до Польщі, далі – Чехословаччина, Австрія, Швейцарія. Обидва прожили коротке життя і пішли у вічність від сухот (Л. Мосендз помер у 51 рік,

І. Лукаш – у 48 років), але залишили багату літературну спадщину, у якій чільне місце займає мала проза.

Провідною темою у творчості І. Лукаша була Росія, що зазначав І. Шмельов: «Їй віддав він увесь пил серця, усю пристрасть письменницького дару свого» [515]. В оповіданнях-нарисах «Голого поля» герої дещо патетично, але з вірою в майбутнє говорять про Росію. Головна тема книги Л. Мосендза «Людина покірна» – визвольна війна в Україні. Юнак, як у молитві, звертається до 1919 року: «Ти запалюєш вогнем волі мою батьківщину, ти випікаєш з серця оману братерства, ти робиш з нас, вчорашніх дітей, людей і людину» [329, с. 37].

Про бажання якнайшвидше дізнатися про знищення ненависної влади в Росії свідчать слова «Конец большевикам», написані чорними літерами на стіні у нарисі І. Лукаша «Кутеп-Паша». Герої пригадують дореволюційні часи: Санкт-Петербург, Адміралтейство, роки навчання, московські дворики; нудьгу розвіюють виконанням романсів, оперет, вивченням іноземних мов. Персонаж «Білих птахів» Майнштейн згадував, що серед курсантів, які перейшли на бік червоних, було багато безстрашних воїнів, які потім ішли на смерть і співали «Вставай, проклятем заклейменный...». З боку більшовиків була «историческая удача», тому представники білого руху виявилися приреченими [313, с. 50]. В іншому місці герой висловлював патріотичну позицію, говорячи про те, що армія – це національна воля Росії. Більшовики намагалися «смять, растоптать в крови чрезвычайек, чтобы на опустошенном месте вытравить Россию, производить свою вивисекцию и интернационал» [313, с. 52]. Солдати й офіцери, хоча й відчували себе зв'язаними птахами – гордими та страшними, але чекали, коли їх покличе батьківщина [313, с. 41]. Ставлення до нової влади у І. Лукаша амбівалентне. Майнштейн згадував приниження більшовиків, які не хотіли помирати, тому цілували чоботи й називали його «высокопревосходительством» [313, с. 45–46].

В обох прозаїків йдеться про боягузтво більшовиків, причому навіть «красные татары» злякалися, не витримавши рівного кроку й мовчання, із яким білі йшли в наступ. Л. Мосендз, розповідаючи про слабкого на нерви воєнкома,

дає йому відповідну характеристику: «Рудувато-миршавий, він трусився при кожному пострілі в околиці і тремтів уже при читанні звітів по боротьбі з повстанцями» [329, с. 53]. Звертаючись до українців, автор проголошує: «Панове! Людина гідка, коли пониженням власної гідності хоче вижебрати собі життя. Але немає огиднішого видовиська, як бачити людину, що попустила своєму тілу з радощів визволення від смерті» [329, с. 130].

Більш відразливе ставлення до влади, яку зазвичай асоціюють із Московією, показано у творах Л. Мосендза, персонажі яких, сповнені ненависті, називають більшовиків «сараною-товаришами», «революційними типами», «шкіряними людьми», з боєм згадують «розстріляних, дротом поскручених...» [329, с. 36]. Неприйняття більшовицьких «азіатських облич», хамства, гідкої лайки подано графічно, завдяки повторюваним звукам «р» і «х»: «З їх бездонних горлянок тільки й вилітало сухе, розкотисте кулеметне ррр... в гідких глумливих словах: контррреволюція, петлюррофци, бурррржуї... й кінчалось глузливым, реготливим: хахххли, хаххли...» [329, с. 33, 35]. Негативне ставлення показане й через заборону вживати українську мову. «Революційний тип» із новели «Роксолана» говорить полоненому інженерові: «Не смієте говорити по-хохлацьки! <...> Я не розумію вашого «мові»! Говоріть «па-руські!» [329, с. 74]. У новелі «Брат» герой пригадує, як більшовики «дерли українські книжки!.. І як реквізували» [329, с. 36].

Тоді, як офіцери І. Лукаша старанно зберігали військову атрибутику, вивезену із Росії за часів громадянської війни, підліток із новели Л. Мосендза «Великий Лук» отримав як нагороду папуаський лук, завдяки чому згадує «славне українське минуле». А читаючи вірші «рицаря Петра Сагайдачного», відчуває легкий трепет «несвідомої радості» – воскресіння України [329, с. 106, 112]. І. Набитович справедливо зазначав, що тема боротьби за українську незалежність у новелах українського письменника тісно переплітається з «темою становлення нової української людини. Людини-борця, яка, незважаючи на те, що національна самоідентифікація може дрімати в її роді кілька поколінь, повернеться до прабатьківських джерел і стане на захист рідної землі» [334, с. 111]. Офіцери й солдати І. Лукаша вважають себе не старою царською армією й не армією

громадянської війни, а новими («Мы живем одной оголенной болью, что нет нашей милой России»), однак вірять, що вона буде, але не нинішньою – «мертвецкой» [313, с. 48].

Герої Л. Мосендза розповідають про боротьбу з ненависною владою, причому не хизуються, а повідомляють, ніби роблять постріл – одним-двома реченнями: «...усе не тривало й минути», «...ми закопали увесь, цілісінький штаб. До одного!» [329, с. 59, 76]. Персонаж новели «Хазарин» дав можливість «товаришеві» більшовику виступити перед селянами в костюлі. «Мітинг описувати не варто, – запевняв оповідач. – А з усього так і порскала одвічна погорда й ненависть ораторової раси до всього, що не належало до його душі, його віри, традицій» [329, с. 57]. Наостанок влаштував із колективом артистів засаду на того «хазарина».

У багатьох творах малої прози молодосліджених письменників-емігрантів представлені зразки художньої прози про життя післяжовтневого лихоліття, у яких наявний «ефект художньої правди» [234, с. 34]. Об'єднаємо твори різних жанрів (легенди, оповідання, новели, оповідання-нарис) у дві групи: перша – про передчуття майбутнього нещастя й сподівання на краще, а друга, більш об'ємна, – картини революційного лихоліття й життя під владою більшовиків [172, с. 95].

Уродженець Сумщини Іван Мірний надрукував у «Новій Україні» в 1923 р. переказ двох легенд, які розповсюджувалися, починаючи з 1914 року, на Київщині («Голий на шляху») та Чернігівщині («Дев'ять півнів»). Їх можна назвати пророчими, бо там ішлося про долю України. Об'єднані єдиною фабулою, легенди містять передбачення нещасть. Важливе місце займає в них символіка числа «три». У першій герой дає настанову чоловікові, який допоміг йому: «Настануть три роки війн великих, битимуться люде, потече кров річками, всю землю напоїть. А за ними прийдуть три роки – свої своїх жертмуть, повстане брат на брата й син на батька <...> Аж надійдуть ще три роки – нищитимуть людей голод, і мор, і пошести всякі, і злоба людська. І кістками вкриється земля божя...» [325, с. 29].

В іншій легенді уві сні попові привидився Миколай Угодник, який сказав: «Тії три трійці – то три недолі судилися – на дев'ять літ <...> Що три чорні півні – то три чорні роки: повстане зненависть і злоба людська, і стануть люде поміж собою як вороги, гірш за лютих звірів одне одного душитиме...» [325, с. 30]. Справді, кожні три роки були позначені подіями світового масштабу: з 1914 по 1917 рр. – початок Першої світової війни й Жовтневий переворот, а далі – громадянська війна, «голод і мор», коли «замовкли святі дзвони божі». В. Губарев писав: «Катастрофічна посуха і неврожай 1921 ще більш загострили хлібну проблему. У 1922 р. голод охопив у всіх українських губерніях до 5,6 млн. осіб, або 25 % населення. Голодомор став не тільки наслідком несприятливих природних факторів, а й політики більшовиків. За неповними даними, в 1922–1923 рр. із України було вивезено майже 18 млн. пудів зерна: 2,5 млн. пудів – у Росію і більше 15 млн. пудів – на експорт» [120].

Олексій Ремізов у легенді «Роздество» (1919) подає елементи апокрифу про народження нового Спасителя, які висловлює душевнохвора Агаф'я. Показано загальне зубожіння суспільства на прикладі життя людей одного будинку в Петербурзі – Комарівки. Минулій красі, коли «блестели тротуары» і парадні двері були відчинені для усіх, протиставлене екзистенційне сьогодення: «направо дохлая лошадь валяется, наполовину съеденная собакой, а из уцелевшего забора вывороченная доска так и торчит», сам будинок – «облупленный, окна подвального этажа сплошь залеплены грязью». О. Ремізов, послуговуючись прийомом паралелізму, показав, що стан суспільства позначився й на людській душі. Ліза, що завагітніла, розповідає небилиці про радянські супи, від яких нібито ноги набрякають, а від «брюквеной каши будто бы полнеют». Аж ось нарешті – Різдво, на небі загорілася яскрава зірка, і з кімнати почувся голос новонародженого. Агаф'я «склонила перед младенцем, как волхвы, как пастухи, как вол и конь, и из ее испугнутых глаз полились слезы, что опять – на земле родился Спаситель мира» [407, с. 361–364.].

Філософський зміст життя віддзеркалює нарис Петра Північного «Сон» (1920). Угадуються ніцшеанські мотиви, пов'язані з образами сонця, гір, натовпу.

Послуговуючись відповідними епітетами й метафорами («великий суворий ліс», «широка смуга голих скель», «голий камінь», «вогкий ліс», «свіже чисте повітря»), автор, слідом за своїм великим попередником, вказує людству шлях до щасливого життя. Сонце й гори несуть на собі змістове навантаження символів щастя. Символіка сонця, що була привабливою для багатьох письменників (Максим Горький, М. Коцюбинський, В. Винниченко, М. Арцибашев), на початку ХХ ст. під впливом філософії Ф. Ніцше набула іншого, всеосяжого значення.

В уявленні Петра Північного щастя мало вигляд написів на вершинах гір: «воля», «справедливість», «рівність» або ще якесь «приваблююче гасло» [382, с. 213]. Представникам різних соціальних прошарків даються влучні психологічні характеристики. Попереду – «окремі вожаки – фанатики та честолюбці – голосно вигукували палкі промови, кличучи всіх за собою до великих ідеалів» [382, с. 213]. У цих передовиках, поза сумнівом, вгадуються більшовицькі лідери зі своїми незмінними гаслами революційних часів. Натовп, який слідував за ними, не дивився під ноги, тому люди «оступалися, спотикалися, наштовхувались один на одного, падали, котилися далі і знову підіймалися на ноги і дряпались вверх» [382, с. 214]. Ймовірно, це окремі партії, які виникли або продовжили діяльність напередодні революції. До щастя йшли й «обережні», що обмірковували кожен крок. Було тут багато блукаючих, які «не розуміли приваблюючого значення слів», тобто – неграмотне населення, й ті, хто жив бідно і не лише не бачив сонця, а й не знав про його існування. Йшли й сімейні пари, але перед ними відкривалися інші обрії: народжувалися діти, починалися побутові проблеми, і сонце залишалося для них лише у згадках. Воно вабило дітей, яких завжди цікавило щось яскраве. Діти кидали батьків і «дряпалися вверх» [382, с. 214]. Справді, у революції активну участь брала саме молодь. Історики писали, що «вибуховим» у молодіжному русі став саме 1917 р.: від Лютневої буржуазно-демократичної революції, враховуючи початок 20-х рр., «молодіжний рух в Росії був у повному розумінні сукупністю різноманітних юнацьких об'єднань, народжених ініціативою самої молоді» [272]. Твори першої групи довели, що грізні передчуття збулися, а надії на спасіння не виправдалися.

Народні й філософські «пророцтва» відбилися й у творах малої прози, що складають другу групу. Естетика Сонця наявна й тут: світило яскраво змальоване у творі І. Шмелюва «Солнце мертвых» (1923). Одна з найтрагічніших книг за всю історію людства вже у назві містить суперечності – чому сонце, яке світить і дає життя – сонце мертвих? Проникливо написав І. Лукаш, що ця книга «про смерть усього всесвіту, – коли померла Росія – про мертво сонце мертвих...». Так, саме по сонцю, яке грає, співає, сміється, пише свої полотна, звіряють люди своє життя, але навіть воно не в змозі позбавити їх страждань. Сонце то пече немилосердно, то ніби згасає: «Когда солнце идет к закату, кладбищенская часовня пышно пылает золотом. Солнце смеется Мертвым» [516, с. 148].

Більшовицька влада – це «стервятники», банда убивць. Вони «...приехали туда, в городок, эти, что убивать ходят... Везде: за горами, под горами, у моря – много было работы. Уставали. Нужно было устроить бойни, заносить цифры для баланса, подводить итоги. Нужно было шикнуть, доказать ретивость пославшим, показать, как «железная метла» метет чисто, работает без отказа. Убить надо было очень много. Больше ста двадцати тысяч. И убить на бойнях». Гірко зауважує І. Шмелюв, що поряд із найдорожчими словами – «Родина» і «Россия» – із цієї ж літери пишуться й інші: «Расход» і «Расстрел» [516, с. 40–41].

В оповіданнях вже згадуваного Петра Північного теж йдеться про більшовиків, які відчували себе скрізь хазяїнами життя. У творі «Помилка» (1920) він звертає увагу, що революція в маленькому хуторі не відразу стала помітною, але коли прийшли більшовики, то настали несприятливі часи: «...свої комітетчики відібрали хліб, сіно, забрали коней, корову, свиню» і «відправили на «голодаючих» робітників у Росію» [381, с. 78]. В «Утілітаристах» (1921) автор порівнює більшовицьку владу з бур'яном, який вдерся у напівзруйновану оранжерею і почав рости «у шапликах» [383, с. 51]. Діалог старого й малого – це суцільне звинувачення нової влади. Слово «большовик» дід вживає як лайливе до Гриця, який вбив жабу, вважаючи її непотрібною істотою. Старий наочно пояснює, що лише більшовики вбивають за те, що «ці люди їм зовсім непотрібні». Він влаштовує хлопцеві міні-лекцію, розповідаючи, що вони «людей винищили»,

«країну сплюндрували», їхній засіб керувати державою – «приставляти до груді кулемет і наказувати». Більшовики «зруйнували старий устрій і натомість улаштували карикатуру, де погані боки стали вже не смішні, але жахливі», вони створили країну гасел на кшталт «бий офіцерів, хай правлять совдепи!», «вбивай усіх буржуїв». Мов нелюди, вони вбивають усіх, кого впіймають, нещадно катують людей у чрезвычайках [383, с. 53]. Хлопцеві стає моторошно від тієї розповіді. Аж ось вийшла нагода зустрітися з ними – розповідь візуалізувалася: на очах у Гриця більшовики обкрадають і вбивають дідуса [383, с. 54–55]. Автор вживає антитезу, протиставляючи світ природи і жахливу картину злодіянь влади, яка асоціюється з чорним ворonom, що полює на здобич.

Більшовиків боялися усі, особливо діти. Грицикові з новели М. Диканька³ «Гадючий виродок» (1921) неспроста він уявлявся «голодним звіром», «з густою щетиною по всьому тілі і з великими вишкіреними зубами», у яких він тримає «ніж, а в руках сокиру, бо він всіх людей ріже» [133, с. 254]. Чекаючи саме такого більшовика, дитина, звичайно, не вгадала у постатях, що зайшли до оселі, тих «звірів». У той час, коли татко пішов «стріляти більшовиків», Грицик зрадив гостям і, чемно привітавшись і вклонившись, назвав себе: «Українець і майбутній козак». Навіть не сподівався хлопчик, що звірі можуть мати людську подобу. Мати, що впала навколiшки й заголосила, не встигла вступитися за дитину, як «передній схопив Грицика за ніжку, розмахнувся», назвавши його «змеїним отродьєм», «свиснув ним у повітрі і з звірячою силою хряснув Грициковою головою об лутку» [133, с. 255]. Вжиті автором натуралістичні елементи допомагають передати хижість, злобу та лють до українців, що борються за незалежність. Смерть дитини в новелі символізує знищення більшовиками «на корню» народу України.

Крізь призму дитячої свідомості показані картини голоду і зла, втіленням чого є нова влада у новелі Євгена Гринишина «Червоний сміх» (1936). Івась та Оксана не розуміють, чому мама плакала, говорила про клятих більшовиків, а на

³ Ймовірно, це один із псевдонімів В. Королева-Старого (1879–1943, справжнє – Василь Костянтинович Королів; інші псевдоніми – В. Диканський, В. Старий, В. Д. Подорожний та ін.).

ранок мовчала, а «руки схрестила на грудях і лежала жовта і стогнала». Голодні діти, хоча й знали, що колосків не можна зривати, бо «за те большевик дає кульку» і пам'ятали жахливі випадки (баба Палажка дістала кульку в чоло: «Така маленька дірка, а з неї текла кров...»), все ж не втрималися від спокуси, бо дуже хотіли їсти. Діти бачили, що пшениця вже давно поспіла, «мати-земля радувалася своїм плодом», та не розуміли, чому колоски, які кланялися їм, не можна зірвати і з'їсти. Перед дітьми стояв більшовик з наганом, який для порядку розпитав дітей, куди вони йдуть, обізвав їх брудними словами, а потім «захльобувався диким реготом, ховаючи задимлене ще дуло револьвера в шкіряну кишеню» [110, с. 155–157].

Натомість у нарисі Миколи Байкова «Казак Мироныч» (1937) йдеться про порятунок дитинки, яка чомусь опинилася на дорозі. Військо, що відступало від Калуша, мало вигляд «распущенной, озверевшей толпы вооруженных людей, готовых сокрушить на пути ее следования или, вернее, бегства от невидимого, воображаемого врага». У такому стані натовп козаків не помічав крихітне створіння, бо людям було не до чужого горя. Донський козак першим побачив дитину й вирішив забрати із собою. Дворічний хлопчик, «как затравленный звереныш», відчув присутність людини й притулився до козака, а той пообіцяв: «В обиду тебя не дадим. Теперь будешь казак» [26, с. 132–133].

Ще один твір Василя Королева-Старого (М. Диканька), «Дідова революція» (1927), містить фольклорні елементи, навіть розпочинається по-казковому: «Жив собі дід та баба». Автор показав історію героя від царських часів до революційних і зумів передати настрої українських трударів, які не визнавали ні революції, ні більшовицької влади, ні будь-якої несправедливості. Діда Євмена було призначено «пред-ком-незамом», і тоді він виголосив єдину в житті промову, у якій, зокрема, сказав: «...нащот комунії – ми не согласні. Революція нам, можна сказать, без діла: одно стрібленіє народа...» [134, с. 47]. З хлібом-сіллю вийшов зустрічати «Онкіна» (Денікіна), але від них отримав «двадцять п'ять шомполів». Забрали денікінці у діда останню худобу. І не може зрозуміти він, як жити: «ті були – брали, ці беруть – та ще й б'ють». Лежить дід на печі «на голій черені (жита вже немає)» і думу думає, «України дожидається» [134, с. 49]. Поєднання

фольклору, народного гумору, своєрідної лексики діда, який чекав «квѡрдую власть», і головне – вболівав за Україну, робить твір колоритним і наближує до реалій тогочасного життя.

Початок революційних подій і терор займають чільне місце і в оповіданні «Колеги» (1921). В. Королів-Старий намагається примирити різні релігії, тому зводить товаришувати християнина і єврея [164, с. 51]. Коли розпочалася революція, отець Гермоген, як і всі люди, чекав покращення життя: «Люди хотятъ читати <...> тепер нові потреби, нові гасла, нові слова» [136, с. 14]. Однак «широкими просторами колишньої російської держави, від холодного Сибіру аж до палкого Криму, гуляла політична завірюха», орди московських більшовиків йшли на Україну: розпочалися погроми, палали села. Промовистим є діалог отця Гермогена і Гершка: «Не иначе, як прийде антихрист...» – «Він уже прийшов!.. бо ж антихрист – не особа, а доба» – «Як – не особа? А Ленін, а Бронштейн?» [136, с. 16–17]. Реалістичне змалювання дійсності показане у всіх його проявах: і як політика «входила в усі шпари життя кожної людини», і як люди втрачали віру одне в одного, і як страшну картину руйнації сприймали, мов Страшний суд [136, с. 23]. Та головне, на чому наполягав В. Королів-Старий, і намагався донести до української влади, що, хоча кожен усе життя оберігав власну релігію, тепер заради спасіння вони мають об'єднатися. Фінал твору відкритий, і це дає надію, що, можливо, й справді син «востанне послухає старого батька» [136, с. 27].

Інше оповідання В. Королева-Старого з відкритим фіналом («Вікно», 1927) і вірою у майбутнє містить розповідь про «одчайдушних повстанців», які воювали з червоними. Коли загинув отаман, то соколята билися щосили, а потім прийшли до схованки перепочити. Серед ночі один із козаків проснувся, зрозумів, що у хатині чад і «темно, як у труні». Він розбив шибки. Знадвору потягло холодним повітрям, і він знову заснув. Але вранці виявилося, що усі шибки цілі. Герої це диво пояснили так: «...хоча для життя й треба свіжого повітря, але ж часами вистачає й самої віри, що те повітря є, чи... навіть тільки буде!..» [13, с. 189].

Реалії нового ладу розкриває «Пьяная исповедь» Івана Савіна. У центрі оповідання-нарису – колишній скульптор, артист. Лише у нетверезому стані він

може говорити про наслідки революції та власну причетність до більшовиків: «я в партію влип». Його сповідь є свідченням людського прозріння: «Сеяли благо, а взошло насилие <...> и почему – кровь? Разве можно, чтобы – кровь? Высшая справедливость, милосердие и вдруг – стенка. По приговору реввоентрибунала девять оправданы, а шестьдесят два... <...> Почему несли в душу светоч, создавали пророков, а вышло – гадость, шкурничество?» [417].

У формі нарису подає картину побаченого Христофор Барановський. Влучний заголовок – «Із краю божевільних та злочинців» (1920) – склався у нього після трьох тижнів перебування у восьми містах України. Автор порівнює минуле й сучасне: «...колись кипіло таке бурхливе, рухливе життя, переповнене гарно вбраним людом <...> тепер в'яло, апатично, без мети й цілі тиняються голодні, бліді, виснажені, завше втомлені» [30, с. 345]. Людей турбує одна думка – про їжу. Х. Барановський вражений зруйнованими і розграбованими будівлями, зачиненими заводами. Він уявляє села, через які проходили різні війська, «з котрих одні тільки грабували населення, другі грабували й розстрілювали, а треті грабували, розстрілювали й палили» [30, с. 345]. Тут нам уявляються і денікінці, і анархісти, і більшовики. Звертаючись до українського та «братнього великоросійського» народу, автор задає низку риторичних запитань. Деякі з них звучать актуально і сьогодні: «Нащо ви, брати мої, зробили з багатої країни, з країни – житниці Європи, – нащо ви зробили з неї країну руїни, країну голоду, холоду і смерті?» [30, с. 346].

Антін Крезуб (справжнє ім'я Осип Думін) у спогадах «За хлібом» (1924) розповідає про нелегкий 1921 рік, коли усі в Україні свято вірили: «якщо, не зараз, то певно в осені українська армія з закордону прожене більшовиків з України» [271, с. 292]. Було настільки сильним це бажання, щоб «прийшов хоч і сам чортяка», лише б прогнати ненависну владу. У М. Арцибашева теж є схожі висловлювання: «Хоть с чертом, но только против большевиков» [17, с. 182; 195, с. 88–94]. А. Крезуб пише про страхітливе становище в армії, про голод: «Всякий тільки про те й думав в сій хвилі, щоб чим скоріше дістати шматок хліба». Біль

був настільки нестерпним, що йому було байдуже, куди й із ким ідти, якби лише заспокоїти «той клятий голод» [271, с. 295].

Оповідання І. Савіна «В паутині» (1924) – це картина жахливого відходу людей у вічність унаслідок голоду. Є тут марення, божевілья, згадки про канібалізм. О. Кеба, формулюючи основні ознаки екзистенціального типу художньої свідомості, справедливо наголошує, що «герой твору драматично осмислює власне Існування як конфлікт із самим собою і всім Світом, що в сюжетному плані постає як зіткнення людини з «непереборними» і «неосяжними» силами». Художнє слово у таких творах «неодмінно багатопланове, насичене метафориною, тяжіє до символізації й водночас до деметафоризації (метафора, яка нібито буквализується, опредмечується)» [226, с. 46–47]. Влучні художні засоби у згаданому творі, синтаксична конструкція – анаколүф, підкреслюють екзистенціальність людини: «извилистым рядом гробов стояли избы. Ни собак, ни петухов, ни ветра»; «Люка <...> закрыла остекленевшие глаза». Назва твору символічна: голодні люди сприймають за зоряне небо сіре мереживо павутини («серебряная парча») на стелі [416].

Однотипні мотиви домінують і в оповіданні Федора Дудка «Дісонанс» (1922), герой якого дожидається у в'язниці «останнього, непоправимого і неминучого». У творі повторюються слова «жах», «сум», «туга», «самотність», «страшний» та ін. Навколо нього – «страшна свідомість», «холод зловісної правди», те жахливе, «з холодними шкляними очима», «чуття страшного болю», «страшна безсилість», «жахлива симфонія туги і страшного одчаю» [147, с. 63–64]. Усвідомлення того, що його ведуть на розстріл разом з дівчиною, до якої у ці моторошні хвилини прокидається несказанна ніжність, що затьмарює навіть те, що його чекало («ішов я, мов з нареченою під кривавий вінець смерті»), а потім несподіваний порятунок дарує йому невимовну радість: «Ми живі... Хай живе життя...» [147, с. 67].

Оповідання І. Савіна «Дроль» також містить екзистенціальні мотиви. Рятуючи жінку, яку звинувачували у зв'язках із німецькою контррозвідкою, герой, назвавшись шпигуном, узяв її провину на себе. Звичайно, не допоміг такий

лицарський вчинок коханій, та все ж його тішило, що приречені до страти були поряд. Перед свіжою могилою останніми були слова Дроля, звернені до Олени: «Ну, разве можно бояться, девонька моя?.. Я люблю тебя... я же здесь...» [416].

Поєднанням імпресіонізму й експресії характеризується твір Авеніра Коломийця «Яр» (1928). Автор застосовує прийом персоніфікації й антитези. Природа тут, мов жива: «сонце кидає в яр проміння», «задумалась береза», «віями кліпнули зорі». Яр – мов символ історії, занесеної піском. Він усе пам'ятає і зберігає: і ту страшну ніч розстрілу контрреволюціонерки десятирічної давнини, череп якої «навіть з волоссям на тім'ї» знайшли діти, і літери на корі дерева («...чорніла смерть на білій шкірі»), і кулеметну стрілянину, результатом якої стало багато трупів, занесених роками. «Не всіх забрали в домовини. Закидали жовтим піском почорнілі тіла», – підсумовує прозаїк [248, с. 6–7].

Невигаданість таких подій підтверджують публіцистичні матеріали. Так, М. Арцибашев писав, що в Москві протягом декількох місяців 1921 р. кількість жертв, полеглих тільки на одній міській бойні, коливалася від 1500 до 2000 осіб в місяць. «Что могут дать эти случайные цифры, когда <...> когда в подвалах чека приходилось делать бетонные полы и стоки для спуска крови?.. когда у ялтинского мола волосы расстрелянных и брошенных в море женщин, покрывая волны, образовали как бы новый вид морских водорослей?.. когда в киевском городском саду, где зимой проводились расстрелы, земля настолько пропиталась кровью, что весной... начала издавать зловоние могилы?» [17, с. 183].

Про злиденне існування білогвардійської армії писали майже усі російські письменники – О. Купрін, І. Шмельов, І. Савін, А. Аверченко, Теффі, Саша Чорний. Більшовицькі порядки, установлені в Совєтах, показані очима емігрантів на кордоні з Литвою – про це йдеться у збірці оповідань Андрія Сєдих «Там, где была Россия» (1930). Герой слухає розповідь про черги, карточки й поневіряння жителів: «Они [більшовики – І. Ж.] разорили нас, обрекли на голодную смерть» [423, с. 13–15]. Люди боялися навіть дивитися в бік Литви, бо радянська влада чи не кожного вважала за шпигуна. Якщо траплялася нагода, люди просили: «Христа ради, дайте хлебушка... помилосердствуйте, отощали больно!» [423, с. 66].

Намагаючись знайти відповідь на запитання «хто винен» у низці подій світового масштабу, які спричинили знищення одних, жалюгідне існування других і втечу з рідної землі третіх, однією із причин цього жахіття письменники-емігранти вважали більшовицького тирана. Теми революції 1917 р., влади більшовиків на чолі з Леніним і визвольних змагань стали найактуальнішими у мистецькому спадку всіх, хто змушений був покинути батьківщину.

Упродовж усього періоду існування радянської влади образ Леніна був символом наступу соціалізму. Переможна хода Жовтневих подій 1917 р. відбулася насамперед завдяки її лідеру, для визначення творів мистецтва на честь якого в СРСР з'явився термін «ленініана». Радянська ленініана займала вагомe місце у працях філологів ХХ ст. (Ю. Андрєєв, Я. Гаврилишин, А. Іллічевський, П. Попов, М. П'яних, В. Піскунов, М. Федорчук, М. Цвєтоватий, О. Цехновіцер та ін.), які були єдині у висвітленні образу Леніна як вождя й мислителя у життєвому каноні. Після замаху на нього у 1918 р. вийшли численні публікації у пресі (М. Ольмінський, Л. Сосновський), які й сприяли виникненню культу Леніна. Завдяки архетиповій теорії Юнга, прослідковується його амбівалентна природа, що виявляється у двох варіантах кодифікації – Христа й Антихриста.

Починаючи з 1990-х рр., цікавість до ленінської тематики не зменшилася. Учені звернули увагу на дитячу ленініану (М. Липовецький, Е. Суздорф, А. Тіппнер), драматичну (Н. Семенова). Вплив вікторіанських канонів розглядала Д. Карачова; топос держави в українській ленініані вивчала А. Зеленська. Використовуючи нові літературознавчі методи, продовжили вивчення радянської літератури українська дослідниця В. Хархун (Ленін як тоталітарний Христос, образ Леніна в українській радянській поезії, ленініана як зразок тоталітарної іконографії) та російська – Ю. Подлубнова (ленініана як метажанр, відродження життєвого канону на прикладі літератури про Леніна у 1920–40 рр.). У цих працях предметом аналізу є й публіцистичні твори еміграційної літератури, в яких Ленін представлений у негативному світлі. Твори М. Арцибашева, І. Буніна, З. Гіппіус, Д. Донцова, О. Купріна, Д. Мережковського, М. Шаповала подають Леніна як тирана і деспота, злочинця й демона революції, Антихриста й Торквемаду. Образ

Леніна в літературі еміграції досліджував І. Дябкін, ленініану О. Купріна в контексті житійного канону – С. Ташликов, у творах А. Аверченка – А. Нестеренко, В. Миленко та ін.

На відміну від української та російської літератур радянського періоду, коли змалювання Леніна відбувалось у традиціях соціалістичного реалізму, за кордоном ленініана набуває інших конотацій. У творах російських авторів (А. Аверченко, Саша Чорний, Теффі, Дон-Амінадо, О. Купрін) зображення вождя – сатиричне [169, с. 134]. Наявні сатиричні елементи й у роботах українських митців (А. Чекмановський, К. Поліщук, Ю. Липа, О. Звичайна). Головним джерелом комічного, як відомо, є невідповідність між зовнішніми та внутрішніми якостями об'єкта: змісту й форми, суті й вияву, мети й засобів. У літературознавчій енциклопедії зазначено: «Виявляючись через антиідеал, сатира використовує засоби гротеску, шаржу, гіперболи, літоти, пародії, навіть фантастики, виявляє амбівалентність сміху крізь сльози, вказує на трагічний аспект людського буття в ситуації безглуздя» [308, с. 368].

Серед названих російських прозаїків найбільше уваги Леніну приділив А. Аверченко. Він присвятив йому як окремі твори і сторінки, так і побіжні зауваження. Ми проаналізували й осмислили з точки зору сучасності ленінську рецензію на збірку «Дюжина ножей в спину революции» та з'ясували ставлення сатирика до нового ладу, що з'явився у Росії унаслідок ленінського правління. Особливо цікавими нам здаються памфлети «Чертовое колесо» і «Короли у себя дома», у яких головне місце займає образ Леніна [184, с. 188–191]. Інша книга – «Нечистая сила», назва якої нібито асоціюється із нечистю, що з'явилася в Росії. Герої збірки згадують імена Леніна і Троцького як головних дійових осіб доби: «замечательные люди», «интересные фигуры». Після цих розмов автор зазначає: «Такие же, как один из учеников Спасителя мира – тоже был замечательный человек: самого Христа предал»; «И этим нужно отдохнуть, вот этим самым комиссарам – всем этим Лениным и Троцким, <...> имена же их ты, диаволе, веси» [4, с. 280]. В. Хархун писала: «Для сучасного дослідника культ Леніна справді виглядає як проекція Антихриста, який імітує Христа і його підмінює»

[479, с. 14]. Очевидно, що така думка є правомірною не лише стосовно філологів, а й самих письменників. Іноді А. Аверченко не називає імен, хоча відомо, про кого йдеться: «В лето 1917-го приехали из немецкой земли в запечатанном вагоне некие милостивые государи, захватили дом балерины, перемигнулись, спихнули многоглаголивого господина, одуревшего от красот Зимнего дворца, спихнули, значит, и, собрав около себя сотню-другую социалистически настроенных каторжников, в один год такой Совдеп устроили, что в сто лет не расхлебашь» [4, с. 279–280]. Отже, одним реченням охоплено епізод таємного приїзду Леніна в Росію, грабіжницьке захоплення знакових будівель новоспеченою владою, оприямлено психологічний її портрет і вказано на ті наслідки, після яких ще довго оговтуватиметься країна.

Українське ставлення викликає в сатирика і дружина вождя. У збірці «Дванадцять портретов» окремий розділ присвячений «мадам Леніній» [3, с. 7–11]. Проводячи порівняння більшовицької країни з Римом часів Калігули, коли імператор так любив свого коня, що наказав вибрати його в сенатори, автор наголосив, що у радянській Росії з'явилася «новая лошадь Калигулы – мадам Ленина, жена правителя». А. Аверченко дає картину першотравневих свят, коли близько 500 голодних, знесилених дітей «новая лошадь Калигулы» відправила на прогулянку в авіаційний парк і влаштувала показову виставу – справжнісіньке знущання, щоб довести дітям, що Бога не існує, бо той, як не проси його, не дасть їм смаколиків, натомість нагодує Третій інтернаціонал. Порівняння дружини вождя, перед якою «побледнеет целый табун лошадей...», цілком виправдане [3, с. 8–9], адже сатирик не зміг пробачити педагогові глум над голодною малечою.

Особі Леніна чимало уваги приділила й Теффі. У фейлетоні дожовтневого періоду «Немножко о Ленине» вона подає його портрет: «Рост средний, цвет серый, нос «обыкновенный». Только лоб нехороший: очень выпуклый, упрямый, тяжелый, не вдохновляющий, не ищущий, не творческий – «набитый лоб» [458]. Авторка веде своєрідну гру з читачем: лише натякає на відоме словосполучення «дурень набитый», однак наголошує на іншому: «ничего не чувствовал, ничего не предчувствовал. Знал только то, чем был набит, – историю социализма». Теффі

застосовує біблійні порівняння: «...на этого апостола не сошел огненный язык дара Духа Божьего, нет у него вдохновения, нет взлета и нет огня». Проте, як покаже історія, вона помилялася, бо не пройшло й кількох місяців, і владу захопти більшовики. Слово «ленінець» з негативною конотацією звучить саме у неї. Порівнявши Леніна із кишеньковим злодієм, Теффі вказує: «Каждый карманник <...> говорит, что он ленинец» [458].

В оповіданні О. Купріна «Тришка-Будильник (Недоразумение)» подано ситуацію, в якій злодій-карманник прийшов на прийом до Леніна як до свого: «Я, брат, сразу в тебе признал фатового» [279, с. 76]. Тришка радіє, що вождь в одній із робіт підказав йому спосіб збагачення і тому, отримавши чимало грошей, вирішив з ним поділитися. Натомість обурений Ілліч звелів озброєним людям вилучити у гостя всі речі й гроші, ще й наказав: «...самому ему всыпьте двадцать пять и отпустите на свободу <...> Он не контрреволюционер, а просто дурак». Тришка так і не зрозумів: «Я к нему по всем правилам, по-товарищески, а он, на-ко поди, на гранд меня взял. И народ же пошел теперь» [279, с. 77]. Вигадана ситуація неспроста маркована автором як «гротеск», але такий виразний натяк зроблений свідомо, адже більшовики безбожно обкрадали народ, про що свідчили сучасники і дослідники історії.

Актуальне у той час гасло «грабуй награбоване», вперше вжите Леніним, залучає у «Пьяной исповеди» й І. Савін. Його персонаж лає спекулянтів і розповідає про дружину Луначарського й цінності Гатчинського палацу, до розрадання яких ніби-то й вона причетна [417]. А. Аверченко теж вкладає знайоме словосполучення в уста нової влади: «Брось, дурак, работу – мы тебя главкомвоенмором сделаем. Грабь награбленное!» [4, с. 279].

В еміграційній прозі Теффі відстежила й ленінське дітище – більшовизм. В оповіданні-нарисі «Без предрассудков» зауважила: «Человеческое воображение ничто перед коммунистической действительностью» [460]. Авторка була добре поінформованою про голодне життя в Совдепії, звинувачуючи в тому вождя і протиставляючи простих людей і ситих комісарів на чолі з Леніним, для якого «...говорят, завели специальных мясных быков» («В мировом пространстве»).

Про численні заборони, навіть неможливості накопати картоплі на власному городі, йдеться у її фейлетоні «Вспоминаем»: «Ленин-то с пулемётами сторожит – не позволяет. Ну а мы наловчаемся – ночью накопаем и до свету в город бежим. Очень страшно. Ну а Ленин тоже, сама понимаешь, от слова не отступится, ему это надо» [460]. А. Арутюнов підтверджує: «Більшовицький уряд створював у країні штучний голод». Він наводить рядки із щоденника фрейліни імператриці А. Вирубової: «Більшовики заборонили ввозити харчі у Петроград»; «На мій погляд, краще сказати про те, як в ці голодні роки жили більшовицькі вожді. Ось свідчення дружини Троцького – Н. Сєдової: «Червоної кетової ікри було достатньо... Цією незмінною ікрою пофарбовані не лише у моїй пам'яті перші роки революції» [16]. Такі спогади підтверджують, що Теффі наводила фактичну інформацію про післяжовтнєве життя у Росії. Її сатира – це сміх крізь сльози.

Не менш трагічну ситуацію, сповнену як сатиричних, так і екзистенціальних мотивів, описав Антін Чекмановський (псевдонім Антона Нивинського) в оповіданні «Колгосп імені Леніна» – про існування селян, загнаних у «комуністичні господарства». Одне з них, як і більшість у ті роки, було назване на честь вождя. Антитоталітарного спрямування твір містить фактичний матеріал про «колхоз імені Леніна», який був створений у 1925 р. Під час його організації «тридцять сім забитих поховало одне село», сорок вісім родин вислали на Соловки. Врешті-решт, коли побудували колгосп «на засновах чистого марксо-ленінського комунізму», то складався він «із 1720 десятин орних ґрунтів, 6 десятин неорної цілини, 7 десятин городів, 6 десятин садів, 3 десятин вигону, 5 десятин лугів, 40 десятин лісу й 28 будинків» [492, с. 136–137]. Така інформація налаштовує читача на сприйняття твору як літературу факту, адже далі описується існування комунарів, які жили «всі гуртом» у бараках, «їли у спільній харчівні», стіни якої були прикрашені «портретами вождів революції та плакатами-закликами до нового життя й карикатурами з буржуазного світу».

Суворі дійсність постає під пером спостережливого художника, який використовує елементи сатири, малюючи комісарів, агітаторів і знущаючись над цими «переконаними марксистами», що вічно говорили про «якесь «завтра»,

«горланили на вічах», а люди, слухаючи їх, «змучені та сонні, стоячи над баліями або купами латаного шмаття», тоненько виводили: «Ніхто нам, браття, не допоможе...» [492, с. 137–145].

Згадує А. Чекмановський і про голод 1921 р., коли «люди гинули, обдерті продналогом, як мухи», і закінчує голодом 1933 р. Тоді колгоспники, «лаючи та проклинаючи «соввладу», збирали вологу полову, зривали березові й липові бруньки, мололи й пекли млинці з половиною разом, рвали лободу, молоду кропиву. Вони «давно вже поїли собак та котів, повиловлювали ворон і зайців. По ставках не тільки риба зникла, але й жаби». Голодні люди тинялися, мов тіні, опухлі, безсилі, розуміючи, що компартія обдурює народ. «Обіцянки внукам, а для нас загибель, – говорить Гнат. – Пощо мені той рай у майбутньому, коли їсти нема що?!». Голова колгоспу, «ідейний соціаліст», в минулому шляхтич, зрозумів: «Умисне виголоджують, планово! Це планове нищення нашого народу» [492, с. 137, 153–167]. Ось «плоди ленінського експерименту», показані письменником на прикладі одного українського села.

Досить прозорий натяк на більшовицьку владу на чолі з Леніним має і твір Кліма Поліщука «Боротьба з собою» зі збірки «Веселе в сумному» (1921) [387, с. 24–51]. Підзаголовок («З історії революційних вибриків одної країни») свідчить про Жовтневі події у Росії. Автор, не називаючи імен, натякає, що саме Ленін ховається за ім'ям «товариш Око», а «Диктаторська Рада Трійох» – не хто інший, як Ленін, Троцький і Дзержинський. Новий винахід героїв К. Поліщука полягав у перегляді складу населення Великого Міста. Його сатирична антиутопія – це твір-попередження всьому людству, якому запропоновано протягом «24 годин доброхітно припинити своє нікчемне існування» [387, с. 25–26]. Надзвичайна Комісія Рішучості, у якій вгадується совдепівська чрезахайка, бере на себе усю владу в місті – адміністративну, політичну і громадську. Історик А. Арутюнов писав: «7 (20) декабря 1917 года Постановлением Совнаркома № 21 в стране создается карательно-террористическая организация – ВЧК <...> С этого времени террор и насилие против широких слоев населения страны, независимо от их классовой и социальной принадлежности, в сущности были возведены в ранг

государственной политики» [16]. Р. Гуль писав: «В 1918 году руководимая Держинским ВЧК была уже государством в государстве, а Лубянка фактически властвовала над Кремлем» [122, с. 430]. У творі К. Поліщука Комісія Рішучості залучає й лікаря, який проводить огляд людини: «Будова грудей нікчемна, серце з перебоями, структура черепа свідчить про виродження» [387, с. 33]. Зауважимо, що у нацистській Німеччині 1930-х рр. такі методи вживали до перевірки єврейського населення. Український письменник, майже фрагментарно, залучаючи елемент монтажу, наводить приклади характеристик «зайвих», серед яких виявляються поет-невдаха, повія, спекулянт-пристосуванець, піп, феміністка, журналіст. У той час, коли працювала Комісія, товариш Око «день і ніч просиджував у своєму кабінеті за товстими зшитками характеристик і <...> ставив свої помітки й уваги» [387, с. 38–39] – така деталь про працьовитість Леніна активно поширювалася й у художньо-документальній ленініані радянських часів, і в живописі («В. І. Ленін у Смольному» – картина художника І. Бродського 1930 р.).

На противагу творові українського автора, Теффі застосовувала «велику кількість комічних прийомів, ситуацій, каламбурів» [355, с. 7], а також карнавальну традицію. Вона показала, як люди йшли на страту, мов на свято (фейлетон «Гильотина»). Теффі писала: «Русский народ так быстро свыкся и сроднился с гильотиной, что даже странно думать, что ее когда-то не было». Тому швиденько, прокинувшись зранку, усі спішать, випереджають одне одного, слідкують, щоб ніхто поза чергою не пройшов на гільотину (натяк на черги в СРСР) [459, с. 142–146].

Отже, і К. Поліщук, і Теффі ставлять важливу проблему, що виникла з початком правління більшовиків – масовий терор, спрямований на знищення населення. Р. Гуль згадував: «В 1919 году террор отдал в его руки тысячи людей, повинных только в своем происхождении, социальном положении, культуре, уме и некоммунистических убеждениях» [122, с. 436]. Зауважує він і на тому, що «...казнь людей, даже случайная, не пробуждала в них [у Леніна і Держинського – І. Ж.] никакого душевного движения» [122, с. 424]. Однак праця

на чолі нової держави вплинула на Леніна. Антиутопія К. Поліщука, написана ще у 1921 р., містить інформацію про хворобу персонажа, який багато працював. Божевільний товариш Око вбіг у канцелярію «розкуйовджений, блідий і страшний», став рвати на шматочки рожеві зшитки і кричати на весь голос: «Свині! Різати їх! Різати і тільки різати!» [387, с. 50], що нагадує ленінську риторику – на кшталт вживаного у радянські часи «Учитися, учиться, учиться!». Стан здоров'я вождя й справді, як свідчили лікарі, до кінця 1922 р. помітно погіршується, замість членороздільної мови Ленін видавав якісь неясні звуки. Змінився й погляд, став якийсь дивний.

У творах еміграційної ленініани, на відміну від радянської з її міфологізацією та житійними канонами і сприйняттям смерті Леніна як вселенської катастрофи, з'являється некротичний дискурс із елементами сатири. Дон-Амінадо називає Леніна Кавдаром (труп, зомбі), що лежить у мавзолеї [143, с. 248]. У фейлетоні «Крик души» хлопчик говорить про цінність радянських грошей: «за одну советскую с могилой Ленина дают три новых Гваделупы» [143, с. 379–380]. Заслуговують на увагу і «Российские крестословицы»: «Противники большевизма не с тем не согласны, что Ленин умер, а с тем, чтоб его идеи жили»; «Не толпись, когда пайки выдают, а толкись, когда вождей хоронят!»; «За всю революцию один только раз мы увидели, что такое бальзам для души: когда набальзамировали Ленина» [143, с. 468–469].

Промовистою є назва твору Олени Звичайної «Довкола мертвого Леніна». Подивитися у мавзолеї на диктатора «над двомастами мільйонів людей» зайшов Микола Прокопович, який приїхав до столиці, щоб дізнатися нову адресу сина в ГУЛАГу, від якого вже три місяці не було звістки. Комуністична дійсність, створена лідером більшовиків, зустрічає чоловіка у столиці на кожному кроці. Одна із них – величезна черга трудящих багатьох національностей, які «гусінню пнулися через увесь майдан до мавзолея» [208, с. 126]. Стоячи у натовпі, герой згадує, як московська червона влада забрала силоміць усе, що люди мали. «...і ось ми пливемо слухняним потоком до мертвого Леніна <...> У стані голодних жебраків ми зробилися тістом для продукування рабів-автоматів, що працюють,

пишуть, розмовляють, голосують (а деякі й думають), згідно з наказами Москви. Хто поводить себе інакше, – того везуть за ґратами до невілничих таборів Півночі та Далекого Сходу, як повезли мого Петруся й тисячі таких, як він», – думав Микола Прокопович [208, с. 130]. Так, стоячи у тому «струмочку» черги, він ніби бачить усе життя і порівнює тишу навколо мавзолею з церковною, але тут немає запаху кадила, бо, «познущавшись із мощів святих і знищивши всі чудотворні ікони, закривши всі церкви, <...> Москва-матушка негайно ж таки створила культ обожнювання двох нових «святих» – Леніна і Сталіна» [208, с. 132]. Коли врешті-решт герой потрапив до споруди, він уважно роздивився і побачив «насмішкувато-стулені уста натхненника великого обману трудящих», «презирливу посмішку», а коли ще й оглянувся, то побачив насмішку, глум і зловтіху Леніна [208, с. 134]. Хоча твір О. Звичайної написаний пізніше аналізованого періоду, він відтворює атмосферу довоєнних часів і психологію людини тоталітарної держави. Авторський прийом ленінської посмішки підтвердив ту гірку долю, яку винесли на собі цілі покоління. Р. Гуль зауважував, що Ленін «в припадке цинического юмора» у колі друзів любив говорити про революцію: «...если это и авантюра, то в масштабе – всемирно-историческом» [122, с. 393]. Можливо, сатириконівці бумерангом повертали своїми творами Леніну його сміх – знущання над народом?

Саркастично змальовує Леніна й Саша Чорний у «Сатирах у прозі». На запитання, хто такий Карл Маркс, відповіддю є такі слова: «...предтеча гениально-универсального практика Ильича»; чи є у партії хоча б одна людина, яка здолала повне зібрання творів Леніна – «К сожалению, нет. Даже партийный корректор этих гениальных книг заболел на семнадцатом томе сонной болезнью и прикомандирован для излечения к нашему китайскому полпредству» («Новейший комсправочник») [498]. У нарисі «Мелкая игра» йдеться про виставку декоративного мистецтва у Парижі, в якій уперше брав участь і Радянський Союз. Тут було представлено нове мистецтво – «сплошная пропаганда»: «плакаты, проекты планетарных памятников Ленину, этикетки для

новой советской водочной монополии». Бюст Леніна викликав кепкування й обурення в емігрантів [498].

Фольклорні мотиви й сатиричні засоби допомагають репрезентувати образ-карикатуру більшовицького лідера. Промовистою є пісня на мотив знаменитого «Яблучка», про яку згадує А. Аверченко: герой твору «замурлыкал пророческий псалом: «Эх, яблочко... куда котишься?» [4, с. 279]. У різних інтерпретаціях звучить відомий мотив пісні у творах І. Савіна, Ю. Липи та ін.

Таким чином, як російські, так і українські прозаїки, відтворюючи ленінський образ, активно залучали художні засоби, що допомагали сатирично зобразити вождя більшовиків. Вони застосовували різноманітні методи і прийоми – гротеск, фантастику, антиутопію, монтаж, карнавальну традицію. Некротичний дискурс також насичений елементами сатири. Не оминула увагою більшовицького лідера й народна творчість (анекдоти, народні пісні), вміщена у творах малої прози. В українській еміграційній ленініані представлені й наслідки соціального експерименту Леніна.

3.1.2. Антивоєнні мотиви у творах представників «втраченого покоління»

Тему «втраченого покоління» (англ. *lost generation*) прийнято вважати художнім винаходом суто західноєвропейських письменників, які особисто пережили трагедію Першої світової війни і підтримували антивоєнні настрої (Е. Гемінгвей, Е.-М. Ремарк, Р. Олдінгтон, А. Барбюс та ін.). Серед українських творів міжвоєнної доби названа повість О. Турянського «Поза межами болю», для якої характерні мотиви «втраченого покоління» [308, с. 205]. Однак він наявний і в інших творах: Р. Гуль «Ледяной поход (С Корниловым)» (1921), А. Несмєлов «Короткий удар» (1928), А. Кобець «Записки полоненого» (1931), Ю. Косач «Остання атака» (1937), А. Чекмановський «Крути» (1938) та ін.

Згадувані вже російський письменник Роман Гуль (1896–1986) та західноукраїнський автор Антін Чекмановський (1890–1945) привернули увагу доробками на тему громадянської війни на Дону («Ледяной поход (С Корниловым)») та визвольних змагань в Україні («Крути»). Різні за жанрами й

обсягом, твори мають спільні стильові домінанти, а також тяжіють до основних прийомів т. зв. «гемінгвеєвського типу», що залучала європейська література у 20-ті рр. XX ст. [158, с. 15].

Обидва – майже ровесники (А. Чекмановський народився на Волині, Р. Гуль – у Пензі, хоча деякі джерела свідчать про Київ (про це пише й літературознавець В. Крейн), отримали гарну освіту, брали участь у боях Першої світової війни. Український автор пізнав Московщину, побував зі своєю частиною в Тамбові, під Мінськом був поранений. Р. Гуль восени 1918 р. приїхав до Києва, був мобілізований у «російську армію» гетьмана Скоропадського. Після захоплення міста Петлюрою потрапив у полон і на початку 1919 р. вивезений до Німеччини. Початок літературної праці обох припав на 1920–ті рр. Головним завданням для літераторів стало збереження національної культурної спадщини. А. Чекмановський став одним із активних організаторів рівненської «Просвіти», публікувався в численних виданнях Варшави та Праги [189; 200, с. 8; 203, с. 5–6].

Перебуваючи у Німеччині, Франції, США, Р. Гуль займався журналістсько-письменницькою роботою; протягом багатьох років був редактором «Нового журналу» (Нью-Йорк) і найпомітнішою фігурою російського зарубіжжя. «Ледяной поход (С Корниловым)» є першою книгою про громадянську війну взагалі [199, с. 265]. Пізніше про свій задум Р. Гуль свідчив: «Мысль – записать все, что я пережил, что видел в гражданской войне, – засела во мне. Но если писать, – думал я, – писать надо совершенно правдиво-оголенно. Где героизм – пусть героизм <...> На моих глазах мои же товарищи и совершали героизма и умирали героически. А там, где зверство, – пусть будет зверство, где доблесть – пусть доблесть, а где грабеж – пусть грабеж» [124, с. 177]. Отже, в основу книги покладено авторські спогади про участь у 1-му Кубанському поході. Складається вона з трьох частин, кожна з яких містить невеликі за розміром нариси, написані телеграфним стилем, «що характеризується стислістю викладу при відтворенні динаміки розгортання подій, драматизму конфліктів та переживань персонажів» [309, с. 470].

Р. Гуль веде оповідь про воєнні часи на Дону. Важливе місце займають батальні сцени й підготовка до них. Скрізь видно наслідки війни: окопи, зброя, полонені, пограбування, розстріли невинних, підлітків, пусті хати. «Вот она, подлинная гражданская война», – підсумовує герой після розправи над полоненими [123, с. 65]. Один із персонажів, аналізуючи ситуацію, задає риторичне запитання: «...народу побили... невинных-то сколько... А из-за чего все?» [123, с. 71]. Справді, вулиці були усіяні убитими, які лежали у всіляких позах. Ця апокаліптична картина викликає жах, але автор послуговується принципом «айсберга», започаткованим пізніше Е. Гемінгвеем («Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды» [481]), тому сухо констатує: «Вечером, в присутствии Корнилова, Алексеева и других генералов хоронили наших, убитых в бою. Их было трое. Семнадцать было ранено. В Лежанке было 507 трупов» [123, с. 72].

Порівняємо окремі розділи «Ледяного похода» із «Крутами», в основу яких покладені також реальні події української історії. «Была осень 1917 года» – починає твір Р. Гуль [123, с. 7], а А. Чекмановський свідчить: «Настав день 29 січня» [492, с. 128]. В обох творах подано інформацію про важливі події тих часів: з одного боку, Перша світова війна, про яку є лише згадка: вказується кількість років, проведених в окопах: «...не навоевался, что ль я за четыре года?»; «Три года в аках за каво страждал?» [123, с. 146; 492, с. 118], а з іншого – громадянська війна. Так, наратор книги Р. Гуля запевняє: «Я видел, что у прекрасной женщины Революции под красной шляпой, вместо лица, – рыло свиньи» [123, с. 10].

Письменники показують людей передусім як натовп. У суспільстві – напруження, викликане Жовтневим переворотом і приходом нової влади, що позначене у творах антибільшовицьким дискурсом. Відбуваються мітинги, звучать промови, триває агітація, майорять написи на прапорах, скрізь сварки, бійки, люди розгублені, збентежені. «Около старенькой церкви митинги толп вооруженных людей в старых шинелях. Злобные речи, почти без смысла. Знамена с надписями: «Мир без аннексий и контрибуций», «Долой войну», «Смерть

буржуазии», «Речи, полные злобы и ожесточения, рев толпы...», – свідчить Р. Гуль. Доповнює таку картину А. Чекмановський: «Печерськ <...> київ народом. Були це переважно солдатські шинелі»; «Чимсь прикрим, зловіщим віяло від цих розгублених людей, які бродили юрбами. Типового московського агітатора, який з'являвся скрізь, де тільки збиралися люди, показано через сприйняття студентом Віхтановським: «Жовтий півкожушок, запхані в кишені на грудях руки, озлоблене, перекошене обличчя» [123, с. 7; 492, с. 117].

Видатна особистість в обох авторів цілком відповідає ніцшеанській моделі Надлюдина. У нарисах російського письменника це відомі генерали Денікін, Алексєєв, Калєдін, Кутєпов, згадується й Степан Разін, але надзвичайною людиною в нього виступає Лавр Корнілов, якого люблять солдати. Нараторові здається, що від Новочеркаська «тронется волна национального возрождения» на чолі з цим національним героєм, який «спаял всех огнем любви к нации» і врятував батьківщину. Солдати складають про нього пісні: «Так за Корнилова! За веру! Мы грянем громкое ура!». Навіть у змалюванні портрета генерала увага акцентується на його простоті, щирості, впевнених рухах. «В Корнилове было «героическое». Это чувствовали все и потому шли за ним слепо, в огонь и в воду», – підсумовує наратор [123, с. 10–37]. Генерал наділений лицарсько-романтичними рисами: «на мизинце – массивное, дорогое кольцо с вензелем», він «уверенно и красиво сидит в седле» [123, с. 35, 58], що не заважає, навпаки – додає колориту.

Неоромантичні елементи застосовує А. Чекмановський, у якого мотив коштовної перлини проходить наскрізно в усіх оповіданнях збірки як символ національної самобутності і нездоланної сили народу [189, с. 68]. Напередодні виступу проти більшовиків герої побачили символічну фігуру святої Софії у золотавих шатах і зрозуміли, що цю коштовність треба відновити, бо вона – символ самої України у діалозі поколінь [492, с. 125]. Видатна особистість у творі лише згадується, причому як у негативній конотації (Катерина, Петро І, які своєю діяльністю заподіяли чимало шкоди Україні), так і з великою пошаною: народні герої, що здобували честь батьківщині – Орлик, Полуботок, Гонта.

Для кожного з персонажів визначну роль у житті відіграє мати, яка є уособленням вітчизни. Поряд із нею сини почуваються щасливими. «Маю тебе одного й одного віддам», – цими словами ненька проводить Гнатка на фронт. «Мама готова жити моею болью», – говорить ліричний герой нарисів Р. Гуля [492, с. 120; 123, с. 11]. Мудрі й сильні матері благословляють синів на боротьбу.

Та головна увага письменників зосереджена на образах військової людини. У «Крутах» це – студенти, гімназисти, підлітки, майже діти, які звідусіль зійшлися, навіть втекли з дому, щоб у складі студентського куреня захищати національні інтереси України: «Вестибюль та коридори були забиті шкільною молоддю, студентами, учнями вищих класів гімназій». «Господи, що я робитиму з тією дітворою?», – питає сотник [492, с. 110]. Нашвидку проходять підготовку в Костянтинівській військовій школі підлітки. Деякі з них настільки малі й слабкі, що не мають сили тримати зброю, але ніщо не може зупинити юнацького запалу. Однак, на думку автора, лише свідомістю, завзяттям і прагненням до перемоги не можна здолати ворога. В окопі Гнатко думає: «От-тут-то, в цьому болоті ми творимо нове життя, будуємо нові національні вартості» [492, с. 129]. А дві тисячі юнаків були кинуті проти сильного ворога – більшовиків – майже без зброї. Ще до виступу новобранців русявий студент схвильовано розповідав Гнаткові про три частини юнаків, що повернулися з поля бою і скаржилися, що їм «бракує військового приладдя, нема куль до рушниць, кріси без замків, нема ручних гранат» у той час як «двадцять тисяч вояків і старшин» у Києві нічого не роблять, і це – «трагедія» для України [492, с. 115–116]. Коли ж під час битви хлопець не знайшов набоїв, був у розпачі. Поряд лунало «Слава Україні!», на такий клич «підвелися з інших ям інші хлопці» й кинулися назустріч «тій чорно-сірій хвилі», «всадив штик у щось м'яке», та раптом почув у спині проникливий біль» [492, с. 131–132]. Твір «Крути» – гідне продовження теми «втраченого покоління» у світовій літературі.

Мотиви «втраченого покоління» знаходимо й у книзі Р. Гуля. Молодь («преобладает молодежь – военные» [123, с. 15]), замість того, щоб навчатися, мати сповнене яскравих поривів і надій життя, змушена воювати за

«Учредительное собрание», як і герої українського письменника, які відстоюють Центральну Раду та вільну Україну. Персонажі А. Чекмановського, дізнавшись про наступ Муравйова, хвилюються, чи зможуть прогнати москалів. Інші згадують минулі часи, коли на Україну насували орди Батия, половців, хазарів, печенігів, зустрічали Трубецьких, Меншикових, тому із сумом говорять: «Азіят залишається азіятом, які б гасла не вигукував» [492, с. 105–106]. Головний герой нарисів Р. Гуля фіксує увагу на хвилюваннях у Ростові: «Настроение тяжелое, почти безнадежное: город обложен, мы захвачены врасплох, куда мы идем? И сможем ли вырваться из города?». В іншому місці розповідає про поранення в ногу, а поряд з ним «лежит кадет лет шестнадцати. У него разбита ключица, он тихо зовет доктора, сестру, но его никто не слышит за общим стоном» [123, с. 49, 96]. Як у цьому творі армія нечисленна («в сто человек сформировался отряд полковника С.»; «Мы – горсточка» [123, с. 19, 43]), так і в А. Чекмановського – лише про дві тисячі юнаків згадується, що нараховує союз середньошкільників та студентів. Говорячи про чисельність військових, їхню підготовку, ставлення командування до них, автори аналізують причини поразок та вкладають у вуста своїх героїв власні роздуми. Так, ліричний герой нарисів недовго сумнівався, отримавши листа від командування з проханням повертатися до полку: «Я верю в правду дела! Я верю Корнилову!» [123, с. 10]. Гнатко говорить своїй коханій у «Крутах»: «Хто знає, може саме нам, молодим, судилося довершувати те, чого не можуть зробити ті, що взяли за справу...». Хлопець знає, що москалі як минулого, так і сучасні, однаково не можуть «стерпіти нашої волі», а коли «нема змоги утримати нас у своїх лапах, то постараться знищити». Та герой щиро вірить у перемогу [492, с. 107–108]. І хоча поразка є неминучою, дух Студентського куреня, як і корніловців, непереможний.

Незважаючи на реалістичні картини боїв, у обох авторів наявні пацифістські настрої. Персонаж А. Чекмановського говорить: «Я з українського куреня і всякого ворога вмію шанувати. А він мені простягає руку – все ми браття» [492, с. 126]). Р. Гуль також писав, що громадяни однієї країни не повинні вбивати

одне одного. «...у меня нет к ним ненависти или мести, мне их только жаль. Они полузвери, они не ведают, что творят», – пише у листі про більшовиків [123, с. 8].

Підсилює антивоєнну тематику цього періоду оповідання «Короткий удар» Арсенія Несмєлова (1898–1945, справжнє прізвище – Митропольський), письменника східної гілки першої хвилі еміграції, з легкої руки критика І. Голєніщева-Кутузова названого «поэтом взвихренной России, огненных лет, непосильных испытаний» [101]. Через ідеологічні причини його творча спадщина протягом довгих років була забутою. І якщо поета-Несмєлова знали і захоплювалися, то про його прозовий доробок довідалися лише на початку ХХІ ст., коли вийшов двотомник творів. Несмєлов-прозаїк зацікавив Є. Вітковського, Ю. Іванова, Лей Чен. Проблеми генезису від «військових сторінок» до «окопної правди» стали об'єктом дослідження В. Агеносова й І. Дябкіна. Жанрові пошуки у прозі російського Харбіна, натуралістичний текст, автобіографізм як метажанрову основу прози А. Несмєлова вивчала Г. Забіяко, військову прозу в контексті прози «дітей чотирнадцятого року» – О. Іващенко [156, с. 164].

Оповідання А. Несмєлова називають «класикою військової новелістики» [345, с. 273–312]. Вперше воно з'явилося 1928 р. («Сибирские огни»), потім було передруковане альманахом «Багульник» (Харбін, 1931), а 1936 р. увійшло до збірки «Рассказы о войне». Твір звертає на себе увагу темою «втраченого покоління». Позитивний відгук на нього вже згаданого І. Голєніщева-Кутузова, що «Короткий удар» не поступається кращим сторінкам відомого роману Е.-М. Ремарка «На Західному фронті без змін», закріпив за А. Несмєловим славу автора названої теми. Учені цитують слова письменника, який стверджував, що його проза про війну з'явилася значно раніше літератури «втраченого покоління» [Цит. за : 7, с. 159], однак «Короткий удар» був надрукований трохи раніше за твори Е.-М. Ремарка і Е. Гемінґвея, але популярність здобув значно пізніше. Заслуга автора у тому, що він відчув тенденції, що «витають у повітрі» [211, с. 170].

Усі вищеназвані літератори ставили завдання – правдиво розповісти про людину на війні, тому і «Короткий удар» А. Несмелова гармонійно влився у потік світової літератури, актуальної на той час (і зараз тема лишається затребуваною). Біографія А. Несмелова стала «найбільш надійним джерелом подальшої рефлексії й творчого розвитку» [201, с. 153]. Письменник побував на Західному фронті, пройшов війну від прапорщика до поручика Фанагорійського полку. На згадку про товарища, що загинув під Тюменню, взяв псевдонімом його ім'я [402, с. 266]. Тож одна із стильових домінант – автобіографізм.

Структура оповідання визначає і його хронотоп. Точно зазначено час дії – 7 грудня 1916 р., місце і місто (Володимирсько-Волинська ділянка фронту, Луцьк), найменування полку й корпусів (Особа армія, Фанагорійський полк, гвардійський і 25-й армійський корпуси, 6 і 11 роти). Ця інформація була відома А. Несмелову, який 23 листопада 1916 р. одержав посаду начальника охорони штабу 25-го корпусу [345, с. 273]. П'ятнадцять розділів твору, об'єднаних темою «дослідження свідомості людини на війні» [7, с. 154], нагадують нескінченну низку солдатських буднів: смуток гренадерів, амбіції генерала, жорстока розправа з непокірними офіцерами, і, нарешті, страшна кульмінація – солдати, що «відважно увірвалися в павутину німецького дроту». Образи героїв статичні – вони показані тут і зараз. Розповідь пронизана лексикою, яка підтверджує неминучість смерті: «бій», «удар», «загибель», «жах», «мертвий». А. Несмелов детально описує побут військових, їх життя в землянках, які називає «земляними ямами», «підземеллям».

Іноді складається відчуття, що час у творі зупинився. Близько десяти разів повторюється прислівник «зараз». В дізнанні у справі солдатів та офіцерів, які відмовилися виконувати наказ, вказано чітко час (о другій годині, о восьмій, о шостій, об одинадцятій). Багаторазове вживання визначень із вказанням часу додає правдивості сказаному. А. Несмелов наголошує, коли саме відбувалася та чи інша подія: «В окопах *в этот час* были только часовые», «он ужаснулся при мысли, что через *несколько часов* он под немецкими пулями будет лежать в этой самой «низинке», «Что-то неуловимое, но весьма настойчивое делало Нилова

сейчас похожим на монгольського ламу», «Все, замирая, ждали *назначенного часа*», «в этот *ранний час* еще никого не было» [345, с. 281–308]. Тема війни у цьому творі осмислена у традиційному для російської літератури філософсько-психологічному ключі. Щоб допомогти людині, досить іноді обнадійливого погляду або теплого слова, на чому наполягав ще Л. Толстой у «Севастопольских рассказах»: «...несчастные любят видеть человеческое сочувствующее лицо, любят рассказать про свои страдания и услышать слова любви и участия» [452, с. 25–26]. А. Несмелов, продовжуючи це міркування, пише: «Человеческое сознание, как и утопающий, тоже умеет хвататься за соломинку» [345, с. 274], тому його зовні грубий герой, підпоручик Рак, розуміючи хвилювання Янушевича, намагається підбадьорити підлеглого, і той трохи заспокоюється.

В оповіданні сильні антивоєнні настрої. Почувши наказ про необхідність здійснити короткий удар, прапорщик намагається переконати ротного: «Глупо же! Ну на кой черт из-за пары пленных жертвовать жизнью ста человек?» [345, с. 276]. Інший солдат також не розуміє, кому потрібна ця безглузда смерть, тому задає командирові низку запитань: «Чего ж умирать-то зря...», «Все лягем и пленных не возьмем», «Но ведь зря-то чего же погибать?» [345, с. 279–281].

Ставлення до війни як «підлої» нісенітниці ближче за характером до роману Е.-М. Ремарка (мова йде, власне, про одну війну, Першу світову), в якому вчорашні школярі були відправлені на фронт, щоб захищати батьківщину, але гинуть, так і не отримавши відповідь на нескінченні «чому?»: «Почему этому не положат конец?» [406]. Письменник уникає натуралістичних деталей, якими позначені твори Л. Толстого і Е.-М. Ремарка, однак є мотиви, суголосні з твором німецького автора: не знаючи мети, солдати не хочуть ставати «пушечным мясом». Натомість у Толстого герой, який помирає, щасливий; «он с чрезвычайно отрадным чувством самодовольства подумал, что он хорошо исполнил свой долг», тому такого щастя бажає братові [452, с. 135], бо «мета життя кожного, по Толстому, складається у поширенні добра і в любові до ближнього» [204, с. 55].

«Умно храбр» Яригін у А. Несмелова, який у своїй «разючій безстрашності» нагадує самого письменника (С. Яшин), зробив усе можливе, щоб зберегти життя

хоча б половині солдатів, тому що розуміє: «короткий удар» не залишить в живих нікого. Про неможливість добути полоненого було відомо ще на початку оповіді: за час зими німці «обжилися в окопах», стали «настільки обережні», тому для Особої армії це було завдання непосильне. І коли ротний запропонував потурбуватися про слабосильних, остаточно змучених страхом, солдати без вагань приймають пропозицію. Бондар Лохмачов говорить: «Дело мертвое, ваше высокоблагородие, да за семейных хочу пострадать» [345, с. 303].

Основна проблематика твору розгортається в екзистенційному ключі: герої «повинні вибрати смерть, тому що іншого вибору у них немає» [7, с. 158]. Солдати називають білі маскувальні халати «саваном», а дріт, у який потрібно врізатися, – «дротяною могилою». Екзистенційні настрої часто підкреслюються за допомогою іронії, яка доходить до сарказму. Коли засмучений звісткою про необхідність йти на вірну загибель Янушевич втрачає апетит і відмовляється від їжі, аргументуючи тим, що його самого через день черви їстимуть, офіцер «заспокоює»: «...насчет червяков – напрасно. Мороз теперь. До тепла в соседстве пролежите» [345, с. 275–276]. Душевний стан солдатів передано й через внутрішню мову. Слова генерала, що спостерігає в бінокль за їхніми діями й оголошує: «Всех к крестам!», супроводжують трагічні думки ад'ютанта: «На могилках!» [345, с. 305–306].

Портретні й мовні характеристики допомагають зрозуміти психологію героїв. Вимушена посмішка генерала Нілова, що криво повзе по тонких вустах, свідчила про бажання щось приховати. Потемніле обличчя прапорщика Янушевича було ознакою очікування неприємностей, а його почуття туги й печалі, суму на серці, майже засмучені очі свідчили про жалість до солдатів і страх смерті. Виразним засобом характеристики служить лексика. Мова персонажів насичена військовою термінологією (антапка, цейхгауз), просторіччями («зафельдфебелит», «укокошат», «ни фи́га», «прапор» – прапорщик, «каша́» – надстроковик, «балакали» – говорили), вульгаризмами («стерва», «чорт», «калечь», «язви их душу», «дьявол»). Грубість мови можна пояснити жорстокістю воєнного часу.

Солдати й офіцери часто вживають приказки: «Бог милостив!», «До самой смерти ничего не будет!», «Перед смертью не надышишься», «Не поминайте лихом». Це вказує на психологічний стан воїнів, які, хоча і розуміють, що смерть близька, все ж сподіваються на допомогу Всевишнього і милість оточуючих.

Своєрідним індикатором життя і смерті людини в оповіданні виступає деталь – наручний годинник. Командир полку кілька разів дивиться на циферблат, що світиться, щоб упевнитися в точності початку атаки. На руці у генерала Нілова – годинник-браслет, який він знімає напередодні атаки, що по-своєму символічно. Генерал не жаліє роту, відправляючи її на вірну смерть, ні на секунду не замислюється про почуття підлеглих, які для нього – лише засіб для досягнення мети, «людишки, подлая слизь». Внутрішній монолог служить Нілову виправданням: «Да и люди ли должны броситься на проволоку? Люди – это то, что мыслит, говорит, сопротивляется. Люди – это то, с чем очень трудно иметь дело. Он же имеет дело не с людьми, а с частями, в данном случае с полуротой» [345, с. 288]. Після загибелі солдатів амбітний генерал втрачає владу. Незадоволений ним і командувач армією: «Зачем было тогда посылать роту? Зачем было предавать суду и расстреливать тех пятерых?» [345, с. 309]. Невисокої гадки про Нілова й денщики: «Рази ж это барин?.. Ну чистый каша-фельдфебель!» [345, с. 311]. А. Несмелов писав, що генерал «был сух, черств, неразговорчив». До цього ж є особливий штрих – «монгольские черты», які побічно нагадували про хижі набіги монголо-татар. Це виявилось і в подальшій поведінці: коли треба було прибрати трупи, Нілов віддав наказ знищити їх вогнем, а «тяжелому дивизиону сровнять с землей это место!» [347, с. 312].

Золотими літерами для нащадків і тих, хто розв'язують війни, мають бути викарбувані слова: «Там, где пять минут тому назад в трехстах двадцати шагах от русских солдат висели на проволоке скорченные оснеженные трупы крестьян Сибири, Великороссии и Украины, <...> теперь гудело, грохотало и бросало дымом, землей и кольями красное пламя тротила. И вместе с ним в голубое бледное зимнее небо летели руки, ноги и головы. Солдаты смотрели в бойницы, и глаза у них были круглыми с пустотой дикого ужаса в зрачках» [345, с. 312].

А. Несмелов, ніби полемізуючи з Максимом Горьким («человек звучит гордо») і М. Арцибашевим («человек звучит жалобно и жалко»), дає власну відповідь на запитання: людина звучить трагічно; людина на війні живе одним часом – теперішнім. Вона існує тут і зараз, у неї немає минулого й вона позбавлена майбутнього. Герої оповідання «Короткий удар» залишилися назавжди «дітьми чотирнадцятого року».

Як бачимо, у малій прозі українських і російських авторів художньому осмисленню підлягають ключові події недавнього минулого України й Росії, простежуються паралелі між певними історичними фактами, відбувається діалог культур. Письменники-емігранти тяжіють до основних тематичних напрямів і прийомів західноєвропейської літератури.

3.2. Контроверзи українського та російського патріотизму в малій прозі

Вагомий аспект духовного життя суспільства – проблема патріотизму – є основним у мистецькій спадщині І. Буніна, В. Винниченка, Д. Донцова, Д. Віконської, Ю. Липи, Є. Маланюка, М. Шаповала, І. Савіна, І. Лукаша. Пристрасних роздумів сповнена робота С. Петлюри «Про патріотизм». У розумінні українця патріотизм – це «активна любов до своєї Вітчизни, до свого народу; це чин, акція, благородні стремління кожного сина народу заслужити це ім'я. Пасивна любов до краю, любов у запічку не є патріотизмом!..» [380, с. 437].

Для розуміння патріотичного дискурсу мають значення праці дослідників, у яких розглядаються проблеми національного характеру, самосвідомості: О. Баган, О. Барчан, М. Іванишин, М. Ільницький, Н. Мафтин, І. Набитович, Ю. Блажеєвська, І. Дирін, І. Руснак, Л. Ромашенко. Справедливо зауважувала І. Воронюк, що національно-визвольна ідея у творах письменників-емігрантів репрезентується здебільшого «у філософській та морально-етичній площині (розуміння щастя людини; її призначення; сенс буття; смерть – межа до простору вічності, актуалізація смерті – запорука виживання нації, бо поєднання з Богом

оприявнює перемогу духовного; самопізнання і вдосконалення як національні імперативи)» [88, с. 21].

У період міжвоєнного двадцятиліття сприйняття тези «любов до батьківщини» вкрай загострилося. Письменникам притаманні змішані почуття: любові й болю, ностальгії й бажання звільнити Україну та вибороти власну державність (Ю. Липа, А. Чекмановський, А. Крижанівський, О. Грицай), повернути монархічну Росію (І. Бунін, О. Купрін, Теффі, А. Аверченко, І. Савін, Р. Гуль). Вони окреслювали образи малої вітчизни, яка поставала на рівні архетипів, символів, ремінісценцій.

3.2.1. «Люди без батьківщини» й рееміграція

Перша Світова війна й поразка у визвольних змаганнях викликали першу масову українську політичну еміграцію. «Головним скупченнями нової еміграції були Середня і Західна Європа, де вона осіла численно й очолила організацію життя української діаспори, а інколи й брала участь у житті українців на землях, які опинилися в тих чи тих країнах у висліді мирових договорів (зокрема на Закарпатті). Таким чином постали нові центри, а наявні зміцнилися: у Чехо-Словаччині, Німеччині, Польщі, Франції, Бельгії, Австрії, Румунії, Югославії, при тому найдинамічнішим було українське скупчення в Чехо-Словаччині (Прага стала поряд Харкова, Києва і Львова одним з центрів українського культурного, а навіть політичного життя» [149]. Письменники-вигнанці опинилися між Сциллою й Харибдою: Росія й Україна «викинули» своїх «блудних синів» у еміграцію, Європа ж виявилася для багатьох з них лихою мачухою. О. Амфітеатров писав: «...я влачу даже не жизнь, а мерзость запустения, в которой часто сам о себе сомневаешься, в здравом ли ты еще уме или уже сбесился, и вокруг тебя тоже сплошной бред» [Цит. за : 105, с. 458]. У багатьох митців були аналогічні настрої. О. Грицай наголошував на байдужості, з якою ставилися до нього українці, як «виголоджували і тортурували своїм скнирством», як ніхто його не захистив від наклепу [Цит. за : 75, с. 16, 46].

У нарисі О. Купріна «Родина» (1924) відчутна туга за рідним краєм, про що свідчать слова і словосполучення «ностальгія», «хвороба <...> хронічна», «тупа скорбота». Зберігся й лист письменника про життя в еміграції: «Жилось ужасно круто, так круто, как никогда. Я не скажу, не смею сказать – хуже, чем в Совдепии, ибо это несравнимо. Там была моя личность уничтожена, она уничтожена и здесь, но там я не признавал уничтожающих, я на них мог глядеть с ненавистью и презрением. Здесь же оно меня давит, пригибает к земле. Там я все-таки стоял крепко на моей земле. Здесь я чужой, из милости, с протянутой ручкой» [278].

Згадуваний вище І. Савін, який більшу частину життя прожив у гоголівських місцях (Зеньків), одного з героїв у книзі нарисів «Плен» називає «галушкою харківською», інший персонаж на весь лазарет майстерно виконує пісню на слова Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий». Ще один полонений перед стратою знімає ланцюжок – материнський оберіг, щоб він не дістався ворогам, зі словами: «Твой крест, мама...». «Россия ваша – ромашка, вся высохла <...> Сухие ромашки мы. Жалкие, никому не нужные цветы... <...> Люди без Родины», – підводить підсумок сумній оповіді про батьківщину героїня оповідання «Ромашки» [416].

Дехто з письменників не витримував, із різних причин ставав реемігрантом. Із понад 800 російських літераторів, що знаходилися в еміграції в 1917–1940 рр., у Радянський Союз повернулися понад тридцять осіб [9]. Серед них – О. Толстой, Максим Горький, М. Цветаєва, С. Ефрон, О. Купрін, І. Еренбург. Труднощі вигнання зумовили повернутися й українських митців (М. Вороний, К. Поліщук, Галина Орлівна (Мневська), В. Самійленко, М. Грушевський, Н. Суровцева). Долі усіх склалися по-різному, але часто шляхи виявилися схожими: одні сліпо вірили, тому погодилися служити комуністичному режимові, інші змогли пристосуватися, але більшість були морально або фізично знищені.

Клим Поліщук з Галиною Орлівною повернулися в Україну після п'яти років перебування в еміграції. Письменник зізнавався дружині: «Мусив піддатися, бо ж любив я тебе <...> хоч знав, які наслідки можуть бути, передчував і у видженнях своїх бачив». За сфабрикованим звинуваченням був

заарештований, вирок – 10 років таборів за межами України. Донечці писав: «Творити нічого не можу <...> Лечу думками на Україну, блукаю уявою між старовинними руїнами минулої слави рідної Волині» [Цит. за : 525, с. 16]. Автор жив сподіваннями на звільнення, однак, як і більшість, у 1937 р. був розстріляний. Галину Орлівну теж звинуватили у націоналістичному ухилі, про що мова далі.

Близько десяти років провів в еміграції Максим Горький. У часи революції критикував методи злочинної діяльності більшовиків на чолі з Леніним, порушував питання свободи слова, культури. Його книга «Несвоевременные мысли», названа, ймовірно, за асоціацією зі словами Леніна про роман «Мать» («очень своевременная книга»), вийшла в Росії лише у 1990-ті рр. Нотатки Максима Горького, які він вміщував у газеті «Новая жизнь» протягом 1917–1918 рр., передруковували місцеві видання. У «Сумском вестнике» тих часів читаємо: «Мене вже дорікають в тому, що після 25-річної служби демократії я зняв маску і зрадив своєму народові <...> Позбавлення свободи преси – фізичне насильство і це не гідно демократії» [185, с. 97]. Коли ж письменник повернувся у Радянський Союз, нова влада використала його талант у власних цілях, поставивши на службу державі. В. Ходасевич згадував: «... бунтуючи, він знав, що не витримає і кинеться в СРСР, тому що, якою б не була тамтешня революція – вона одна могла йому забезпечити славу великого пролетарського письменника і вождя <...> революція зажадала від нього, як вимагає від усіх, не чесної служби, а рабства і лестошів. Він став рабом і підлабузників. Його поставили в таке становище, що з письменника і товариша письменників він перетворився в наглядча за ними <...> Коротко сказати – він перетворився на повну протилежність того піднесеного образу, заради збереження якого помирився з радянською владою» [487]. Іншу версію виклав М. Богомолів: «...навіть повсякчасна уїдливість Ходасевича відступає перед людською чарівністю Горького, навіть його надзвичайно високі мірки дозволяють говорити про літературу, яка твориться Горьким, як про літературу високої проби».

Лапідарно означив публіцист В. Бурбан діяльність Максима Горького, який, з одного боку, «виступає із закликом до боротьби з фашизмом («С кем вы, мастера

культури?»), а з другого боку – виносить жорстокий вирок мільйонам своїх співвітчизників («Если враг не сдается, его уничтожают»). З явним бажанням вислужитися, убезпечити себе, заявляє: «...в стране, освещенной гением Владимира Ильича Ленина, в стране, где неутомимо и чудодейственно работает железная воля Иосифа Сталина». Вихваляє соловецьке табірне життя (була навіть каторжна копальня ім. М. Горького), витійствує у нескінченних президіях... Його життєвий шлях, круто проторований у жорстокій схватці, політичному протиборстві, у кумедних і принизливих пошуках матеріальних вигод, завершився за обставин дуже таємничих і дотепер не з'ясованих» [65].

Аналогічною була ситуація і з «червоним графом» Олексієм Толстим – однією із суперечливих фігур радянської епохи, який в еміграції провів більше п'яти років, а повернувшись, також служив більшовицькому режимові. Професор О. Варламов, автор книги «Красный шут. Биографическое повествование об Алексее Толстом» (2005) вважав, що саме життя письменника було романом – із літературою, із еміграцією, із владою. Аристократ за походженням, аристократ у житті, він залишився графом і у сталінській Росії. О. Толстой був актором, що зіграв не одну, а безліч ролей: поета-символіста, письменника-реаліста, запеклого антирадянщика, націонал-більшовика, патріота, космополіта. У його долі траплялися злети і падіння, літературні скандали, переплелися свобода і сервілізм, щедрість і жадібність, аморальність і великодушність. Але насамперед О. Толстой, на думку О. Варламова, був трудівником: «На відміну від Буніна, який знав і був готовий до того, що виїхав з Росії назавжди і повернеться в кращому випадку своїми книгами, О. Толстой із втратою батьківщини й еміграцією був не в змозі примиритися психологічно, краще навіть сказати фізично, біологічно. Йому Росія, червона чи, біла, зелена, будь-яка була найдорожчою знову ж на рівні інстинкту, вона йому як мамка була потрібна, і він з жахом думав про те, що її може не бути. Їдучи, він знав, що повернеться» [71]. Цікаву думку висловив і Ф. Степун, зазначивши: «...мені й досі віриться, що його повернення було не тільки шлюбом за розрахунком з більшовиками, а й шлюбом по любові з Росією» [Цит. за : 71].

Хоча мрії про повернення у рідні місця плекали усі, все ж більшість митців, категорично налаштованих до радянської влади, змушені були, незважаючи на лихоліття і страждання, залишатися назавжди емігрантами. Радянська влада намагалася будь-яким чином повернути назад відомих митців. Чекала вона цього й від А. Аверченка, збірка якого «Дюжина ножей в спину революции» стала енциклопедією постреволуційного життя тодішньої країни. А. Нестеренко писала, що «літературна репутація сатирика у післяреволюційній критиці сформувалася під впливом ленінського іронічного відгуку-рецензії», в якому «переважало ідейно-політичне, навіть політизоване осмислення творчості письменника» [347, с. 8]. Ленін назвав автора «озлобленным почти до умопомрачения белогвардейцем». Однак ця робота вміщувала й інші рядки: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки. <...> Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда – и большей частью – яркими до поразительности. <...> Некоторые рассказы, по моему, заслуживают перепечатки. Талант надо поощрять» [289, с. 76]. В. Миленко переконливо доводила, що стаття Леніна готувала ґрунт для «заманювання» А. Аверченка в Радянський Союз, тому рецензія вождя вписувалась у рамки тодішньої більшовицької політики. Якби такий літератор повернувся на батьківщину, «резонанс в емігрантському світі був би величезний!» [320, с. 233]. Натомість реакція А. Аверченка виявилася протилежною. Сатирик, який частенько звертався до вождя у своїх творах (чого вартий фейлетон «Приятельское письмо к Ленину!»), здивувався й занепокоївся, бо похвала вождя містила елемент маніпуляції. А. Аверченко написав фейлетон «В свою защиту», де намагався жартувати – ніби пишається, що відібрав у Леніна години півтори часу, значить, «десятью нерасстрелянными больше», а далі: «Ох, боюсь я этого данайца, приносящего мне дары пылких комплиментов». Друзям писав: «Не заманите!», колегам по «*Presse du soir*» повідомив: «Ни во дворец тогда (при Николае II), ни тем более в Кремль теперь не поеду» [Цит. за : 482, с. 304–305].

Майже у кожного письменника-емігранта є твори про складне життя вигнанців. У Галини Орлівни на початку повісті «Емігранти», як реквієм, звучать слова: «Емігрант... – це колись протестант, поборник... Тепер – «емігрант» – значить сіра, зіскулена, докучлива істота в подертих черевиках, це муха, від якої відганяються всі... Емігрант... – Хіба ж не листя – напівмертве, напівживе, що має в собі лише одну краплю хлорофілу і тримається тільки зусиллям волі, щоб не впасти трупом на чужу землю?..» [366, с. 42].

Аналогічної проблематики й роман В. О'Коннор-Вілінської «На еміграції». Маріяна, героїня уривку із твору «Крамничка», яка разом із матір'ю змушена терпіти емігрантські злидні, думає: «Як боротися з цим новим для неї, незвичним жахливим життям, самій, без підтримки, без ніяких засобів?»; «Яке втомне життя! Не спиш ночами <...> в постійній тривозі, в напруженому шуканню захистити й підтримати своє існування». Та перед очима дівчини – «жахлива перспектива злиднів, голоду, залежності, приниження, безпорадності» [361, с. 135, 141].

Мрія про вітчизну насичувала твори емігрантів патріотичною тематикою.

3.2.2. Патріотичні вектори в оповіданнях А. Чекмановського й Д. Тягнигоре

На чужині, продовжуючи традиції української літератури, письменники діаспори зверталися й до тематики славних часів козаччини – істотної частини героїчного минулого народу. Розуміючи унікальність українців, автори прагнули відтворити волелюбний дух предків. Серед творів, написаних в еміграції – роман Юрія Липи «Козаки в Московії», повісті Богдана Лепкого «Орли» і «Крутіж» та ін., проаналізовані дослідниками (Л. Череватенко, М. Ільницький, О. Кушнір, М. Гнатишак, С. Киричук, Н. Буркалець, Н. Білик, М. Зушман, Б. Мельничук).

Однак ще багато імен авторів, які славили завзяття минувщини, залишаються невідомими для українського культурного загалу. Серед них – Дмитро Тягнигоре (прибл. 1880–1945, справжнє прізвище Сідлецький), природне почуття любові до України якого є важливим компонентом його громадянського духу. Маємо небагато інформації, проте нам вдалося з'ясувати нові деталі його життя й літературної творчості. Народився Д. Тягнигоре на Київщині, був

православним священиком. У часи Визвольних змагань – старшина Армії УНР. Перебував у Польщі, на Кубі, у США (1924–1930). Писав публіцистику, драматичні твори, малу художню прозу. Перші твори з'явилися у 1924 р., спочатку в часописі «Дніпро» (Трентон, США), потім в «Українському Голосі» (Вінніпег, Канада). Видав три збірки творів, що вийшли друком у Вінніпезі: «Козацьке серце і інші оповідання» (1927), «Розбійник Іван Пушкар і інші оповідання» (1936), «Королева розбійників і інші оповідання» (1938). Окремі твори друкував у виданнях «Календар Українського Голосу», «Сіяч: Вісник Української автокефальної православної церкви в ЗДА» тощо. Інформацію про вистави за творами Д. Тягнигоре – водевіль «Землетрус», жарт «Жид сватом», драми «Жертви celibату», «Сотничиха Гандзя», «Пімста», «Татарка» – містили оголошення 1929–30-х рр. в газеті «Свобода». Акторами у виставах, що відбувалися при Українській Православній Церкві, були члени організації «Молодого Козацтва». У 1931 р. за дорученням архієпископа Теодоровича автор виїхав до Бразилії для організації УАП Церкви. Помер у колонії Ірасема (Ірапутан) 1945 р. [178, с. 222–223].

Деякі відомості про життя Д. Тягнигоре знаходимо в його творах. Так, із оповідання «Як я отаманував на Січі» дізнаємося, що ім'я Дмитро він отримав при святому Хрещенні, а Тягнигоре – «прибране з того часу», коли 1896 р. побував отаманом «січового товариства на острові Хортиця на річці Буг, недалеко від Брацлава» [463, с. 109]. Майбутній прозаїк із великою цікавістю слухав розповіді дідуся про запорізьких козаків, добре знав історію рідного краю, гарно навчався в гімназії, багато читав і сам почав писати вірші російською й українською: «Слово рідне, скатоване, під червоне сукно сховане...». Вчитель, що прихильно ставився до учня, попередив, щоб той не носив «вогонь у кишені». Але трапилось так, що за твір Кониського, який москвич Іванов назвав «глупой хахлацкой литературой», майбутнього літератора відрахували з навчального закладу. І тоді разом із друзями він вирішив організувати Запорізьку Січ: «Неньку-Україну визволяти, слави добувати» [463, с. 116]. Романтично налаштовані юнаки почали свою діяльність: оселилися на острові, підняли

прапор, склали присягу перед образом Покрови Пресвятої Богородиці, виготовили універсал, почали рибалити на зразок своїх предків і залучати до свого гурту нових козаків. Однак недовго козакували, їх вислідив агент таємної поліції, тож молоді «запорожці» змушені були повернути додому. Д. Тягнигоре сховав на острові прапор, булаву, печатку, зброю й інші атрибути і вирішив, що на те була «Божя воля. Значить, ще не наспіла пора Україні вільною бути» [463, с. 125–126]. Така дієва любов і налаштованість врятувати свою країну залишилася з ним на все життя.

Про патріотизм автора йдеться і в газетно-журнальних публікаціях. Зокрема О. Войценко писала про заклик священика Дмитра Сідлецького до українців Канади допомогти українським емігрантам-співвітчизникам переселитися до Канади, бо ті «вже другий рік бідують на острові Кубі – в Гавані, під пекучим сонцем і марно тратять свої сили і життя <...> Хоч часточку з них визвольте – се молоді, здорові люде – вони найдуть собі працю...» [86, с. 361].

Д. Тягнигоре завжди був душею з батьківщиною. Чого варті його полум'яні слова про виступ відомої співачки Соломії Крушельницької в Пітсбургу 1928 р.: «...заспівала люба доня України. Ніжний приємний її голос то неначе до хмар підіймався, щоб українську пісню на весь широкий та великий світ було чути, то неначе рясний хрещатий барвіночок по землі стелився, щоби предки наші чули, що ще не вмерла Україна!». Ці рядки з «Нового слова» від 5 квітня 1928 р. наводить, аналізуючи творчість акторки, поет і композитор А. Житкевич [198].

Майже в усіх творах Д. Тягнигоре відчутна палка любов до України. Вже у вступному слові до першої збірки сказано: «...маєш вражіння, що се не плоди фантазії плодового письменника, тільки оповідання, списані на скору руку за якимсь добродушним оповідачем під час забави чи на вечерницях». Відмічено легкість стилю, «буйний полет фантазії». «щирий, невимушений патріотизм та людяність, які пробиваються з кожного його оповідання» [463, с. 6]. Хоча автор тексту не вказаний, ймовірно, це – редактор «Українського Голосу» М. Стечишин (1883–1947), якому з нагоди річниці співпраці було присвячене перше оповідання у книзі. Вступне слово й стало чи не єдиною оцінкою творчості Д. Тягнигоре.

Його мистецьким кредо можна вважати слова із твору «Отаман Щерба»: «Страждання наших предків не повинно забуватися. На тих жертвах, стражданні і терпіннях збудується самостійна Україна» [465, с. 45].

Тому тема козацтва є провідною у Д. Тягнигоре. Козак – оборонець свого народу – зазвичай виступає продовжувачем сімейної традиції. Він йде до Матері-Січі навчатися військовому мистецтву і стає справжнім лицарем. Письменник був обізнаний з українським фольклором, козацькими літописами, українською історією, творами видатних митців XIX століття, особливо з поемами Т. Шевченка та повістю «Тарас Бульба» М. Гоголя. Малій прозі митця притаманні фольклорні традиції, домінування діалогічного типу письма, глибока символіка, яскраві художні засоби живопису. Структура й композиція творів схожа на казкову зі вступними та заключними, часто дидактичного змісту, висновками-резюме. «Є люди, котрі уміють зручно підійти кого-будь і ввести в біду, а особливо трапляється тоді, коли серце жадає пімсти. О, тоді чоловік пускається на все, аби утопити свого ворога, подивитися на його нещастя, упитися його сльозами і залляти ними своє палаюче серце» – так розпочинається оповідання «Пімста» [463, с. 185].

Твори Д. Тягнигоре сповнені народної мудрості. Молодий герой твору «Ще ревуть пороги» на запитання старого козака, чому не дали відсіч москалям («де ваша сила козацька?»), яких Катерина прислала зруйнувати Січ, отримує таку відповідь: «...братньої крові проливать не годилось». Козак погрожує імператриці: «Так твої нащадки колись по чужій землі будуть тинятись». Він вірить у світле майбутнє, тому його герой іде послухати шум порогів і тішить себе думкою: «...поки пороги ревуть, ще не вмерла Україна» [465, с. 95–96]. В оповіданні ніби прокладено місток між минулим і сьогоденням: віра у майбутнє підкріплена сподіванням про народну Єдність («Меч, яким здобувається воля»). Герой запевняє, що сила усіх козаків зібрана у величезному мечі, який не підніме одна людина. Меч до певного часу зберігається в землі й довго ще пролежить у горах, аж поки «...самі дзвони не задзвонять», та прийде час, і цей меч стане легким, мов перо [465, с. 107–108].

У творі «Воля України і коваль» йдеться про волю, символом якої виступає дівчина у віночку з синьо-жовтими квіточками. Вінок у цьому контексті означає славу, перемогу. Дівчинка змушена ховатися, тікати від переслідувачів [465, с. 135], що стає ознакою України, яка бореться за своє визволення. Д. Тягнигоре працює заради її майбутньої слави. В. Бондаренко, досліджуючи вільнокозацький рух в Америці, писав, що православний священник Сідлецький у 1931 р. в колонії Гонсалес Жуніор заснував організацію «Молоде Козацтво», представниками якого стали молодіжні громади Українського Союзу. В організації впровадили принцип єдиноначальства, існувала жорстка військова дисципліна та карний кодекс на випадок невиконання наказів. Збиралися козацькі старшини, організатора називали «Батьком Отаманом». Проводилася й культурно-освітня робота; існували школа українознавства, два хори, духовий оркестр, бібліотека, аматорський гурток тощо [52, с. 26].

Така інформація допомагає зрозуміти головну тему оповідання «Під блакитно-жовтим прапором», у якому молодь Америки їде допомагати Україні здобувати свободу. Твір маркований письменником як сенсаційна повість, хоча має усі ознаки оповідання; містить як реалістичні, так і неоромантичні тенденції. Серед реалістичних – звістка про початок повстання проти «московсько-жидівської навали», інформація, що «в самій Московщині великі розрухи», лунають заклики про допомогу. До неоромантичних віднесемо героїчну налаштованість молоді, яка з полум'яними серцями їде рятувати Україну. Відомості про час, коли пробудилися від сну Олекса Сагайдачний, Іван Кривоніс, Іван Орлик та інші народні месники, слугують джерелом героїко-містичного дискурсу. Наявні й автобіографічні елементи з часів існування «Молодого Козацтва», як-от: статті в часописах, формування козацтва, виконання козацьких пісень, звернення отамана до козаків. У творі збережені традиції українського лицарства. Загони вирушають на велику Україну під жовто-блакитними прапорами, у місцевій церкві відправлено утрєню, священники із хлібом-сіллю провели, благословили козацтво на велике діло. Сторінки, присвячені перебуванню козаків поблизу української території, містять безліч топонімів та

гідронімів (міста Резина, Рибиця, Воронково, Кодими, Одеса, Немирів, Козятин; ріки Дністер, Буг, Дніпро; Чорне море). Гарна ідея повернення козацтва, як бачимо, мала всі підстави до її реалізації. Оповідає Д. Тягнигоре й про переможні бої козацького війська, яке очистило Київ від більшовиків. «Кошовий зі старшиною відвідали сплюгавлену і знівечену хижим ворогом Печерську Лавру, Миколаївський собор, побудований гетьманом Мазепою. Відтак направились до Софійського Собору. Там на площі стояв ще пам'ятник гетьмана Богдана Хмельницького», але «всюди видні були сліди рук безбожного і кривавого звіря» [464, с. 151]. Молодь умилася у водах священного Дніпра, прочитала Універсал: «Український народе! Ти знову став вільним і незалежним господарем своєї землі! Най жиє самостійна соборна Україна!» [464, с. 152].

Новітня історія України початку ХХ ст., що також займає чільне місце у творах Д. Тягнигоре, розкривається в оповіданнях «За мрії на Сибір», «Чотириногий революціонер», «Спомин», у яких по-різному, але змістовно і взаємодоповнююче подані жахливі картини реального життя дореволюційної й пореволюційної епохи. За свої мрії потрапила у Сибір українська дівчина, яка не могла змиритися з дійсністю й сміливо виступила на захист народу проти царського гніту і водночас за національні питання. Вона говорила батькові: «Для чого у нас нема українських шкіл? Та ж три четверті населення України говорить своєю рідною мовою <...> Хіба ви забули, що Україна мала своїх гетьманів, свою церкву, своє військо і те все захланна Москва скасувала, царі придушили». На допиті героїня сміливо відповідала шефові жандармів, що вона українка. Коли той заперечував, що нібито нема такої народності, Марія Кравченко з гордістю говорила: «Це ви їх називали малоросами, а наш край Малоросією, але він був, є і буде Україна, тож і я є українка» [463, с. 41, 50]. У творі «Чотириногий революціонер» йдеться про випадок, коли в Сибіру ведмідь напав на карателів і загриз їх, врятувавши жертву від розстрілу. Звір виявився благороднішим за людей. Назва оповідання-нарису «Спомин» свідчить про пережите автором; це картина пореволюційного існування голодних, а висновок із твору – «голод цілком змінює людину» [465, с. 132, 134].

Зазвичай літератор робить дидактичні висновки, які є актуальними й сьогодні: «На тій безсмертній славі козацькій тримається віра православна і сама Україна», «Вперед, соколи, не орел вас кличе з Хортиці, а беззахисна Орлиця – матір наша Україна» [463, с. 94, 126]; «Той дух її безсмертний кличе нас усіх на святе, велике діло до боротьби з ворогом за волю і долю» [465, с. 77].

Не менш цікавою в досліджуваному аспекті є творчість згаданого вище А. Чекмановського, єдина збірка малої прози якого варта уваги філологів як зразок «оригінальної сполуки містики, символіки й живого реалізму» [203, с. 6]. Книгу «Віки пливуть над Києвом» перевидано у Нью-Йорку 1964 р., а у 2012 – на батьківщині літератора, у Рівному. Своєрідний задум низки творів, об'єднаних образом-символом чудодійної Перли, що є знаком національної свідомості українців, актуальний і сьогодні.

Чотири оповідання збірки, що охоплюють XIII–XVIII ст., присвячені боротьбі України за свободу. Перший твір – «Віки пливуть над Києвом» – розповідає про монголо-татарську навалу – страшні часи лихоліття, коли земля українська була «закидана трупами, зорана мечами, споєна кров'ю, стелила свої шляхи мерццями й їли з голоду матері своїх дітей» [203, с. 10]. Головний герой має промовисте прізвище – Халамидник, якого люди називають злодієм, конокрадом, волоцюгою, однак застаріле значення слова – «босяк, голодранець» [428, с. 13] – більше відповідає змістові твору. Спостерігаючи за ваганням багатіїв, які «мусять першими йти на ворога, – не йдуть», натомість сваряться між собою, «раду радять», і «кожен вождем хоче бути, а битись нікому», він сам вирішує вступити у боротьбу з ворогом. Герой щиро молиться пресвятій Софії, просить для себе «такої слави, щоб життя за батьківщину покласти» [492, с. 9, 11].

І сталося диво: свята Софія подарувала Іванові сльозу – перлинку-намистинку чудодійної сили. Відбувається метаморфоза – бідний Халамидник перетворюється на Невідомого Лицаря, схожого на білого лебедя. Коли він стріли метав у татар, дивувалися люди на Лицаря, раділи і славили його. Татари почали тікати, а він, «подібний до вогненної хмари», наступає «гордий, гарний і сміливий усе вперед і вперед. Його руки в залізі, грім і блискавиці сипляться з них і

розкидають, як порох, татарські орди» [492, с. 14–15]. Раптом з'являється кінь чорний, і на ньому Червоний Невідомий Лицар. Мотив обіймів двох лицарів вказує на легковірність захисника. Халамидник втрачає пильність. Фольклорні, середньовічні й містичні елементи у поєднанні з християнським світоглядом наближують твір до жанру легенди. Я. Заремба наголошував на значенні символів у творі. Так, Перла є «знаком живучості народу й вічної його туги до повного самоздійснення» [203, с. 6]. Символіка Червоного Лицаря непрозоро натякає на перемогу червоної армії та зраду інтересів України.

А. Чекмановський послуговується народно-фольклорними мотивами і виразально-зображальними засобами: «срібні шати», «щиро-золоті сурми», «отруйні стріли», «кам'яний дощ», «прозора, мінлива сльоза». Про красу Києва пише так, що навіть варвари зупинилися, задивовані, «як сонце з золотом на банях церков <...> виблискує». Увага письменника зосереджена на порівняннях ворогів і захопленого ними міста зі світом комах: «татари залягли, мов сарана, мов черва»; «місто, як розкопане муравлище» [492, с. 9–16].

Звертається автор і до символіки чисел. Тричі ударяють татарські вожді в бубни, тричі Невідомий Лицар пускає стрілу на ворогів, три труби у нього на поясі, три групи людей висловлюють ставлення до збореного героя. «Три», згідно із наукою чисел, – символ світової Єдності, формула творення світу та моделі Всесвіту, що об'єднується та уособлюється у Святій Трійці [236]. Також повторюється «тридцять сім» як число магічних світів [398] і реальності: «тридцять сім золотих сурм заграли, <...> тридцять сім прапорів жовто-блакитних розгорнулося на вітрі»; «Тридцять сім труб щиро-золотих затрубili <...> Всі бачили, що тридцять сім лебедів білокрилих злетіло над степом і тридцять сім прапорів жовто-блакитних, що, як птиці крилами лопотіли, похилилися раптом долі і впали, а кольори їх линяти почали» [492, с. 12, 15–16]. Відчувається зміна настрою автора, чому певної стилістичної повноти надають словосполучення й порівняння із птахами: від радості й урочистості («тридцять сім білих лебедів знялися вгору») до тривожного стану («як птиці крилами залопотіли»).

Мотив оманливих обіймів також звучить в оповіданні «Гонта». Відділ московської кінноти Катерини II, щоб здолати козаків, почав з ними лицемірну дружбу. Козаки вагалися: «Дідько його знає, що у москаля на думці?...». Хтось радив гарматою в них пальнути, другі заперечували: «Їдуть як брати, як свої... Не можна, – православні». Козаки повірили у ніби щирі братні наміри, тому «...увесь Греків ліс гудів співами, музикою, життям, якого досі не чув і не бачив». Іноді закрадалася підозра, але її відганяли від себе козаки: «Це ж православний нарід, своя душа... Кому ж вірити?...» [492, с. 57–62]. Спільні наради закінчувалися бенкетами, та невдовзі чекала зрада: Гонту кинули до в'язниці. Обмірковуючи те, що сталося, герой пригадав давню історію України: «Андрусів, Переяслав, Петро. Вічний, безсмертний ворог, зрадник, посіпака». Дидактичні висновки й узагальнення актуальні й зараз: «Хай же буде для других наука. Не братайся із москалем по віки вічні. А повірив – плати головою»; «Ох, Україно! <...> Ти, як наймичка, стирчиш біля дверей» [492, с. 67, 73, 79–80].

І в цьому оповіданні є символ коштовності. Козак Гонта дорожив фамільним перстеном, «з перлою», стародавньою пам'яткою ще «з діда-прадіда» [492, с. 65]. Коли московський полковник Кологривий не зміг отримати його від самого Гонти, то відрубав йому пальця разом із перстеном. Коштовна річ є талісманом козака. Останнім бажанням Гонти було прохання до отця Яна забрати його: «Киньте його у вогонь, у воду, тільки щоб не був він у руках ворожих, – ляхських, ні московських» [492, с. 77–78].

Завдяки мотиву чародійної сили Перли, А. Чекмановський тримає інтригу, що має продовження у творі «Брев'яр отця Яна». Давня історія у ньому розкривається через сприйняття Лізою, онукою Кологривого. Спочатку від старого Тихона чує вона про гайдамак і Гонту, потім читає нотатки отця Яна, звідки дізнається про народного героя, про історію давньої коштовності. Дівчинка, сповнена національної свідомості, благає старого: «Тихонцю, утікаймо звідси. На вільні землі...». Однак він журно показує на цвинтар: «...он-он, моя вільна земля» [492, с. 90–91]. У творі багато філософських роздумів, риторичних запитань. Знайдений героїнею у фамільній шкатулці перстень Гонти дає їй сили

до боротьби. Пізніше, вже з твору «Крути», дізнаємося, що половинка того перстень стала родовим талісманом, а далека її родичка, даруючи його майбутній невістці, сказала про Лізу: «Тітка любила вказувати на символічність оцих самоцвітів: «Ця перла, то сльоза, а рубіни – кров» [492, с. 124].

Символіка прикраси подана і в оповіданні «Намисто Раїни Могилянки», героїня якого пишається прикрасою, в якій є перлина від її пращура Байди. З цікавістю слухає вона розповідь діда-бандуриста. Жінка сповнена гордощів, що «таких, як він [Байда – І. Ж.], земля родить нечасто». Дід називає Байду «великим лицарем», а Перлу – «сльозою святої Софії». Саме так отримав Іван Халамидник перлу-сльозу від пресвятої Софії, і була вона у нього доти, аж поки Червоний Лицар обманом не заволодів нею. Дід радить подарувати іншим людям це намисто Байди, бо в роду Раїни Могилянки «нема наших людей»: «Життя овіяло їх туманом і скинуло з нашого берега в страшну, чорну прірву» [492, с. 52–53].

Смислове навантаження у творі несе символіка кольорів і відтінків – червоного, золотого, жовтого, чорного: «золоті світла», «щиро-золоті сурми», «червоним пливли ріки». Неодноразово повторюється жовто-блакитний задля піднесення символу України. Ось як змальовуються козаки «із гуманської міліції»: «В жовтих жупанах, блакитних шароварах, у чорних шапках із жовтим верхом, оперезані червоними поясами, творять ніби кольорові плями на тлі зеленіючого лісу» [492, с. 55]. Проблематика свободи підкріплюється середньовічними й християнськими мотивами, ремінісценціями з Біблії. Символіка святої Перли символізує національну самобутність і нездоланну силу народу.

Мала проза Д. Тягнигоре і А. Чекмановського репрезентує національно-патріотичну прозу на тему козацтва, що відкриває широкі перспективи для вивчення спадщини багатьох письменників-патріотів часів еміграції.

3.2.3. Екзистенціальні складники національно-патріотичного дискурсу (О. Купрін, Леся Верховинка, О. Толстой, О. Бабій)

Тема батьківщини – «шостого чуття» – провідна як у творчості О. Купріна (1870–1937), так і у спадщині української письменниці Лесі Верховинки (1903–1936, справжнє ім'я – Лагодинська-Кучковська Ярослава-Олександра), яка лише зараз повертається у літературний простір. Вона писала в різних жанрах, та досі ще не всі її твори віднайдені [202, с. 11]. Невелика, але колоритна мистецька спадщина галицької авторки викликає цікавість науковців та видавців (М. Гнатюк, О. Жарівський, Л. Залеська Онишкевич, Т. Бикова). Дослідники справедливо наголошували, що Леся Верховинка продовжила «літературні традиції В. Стефаника та М. Черемшини» [100, с. 21]. Наставником її був Остап Грицай. У 2013 р. до 110-річчя від дня її народження вийшла книга «До Делятина на крилах мрій» (упорядник О. Жарівський), до якої увійшли твори, виявлені на цей час: поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій.

Мистецька праця О. Купріна стала предметом вивчення літературознавців – А. Волкова, В. Афанасьєва, П. Беркова, Л. Крутікової, Ф. Кулешова, О. Михайлова, Л. Нікуліна. Межею у дослідженні його спадщини став період перебудови, коли філологи почали відстежувати еміграційну творчість: Я. Іконнікова вивчала «своє» і «чуже»; малі епічні твори – С. Ташликов, О. Карпенко; дитячі оповідання – Д. Ємець; метафізику кохання у порівняльному аспекті – О. Хван; О. Розенкова – творчість в аспекті російського зарубіжжя.

Однак погляди учених потребують деякого уточнення. Проблематика вітчизни, якій недостатньо приділив уваги у своїй дисертації О. Карпенко, визначаючи типологію нарисів і оповідань письменника 20–30-х рр. [221], навпаки, займає першорядне місце в його доробку. Ф. Кулешов вважав, що, зображаючи Росію, О. Купрін головним чином торкався дореволюційних сюжетів і майже нічого не писав про сучасну батьківщину [276]. А на думку А. Волкова, твори про Росію, написані ним в еміграції, художньо значно слабші за дореволюційні, відмічені «вузькістю авторського горизонту, поверховим сприйняттям життєвих явищ. У полі зору митця виявляються малозначущі

епізоди минулого» [87, с. 337, 339]. Продовжуючи роботу попередників, О. Роденкова також з'ясувала, що в еміграції прозаїк «відійшов від гострої соціальної тематики» [409].

На противагу тим, хто писав про збідніння еміграційної творчості, професор Каліфорнійського університету Ю. Дружніков стверджував, що з 1923 по 1934 рр. О. Купрін видав шість книг, написав п'ятдесят нових оповідань і три великі повісті, пояснюючи ситуацію існуванням у Радянському Союзі практики друку лише тих творів, які «відповідали» ідеології тогочасної партійної системи, коли навіть особисте життя літератора «підганялося» під стандарти ідеологічних міфів [146]. Учений звертав увагу, що літературознавцям доведеться «розгрібати Авгієві конюшні, щоб зняти товсті нашарування упередженості й сумної одноманітності», бо в оцінці художників слова і літературних явищ «все ще живий вульгарний соціологізм» [146]. Хоча у 2007 р. в Росії вийшло повне зібрання творів О. Купріна, науковці продовжують знаходити нові твори, що не увійшли до 10-томника. Зразком такого видання є «Пестрая книга» (2015), де вміщено понад 150 невідомих текстів, виявлених в архівних джерелах і пресі. На прикладі цієї, а також збірки О. Купріна «Голос оттуда» (1999) і малої прози Лесі Верховинки із книги «До Делятина на крилах мрій» (2013) порівнюємо спільну тему – батьківщини – з точки зору хронотопу й художніх символів.

Авторка з дитинства захоплювалася мистецьким життям видатної українки: «Якщо співачка «Досвітніх вогнів» Лариса Косач обрала собі псевдонім – Леся Українка, в якому уособлювалася вся Україна, то Лагодинська після перших публікацій стала підписуватися – Леся Верховинка, підкреслюючи псевдонімом свою безмежну любов до Карпатського краю» [152, с. 424]. Справді, у її творах відчувається любов до цієї землі, її мешканців і природи [194, с. 82–85].

Хронотоп малої прози Лесі Верховинки й О. Купріна лежить у тривимірному просторі минулого, сучасного й майбутнього. Майже всі твори російського літератора, що торкаються минулого («Домик», «Однорукий комендант», «Одиночество», «Бубен Неумный», «Бредень» та ін.), позначені автобіографізмом і написані від першої особи. Об'єднавши «Обыск» і «Допрос»,

оповіданнях і нарисах «Вечорниці», «Велика П'ятниця на Гуцульщині», «Казка минулих літ», у яких із любов'ю передано колорит гуцульської природи, національних свят, християнських традицій, вірувань і занять українців [72, с. 84]. У Велику П'ятницю панує особлива атмосфера, цього дня «життя сплітається зі смертю». Народ «пливе» до церкви, де у святочну тишу вливається сильна і сумна пісня, від якої «душа ридає і тінь якогось страшного, вселюдного злочину заслонює <...> сонце [72, с. 129].

Леся Верховинка розповідає про народну любов до казок, оповідок, які знають старі й малі українці. У «Казці минулих літ», ніби живими, можна побачити «ніжну, білу квітку, що зветься лілеєю», чутно чарівні звуки сопілки, «ллються могутні тони старої, мов світ, страсної пісні», гуцульські дівчата водять веселий танок, із дна людської душі піднімається радісна пісня [72, с. 65, 129–131]. Образ дванадцятирічної Катрі, що служила нянькою, символізує Україну: «струнка, з білявим волоссям та блакитними очима», одягнена в коротеньку синю спідницю і білу вишиванку [72, с. 66]. Вродлива й розумна, дівчинка засаджувала квітник, плела віночки дітям. Слова Катрі про квіти – то сповідь самої мисткині про красу рідної землі. Розповідаючи казки, вона доповнювала їх елементами легенди: «...де впала капля крові з Ісусового чола, там виростав червоний мак, а де впала сльоза з синіх очиць Матінки, там виростала волошка» [72, с. 68].

Малій прозі Лесі Верховинки притаманні «стримані емоції, імпресіоністичні картини, вмиле описування тла і розгорнення наскрізної картини». Вона – «майстриня живописання словом» [14; 202, с. 12]. Ось яким показаний в оповіданні «Старече лихо» (1923) дід Олекса: «Довге сиве волосся, що, мов авреоля святих, вінчало його голову, мінилося золотими відблисками. Зів'ялі, беззубі уста розтягалися ніби до усмішки, ніби до плачу і тремтіли по кутиках» [72, с. 87]. Авторка вживає стилістично забарвлену, з гуцульським діалектом мову, майже усю палітру художніх засобів: «небо наче безкрайй океан», «у грудях захлипало щось, мов звуки розбитої скрипки», «син, як дуб коренастий, як той ведмідь», «місяць, мов куля»; «червоні сльозаві очі», «чорна кирея сумерку», «сира земля», «червона калина», «веселі парубочі співанки», «сумовиті

звук сопілки»; «колесо сонця», «чорні челюсті печі»; сонце «лизало червоними вогниками верхів'я гір», «заглядало в хату темно-шафірне небо» [72, с. 87–89]. Народно-фольклорна складова твору переплітається із екзистенціальними мотивами. Дід пишається своїми дітьми: найстарший – «силач на все село», другий «дуже мудрий», третій – «був файний, як мальований». Ще двоє синів було, Михасько – роботящий, Андрійко – «липнув до книжки, гей муха до меду». Однак коли прийшов час, пішов і останній битися з ворогами. Усі п'ять синів-соколів і дві дочки, «як маків цвіт», і жінка Василина – «пішли всі, через тоту війну, сиру землю їсти» [72, с. 88–89]. Згадує дід своє страждання життя, що нагадує долю самої України («Трох згинуло ще за цісаря, а два молодці за Україну...»). Леся Верховинка в образі діда показала типовий український характер – хазяйновитого й доброго чоловіка, який допомагає іншим: сумуючи за родиною, дід Олекса вирішив взяти до хати сироту і навчити його господарювати.

Якщо дід асоціюється із стражданням минулим України, то гуцульський легінь Олекса Миронюк («На полонині»), що «стояв сам-один на вершині Говерли» – це уособлення українського менталітету взагалі – гордий, сильний юнак-наймит, який знав «тільки сумні і тужливі мелодії», «вільний, мов полонинський вітер, щасливий від своєї буйної молодості, від своїх солодких надій». Зовні хлопець «високий і стрункий», має кучеряве волосся, одягнений у червоні сукняні штани та вишиту сорочку. Однак життєві негаразди змінюють його: у грудях робиться порожньо, з'являється дикий сміх, сильні кулаки, невдоволене бурмотіння, смуток. Письменниця змалювала героя, який стає вигнанцем і продовжує свій стражданий шлях «знайомою доріжкою вгору, все вище и вище» під акомпанемент журливої мелодії, «пнеться, без стежки, до самої вершини» і грає на скрипці свою дивну музику [72, с. 170–184].

Сучасність у О. Купріна – це воєнно-революційне лихоліття, показане в оповіданнях і нарисах «Родина», «Шестое чувство», «Рассказ пегого человека», «Извозчик Петр», «Кража», «Островок», «Гатчинский призрак», «Бубен Неумный». Відчутний сум за такими людьми, як герой останнього твору. У будь-який час дня і ночі весь він був наповнений так, що ніде яблуку впасти, напханий,

перевантажений протестами, скаргами, винаходами, викриттями, листами до редакції [279, с. 52]. Мов герой-велетень, встигав усюди: Бубен – і вічний студент, і служить у цирку, працює садівником, боцманом, контролером, архієрейським півчим, редактором газети, тобто людина активної життєвої позиції. Автор вживає приказку «наш пострел везде успел». Цей невгамовний персонаж – людина планетарного розмаху: «...помчался куда-то в пространство, точно неведомый осколок какой-то бродячей планеты». Письменник порівнює героя з Дон-Кіхотом, який сміливо кидався на допомогу усім. Він наділений ще й ознаками вічного образу: «Бубен Неуемный возвращался из своих странствий все таким же, и даже как будто не изменялся в наружности, в своем неземном характере и в своей жажде гражданского правосудия» [279, с. 54–55].

Назва оповідання – «Извозчик Петр» (1924) – прямо вказує на продовження започаткованої ще у попередньому столітті теми маленької людини. До свого героя автор завжди ставився з повагою, принагідно пригощав. Революція, на яку з таким нетерпінням чекав Петро, є головною темою розмов. Вживаючи антитезу, О. Купрін, як і А. Аверченко (його герой Пантелій Гримзін зі збірки «Дюжина ножей у спину революции»), на прикладі простих людей протиставляє майже райське дореволюційне життя страхіттям напівголодного існування після революції. Петро говорить: «Так мне, милый, денег некуда было девать. Никакой царь богаче меня не жил» [279, с. 107]. О. Купрін детально розповідає про голод, черги, про жмихи та реп'яхи, які люди їли, що призводило до хвороб [279, с. 107].

Новелістика про сучасне життя у Лесі Верховинки також створена під впливом тяжких часів в Україні. Тут і «...завзята боротьба українського народу за волю», і «...бій на життя та смерть», і необхідність в люту зиму «...їхати кудись далеко-далеко, до чужого незнаного краю», і москалі, що «стріляють усіх, кого лиш надигають на дорозі» («Вигнанці»), і «...голод, що панує тепер на нашій нещасній Україні» («Сестричка з Наддніпрянщини») [72, с. 71–187]. Дитяча тематика тісно переплітається з патріотичною. «Дай Боже, щоб ми якнайшвидше стрінулися... в Києві <...> В столиці Соборної України!» – мріють діти [72, с. 191].

Майже послідовником героя твору «Бубен Неумный» виступає Михась із оповідання Лесі Верховинки. Хлопчик спілкується із героями – стрільцями, які нагодилися на вечерю, радіє щастю побачити тих, кого він так любив, бачив у снах. Та до хати увійшли «помучені, поранені, голодні та померзлі» воїни. Вони вертали з поля боротьби, «сплямленого кров'ю та засіяного кістками», душі їх на крилах пісні линули до рідних осель. Відчайдушний герой тікає до стрільців «бити ворога» і молить Ісуса про допомогу. Коли поранений Михась відкрив очі, його заспокоїли: «Наші побідили!». Хлопчик був упевнений, що то Ісус їм допоміг [72, с. 192–194].

В оповіданні «Кража» (1930) О. Купрін теж подає картину жахливих днів, коли «высыпали по здоровому телу России красные гнойные прыщи большевизма, началось дезертирство, пошли митинги, раздался нелепый девиз: «Попили нашей кровушки – будя» <...> Вся в стыде, позоре и крови русская армия торопливо разлагалась, и сама Россия потеряла лик и имя» [278]. Патріотом виявився Петро Бровецький, коли в лиху годину змінив професію полкового лікаря на стрільця. Прийом «оповідання в оповіданні» допомагає передати атмосферу, в якій опинилося військо. Голодні, змарнілі люди змушені хитрістю виманити у хазяйки хліба – саме про це розповів авторові герой в еміграції.

Реалії більшовицького «раю» не можуть нікого залишити байдужими. Вразили вони навіть привида імператора Павла I з оповідання О. Купріна «Гатчинский призрак» (1929). Використання фантастичних елементів допомагає письменникові показати післяреволюційну епоху. Комісарові Зайцю (промовисте прізвище) привид задає ряд риторичних запитань: «Кто правит и кто подчиняется? Каково настроение умов и направление мыслей? Что за машкерад такой дьявольский, какая абракадабра творится на Руси?», «Почему бежала с полей сражения русская армия?», «Почему страна залита братской кровью и вся охвачена голодом и ужасом, смертью...?» Почему тысячи проходимцев стали неслыханными тиранами, владеющими жизнью, смертью и имуществом стомиллионного населения? Почему это унижительное рабство, какого не видала история?...» [279, с. 69]. Завдяки засобам іронії й сатири показано засилля

агітаційно-реklamних елементів у країні. Комісар, що змушений ночувати в палаці, замість подушки користується згортком газет, якими завжди були «напиханы его агитационные карманы». Він робить доповідь, до того ж у ньому «проснулась давняя привычка к агитации». Заєць закінчив промову «грядущим торжеством коммунизма, мечтательной картиной земного рая во всеобщем равенстве», але привид відчував смуток і скорботу: «Жалкие, бессовестные, бездушные дураки. Внушают любовь и братство палкой и смертной казнью... Гнать в рай прикладами... Мысль злая, вредная и пустая. От нее гибель стране и горе человечеству!» [279, с. 67–69].

Представники більшовицької влади у вже згадуваному творі «Шестое чувство», на відміну від простих людей дореволюційної Росії, не викликають у наратора позитивного ставлення. Матрос Крандієнко – це сумбурна особистість, у мові якого відчутна ненависть (улюблений вислів «Расстреляю к чертовой матери!»). Автор впевнений, що «злобный, разрушительный собирательный ум большевиков отличался большой практичностью и безошибочно знал – какому человеку определять какое место» [279, с. 182]. Слідчий схожий на мерця, якого пізно витягли з могили. Вартовий називає більшовиками Івана Грозного, Петра I, Наполеона, Степана Разіна, тішиться кількісним складом партії («большевиков сейчас 300 тысяч, а скоро будет миллион»). Матрос говорить в дусі свого часу запальними агітаційними гаслами, обіцяючи революціонізувати усю земну кулю. Арештант, у якому вгадується сам письменник, заперечує й подає своє бачення ситуації: «Да вы, прежде чем лезть устраивать всемирное счастье, восстановили бы свою собственную Родину, вдребезги растоптанную проклятой войной». Таке життя він називає раєм під зарядженими рушницями, журиться, що проводяться досліди над людьми, й дивується, яке «безумие было вызвать революцию во время войны. Какое преступление перед Родиной» [279, с. 184–185].

Одна з особливостей творчості О. Купріна і Лесі Верховинки – безіменність персонажів. У «Рассказе пегого человека» (1934) герой навіть у в'язниці не називає свого імені. Цитуючи класика («Что в имени тебе моем?»), він навімання пропонує називати його Іваном Пегим. Взагалі слово «пегий» (рябий) у

О. Купріна одне з найулюбленіших. Т. Кайманова зауважила, що в еміграційній прозі ряба людина, яка багато пережила, «перетворюється на символ втраченої Росії». Колірна характеристика набуває «філософсько-змістовного сенсу, стає ознакою живучості, витривалості російської людини» [215, с. 4]. Саме таким виявився згадуваний вище Бубен. Незважаючи на усілякі життєві негаразди, війну з німцями, він, мов казковий герой, «воскресает в самом героическом виде» [279, с. 57] і нарешті через багато років приймає велику схиму і перетворюється на ієромонаха. Автор захоплюється своїми героями – простими людьми. Невгамовний Бубен у нього милий, це горда, безкорислива людина [279, с. 56]. Іван Пегий також «милый побратим по несчастью», цікавий співрозмовник і компаньйон, який багато чого бачив на своєму віку, «объездил матушку Русь вдоль и поперек». В очікуванні смерті герой ніколи не скиглив, не жалівся, не робив спроби плакати в жилетку [278]. Іноді О. Купрін згадує лихоліття, бо заключне речення твору надто емоційне: «Эта головоломная революция все перевернет шиворот-навыворот!» [278].

У Лесі Верховинки не мають імен персонажі новели «Їх доля». Твір показує, як закоханих розділили вороги «непроходимим кордоном», хоча вони «не чужі, а діти одного великого народу». Головний персонаж говорив: «Мое завдання – боротьба», а вона повторювала: «Ти ж летів до сонця», однак імпресіоністичними фарбами письменниця повідомила, що «...чорна хмара стала насуватись на сонце». Коли у в'язниці на нього налетів «чорний жах» і він бачив сон про матір і просив його врятувати, – то це був символ самої Батьківщини-матері. Та замість неї прийшла та, «любка його позабута» і поклала на бліде чоло його вінець. Блискуча сльоза-перлина, що скотилася з її очей – свідчення пам'яті й любові. Смерть маленького сина у творі – ніби символ втрати майбутнього [72, с. 133–137]. Авторка не називає імен героїв, підкреслюючи цим типовість ситуації.

Сучасне й майбутнє тісно сплелися і в творах Лесі Верховинки національно-патріотичної тематики: «Сіра книжечка», «Недоспівана пісня свободи» тощо. Героями їх зазвичай виступає молодь, сповнена надії на звільнення України. Ніхто «не годен розлучити» Василя з його сіренькою книжечкою – «Кобзарем»

Шевченка. Цю «невідступну подругу» хлопець носить замість хрестика. З неї він навчився читати, вона «вливала в душу добрість та додавала зброї силу». На цю книжечку він молився, її зберігав біля серця, говорячи: «Нам обом разом жити та разом умирати» [72, с. 101–103]. Музикант Олесь, захоплений піснею Січових стрільців, намагається створити власну мелодію, але нічого у нього не виходить. Та хлопець зрозумів, у чому справа: Вітчизні потрібна його «кров, а не музика». Смертельно поранений, він встиг записати ноти мелодії, а матері у записці повідомити, що це – «пісня свободи», тому просив її заграти [72, с. 83–85].

Сучасне, що вселяє надію – це спогади Лесі Верховинки «Один вечір у Гофмансталя». Схвилюваний поет подякував студентам за те, що вони принесли йому найкраще – пісні свого народу. Усі «тремтячі руки» сплелися в один вінок дум, поривів, а найголовнішим було бажання – «для Вітчизни – волі...» [72, с. 92].

Тему майбутнього більшовицької Росії змалював О. Купрін в антиутопії «Рай» (1921), дія якої переноситься майже в кінець XX століття. Потік свідомості, форма втраченого документа дають можливість авторові репрезентувати картину дійсності, що постала унаслідок руйнівних дій радянської влади [161, с. 55]. Однотипний літературний прийом – рукопису, що згорів, залучив М. Арцибашев у своєму оповіданні-антиутопії «Вечный мираж» для зображення апокаліптичної картини світу [18; 191, с. 92–99]. Натомість у творі О. Купріна подано трафарет тоталітарної держави. Змістом життя у Всеросійській Комуні стали слова «равенство и электрификация» [278]. Майбутнє Совдепії показане і в оповіданні О. Купріна «Последний буржуй» (1927), у якому відчутні елементи фантастики й сатири. Хронотоп твору охоплює 40-ві рр. XX ст., і ще більш звужений, ніж у попередньому. Там – Москва, тут – Гатчино, яке знаходиться в 40 верстах від Санкт-Петербурга, Петрограда і Ленінграда – про усі назви автор пише «в минулому». Зазначимо, що О. Купрін виявився справжнім провидцем стосовно останньої назви. Ще у статті «Маски» (1920) він пророкував: «Бедный город! Разрушенный Петрополь, обещенная Северная Пальмира!.. Сколько пришлось на твою долю переименований! Санкт-Питербурх, С.-Петербург, Петербург,

Петроград – ныне, может статься, Ленинград...» [278]. Письменник мав рацію: назва Ленінград з'явилася після смерті Леніна, 26 січня 1924 р.

«Последний буржуй» оприявнює ставлення автора до революції та її наслідків; досить назвати деякі з них: СРСР, який завжди йшов на чолі всесвітньої революції, встиг «стряхнуть с себя гнусное бремя буржуазного кровавого насилия», дружнім тиском комуністичного фронту в Совдепії були знищені всі представники «прожорливой буржуазии», прийняті певні декрети, під звуки «Інтернаціоналу» відбувалися мітинги, вітався вступ до партії більшовиків, був організований комсомол [279, с. 123]. О. Купрін відтворив деякі радянські реалії: бюрократичну систему, де «бумаги-то в славнейшей из республик известно как ходят: месяцами и годами – куда нам спешить, живучи в планетарном масштабе?», розкішне життя більшовицької влади: автомобілі, «хатинки», гарна їжа, жінки (чи не нагадує нам і сучасне життя можновладців?). Намагаючись улестити останнього буржуя, щоб не порушив їхніх численних планів на нього – бути «живым музеем», зробити з нього опудало, проводити біля його будинку акції народної помсти – представники влади солодкими голосами пропонують: «...скажите ваше любое, самое фантастическое желание – и мигом!». Й справді, забаганка Ізота Макаровича отримати на Різдво ялинку була виконана, ще й прикрашена вогниками, дощиком, горіхами й ланцюгами, плакатами «Долой!», «Позор!», «До конца!», «Фронт», а на верхівці були прикріплені іграшкові рушниці, гільйотини та шибениці [279, с. 126–127]. Послугуючись різдвяним мотивом, письменник показав, що в Совдепії все буде спрямоване на вихваляння більшовицького ладу і залякування непокірних.

Різноманітна творчість О. Купріна і Лесі Верховинки свідчить про любов до рідного краю. Хронотоп малої прози пов'язаний із минулим – народними звичаями і святами з позицій «ностальгічного фольклору», періодом війн та революційного лихоліття. Твори О. Купріна, звернені до майбутнього, є застереженням сучасникам про тоталітаризм, натомість нарис Лесі Верховинки дарує надію на бажану волю для України. Вдаючись до художніх прийомів,

засобів, елементів поетики, літератори передали атмосферу, що панувала у більшовицькій Росії й Україні, змалювали минуле, сучасне й майбутнє своєї землі.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у гуманітаристиці з'явилася нова парадигма, в межах якої людина трактується передусім через її ставлення до власного, особистісного буття. О. Кеба зокрема наголошував: «Ця парадигма дістала назву «екзистенціалізм», що в найзагальнішому вимірі означало філософію «існування» людини, вияв її окремішньої сутності через пограничні стани – туги, страху, відчаю, у наближенні й досягненні смерті» [226, с. 29].

Катастрофічні події початку XX ст. мали неабиякий вплив на людину, яка, зіштовхнувшись із жорстокими реаліями життя, відчувала спустошеність, відчай і втому. Не дивно, що на хвилі таких настроїв у світовій літературі з'явилися твори екзистенціального спрямування. Апогеєм розвитку екзистенціалізму вважають середину XX ст. і пов'язують з іменами К. Ясперса, Ж. П. Сартра, А. Камю. Питання створення філософської категорії екзистенціалізму в українській та російській літературах першої третини XX ст. розглядалося у роботах І. Василюшина, М. Гірняк, В. Заманської, С. Кибальника, І. Куриленко, С. Павличко, В. Шевчука та ін.

Ідеї С. К'єркегора стосовно «трьох рівнів на шляху до справжнього існування» (естетичного, етичного й релігійного), його «послідовне протиставлення життєвих явищ (віра, надія, любов, страждання, турботи, хвороби тощо) пізнавальним, логоцентричним стали особливо актуальними після Першої світової війни» [Цит. за: 308, с. 316]. Художня категорія «екзистенційна свідомість» пов'язана з переживанням «межової ситуації», у яку потрапили мільйони людей унаслідок світового катаклізму – війн, революції, еміграції. Екзистенціальними мотивами сповнена новелістика Л. Мосендза, В. Королева-Старого, І. Савіна, О. Купріна і Лесі Верховинки, нариси Р. Гуля.

Екзистенціальні мотиви зустрічаються у творчості згадуваного вже Олексія Толстого (1883–1945), який у 1919–1923 рр. перебував поза межами Росії (Стамбул, Париж, Берлін), і Олеся Бабія (1897–1975), змушеного багато років служити, вчитися, працювати в Австрії, Польщі, Чехословаччині, Німеччині,

США. Питання екзистенціальних візій дослідимо на прикладі малої еміграційної прози О. Бабія «Бандит» (1923) і О. Толстого «На острові Халки» (1922).

Ф. Погребенник наголошував на невідкладному завданні для дослідників – «об'єктивно осмислити й оцінити творче надбання митців української діаспори в минулому і сучасному, зробити його надбанням на рідних землях, виправити ту шкоду, якої завдано насильницьким відлученням більшовицьким режимом від материкової культури майже всього того, що створили в еміграції українські письменники» [385, с. 22]. В. Ганущак у передмові до єдиного видання вибраних поезій, спогадів та інших матеріалів під назвою «Зродились ми великої години», випущеного до 100-річчя з дня народження О. Бабія, писав про необхідність повернення до читачів творів інших жанрів митця, зокрема прози. Автор зазначав, що спадщина О. Бабія «переслідувалась найбільш жорстоко, і ми нині про неї найменше знаємо» [Цит. за : 22]. За часів незалежності України мала проза літератора, а саме збірки «Шукаю людини» і «Гнів», стала предметом зацікавленості Н. Мафтин і С. Бекеш, які вивчали її у жанрово-тематичному спектрі, та С. Ленської, яка досліджувала екзистенційний вимір його ранньої новелістики.

До вивчення еміграційного періоду творчості О. Толстого останнім часом долучилися літературознавці О. Александрова, К. Извозчикова, М. Михайлова, Д. Ніколаєв, Х. Халіл та ін. Про неординарність його особи свідчить і той факт, що професор О. Варламов, працюючи над біографією О. Толстого, докорінно змінив перше враження про нього: «Толстой мене переміг як людина <...> міфи стали розпадатися» [71]. Ще й почала надходити інформація, що діяльність автора використовувалася органами НКВД (Ю. Оклянский, І. Толстой).

Е. Соловйов писав: «Екзистувати – значить «бути у нестямі», бути в екстазі, виходити з берегів своєї упорядкованої свідомості, емпіричного кругозору, соціально організованого досвіду» [433, с. 299]. «Твори екзистенціального типу художньої свідомості, – писав О. Кеба, ґрунтуються на специфічній концепції особистості, в якій людина постає феноменом унікально-неповторним і абсолютним» [227, с. 10]. Саме такі герої репрезентовані у творах письменників.

Іван Зарубняк, хлопець «з ніжним інтелігентним і заляканим обличчям» та «благальними очима» із оповідання О. Бабія просить лікаря не відправляти його до війська: «...я боюся війни... не хочу вбивати людей... боюся крові... я християнин» [21, с. 75]. «Коли йдеться про страх, – зазначено у літературознавчій енциклопедії, – то мається на увазі не малодушність чи фізичне переживання жаху та його психологічний зміст, а метафізичне потрясіння прозрілої людини, перед якою немовби зненацька зазяяла раніше їй невідома прірва буття, відбираючи спокій, залишаючи ризик діяльності, успіх якої не гарантований» [308, с. 317].

Подібні емоції відчуває й герой оповідання О. Толстого, інформація про якого нагадує поліцейський звіт: «Санди, или по эвакуационным спискам, – Александр Казанков, 26 лет, занятие – литератор, призывался в 1914 г., в 1916-м был контужен, в 1917-м освобожден, в 1918 г. проживал в Киеве без определенных занятий, эвакуировался из Одессы пароходом «Кавказ». Його приймають за більшовицького шпигуна. У щоденнику хлопця, виловленому після його убивства, прочитали: «...Как бы я хотел не жить... страшно... исчезнуть без боли... Боюсь... непонятно» [451, с. 199, 205].

Літературознавці ставлять питання, що екзистенційність «видається важким випробуванням за межею животіння» [308, с. 317]. Жах чужини, непримеренність із втратою батьківщини білогвардійськими офіцерами, що опинилися на острові Халкі, породжує неймовірну нудьгу, маркером чого є сховані в кармани руки Санді. Побутова невлаштованість, сморід (скрізь клопи, «отбросы овощей, рыбы кишки», «жестянки от консервов») також даються взнаки. Яскрава побутова деталь – розірваний черевик героя: «Из лопнувшего башмака у него торчала грязная пятка» – ніби символ пошматованого молодого життя. Хлопець голодний, обличчя його «искажилось болью, страхом, злобой, – от резкого света выступили морщины у припухших век, у рта» [451, с. 203]. Про напівголодне існування свідчать інші речі: «Нынче утром в цейхгаузе ободранных кошек выдавали, бывшим гражданам Российской империи союзнички выдают кошек, – лопаите...» [451, с. 198–200]. Думки й заняття озлоблених, агресивних героїв свідчать про стан дискомфорту, гострої самотності. Підполковникові

хочеться «ударить кулаком в чью-нибудь морду, – вдрызг». Емігранти давлять клопів, курять кальян, нюхають кокаїн, вживають алкогольні напої. А ще – вони надто недовірливі, тому на основі підозри скоюють вирок над літератором. Старші люди розуміють, що «...кто-кто, а молодежь больше всего страдает от российской заварушки...» [451, с. 201].

Заручником світових катаклізмів став і герой Бабія, змушений прийняти виклики долі: «Війна рисувала на молодій душі свої грізні знаки», вона «душу людську змінила й попсувала, скривила». Саме війна намалювала протилежний портрет Івана: «...ті самі очі, тільки пригаслі, якісь озвірілі, понурі» [21, с. 76–77] й зробила з хлопця сторонню людину, душа якого скам'яніла. Звістка про смерть матері не справила на нього жодного враження. Приїхавши на похорон, Зарубняк залишився байдужим: «я бачив, як кладуть її у труну, й ані одна сльоза не пала з моїх очей» [21, с. 79]. Майже 20 років потому аналогічну ситуацію описав Камю в повісті «Сторонній», де показав відчуженого героя біля труни матері. Він нудиться, не хоче навіть її побачити востаннє, п'є каву, відсторонено споглядає навколо, йому заважають сльози чужої жінки [220, с. 37–46]. Порівнюючи різні варіанти екзистенціальної свідомості – «відмова від світу» в А. Камю і «прийняття світу» у А. Платотнова, О. Кеба обґрунтував думку про те, що екзистенціальна свідомість спричиняється до розуміння художнього дискурсу як засобу пошуку «істини Буття» й «достеменно-справжнього Існування» [225, с. 245].

О. Бабій пояснює причини приходу свого персонажу до межової ситуації. Іван Зарубняк говорить про свою поведінку: «Темні сили людської природи опановували мене», «я почував себе чужим», «голі, босі й голодні, ми волочилися по селах і грабунком мусіли рятуватися від голодної смерти», «я пімстився на большевиках», «мене брала розпука, й я думав поповнити самогубство, але хотілося жити!» [1, с. 80–82]. Життя він називає «тинянням», «звір'ячим бурлацтвом». Повернувшись додому інвалідом, Іван не застав нікого, та й хату спалила ворожа армія. Філософ Е. Соловйов зауважував: «Екзистенція – це доля-покликання, якій людина беззаперечно, стоїчно підпорядковується» [433, с. 300]. Хлопець, у душі якого було «стільки сонця, ласки, ніжності», через суспільні

обставини в боротьбі за існування змушений «вживати навіть такої зброї, як злочин...». Герой розповідав, що вони грабували, вбивали, палили з розкішшю і вдоволенням, бо їм здавалося, що пани винні їхньому горю [21, с. 81–83].

Дидактичним висновком для обох творів можна вважати роздуми наратора із твору О. Бабія: «Законна влада» наказувала нам судити бандитів за злочин убивства, хоч та сама влада була найбільшим бандитом у світі, бо гнала мільйони людей на війну, на вбивство, на масову різню – й за це роздавала нагороди й геройські медалі». Риторично й зараз звучать слова: «Не знати, хто більший бандит – чи той розстріляний під стіною, чи ті, що вислали його на війну за свої справи, зруйнували його морально, відібрали змогу життя і праці, загарбали всі добра у свої криваві руки, а опісля засудили «бандита» на смерть» [21, с. 84].

О. Толстой і О. Бабій зробили вагомий внесок у розвиток екзистенціалізму в світовій літературі, помістивши своїх героїв у складну післявоєнну атмосферу, яка допомагає у їхніх творах малої прози простежити модуси екзистенціальної естетики: межову ситуацію, абсурдність існування, концепцію самотності.

Таким чином, зазвичай основою творів національно-патріотичної тематики є документалізм, а одна із головних стильових домінант – автобіографізм. Мала проза А. Чекмановського, А. Несмелова й Р. Гуля тяжіє до літератури «втраченого покоління». Оповідання Д. Тягнигоре й А. Чекмановського сповнені національно-патріотичних тенденцій. У творах багатьох авторів української й російської еміграції простежуються паралелі між певними історичними фактами, відбувається діалог культур.

3.3. Фольклорно-міфологічна парадигма

У російській та українській літературах міжвоєнної доби визначальну роль відіграє фольклорно-міфологічна складова, бо «один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики й може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження»

[310, с. 452]. Звертаючись до розгляду апокаліптичних подій початку ХХ ст., науковці зробили немало, щоб «показати глибокий зв'язок між епохальною кризою «традиційних цінностей» і міфологією у якості нового пізнавального інструменту» [389, с. 3]

Міфологізм, який став однією із найважливіших категорій у поетиці ХХ ст., багато в чому «зумовлений тим же спонуканням до синтезу, який мала виявити створена художником картина світу» [205, с. 37]. Як слушно зазначав А. Нямцу, «використання національними літературами загальнокультурних образів або архетипових тем і мотивів дозволяє виявляти й розглядати контактено-генетичні зв'язки й численні типологічні сходження, що виникають у процесі <...> загальнокультурного досвіду» [358, с. 12].

Російська проза межі століть, на думку В. Полонського, зазвичай являла собою «щільне ремінісцентне поле, на якому новий художній зміст найчастіше формувався шляхом інтертекстуального монтажу стійких тем, мотивів і образів класики» [389, с. 12]. Осмислюючи катастрофічні події, письменники зверталися до різноманітних тем і образів: фольклорної міфології (А. Аверченко, Теффі, Саша Чорний, В. Королів-Старий, К. Поліщук), у якій знаходили відповіді на страхітливі події минулого й порівнювали із персонажами нечистої сили; до античних, орієнтальних і християнських сюжетів (Наталена Королева, І. Бунін, Б. Зайцев, І. Шмельов), у яких шукали душевного спокою. Свіввідношення подій у творах античної й орієнтальної тематики І. Буніна, О. Купріна, О. Грицяя, С. Левинського у їхній історико-міфологічній іпостасі наближає прозаїків до європейського рівня.

Митці обох літератур у скрутні години линули до найріднішої людини у світі, до любшої неньки. М. Осоргін в одному з оповідань згадував: «Из старой женщины с грустными глазами, какой взяла ее смерть, она превращается для меня в девочку лет четырнадцати, изображенную художником на миниатюрном портрете: худое прозрачное личико, чистые голубые глазки, тонкая талия, закованная в корсет, и трогательные розовые с синевой пальчики, так любовно

зарисованные художником, что каждый ноготок виден особо. Такою она была в институте в Варшаве» [371, с. 415].

Образ Матері був триєдиним, викликав асоціації з рідною матінкою, Богоматір'ю й Батьківщиною. Акцент митців на легендарно-міфологічному матеріалі, скоріше усього, є намаганням пережити «це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох» [475, с. 9].

Використання міфологічних ремінісценцій у ХХ ст., зауважував О. Зверев, відбувається по-новому, бо це не просто паралелі до основних подій, розгорнутих у творах, «не лише цитати-відсилки до загальновідомого, а головним чином опори того синтезу, якого письменник намагається досягти, <...> одночасно прагнучи деякого узагальнення, універсальності своїх образів, націлених на виявлення істотного» [205, с. 36–37].

У духовних пошуках зарубіжжя моральною підтримкою для емігрантів були О. Пушкін і Т. Шевченко, яких сприймали як головні символи російської та української культур. Українські автори плекали у своєму серці великого Кобзаря, росіяни – міфологізували О. Пушкіна. Щоб насититися народної сили й краси, представники обох літератур зверталися до спадщини М. Гоголя, вплив якого також відчутний у малій прозі письменників еміграції – А. Аверченка, В. Королева-Старого, О. Амфітеатрова, А. Чекмановського, Саші Чорного.

3.3.1. Т. Шевченко й О. Пушкін як національно-культурні архетипи у малій прозі Б. Лепкого, К. Поліщука, Ю. Липи, Саші Чорного, М. Осоргіна

Моральною опорою у скрутні часи еміграції для українського та російського зарубіжжя були постаті Тараса Шевченка й Олександра Пушкіна. Туга за рідним краєм і бажання бачити його вільним спонукали авторів линути до духовної спадщини поетів. М. Бердяєв писав: «Загальнолюдське значення мають вершини національної творчості. У національному генії розкривається загальнолюдське, через своє індивідуальне він проникає в універсальне» [39, с. 96]. Виразники різних естетичних і політичних поглядів сприймали О. Пушкіна

як головний символ російської культури, тому що він «виявився тим центром, навколо якого могла об'єднатись уся зарубіжна Росія, залишивши позаду політичні та ідейні розбіжності» [40, с. 29]. На цьому наголошував і Д. Туманов, який вважав, що еміграції був необхідний символ, потреба відчувати щось вище, що могло б над партіями поєднати емігрантів між собою й усіх їх у сукупності із втраченою батьківщиною [454, с. 170].

Культ Шевченка, якому старт дав П. Куліш (саме тоді його стали називати «нашим батьком»), могилу «навіки священною», отримує подальший розвиток як на материковій Україні, так і в місцях українського розселення за кордоном. Різноманітні заходи, присвячені Поетові – свята, вечори, маніфестації загальнонаціональної єдності, концерти пам'яті, декламаційні збірки, обов'язкові березневі випуски преси – стали виявом продовження культу Кобзаря. Хоча й були деякі застереження (М. Шаповал, М. Євшан, Є. Маланюк), вони не могли зупинити тієї хвилі творення національної міфології на чолі з Шевченком, якого називали Учителем, Пророком, Христом. «Україна» у національного поета – не звичайна текстова одиниця, це одна із структурно-художніх домінант творчості, ключове, парадигмальне для свідомості й поетичної уяви Т. Шевченка поняття, в якому сконцентровані характерні ознаки і глибинна сутність його світовідчуття, світобачення, світогляду» – наголошував Ю. Барабаш [29, с. 104].

У російському зарубіжжі також склався культ О. Пушкіна, відбулася його міфологізація. Значну роль відіграли філософи й публіцисти С. Булгаков, І. Ільїн, А. Карташов, Д. Мережковський, Л. Шестов, П. Струве, Г. Федотов та ін., – вони називали його Пророком, вбачали у ньому живе втілення Святого Духа [Цит. за : 47, с. 11]. Науковці називали головні події, що сприяли міфологізації Пушкіна. 6 червня 1921 р. в Парижі відбувся 3'їзд національного об'єднання. Після появи празької відозви у березні 1925 р. розпочалися щорічні Дні російської культури. Традиція «прижилася відразу» [311, с. 151–152]. Визначальне значення мало Пушкінське свято 1937 р. – з нагоди 100-річчя загибелі поета, що відбулося у 42 державах п'яти частин світу. Л. Березова зафіксувала, що у 231 місті світу

російська діаспора святкувала День російської культури і століття О. Пушкіна як «грандіозний ідеологічний і політичний захід» [40, с. 30].

Виступи і статті І. Буніна, І. Шмельова, О. Ремізова, М. Алданова в літературних часописах вже стали предметом дослідження філологів. Загальні питання вивчення О. Пушкіна як символу Російського зарубіжжя висвітлювали Л. Березова, І. Мітіко. Публіцистичну пушкініану студіював В. Туманов; феномен О. Пушкіна як наукову проблему – В. Непомнящий; тему російського поета у творчості І. Буніна – О. Атаманова, М. Білик, О. Жильцова; рецепцію й рефлексію у творах А. Ремізова – Н. Блищ; життя пушкінських рядків у творчості І. Шмельова – Я. Дзига; постать О. Пушкіна у літературній свідомості кінця XIX–XX ст. – І. Рождественська; пушкінські мотиви у творах І. Лукаша – Л. Спроге. Однак, незважаючи на велику кількість робіт, недослідженою залишається пушкініана малих жанрів еміграційної літератури.

Шевченкіану діаспори вивчали С. Наріжний, Р. Радишевський, Г. Клочек, М. Варданян, Н. Білик, М. Козак, І. Братусь, С. Кучеренко та ін. Питання «Шевченко vs Пушкін» із різних боків досліджували М. Добролюбов, О. Білецький, І. Дзюба, Є. Нахлік, В. Панченко, Г. Александрова, Ф. Прийма. Серед сучасних дослідників культу Шевченка – Г. Грабович, О. Забужко. Існує небагато робіт (Н. Білик, Н. Мафтин), у яких би вивчалися шевченківські мотиви, образи, ремінісценції в літературі діаспори. Але й «дотепер відсутні ґрунтовні праці, у яких би розглядалася шевченкіана українського зарубіжжя» [69, с. 13], що є актуальним і для пушкініани. Тому варто за допомогою методів й прийомів компаративного аналізу окреслити шевченкіану й пушкініану, виявити спільні елементи й лінії їхнього розмежування.

Схожими для пушкініани й шевченкіани є твори, які складають вагому частину панегіричної групи (грец. *panegyrikos* – урочисто-похвальна промова; лат. *memoria* – пам'ять). Як відомо, в античні часи панегірик уживали як надгробну промову, що прославляла подвиги померлого. Саме у формі панегірика написаний твір Л. Цегельського «Пам'яті Тараса Шевченка». Рефреном звучать слова: «гомоніла Україна – довго гомоніла». Він вживає інверсію, повтори,

емоційну мову: «Й звенить пеаном піснь його, найбільшого Вкраїни сина! І кличе в бій, у боротьбу, у січу на життя і смерть! І кличе на жертвенник свободи синів сердешних України!» [490, с. 5–6].

У численних часописах, збірках, календарях містилися нариси й есеї, назви яких красномовно свідчать про ставлення до Шевченка як кумира нації: «Живе слово Шевченка» (О. Грицай, «Дніпро», 1917), «Тарас Шевченко» (Б. Лепкий, збірка «Достойно есть», Вецляр, 1920), «Сонце революції» (А. Животко, «Вісник селоспільки», Прага, 1924), «Mehr Licht!» (Є. Маланюк, «Студентський вісник», Прага, 1928), «Шевченко» (У. Самчук, «Волинь», 1942), «Тарас Шевченко – пророк України» (Я. Зіновій, «Націоналіст», 1943). Промови й доповіді з шевченківських свят випускалися й окремими виданнями: Ф. Крушинський «Тарас Шевченко. Незримий вождь України» (Париж, 1934).

Письменник О. Кобець-Варавва, родом із Канева, у «Записках полоненого» (1931) цитував улюбленого поета, розповідав про лекції С. Смаль-Стоцького, який у таборах на інтернації викладав «не так українознавство, як Шевченкознавство». Ці «високовартісні Шевченкознавчі лекції» навiali авторові образ Кобзаря, якому присвятив вірша «Хвала Шевченкові» [237, с. 104–109].

Про опікування над Тарасовою Могилою на Чернечій Горі писав В. Королів-Старий у спогадах про С. Петлюру. Було складено законопроект, у якому значилося, що Рада мала визнати Святу Могилу національною власністю й установити «сталу парламентську комісію» з опікування нею [259, с. 185–186].

Віднесемо до панегірично-ностальгічної групи й численні статті, виступи, есе, тобто суміжні літературно-публіцистичні жанри російських письменників – А. Аверченка, І. Буніна, З. Гіппіус, О. Купріна, Теффі, І. Шмельова й багатьох інших, які до того ж використовують як цитати з Пушкіна, так і ремінісценції, алюзії на образи пушкінського тексту. Промовистими є заголовки творів: «Мой Пушкин» М. Цветаєвої, «Памятник Пушкину» Б. Зайцева, «В лучах Пушкина» А. Карташова. Слова І. Буніна зі статті «Думая о Пушкине» («Уся моя молодість пройшла з ним...») [61], можна вважати епіграфом до російського зарубіжжя, бо кожен із авторів відчував себе причетним до пушкінської спадщини [183, с. 27].

Елементи спогадів містять і художні твори, яким притаманні ностальгічні елементи. І. Бунін побував у різних містах, зокрема в Каневі, на могилі Шевченка. В автобіографічному романі «Життя Арсеньєва» (1927) він писав про країну Тараса: «Не могу спокойно слышать слов: Чигирин, Черкасы, Хорол, Лубны, Чертомлык, Дикое Поле, не могу без волнения видеть очеретяных крыш, стриженных мужицких голов, баб в желтых и красных сапогах, даже лыковых кошелок, в которых они носят на коромыслах вишни и сливы. «Чайка скиглитъ, литаючи, мов за дитьми плаче, солнце гріє, вите́р виє на степу козачем...». Это Шевченко, – совершенно гениальный поэт! Прекраснее Малороссии нет страны в мире» [64, с. 223–224]. У цьому ж творі приділяє І. Бунін увагу й поетові Росії: «Пушкин порази́л меня своим колдовским прологом к «Руслану»:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...

Казалось бы, какой пустяк – несколько хороших, пусть даже прекрасных, на редкость прекрасных стихов! А меж тем они на весь век вошли во все мое существо, стали одной из высших радостей, пережитых мной на земле» [64, с. 33].

В есеї «Пушкін, або Правда і правдоподібність» В. Набоков ділиться враженнями від творчості поета, яким став для нього «усім». Це стосується і віршів, і власних перекладів пушкінських текстів, і тих недбалих перекладів, які «...преступным образом уродуют пушкинский текст» з боку музичних творів. Ставлення В. Набокова до О. Пушкіна дещо міфологізоване й пафосне: «Преклоняясь перед блеском его чернови́ков, мы стремимся по ним распознать каждый этап разгара его вдохновения, которым создавался шедевр. Читатъ все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать – в этом одно из достоинств нашей жизни»; «А какое наслаждение для мечты русского проникнуть в мир Пушкина!» [337].

Ніби підхоплюючи думку В. Набокова, але раніше на десяток років, вклинюється у пролог поеми «Руслан і Людмила» Дон-Амінадо, чий фейлетон «У лукоморья дуб зеленый» нагадує панегірик у більшовицькій риторичі, створений на зразок виступу перед численною пролетарською аудиторією. У чотирьох

рядках прологу сатирик показав недоречності нової влади. Через цензурні «нарости» автор угледів замість лукомор'я Балтійську морську базу, на місці буржуазного міцного дуба «виростив» бідняцький «червоно-пролетарський ясень»; золотий ланцюг замінив на сталевий, а до того ще й розгледів експлуатацію праці у словах «і вдень, і вночі»; kota взагалі викинув із твору. Нарешті вийшов такий текст:

У Балтморбазы ясень красный,
 Стальная цепь лежит на нем.
 Восьмичасовой труд прекрасный,
 А, кстати, кошка ни при чем [143, с. 394–396].

Отже, і В. Набоков, і Дон-Амінадо знайшли нову інтерпретацію пушкінських творів у післяжовтневу добу.

Межею спільного й відмінного є твори малої прози, що стосуються концепту «портрет»: вони складають нарисово-портретну групу з домінантами «живий Пушкін» (російські автори) і «архетип Спасителя» (українські письменники).

Російські митці подають образ самого поета і його двійника з метою дещо призупинити процес міфологізації О. Пушкіна, – для цього показують його як творчу, яскраву і неповторну особистість. Натомість українські автори продовжують і насичують архетиповий образ Т. Шевченка новими символами й мотивами. За теорією К. Юнга, творчий процес відбувається як одухотворення архетипів, наповнення конкретикою концептуальних схем та когнітивних структур, що зберігають пам'ять людства, роду, нації. Зважаючи на те, що архетип «володіє властивістю універсальності, поєднуючи минуле і теперішнє, всезагальне і часткове, здійснене і потенційно можливе» [523, с. 71], проаналізуємо твори малої прози письменників діаспори.

Важливими архетипами є Мудрець і Герой. Про останнього К. Юнг писав: «Ніхто не знає, коли й де виник цей мотив. Ми не знаємо навіть, як почати досліджувати цю проблему. Очевидно лише те, що кожне покоління знає цей мотив як якусь традицію, передану від попередніх поколінь і часів. Тому ми

цілком можемо припустити, що він із часу, коли людина ще не знала, що вона має міф про героя, із часу, так би мовити, коли вона ще не усвідомлювала того, що говорить. Фігура героя є архетип, який існує з незапам'ятних часів» [521, с. 36]. Саме таким Героєм-Спасителем і водночас Мудрецем стає Тарас Шевченко і його поезія. Про цікавість до його спадщини є безліч підтверджень. В. Лев писав, що Б. Лепкий з дитинства захоплювався «Кобзарем», так що треба було відбирати у нього книгу, а у школі «нарисовав вуглем портрет» свого кумира [285, с. 24, 29]. «Проніс до кінця свого життя» любов до великого Кобзаря й К. Поліщук, який «...був свідомий близькості своєї долі до Шевченкової» [Цит. за : 525, с. 7].

Символом нескореності й національним оберегом є постать Т. Шевченка в аналізованому творі Д. Тягнигоре «Під блакитно-жовтим прапором». Втілюючи мрію Тараса, автор «відправляє» молодь Америки на допомогу Україні здобувати свободу. Як для Кобзаря Дніпро є святим, так і для наратора: патріотично налаштована молодь «умилася у водах священної ріки Дніпра». Потім віддали поклон Тарасові на Чернечій горі, заспівали «Заповіта» й відрапортували про його виконання [464, с. 151–153].

В оповіданні Б. Лепкого «Свої» (1921) головним мотивом виступає портрет Кобзаря. На тлі грабіжницького нашествя нової влади показано, яке значення мало зображення Шевченка як у житті заможної родини, так і для більшовиків, здатних поцупити усе, що бачили очі – навіть «фортеп'яно», великого «годинника», але обмежилися тим, що можна сховати у ранець: тарілкою, вишиваним рушничком, глечиком. Коли у наступній кімнаті побачили «портрет кремезного вусатого дядька в баранячій шапці і в такому ж кожусі з дивною усмішкою на вдумливому обличчі», усе змінилося. Б. Лепкий вдало застосував прийом персоніфікації: портрет дивився на непроханих гостей і ніби запитував про останні новини, а побачивши великі ранці, поцікавився, що йому принесли більшовики. Автор оптимістично завершує твір. Ті схаменулися, усі речі виклали, ще й господарів не чіпали, а, навпаки – покликали до хати і сказали: «Нічого вам бояться. Свої люде!» [293, с. 15].

Аналогічний мотив містить оповідання К. Поліщука «За ґратами». Перед портретом Шевченка більшовик зупинився, «скривився гірко і махнув рукою». Відчувається невігластво й невизначеність нової влади, адже «вусач» питає у головного героя про портрет, чи не революціонер на ньому. Якщо у творі В. Лепкого портрет Шевченка виступає мотивом єдності, то у К. Поліщука він стає символом Всевидячого Ока, від якого нікуди сховатися більшовикам. «Куди не піди і всюди оцей», – говорить «вусач» [388, с. 303].

Професор канадського університету А. Олейник, досліджуючи соціологічний аспект подій Майдану кінця 2013 – початку 2014 рр., зауважив, що портрети Кобзаря стали одним із символів Революції Гідності. Їх можна було побачити і в наметовому містечку, і на Хрещатику, і на сцені під час віче. Гарним доповненням портрета були уривки із творів Т. Шевченка, якими супроводжували виступи, і цитати, що вживалися як гасло («Борітеся – поборете!»). Науковець писав, що навряд чи пушкінські цитати були б використані в подібних акціях у Росії [364].

Не менш важливими є мотиви, що стосуються сприйняття шевченківського «Кобзаря» як святини та впливу його на формування національної свідомості. Митці діаспори так чи інакше долучалися до духовної спадщини Т. Шевченка: слова «Борітеся – поборете. Вам Бог помагає...» взяли епіграфом Леся Верховинка – до «Сірої книжечки» (1923), А. Животко – до нарису «Тарасів березень» (1924). Опосередковано зверталися автори до творчості видатного українця, що виявляється у ремінісценціях із «Заповіту» й інших творів – «Гайдамаки», «Іван Підкова», «Сон» тощо [193, с. 121].

А. Крижанівський згадує «Кобзар» на сторінках свого неоромантичного твору «Історія одного вагону». Якось у гуцульському селі отаман Гончаренко взяв до рук цю книжку, і вже ніколи з нею не розлучався, і вплив мала на нього такий, «як ніхто і ніщо в житті». Її слова «горіли в крові, кликали й манили й не давали спокою. З них виростала батьківщина нова й незнана, лицарська, жорстокосердна й кривава, блискуча своїм минулим і незбагнуто велична майбутнім» [273, с. 34–35]. Шевченкове слово кликало до бою за волю, до помсти за минулі кривди.

В оповіданні Ю. Липи «Коваль Супрун» вгадується фольклорно-міфологічний персонаж, якому легкою здавалася будь-яка робота. «Я все можу», «я б усе зробив», – говорить Супрун [299, с. 114]. В. Просалова стверджувала, що «за міфопоетичною традицією, коваль наділявся надприродною творчою силою» [401, с. 113]. Його життя докорінно змінюється після триденного читання «Кобзаря». Увесь цей час він майже не їв нічого, і було чутно, «як хтось проказував слова, як хтось зітхав жалісно і стогнав, як ранений у саме серце» [299, с. 115]. «Замусолена невеличка книжечка» стала його постійною подругою, коваль усе в ній знав напам'ять, під її впливом змінилася його свідомість, він кликав за собою до боротьби: «...ідіть за мною, люди!» [299, с. 126]. Завдяки вивченню «Кобзаря», він підноситься до рівня міфологічного культурного героя. Знайдені на горищі книги Супрун велів спалити, бо «то – не наше». Натомість стару селянську свиту, яку називає «святим сіряком», підніс над головою як символ споконвічного гноблення селянства, яке нарешті починає боротьбу. І сам коваль схожий на велетня, який здолає ворога. Із шевченковими словами на вустах і Божою піснею молитви він нагадує архетипний образ Спасителя.

Подібну тональність має оповідання Ю. Косача «Чарівна Україна», у якому йдеться про історичну місію й ментальність українців: «Ми збагнули нарешті дух цієї країни, що була споконвіку дорогою орд, військовим табором і купиною руїни. <...> Так, безперечно, ця країна прямувала завжди до волі, але саме це прямування й стає її прокляттям. Раз здобувши волю, ця країна вмить позбувається її, часто із власної вини, із власної спраги сваволі. А покорена – безупинно бунтується і збунтувавшись та скинувши одне ярмо, за мить іде в друге. Така історична динаміка цієї країни» [262, с. 59]. Персонаж твору, німецький воїн, назвав «Кобзар» «Євангелієм степів». Він уважно спостерігав, як українець читав книгу – тихо, рівно, чеканив кожне слово, і голос його «тужавів, ріс, могутнів. Він не читав, він співав». Читання мало магічний вплив на чужинців, які забули себе, боялися поворухнутися й почувалися безсилими, коли гримів голос читця. Герой зрозумів, що «ця грубезна, несамовита книга мала прикмету відроджувати це бунтарське плем'я» – українців [262, с. 67–68].

Своєрідним оберегом є збірка Т. Шевченка і в оповіданні Лесі Верховинки «Сіра книжечка». Сирота Василь, йдучи боронити неньку-Україну, приніс із собою «Кобзар» батька Тараса». Ця сіра книжка з'явилася у нього давно, по ній учився читати і зберігав її як найцінніший скарб. Коли читав її, «сю невеличку, пожовклу від старості книжку, серце так тріпоталось у грудях, а сльози так густо сипалися з очей» [72, с. 102]. Збірка Т. Шевченка була у Василя завжди в лівій кишені, «на самому серці», бо вважав, що обом «разом жити і разом умирати»: «Коли якась куля заблукається та поцілить мою книжку, то вже й моє серце зачіпить». Таким чином, «Кобзар» сприймається символом самого життя. Герой звертався до книги у хвилини скрути зі словами: «Батьку Тарасе, допоможи!» [72, с. 103]. «Кобзар» і справді додавав сили і впевненості, одного разу допоміг подолати ворога. На запитання, хто його так навчив боротися, хлопець всміхнувся і притиснув маленьку книжечку до серця. Уже в тому, яким змальовує письменниця свого героя в кінці твору («...облитий весь місячним сяйвом, завзятий та сильний, – правдивий син українського народу» [72, с. 105]) – відчувається патріотизм і віра в перемогу.

У фантастичних та історичних оповіданнях і нарисах для російських митців групи «живий Пушкін» було важливим «оживити» поета – саме з таких позицій виступала вся російська еміграція (П. Мілюков «Живой Пушкин»).

Саша Чорний в оповіданні «Пушкин в Париже» знайомить із емігрантським середовищем напередодні Дня російської культури і показує групи, течії та партії. Послугуючись прийомом візуалізації, автор «поселив» його в паризькому готелі. Гоголівський мотив із «Ревізора» допомагає художникові викрити різні типи «ходоків». Один пропонує «почесне головування» і залишає поетові вітальну промову. Другий відвідувач, носій «найпотужнішої зарубіжної організації», нагадує, що О. Пушкін був їх предтечею, тому сподівається, що в день свята він буде лише з ними, і вручає йому аванс. З'являється до поета й а-ля Ноздрьов, і крайні праві, і празькі есери. Була ще купа телеграм і листів із проханнями надіслати статті, вірші до різних видань, переробити «Капитанскую дочку» в комерційний сценарій, однак «відповіддю» всім стало несподіване

зникнення поета з готелю на зразок Ісаака Бікерстафа із твору В. Ірвінга. Такий міжлітературний контакт не випадковий, адже О. Пушкін користувався творами американського письменника як основою для власних («История села Горюхина», «Легенда об арабском астрологе»). Але якщо герой Ірвінга залишив у готелі мішки зі списаними аркушами – майбутньої «Історії Нью-Йорка», то забута О. Пушкіним старовинна золота монета є не лише платою за перебування в готелі, а й своєрідним символом – відповіддю всій російській еміграції про закінчення золотого віку [497].

Реальні історії з життя поета бере за основу своїх творів М. Осоргін. Оповідання «Кишиневский случай» написане за архівними документами й дає уявлення про перебування О. Пушкіна в засланні. Поет знаходиться під арештом: «Лежать надоело, писать стихи не то чтобы надоело, а как-то не пишется». Але минає деякий час, і ось уже «подобрав ноги на диван, поэт сидит среди кучи исписанных бумажек. «Ардема, фридема!..» – «Режь меня! Жги меня!»; «Бумажки вокруг поэта валяются в изобилии». Вірний слуга Микита охороняє спокій свого пана: «Уж если они пишут, лучше не суйся: изорвут все свои бумажки и запустят в рожу. А после ругаться будут». Натомість поет, почувши голоси, «хохочет и отшвыривает бумагу: «Никита,пусти!». О. Пушкін зустрічає схвилюваного товариша, катаючись від сміху по дивану і тримаючись за живіт, заражаючи своїм сміхом усіх присутніх [372, с. 277–282]. Тим самим автор звертає увагу на вибуховий невгамовний характер поета, дзвінкий сміх, веселість.

В іншому творі М. Осоргіна, «Человек, похожий на Пушкина», використано мотив схожості Олександра Терентійовича Телятина з поетом. Письменникові було важливо показати не лише зовнішню подібність, а й внутрішні якості – простоту, самотність. Крім того, наголосити, що він, як і поет, «человек особенной судьбы, словно отмечен роком» [371, с. 505]. Двійник О. Пушкіна – «не фигляр, не актер» – відчував свою причетність до російського генія, тому ніс свою долю «безропотно, достойно и вполне скромно». Щодня Телятин приходив до пам'ятника поету і близько години сидів на лавці, «слегка склонив голову». І вважав це необхідним, ніби знак долі – бути схожим на класика і сидіти на

Тверському бульварі напроти пам'ятника. Така авторська знахідка допомогла М. Осоргіну показати О. Пушкіна немолодим і нещасним, – саме такий вигляд мав його герой через п'ятнадцять років, у часи «революции, руины и московского голода». А ще завдяки втручанню у текст вірша «Памятник» – замість «...прелестью стихов я был полезен» наратор побачив інший напис: «И долго буду тем любезен я народу...» [371, с. 509], що вочевидь стало підтвердженням всенародної шани до поета.

Саша Чорний також змалював загальновідому зовнішність поета: «...ясные внимательные глаза, тугие завитки волос вокруг крутого широкого лба, круглые капитанские бакенбарды» («Пушкин в Париже») [497]. М. Осоргін показав О. Пушкіна в молоді роки на засланні: «...смуглый молодой человек из наголо обритой головой» [372, с. 277]; у середньому віці: «фигура в черном плаще, высоком и широком воротнике, пышном галстуке, а шляпа почти всегда в руках. Смуглое лицо, бакены, кудрявая голова, задумчивость; і в старості, яким би він міг бути: «...человеком странного вида, толстогубым, с полуседыми редкими кудрявыми баками, в легкой, вызеленевшей крылатке» [371, с. 503–504, 508].

До групи творів «живий Пушкін» віднесемо й малу прозу Нік. Гієвського та І. Лукаша, в яких головну роль відіграють прототипи пушкінських героїв і особисті речі поета. Нік. Гієвський (псевдонім Миколи Сергієвського (1875–1955)) після Лютневої революції 1917 р. у складі державної делегації відправився до США, де й залишився. Його твори друкувалися, зокрема, у нью-йоркському літературно-художньому журналі «Новоселье». Серед них і оповідання «Зачем Пушкин ездил к Покрову...». Образ головної героїні Катерини Буткевич-Стройновської, що вразив колись Пушкіна, є предметом захоплення й самого автора. Він милується юною дівчинкою, потім молодою жінкою, яка стає втіленням жіночої вроди й гармонії. Розповідаючи про її життя, письменник наводить безліч пушкінських цитат, що підтверджують близькість героїні до графині з віршованої повісті «Домик в Коломне» – туди приїздив поет подивитися на її красу й чарівність, а ще більше вона нагадує Тетяну з «Евгения Онегина». Таким чином, Нік. Гієвський долучається до літературознавчої полеміки

пушкіністів і підсумовує, що точно нічого довести не можна. Але з огляду на все розказане вище, можна з великою вірогідністю припустити, що основним прототипом Тетяни Ларіної була саме Катруся Буткевич-Стройновська – така вражаюча схожість їхнього життя й так випукло зобразив поет образ графині в «Домике в Коломне» [97, с. 42]. О. Пушкіна показано ніби завуальовано, через сприйняття 16-річною Катериною: «На героя ничем особенно не похож: смуглый молодой человек, живой, как вьюн, с приплюснутым плоским носом и большими губами. А как стихи пишет! Она ими зачитывается» [97, с. 31]. В «історичному оповіданні», за авторським визначенням, поєднані як автобіографічні відомості (історія, пов'язана з родом письменника), так і елементи наукової розвідки.

У спадщині І. Лукаша також є твори пушкінської тематики: «Заветный перстень», «Треуголка Пушкина». Прозаїк подає власну версію пригод головного убору. Поет усе життя зберігав свою лицейську треуголку. А коли загинув, то вона виявилася в руках камердинера, який намагався продати цю дорогоцінну річ. Ходив слуга з трактиру в трактир до вечора, але так і не продав, бо «...грош ей цена: молью проточена».

Нарис «Заветный перстень», ймовірно, є полемікою з «Железным кольцом Пушкина» М. Арцибашева, написаним ще 1911 р., у якого основним лейтмотивом була російська рабська покірливість («Кому кланяются?»), що йшла, на думку автора, від монголо-татар. Письменники, як вважав М. Арцибашев, звикли мати «владельцев дум», без яких нібито не можуть обійтися. Він саркастично заявляв: «Оставьте, господа, это несчастное кольцо Пушкина... оно вовсе и не кольцо Пушкина, а просто заржавленное колечко той рабской цепи, которую мы никак не можем сбросить со своей шеи» [17, с. 57–58]. На незвичній особливості перстень О. Пушкіна зупинився І. Лукаш. Він розповів про велике кохання усього життя поета – графиню Воронцову – і довів, що той заповітний талісман – це невиразний звук нерозгаданого кохання поета, уривок його невідомого роману. Автор риторично запитує: «Что дошло до нас: рисунки пером, строгие и печальные профили женских головок в рабочих тетрадах Пушкина, немного записок, две-три пометки, старинные портреты и вот перстень...» [314]. Міркуючи

про його подальшу долю, І. Лукаш проводить аналогію з нещасливими долями В. Жуковського й І. Тургенєва, тобто тих, хто після нього володів цим талісманом. Наприкінці нариса згадається Єлизавета Воронцова – неznайдене кохання поета: «Постарелый, морщинистый и ослепший Ангел Нежный служил Пушкину какою-то непрерывную тихую литургию до самой могилы». Вона щоденно читала твори Пушкіна; коли втратила зір, просила читати їй уголос. Потім зник і перстень. Письменник тримає інтригу завдяки містичності речей О. Пушкіна, які можуть належати лише самому поетові.

Таким чином, розглянувши малу прозу шевченкіани й пушкініани, ми проаналізували подібні твори художньо-публіцистичного змісту, що складають панегіричну групу, і це вкотре підтверджує ставлення до національних поетів як до культових фігур. У «нарисово-портретній» групі пролягає лінія схожості навколо концепту «портрет» і розмежування на «живого Пушкіна» у російських письменників і «архетип Спасителя» в українських. У багатьох творах прослідковуються опосередковані літературні контакти. Російські митці намагалися зробити класика своїм сучасником, вступали з ним у мистецький діалог. О. Пушкін давав відчуття єдності, згуртованості, якої іноді не вистачало деяким партіям, об'єднанням в еміграції, тому кожен із авторів шукав свого Пушкіна, намагаючись доторкнутися до таємниць пушкінського світу.

Символом нескореності й національним оберегом для майстрів слова української еміграції була архетипова фігура Тараса Шевченка, портрет якого наближався до іконічного символу, а «Кобзар» виконував роль талісмана. Слова творів українського поета надихали на боротьбу за звільнення України й діяли на кшталт молитви. Отже, шевченківські мотиви у творах малої прози виконували рятівну функцію як для персонажів, так і для їх авторів. Домінантою в усіх оповіданнях українських митців було шанобливо-панегіричне ставлення до Спасителя України Тараса Шевченка, а його ім'я і твори – світоглядним орієнтиром.

3.3.2. Особливості художнього вираження архетипу Матері (В. Софронів-Левицький, І. Шмельов, Теффі, М. Осоргін, Б. Ленкий, У. Самчук, І. Гаврилюк)

Один із вічних (традиційних) образів світової літератури, до якого в усі часи зверталися письменники – образ Матері. В українській та російській літературах він давно став триєдиним: образ рідної матусі – образ Богоматері – образ Батьківщини. У вигнанні для багатьох майстрів слова материнська любов була тією зіркою, що вказувала дорогу в майбуття, вселяла віру у власні сили й давала наснагу до життя. Свідченням поваги є вживання О. Кобцем (Вараввою) і Лесею Верховинкою слова Мати лише з великої літери.

Означена тема досліджувалася у роботах багатьох науковців. Материнський код вивчала Н. Зборовська; материнський і жіночий архетипи, символи – А. Амбіцька, С. Ігнат'єва, О. Клінг, В. Пропп, Т. Пуларія, Н. Пушкар'єва, Б. Рибаків, Т. Шестопалова; образ Божої матері – І. Кметь, Н. Лебединцева, О. Матушек; образ матері, стильові особливості – О. Шлома, Л. Громик, Т. Веретюк, О. Пастушенко, Н. Чупрінова, І. Івакіна, С. Ленська, С. Максимчук-Макаренко, М. Мелексетян, Н. Білоус та ін.

У роботі «Психологічні аспекти архетипу матері» К. Юнг писав: «Як і кожен архетип, архетип матері має воістину неймовірну безліч аспектів. Згадаю лише деякі типові форми: мати або бабуся конкретної людини, хрещена мати або свекруха й теща, будь-яка жінка, з якою людина знаходиться в деяких відносинах, а також годувальниця й нянька; це може бути родоначальниця або представниця білої раси – у вищому, переносному сенсі – богиня, особливо мати бога, діва (наприклад, Деметра або Кора), Софія (як мати-кохана...)» [522].

Провідну роль відіграє архетип матері в українській та російській еміграційних літературах, де часто фігурує під іменем Берєгині. Як зазначає В. Войтович, це богиня добра, захисту людини, оселі, малих дітей від хвороб та інших злих сил [85, с. 25]. Згідно з концепцією академіка Б. Рибаків, зв'язок Берєгині з поняттями «берег» і «оберігати» співвідносить їх із добрим началом. Твори материнської тематики містять різні мотиви, але архетипово тяжіють до Великої Матері, провідне завдання якої – оберігати. «Любовь материнская отдает

свой пурпур и свой виссон», – писала Теффі. Відтак мотив жертовності матері-берегині є провідним у творах міжвоєнної доби [177, с. 112].

Зазвичай письменник залишає для нащадків закодоване повідомлення, яке позначається за допомогою його глибинних конструктів, архетипів. Однак сам архетип, за спостереженням Л. Коробко, ще не має конкретного втілення: «він – провокативна субстанція, з якої народжуються всі наступні літературні форми» [254, с. 89]. Так, у творі І. Гаврилюка «Жах» в образах матері й сина репрезентовано ідею визволення України: коли стають зайвими слова, починається боротьба. Архетип Великої Матері став основою для образу «неньки нещасного сотника», яка оббиваючи пороги усіх більшовицьких інстанцій, забувала про все, крім сина. «Худа, виснажена, з непокритою головою, зчорніла від голоду й нещастя», жінка прийшла до голови губерньської «чека», «надлюдським голосом переказувала всі муки матері» [90, с. 17]. Знесилившись, стара мати впала на коліна, але не дочекалася милосердя. І тоді зірвалася на ноги й кинулася на кривдника, уп'явшись «старечими зубами у його горло» – мотив Фурії, помсти матері за тортури над сином. Ще один міфологічний мотив – Танатос – реалізується через архетип Смерті. Івась, побачивши матір на долівці, усю в синцях, зрозумів силу материнської любові і всю її велич. Сотник – вірний син України – вважав недоречним перед «насильниками-чужинцями» принижуватися, тому терпить тортури. А українська Мати-Берегиня підтримала: «Нехай катують, нехай мучать, але не роби [не видавай своїх – І. Ж.]» [90, с. 18]. Синові захотілося покласти «край мукам цієї найріднішої людини», тому, урочисто перехрестивши, дав їй отруту.

Спільним для творів Б. Лепкого «Ах, як же цей папір палить!» і Теффі «Мать» є мотив прохання милостині. Український митець у психологічній новелі показав хвилювання жінки-емігрантки, яка заради сина-студента, що «на лікаря вчиться», змушена стояти з простягнутою рукою. Виправдане використання українським автором ряду слів, що підкреслюють усвідомлення нею вимушених дій: «нервово й поспішно відчиняє двері», «зиркнула направо й наліво», «перебігла город», «біжить... Скоро! Скоро! Скоро!». Вона заздрить навіть

статуям, які «не чують ні голоду, ні зимна... Не знають, що таке інфляція», не дізнається й покійний батько, що «з ними так зле, що нема вже й за що обіду зварити». Героїня зносить сміх і знущання таксистів. Рука, яку вона простягла для милостині – «важка, як з олова» і «чужа така, мов не її. Деревіє, болить...». Паперова асигнація, отримана від милосердного пана, нещадно палить жінці руку [294, с. 342–343].

Героїня оповідання Теффі – ще один приклад жертвності матері. Та, на відміну від твору Б. Лепкого, гроші, які пані Бове «выклянчивала по несколько франков» у російських емігрантів, їй «не палять» рук. Колись скромна й чесна, зараз вже не відчувала ні стиду, ні своєї брехні, коли обіцяла невдовзі повернути борг. Провідним у творі є мотив сліпої материнської любові. Вперше у світовій літературі вислів «Любов сліпа» зустрічається у давньогрецького філософа Платона: «Любов засліплює, бо люблячий стає сліпим по відношенню до предмета своєї любові». Для Шарлотти Бове її сімнадцятирічний хлопчик Поль назавжди залишився тією крихіткою, заради кого їй хотілося жити, чиї примхи вона завжди виконувала, для кого вона розпочала нову еру свого життя. Жебракування задовольняло її насамперед тому, що вона відчувала «чрезмерное счастье», коли син-невіглас хвалив її за роздобуті гроші. Материнська сліпота врешті зіграла жахливу роль. Мати навіть не усвідомила, що син скоїв злочин, вбивши дружину. Наприкінці твору з'являється мотив чужого – невпізнання власної дитини. Коли Поля ввели до зали суду, Шарлотта не зразу впізнала у сині злодія. Пізніше, розгледівши «ямочки на щеках», вона рухнула перед ним на коліна. Конвой змушений був захищати матір – «ведьму, убившую невестку из ревности к сыну» – від обуреного натовпу [461]. К. Юнг писав: «Усі ці символи можуть мати позитивний, сприятливий, або ж певний негативний, nefas сенс. Амбівалентний аспект – у богинь долі, нечестивий – у відьми, дракона» [522]. Отже, у підсвідомості людей інколи відбувається трансформація архетипу Матері в негативний – архетип відьми, що є свідченням віддзеркалення колективного світогляду людей.

У творах Б. Лепкого й Теффі поряд із архетипом Великої Матері з'являється архетип Маски (захисна оболонка). Маркером його в українського літератора є своєрідна метаморфоза матері, яка «робиться мала, така маленька, що сама себе не впізнає у дзеркалі». Одягнувши чорну велику хустку так, щоб лише «ніс і очі видно», жінка крадькома пробирається на край міста, де б її ніхто не впізнав. І рухається вона поспіхом, намагаючись нікому із знайомих не потрапити на очі [294, с. 342]. Шарлотта також поєднує обидва архетипи: «В тусклых буднях, в лохмотьях и рубище подымается по высоким скалам, куда ведет ее тихая тень с огненным венчиком на голове, закрывающая бедным плащом грудь свою, пронзенную семью мечами» [461]. Героїні обох творів змушені ховатися за масками, щоб зберегти власне «Я», бо маска, яку підтримує натовп, це маска «людини натовпу».

Типологічні відповідності щодо оповідання Теффі «Мать» можна виявити й у творі Лесі Верховинки «Мати», що помітно як у заголовках, так і в мотивах жертвності й сліпої материнської любові. Портретні характеристики героїнь дещо схожі. Мати у творі Теффі «...постарела, опустилась, стала неопрятной, забывала причесаться»; «Сухое лицо, острое, как сабля, выглядывало из-под шляпки со сломанным, отслужившим службу фазаньим пером. Покрытое красными пятнами нервной экземы, оно казалось пылающим. Сизые губы улыбались, и в черных орбитах, дрожа, исходили жемчужным светом глаза» [461]. З перших рядків твору Лесі Верховинки постає Брана, яка «тягне за собою старі ноги, обуті в подерті черевики, тяжкі, як її доля. Маленька ростом, мов дванадцятилітня дитина, з маленьким поморщеним лицем і з патлами брудного вже сивіючого волосся, що висуюються з-під хустки...» [72, с. 149]. Обидві характеристики є свідченням того, що матерів турбували лише діти, на себе ж вони не зважали, відмовляючи майже в усьому. Сенсом життя старої Брани-перекупниці є дочка Сара. Місце жінки – «під дверима, з руками, зжовленими на животі». Вона ладна годинами стояти так, якби лиш переконати людину, поторгуватися, і коли їй це вдається, на вустах розцвітає щаслива «усмішка, повна таємного щастя» [72, с. 150]. Брана скупа, «трясється над кожним грошем», але

для Сари купує найкращу каву. Мати довго збирає придане, щоб віддати дочку за достойну людину. Сама мріє про той час, коли зможе нарешті відпочити біля неї в заможному будинку. Сподівання на тихе життя поряд із Сарою виявилися марними, бо вони не можуть «тепер прийняти її до себе», «може, колись пізніше», «але не тепер». Тематично твір Лесі Верховинки знаходиться близько до роману О. Бальзака «Батько Горіо», який також усе життя присвятив дочкам, віддав їм гроші, а помер у злиднях. Брана й далі «ходить по домах і скуповує речі», але суворі реалії буття диктують інший настрій. К. Юнг уважав, що інший бік архетипу Матері – «безодня й царство мертвих», що й бачимо в оповіданні української письменниці. В її очах – «глибока пропасть смутку», яка росте з кожним днем, аж поки стане «пропастю смерті» [72, с. 160].

Архетип Великої Матері-Берегині є провідним і в оповіданні І. Шмельова «Рассказ об одной старухе». Про типовість образу жінки свідчить зауваження автора: «Да в каждой губернии таких старух найдется». Його героїня «...махонькая была, сухенькая, а одна ломила – и по дому, и в поле. Легкая была на ногу, кость да жилка, и годов уж за шестьдесят. <...> И характером настойчивая была, сурьезная» [515, с. 154]. Показуючи життя старої на тлі великих соціальних потрясінь – війни, колективізації, І. Шмельов окреслює своєрідний образ-символ самої Росії тих апокаліптичних літ.

У творі наявний міфологічний мотив манкуртизму, притаманний синові. Поява цього мотиву пов'язана з романом Ч. Айтматова «Плаха», який відродив одне із давніх вірувань свого народу. Глибинний зміст манкуртизму полягає у тому, що людина степу, потрапляючи до полону, підлягала таким знущанням, котрі цілеспрямовано позбавляли її пам'яті й стирали усю інформацію про минуле. Саме таким «Иваном, не помнящим родства», виявився син, який і до війни мало чим допомагав матері («спьяну побьет когда»), а потім пропав без вісти (мотив блудного сина). Притча про блудного сина, який пішов з дому і, блукаючи в чужих краях, втратив спадщину, міститься у Євангелії від Луки (гл. 15). Героїня І. Шмельова поплакала, отримавши вість, що сина вбито, та нічого не вдієш – треба онуків ставити на ноги. Порятунком від голоду був

складний шлях на Волгу й за Тамбов, куди прямували люди обмінювати речі на борошно. Мусила й стара їхати. Дорогою назад більшовицький загін особливого призначення почав вести обшук «спекулянтів». Стара «затряслась-обмерла, в мешки вцепилась, кричить: «Убейте лучше, не дамся!» [515, с. 169]. В одному із особистів вона впізнала сина: «Во-он ты где?!! с ими?!.. у родных детей хлеб отымаешь?!.. Мы погибаем-мучимся: а ты по дорогам грабишь?!.. родную кровь пьешь?!!, да будь ты... проклят, анафема-пес!!.. про-клят!!!». У розпачі мати «завыла <...> страшнее зверя самого страшного» [515, с. 170].

В оповіданні переплітаються міфологічні мотиви фатальної зустрічі (Ананке) й прокляття матері (мотив Фурії). Згідно з теорією О. Веселовського, мотиви історично стабільні й безмежно повторювані. Вчений наголошував на тому, що «...кожна культурна епоха збагачує внутрішній зміст слова новими успіхами знання, новими поняттями людяності», а також вважав необхідним «...простежити, яким чином новий зміст життя, цей елемент свободи, що з'являється з кожним новим поколінням, пронизує старі образи» [73, с. 40].

Мотиви манкуртизму й Ананке притаманні також творові Лесі Верховинки «Пригоди жебрачки». В оповіданні розказана історія матері й сина, в житті яких «нужда і голод стали постійними гостями» [72, с. 39]. Мати захворіла, а хлопчика забрали люди. Після хвороби Ганнуся вже не могла заробляти на хліб пранням, «не було у неї ні своєї хати, ні клаптика землі, ані навіть свояків або щирих приятелів», хто б допоміг, тому залишалися їй «костур і торба жебрака». Портрет матері надто промовистий: «Очі її дивляться з виразом туги і безнадійності. Ті великі чорні очі мусіли колись в молодості бути гарні; тепер вони померкли <...> Лице її маленьке та поморщене, як зів'яле яблуко <...> Сиве волосся повисувалося з-під хустки» [72, с. 35]. Лише через сімнадцять років пощастило їй зустріти сина. Серце її забилося і пошкутитьгала за ним, «тремтячи всім тілом, вхопилася немічними руками поли його подорожнього плаща», ноги її підгиналися, вона мало не знепритомніла, але син не впізнав і «відштовхнув її плечем набік» та пішов геть [72, с. 41–42].

Відомий у світовій літературі мотив Ніоби (після смерті дітей перетворилася на камінь) притаманний і малій прозі міжвоєнного періоду. Образ матері – один із провідних у новелістиці І. Гаврилюка. У центрі оповідання «Передчуття» – виконавець пісень козацької доби, зокрема про Морозенка і його стару матір. Серед слухачів «сліпого лірника» – селянки, що без сліз не можуть слухати. Одна з них – бабуса, яка мала «двох синів, як соколів», але старший загинув у боротьбі з денікінцями, а молодшого замордували в Одесі більшовики, тому вона тепер «як ота Морозиха – сама самісінька» [90, с. 2–3]. Схожі на Ніобу й батьки у творі «3 часів боротьби». Батько, побачивши сина, який «в більшовизм пішов», «перекинувся до москалів», «тихо зойкнув, опустил руку й наче закам'янів». А мати зігнулася й «упала ниць, наче розчавлена тяжкою скелею», коли син на вимогу батька покинув оселю [90, с. 26–27]. Справедливо зазначав О. Бойченко, що «мотиви мандрують у часі й просторі та переосмислюються кожною наступною добою» [Цит. за : 288, с. 346]. Мотив Ніоби в такому контексті пов'язаний зі зрадою батьківщини. І лише смерть батьків примусила Гната стати на шлях звільнення України.

Фольклорний мотив підміни дитини (мотив Ата – втілення раптового безумства, що знаходить на людей і богів) зустрічається у творах як українських, так і російських, наприклад, у В. Софронова-Левицького в новелі «Будь щасливий, сину!...» і в оповіданні М. Осоргіна «Мать сына Аракчеева». Зазначимо, що цей мотив є провідним у народних і літературних казках (С. Лагерльоф, О. Пушкін). У новелі українського прозаїка Марія (архетип Богоматері) підмінила дитину. Жінка уболівала за долю власного синочка, якому «заздалегідь суджена гірка хлопська доля», у той час як спадкоємцеві графів Браніцьких «ціле життя буде бракувати хіба лиш пташиного молока» [434, с. 149]. Як відомо, архетип може виступати як у позитивному, так і в негативному ключі. Марія в цьому контексті – амбівалентний образ. Вона розуміє, що думка, яка заволоділа нею, мов меч, сильніша за неї, бо не дає їй спокою: «Ніякими молитвами не вимолиш синові такої долі, як одним гріхом!». Неспроста через вікно дитячої кімнати вважається жінці гора, що нагадує «стару почорнілу ікону Голготи» [434, с. 148]. Такий

символ розп'яття Ісуса є нагадуванням про майбутнє покарання, але воно не зупиняє матір, яка заради того, щоб син «пожив у добрі», йде на злочин. Автор підтверджує Божу справедливість: графиня, що винна у смерті чоловіка Марії, після пологів захворіла і знаходилася між життям та смертю. Матері хвилюються про долю рідної дитини, тому бажають: «Будь щасливий, сину!..» [434, с. 151].

Сподіваючись, що у її дитини буде краща доля, кріпачка з оповідання М. Осоргіна змушена виконати панську волю – віддати господині свого новонародженого сина. Але підміна все ж не пішла «синові Аракчєєва» на користь, а отже, через недоречну поведінку у навчанні й на службі виникли у нього проблеми. І коли від «беспутного поручика» Михайла Шумського всі відвернулися, лише рідна мати, яку вважали «кормилицей», залишалася з ним ласкавою й доброю і «терпела его порок» (мотив сліпої материнської любові) [372, с. 237–301].

Одну із провідних тем світової літератури – конфлікт між батьками й дітьми – розвиває інший твір В. Софронова-Левицького – «Мати і син», у якому був вартим уваги мотив Юди й каяття матері. Письменник наголошує, що між Теклою та її сином Івасем не було злагоди. Головна риса характеру матері – жорстокість: «Худе старе обличчя, поморщене турботами, нерозгадане у своїй твердій, немов кам'яній масці»; «Була тверда й ніколи його не пожаліла» [434, с. 136–137]. Мати виступала проти дій бунтівників – заколотників антипольських виступів, тих, «що їм Україна пахне». Коли ж сина разом з іншими арештували, Текла заспокоювала себе: «...Не виказувала, а правду сказала, як запитали!» [434, с. 137, 139]. І все ж біля тяжко побитого й знесиленого Івася в ногах сиділа мати і «мокрим рушником збирала червону росу крови», вкладаючи у ці рухи всю невиказану синові любов. Настало прозріння, вона розказала про свою важку з дитинства роботу, в якій відчувала себе «як кінь у кираті з зав'язаними очима». Івась, як і Павло Власов, герой роману М. Горького «Мать», зміг переконати неньку у необхідності боротьби, на що та відповіла: «...чи я не рада б тобі неба прихилити?». Наприкінці оповідання акцентується й мотив соратниці: у ту ж ніч з'явилися розліплені «чиєюсь рукою протипольські летючки» [434, с. 142].

Близьким до мотиву зради матері є мотив псевдоморфності у творі Теффі «Наш быт», який виникає «внаслідок підміни справжнього неприродним, примарним, оманним, а її наслідком часто стає створення ілюзії для широкого загалу, обмеженого кола осіб, окремого суб'єкта» [357, с. 22]. Пані Аросова, що приїхала до сина, який усі роки перебування в еміграції надсилав їй гроші, була розчарована жахливими умовами його життя: «Так вот он как живет! Чего же он врал-то? Зачем же меня заманивал? Эдакую дорогу ломала, шутка ли дело». До того ж мати не впізнала, не захотіла вірити в те, що цей змарнілий виснажений чоловік – її син: «Да это, по-моему, даже и не он. Старый и седой». Вона дивилася й не відчувала нічого – «ни жалости, ни печали» [461].

Зазначений епізод вартий уваги і як початок екзистенціалізму – байдужість до рідних. Мотив відчуження є провідним і в іншому оповіданні письменниці – «Летчик». Мати навіть не знала, що її син – якраз і був той, кого влада примусила виконувати жахливе завдання. Він розповідав, що в Казані у нього живуть «старуха мать, и жена, и мальчишки мои – как же я стану в них бомбы бросать?», тому запитував: «Как вы думаете – должен я сейчас застрелиться или посмотреть – может, как-нибудь...» [459, с. 160]. Але мати була впевнена, що він, «слава богу, инвалид, контуженый», тому думала, що син «где-нибудь отсиделся», бо більшовики не могли його взяти на службу. Та жінка помилялася: новій владі навіть контужені й глухі спеціалісти були потрібні. За невиконання завдання більшовики пригрозили розстріляти усю сім'ю. Таке відчуження від власного сина не є типовим для матері. Асоціюючи пілота, який загинув, зі злом («не жалко было. Собаке собачья смерть!» [459, с. 161]), мати ні на мить не задумалася – раптом ця людина з обгорілим обличчям, – її син?

Попри наявність негативно-відчужливих конотацій, все ж провідним у згаданих творах є мотив Мнемозини – вдячних спогадів про матір. Б. Цимбалістий зазначав, що жінка-мати відіграє особливу роль у ментальності українців: у дитинстві «набагато ближчою є мати, ніж батько. Саме до неї звернена глибока любов і навіть пієтизм її дітей упродовж усього їхнього життя» [491, с. 37].

Р. Купчинський у нарисі «Мамина рука» з гумором писав, що руку неньки знав віддавна, бо вона «давала: їжу, накази, а густо-часто ляпasi». Але знедавна, коли з ним трапилася пригода – провалився по пояс під лід, то знов-таки отримав і ляпasa, і теплого чаю, і запалення легень, але вперше зрозумів, що мамина рука була цілющою: «Мама присунула моє ліжечко до свого ліжка <...> А щоб я спав, то давала мені свою руку і я тримав її, поки не заснув. Так мені та рука добре робила! Біль відходив собі геть...». Потім частенько йому бракувало маминої руки «не тільки на біль тіла» [282, с. 101]. Російський філософ і письменник І. Ільїн у «Рождественском письме» рясно цитував настанови матері: «Люди – это цветы, а цветы в букете не могут быть одиноки», «Кто любит, у того сердце цветет и благоухает», «В любви человек забывает себя; он живет с другими, он живет в других. А это и есть счастье», «Любить – это не полсчастья, а целое счастье». Завершує листа словами вдячності: «Спасибо тебе, мама! Спасибо тебе за любовь и за утешение. Знаешь, я всегда дочитываю твое письмо со слезами на глазах» [213, с. 126–127].

Левко, герой твору У. Самчука «Кулак», знаходячись за ґратами, знав, що мама «готова до нього прилетіти», «що в серці своїм вона <...> плекає лілеї, лілеї на крові власного материнського серця». І в забутті хлопець звертався до мами: «Мати, мати, мати! Це слово вицокотував якийсь молоточок по замерзлому мозку». Яка ж бо то була радість дізнатися, що матінка прийшла, причому йшла вона п'ятнадцять кілометрів із села й несла для нього важкий кошик – «менше пуда не буде» [421, с. 52]. Чекав на побачення, і коли його нарешті викликали до канцелярії, шукав очима матір, але її ніде не було. Коли ж його вели містом, навперейми кинулася жіноча постать, «загородила собою йому дорогу, просто бухнувши перед ним голими колінами на кам'яний хідник» [421, с. 49–54].

Спішила до сина й мати з нарису І. Лукаша «Россыпь звезд». Солдат, розповідаючи товаришеві про минуле, згадував, як, лежачи у дозорі, побачив стареньку, що бігла полем і просила не стріляти. На запитання, як вона тут опинилася, жінка відповіла, що йде «из Днепра, по плавням. К сыну. Сын у вас в

белых служит» [313, с. 62]. Отже, у згаданих творах У. Самчука й І. Лукаша матері, незважаючи на відстань і небезпеку, ніби на крилах, спішать до синів.

Новела «Лист до мами», надрукована на сторінках журналу «Сурма», аналогічна тематико-стилістичній манері У. Самчука. Відомо, що письменник саме в цей час і в цьому виданні працював, тому ймовірно, йому й належить авторство твору. Його герої теж у часи страждання подумки були з найріднішою людиною. У новелі змальовані ті ж події, що й у романі «Кулак», де Левко згадував материнські слова про нього як «син сорому», а в «Листі до мами» Андрій Кудря жалкував, що не став її «мрією-гордістю». Звертаючись до матусі, герой пригадував дитинство, коли в селі «були на перемену петлюрівці, большевики, ляхи», коли «петлюровець» підвіз Андрія на величезному коні й сказав: «Колись згадаєш українського козака». Хлопець запевняв, що не забуде розтоптану польським конем материнську руку: «Ні! Стократ, мамо, ні! Це не забудеться, це не сміє забутися!» [301, с. 3]. Образ матері в новелі асоціюється із символом самої знівченої України, а лист сина сприймається як мотив помсти за усі кривди, завдані Вітчизні-Матері.

Іноді звучить у творах мотив пробачення. У творі У. Самчука «Образ» зі збірки «Втрачений рай» синові ввижається мати, що йде йому назустріч «з негарним, зовсім висохлим обличчям, з запалими, ніби силою вбитими глибоко очима, у порваному кожусі», руки у неї «чорні, жилаві, як осикові тріски» – що знов-таки нагадує архетип Матері-Землі. Герой згадував, як мати колись на кутю пригорнула його і гладила по голівці «шорсткою рукою» і ніби вибачалася за те, що покарала сина [421, с. 392–393]. Автор підкреслює важливість і впливовість ролі матері у житті дитини, яка є суворою, але справедливою.

Таким чином, архетип Великої Матері відігравав провідну роль у творах І. Шмельова, Теффі, Лесі Верховинки, У. Самчука, І. Гаврилюка, В. Софронова-Левицького, проявляючись через конкретні образи і мотиви. Художні парадигми українських та російських письменників у зображенні основних архетипів та мотивів материнської тематики є типологічно схожими і в багатьох випадках переплітаються. Ми виявили чимало міфологічних мотивів: помсти, прохання,

милостині, сліпої материнської любові, Ніобеї (матері-страдниці), Ати (підміни дитини), Ананке (фатальної зустрічі), Юди (матері-зрадниці), Фурії (материнського прокляття й помсти), маски (захисної оболонки), псевдоморфності (невпізнання власної дитини), манкуртизму (забуття), Мнемозини (доброї пам'яті), блудного сина, прощення. Поділ на мотиви є досить умовним, адже вони часто поєднуються, складаючи «зерно сюжету» (О. Веселовський). Хоча в даному образі-архетипі простежуються й амбівалентні характеристики, все ж у творах малої прози домінантним є позитивний образ матері. Мати-берегиня йде на все заради щастя дитини, тому спільним майже для усіх аналізованих творів є мотив жертвності.

3.3.3. Фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності в оповіданнях А. Аверченка і В. Королева-Старого

Після Жовтневого перевороту і громадянської війни життя в Україні й Росії почасти видавалося, особливо митцям-емігрантам, позбавленим будь-якого здорового глузду, набувало ознак ірреальної дійсності. Для її осмислення найбільш органічними художніми засобами ставали фольклорно-філологічні. Прикладом їх застосування у малій прозі є творчість українського та російського письменників Василя Королева-Старого (1879–1943) і Аркадія Аверченка (1880–1925). У післяжовтневий період український автор у складі дипломатичної місії УНР 1919 р. виїхав до Праги, де й залишився. А. Аверченко через Крим із частинами врангелівської армії відплив у Константинопіль, потім жив у Софії, Берліні. Останнім прихистком для обох стала чеська столиця Прага.

Ст. Ніконенко, аналізуючи творчий доробок А. Аверченка, зауважив, що у насичений світовими катаклізмами час, коли розгорталася творчість цього «яскравого і самобутнього письменника, літературні критики не змогли глибоко розібратися і по достоїнству оцінити його велику й різноманітну літературну спадщину» [353]. Ці слова можуть стосуватися й українського митця, який «видав поперх 100 книжок і брошур, а статей і новел то й підрахувати тяжко» [330, с. 7].

У мистецькій спадщині А. Аверченка й В. Королева-Старого є збірки малої прози з однаковою назвою – «Нечиста сила». Книга російського письменника випущена у 1920 р. в Севастополі, потім вийшла 1921 р. в Константинополі. Наступне видання здійснене майже через півстоліття американським видавництвом «Russika Publishers» [424, с. 338], і нарешті в 90-ті рр. – у Росії. Збірка В. Королева-Старого вперше видана у співпраці видавництв «День» (Київ) і «Чорномор» (Польща) 1923 р. Друге видання з'явилося майже через 70 років у видавництві «Веселка» в Києві.

Як і творчість прозаїків загалом, так і названі збірки з ідеологічних причин і досі не були предметом аналізу науковців. Деякі твори А. Аверченка зацікавили Л. Спиридонову, А. Нестеренко, Д. Ніколаєва, О. Михайлова. Кілька казкових оповідань В. Королева-Старого стали предметом розвідок О. Слижук, В. Шевчука. «Як і ім'я автора, так і його книжка – безперечно цікава і повчальна – до сьогодні були незаслужено забуті», – зазначав Ф. Погребенник [386, с. 5]. І хоча в галузі порівняльного літературознавства є дослідження чарівного світу казок В. Королева-Старого й Туве Янсона (С. Васюта), не знаходить вияву компаративний аналіз збірок «Нечистої сили» А. Аверченка і В. Королева-Старого, тому з'ясуємо особливості поетики у різних за жанрами й темами книгах з однаковою назвою, а також визначимо близькі світоглядні позиції письменників, ставлення до образів фольклорної міфології [179, с. 156–160].

У жанровому відношенні книжки малої прози відрізняються: у російського літератора – оповідання, в українського, за авторським маркуванням, – «книжка казок» [378, с. 4]. Ф. Погребенник називає її «книжкою казкових оповідань» [386, с. 5]. Збірка В. Королева-Старого вміщує фантастичні казки; А. Аверченка – два фантастичних оповідання («Місто чудес», «Уривок майбутнього роману») [350, с. 240]. Завдання, яке поставив перед собою автор, завуальовано висловлено так: «Схватываю двумя пальцами эту маленькую закорючку хвостика и вытаскиваю на свет Божий конкретную картинку» [4, с. 282]. У цій збірці й у наступних відкрито виявлене ставлення письменника до подій Жовтневого перевороту і його наслідків.

Нагадаємо, що книга А. Аверченка вийшла на три роки раніше за видання українського літератора, тому, ймовірно, В. Королів-Старий читав її, бо мистецький доробок «короля сміху» був у той час відомим. Російський письменник приїхав до Праги в 1922 р., випустивши до цього часу низку книг у Росії та поза її межами. Тема дітей, що цікавила А. Аверченка ще до революції («Я люблю детей. Дети любят меня» [4, с. 4]), можливо, надихнула й В. Королева-Старого, який у своїй творчості приділяв багато уваги саме дитячій тематиці. Його збірка «Нечиста сила» є найвідомішою й написана вона перш за все для дитячої аудиторії, хоча порушує низку дидактичних проблем, що стосуються й дорослих. Книга А. Аверченка – суто для дорослої аудиторії, але теж торкається теми виховання. Так, в оповіданні «Миша Троцкий» авторові жаль хлопчика, сина ненависного політичного лідера, бо росте, позбавлений батьківського тепла й дитинства взагалі.

Подібна риса обох збірок – гумористична складова. Хоча книга В. Королева-Старого не може змагатися з відомим сатириком, все ж відрізняється м'яким гумором та деякою іронією. Для А. Аверченка «сміх був головним знаряддям у життєвій боротьбі» [365, с. 4]. У творах еміграційного періоду його глузування перетворюється на сміх «політичної ворожнечі й ненависті» [392, с. 2], іноді – з присмаком чорного гумору. Так, А. Луначарський розповідає про дружину, яка пішки із театру пішла, бо «прогуляться ей, видите ли, захотелось», а у темряві спіткнулася об якийсь «трупиче, что валялся на тротуаре, упала и все плечо себе разбила. Такой синяк, что...». А далі реакція співрозмовниці: «Какой ужас! Компресс нужен» («Добрые друзья за рамсом») [4, с. 283].

Словосполучення «нечиста сила» зазвичай викликало почуття чогось жахливого. У передмові до першого видання В. Королів-Старий визначив полемічний настрій своїх казок, які знаходяться по інший бік від геніальних творів Данте, Мільтона, Гете, Гоголя, Лесі Українки й численних фольклорних текстів, де головну роль виконували носії «злого духа». До цього переліку можна віднести і збірку А. Аверченка. Український автор переконаний: не треба залякувати дітей: «Навіщо населяти світ у кожному місці ворожими й лихими

силами?». Тому письменник обрав свій шлях – розповідати дітям про ті невідомі сили «як про персоніфіковані сили природи» [378, с. 4].

Протилежний зміст має книжка А. Аверченка. Його нечиста сила – це більшовицькі орди, які зруйнували країну. У грізний час жовтневого лихоліття нею стала політична партія більшовиків на чолі з Леніним і його помічниками – Троцьким, Луначарським, Петерсом та ін. Російський автор піднімає завісу того безладу, що настав у Росії. Послугуючись улюбленим прийом – антитезою, він порівнює життя «до» і «після» революції. До початку цієї «хурделиці» був у людей налагоджений побут – сатирик постійно наголошує на цьому, але після жовтневого вихору усі ніби збожеволіли («Слабка голова»). «В тысяча девятьсот таком-то году большевики наконец завоевали всю Россию. Вне их власти остался только Крым, который и висел небольшим привеском на неизмеримом пространстве холодной и голодной Совдепии, как болтается несъедобный золотой брелок на огромном брюхе голодного отощавшего людоеда» [4, с. 289], – так починається фантастичне оповідання А. Аверченка. Стриманіше про цей період відгукнувся В. Королів-Старий: «...прийшов тысяча дев'ятсот кувернадцятий рік. На землі почалася страшна колотнеча» [260, с. 28].

Якщо український автор обмежується вказівками на політичні події лише у першому розділі, то російський письменник майже у всіх творах збірки виносить події тих буремних років на перший план. У вступі він віддає данину загальноприйнятому ставленню до тих представників слов'янської міфології, яких звично називають нечистою силою – шишиги, упирі, вурдалаки, що зникають із криком півня. Їхню чисельність акцентує градаційна низка дієслів: «много всякого выползло, вышагнуло, выпрыгнуло и закружилось <...> в безумном хороводе» [4, с. 272]. Тут же А. Аверченко прокладає своєрідний «місток» між міфологічною традицією і власним сприйняттям дійсності. Він спонукає читача дізнатися, що ж то за нечиста сила розгулялася на Русі, спрямовуючи до читання наступних розділів. Уся подальша дія відбувається у країні більшовиків – саме те, про що писав і В. Королів-Старий: «Люди робили такі діла, на які ніколи не зважився б найгірший Чорт» [260, с. 28]. Навіть простий

перелік злочинів Советів із оповідання «Наваждение» дає певне уявлення про це: повісили пастиря на тій самій липі, під якою так добре пили чай; батька дівчини із золотою косою при спробі втекти застрелили; чиновникові розбили гітару об голову за відмову видати ключі від казначейської каси; у панночки, яка щонеділі грала «Молитву Діви», реквізували рояль; школярі померли від соціалістичного голоду; купця утопили в річці за те, що був дрібний хазяйчик і саботував Продком [4, с. 277–278]. Одне із оповідань описує майже анекдотичну ситуацію. Герой, пам'ятаючи про наслідки розмови братів із «человечком из комиссариата» (один правду сказав про несправедливість нинішньої влади, інший мовчав, після чого обидва були розстріляні), не знав, як йому бути. Однак і його подальшу долю вирішили легко: «Товарищ Гробов, распорядитесь» [4, с. 301].

Гарне знання життя дає змогу А. Аверченку створити сатиричні картини тогочасної дійсності. Його персонажі повторюють за більшовиками гасла на кшталт «грабуй награбоване», співають пісні на зразок «Яблучка», революційні пісні, що мають вигляд фонорепліки: «Отречёмся от старого мии-ира...». Або розповідають про строкату владу: «Проехал ты, скажем, большевиков – начинается страна махновцев; проехал, если тебя не убьют, махновцев – начинается страна петлюровцев. Предположим, проехал ты и их... Только что въехал в самую Совдепию – возьмут тебя и поставят к стенке» [4, с. 277, 279, 304].

У вже згадуваному «Отрывке будущего романа» А. Аверченко показав безрадісну картину існування тоталітарної держави. Країна перекрила всі кордони, вивісивши на кожному кроці плакати з написом «Вход посторонним строго воспрещается», була відсутня торгівля з іншими державами, не існувало промисловості, «ни законов Божеских, ни человеческих», загальмувався розвиток наук і мистецтв [4, с. 289]. Наслідком стало поступове перетворення Росії на дрімучий ліс, а людей – на стадо диких тварин, про що йдеться у другій частині – антиутопії. Дія в ній відбувається у 1950 р. З'явилися людожери, бо кожну нову людину сприймали як таку, що її треба було «зарезать топором», а діти не мали жодного уявлення про найпростіші речі – гайку, цвях, папір, залізні будинки [4,

с. 291–292]. У творі «Античные раскопки» дитина не знає, для чого потрібне сталеве перо, що таке ніж для розрізання книг, монетниця тощо.

Мовби продовжуючи тему збірки А. Аверченка, В. Королів-Старий привертає увагу до міфо-фольклорних джерел, але пропонує глянути на це з другого боку. Його книга – своєрідна енциклопедія Невидимих сил – так ці істори себе називають. Письменник розповідає про міжнародний конгрес Невидимої сили, який відбувався на Лисій горі під Києвом у ніч на Івана Купала. Гостями були як українські Чорти й Відьми, Мавки й Русалки, Лісовики, Упири, Хухи, так і представники зі всього світу: Диви з Персії, Джини з міста Мазандерана, Пері з Індії, Тролі й Ельфи з Німеччини та Швеції, Ундіни, Сильфи, Гноми тощо. Зауважимо, що у прозаїка це власні імена. Вій, що головує на міжнародних зборах у казці В. Королева-Старого, говорить, що люди невидиму силу вважають за нечисту силу, якої «по-дурному бояться, наклепують на неї всякі дурниці та небилиці», лаються поміж собою «найменням Чортів, Відьом та інших невидимих сил» [260, с. 17–18].

Подібну стратегію демонструє збірка А. Аверченка. Нечиста сила наявна у приказках («И какое там к бису малиновое варенье», «тряхнуло так, что аж черти проснулись») [4, с. 277, 280], власних іменах (Черт Иванович), означеннях («дьявольское искушение») [4, с. 323, 330], порівняннях («танцует Спирька, как бес»), приспівках («чика-чика-чикалочки – едет черт на палочке...») [4, с. 276, 304], перифразі однієї із молитов («...всем этим Лениным и Троцким, Зиновьевым, Каменевым, Луначарским, Дыбенкам, имена же их ты, диаволе, веси») [4, с. 280].

В. Королів-Старий ніби вступає у полеміку з російським автором, бо вважає, що словосполучення «нечиста сила» вигадали самі люди. Так, переляканий дяк Оверко думав: «Та це ж мене манить нечиста сила!», бо так «думают усі люди, коли їм трапиться вночі щось незрозуміле, до чого вони не звикли» [260, с. 52–53]. Ось такий розгاردіаш і стався у Росії з приходом більшовиків: «И вдруг – трах-тара-рах! Бабах!!! Что такое? В чем дело? Угодники святые!» («Наваждение») [4, с. 277]. А справа виявилася у більшовицькій навалі,

наслідком чого стали допити, голод, смерть, розстріли, грабунки, про що йдеться ледь не в кожному оповіданні збірки.

Персонажі А. Аверченка існують у «якійсь ірреальній дійсності». Д. Ніколаєв стверджує, що у книзі велику роль відіграє сюжет, створюється ряд персонажів, які запам'ятовуються [350, с. 244]. Іноді сатирик звертався до реальних фактів. Відомо, що в Харкові був «шалений» комісар Саєнко, до якого боялися потрапити на допит, про що є немало свідчень у документальній літературі [268]. Автор описав випадок із участю цього нелюда, при якому щодня проводилися розстріли, та герой твору «Перед лицом смерти» обдурих Саєнка, вигадавши, що «Никольського вчора расстреляли» [4, с. 319].

І казкове, і реально існуюче також оточує дійових осіб збірки В. Королева-Старого. Справжньою нечистою силою у нього виступають злі й ворожі персонажі: дід із сокирою («Хуха-Моховинка»), злодії, крадії («Вовкулака Хреб», «Чортова перечниця»), зла мачуха та хазяїн-кривдник («Літавиця», «Потороча Хрипка»), ліниве подружжя («Злидні»), мисливці («Мавка Вербинка»), лихий заздрісний брат («Мара») та ін. Натомість саме «нечиста сила» (у загальноприйнятому розумінні) виконує, навпаки, позитивну роль – рятує, захищає, радить, втішає, заступається за скривджених, допомагає. Фольклорні персонажі мають імена: Мавка Вербинка, Потороча Хрипка, Вовкулака Хреб.

Прийнятно, що обидва літератори захоплювалися творчістю М. Гоголя. Л. Спиридонова писала про Аверченка, що «соковитий гумор його оповідань трохи нагадував раннього Гоголя» [437, с. 135]. Письменник продовжив і розвинув традиції класика у темі «нечистої сили» [346, с. 82]. Це проявилось у наступній збірці сатирика «Дюжина ножів у спину революції», у якій також першочергову роль мають фольклорно-міфологічні елементи, вживаються стійкі словосполучення *чертова дюжина, черт с ним, черт возьми, к черту, черт знает что, чертей прислал, черт их подери*. Саме таким чином А. Аверченко виявляє ставлення до нової влади, про що маємо розвідки [162, с. 301; 184, с. 189].

Збірка А. Аверченка «Нечиста сила» теж насичена ремінісценціями із М. Гоголя. Свідченням уподобання гоголівського дискурсу є цитата із «Вечорів

на хуторі біля Диканьки» у творі «Добрые друзья за рамсом». Автор уявив Катерину II й Потьомкіна, прочитавши про них у знаменитого письменника: «Всего несколько пустяковых штрихов – и обе фигуры стоят передо мной, как живые» [4, с. 281]. Алюзії з «Носом», «Тарасом Бульбой», «Мертвыми душами» містить оповідання «Возвращение»: сатирик цитує фрагменти повісті, вживає схожі символи (птиця, ніс), копіює стиль Гоголя, його вислови, але насичує їх новим змістом: «С грохотом, стоном и визгом понесется с теплого юга на холодный север огромная железная птица, дымящая и пыхтящая с натуги, понесется, как бешеная, на север – вопреки инстинкту других птиц, которые на зиму глядя тянутся не с юга на север, а с севера на юг»; «провалился нос»; «И услышит он в ответ, как в свое время Тарас Бульба, что расстрелян Полосухин за саботаж, что замучили в чрезвычайке Парфентьева, что умер от голода на широком красавце Невском сиромеха Николай Иваныч, что и Лизочка Каравая повесилась от мук невыносимого «организованного» голода, и Маруси Грибановой нет, и Катерины Ивановны, и Димочки Овсякова – все, все «сошли под вечны своды» [4, с. 327–328].

У фейлетоні «Международный ревизор» А. Аверченко послуговується гоголівським мотивом зі знаменитого «Ревизора» і уводить дійових осіб, які чекають перевірки міжнародної комісії. Сатирик викриває вади існуючого режиму: на ув'язнених страшно глянути: худі, голодні, у синцях (тут же вирішується їх замазати за допомогою білил); «гімнастичним кабінетом» вирішено назвати кімнату для допитів, де використовують різні інструменти для того, щоб «вибити» зізнання; у школах діти нюхають кокаїн – вирішили це назвати повною свободою. Троцький на зразок городского розмірковує: «Только поставь где-нибудь один памятник – сейчас же целую сотню всякой дряни нанесут и наставят». Врешті, зовсім по-гоголівськи вирішили підібрати жителів, що мають веселіший вигляд, підкормити їх і випустити на вулицю, щоб ходили вулицею туди-сюди – саме там, де комісія працюватиме [4, с. 293–294]. Сатирик «актуалізує переносне значення слова «комедія» (вдавання, лицемірство),

винесене у підзаголовок, визначаючи ним дії людей, наділених владою, тепер вже – радянською» [346, с. 82].

В. Королів-Старий також добре знав твори свого земляка. Один із його численних псевдонімів – В. Диканський – натякає на селище, яке стало відомим завдяки «Вечорам на хуторі біля Диканьки». У своїх попередніх творах автор часто звертався до гоголівських мотивів. Так, в оповіданні «Алілуя» поштмейстер на зразок героя з «Ревізора» читає листи, тому добре обізнаний, як саме звертаються до невдоволеного роботою вчителя – «вельмишановний», «з глибокою учтою», і з цього приводу пліткують [258, с. 188].

Ймовірно, ще одним улюбленим твором письменника є «Вій». Головний герой твору «Гиндик», слухаючи, як вчитель читав цей твір, мріяв потрапити на канікулах додому й довести всім, що він не боязкий, бо залишиться у церкві на ніч. Хлопчик думав: «Навіть ще було б краще, коли б під той час в церкві лежав мертвяк, бо ж він таки не якийсь там Хома Брут, і жодна панночка його не злякає...» [135, с. 142]. У «Нечистій силі» В. Королів-Старий робить Вія могутньою істотою. Цей фольклорний персонаж – головний на зібранні міжнародної невидимої сили, одягнений у національний одяг, а в руках тримає «оздоблену дорогоцінним камінням шаблюку» і «золоту, сяючу вогнями булаву» – символ Гетьманщини. Можливо, літератор натякає на ті часи, коли Україна була сильною світовою державою, тому й русалки співають пісню:

Відсіль, з чарівної Вкраїни,

Хай радість розійдеться всюди!.. [260, с. 28].

Обидва літератори любили країну батьків, про долю її хвилювалися і прагнули повернутися. В. Королів-Старий висловив свої роздуми словами героїні казки, Хухи-Моховинки, – мрію, що не покидала ні вдень, ні вночі – «коли ж прийде час, що вона зможе повернутися до своєї батьківщини», «не боячись морозів, повернути до Рідного Краю» [260, с. 38]. Провідна думка митця звучить у словах «Мусимо підвести тим незрячим їхні вії», що натякають на пробудження України. Тим більше, що з'явився помічник, людина доброї волі – письменник, у

вишиваній сорочці із жовто-синьою стьошкою, який «не злюбив лихих людей», а, вивчивши життя невидимої сили, мав розповісти про них усім [260, с. 18].

А. Аверченко ж усім серцем був відданий Росії: «Він тужив за Росією, замученою, розтерзаною, і часом ця туга трагічно відгукувалася у його нових оповіданнях» [56, с. 16]. У збірці відчутна ностальгія за краєм, де зараз кружляють «зловещие коршуны и вороны» [4, с. 280]. «Нечиста сила» – це антибільшовицька сатира, крізь яку звучить туга за втраченою Росією. Та автор сподівається на краще. У «Возвращении» відчувається час тріумфу, тому він радіє: «Чует, чует наше общее огромное русское сердце, что совсем уж скоро побегут красные разбойники, что падет скоро Москва и сдастся Петроград...» [4, с. 327].

Обох прозаїків хвилює розгул нечистої сили у вигляді більшовицької влади (А. Аверченко) або непокоять люди, що сходять із шляху доброчинності, порядності й стають неприязними (В. Королів-Старий). Ставлення А. Аверченка до нечистої сили як злої й ворожої повністю збігається з народними уявленнями про неї, але це відрізняє його збірку від оповідань українського митця, які полемічно налаштовані як до книжки російського автора, так і до народної міфології. Збірка В. Королева-Старого є ніби продовженням думок російського «короля сміху» стосовно нечистої сили як чогось антагоністичного людству. Спільним є дискурс щодо тих людей, які не гірше за вигаданих міфологічних істот творять лихо, сварку та неспокій на землі.

Висновки до третього розділу

Таким чином, сприйняття життя письменниками-емігрантами за межами батьківщини було багато в чому схожим, а також мало загострений екзистенційний вимір. Художньо-естетичне моделювання життя у міжвоєнну добу представлено різноманітною проблематикою, однак першорядне значення мають апокаліптичні картини початку ХХ ст. Тема воєнно-революційних катаклізмів стала головною у творах малої прози майже кожного літератора. Українські та російські художники слова були єдиними у викритті щедрот

«більшовицького раю». Їхня малоформатна проза подана у двох вимірах: як передчуття майбутнього нещастя й сподівання на краще у легендах та «апокрифах» (І. Мірний, О. Ремізов, П. Північний) і творах із наявним «ефектом художньої правди» у нарисах і новелістиці (О. Купрін, Є. Гринишин, І. Шмельов, В. Королів-Старий, І. Савін). Письменники вдавалися до акцентованих художніх засобів викривального змісту, вводячи їх навіть у назви творів: «нечиста сила», «гільйотина», «сонце мертвих», «край «божевільних та злочинців», «дисонанс», «павутина», «дюжина ножів у спину революції». Неприйняття більшовицьких «азіатських облич», хамства, гидкої лайки подано через повторювання сонорних і шумних звуків (Л. Мосендз). Великим бажанням було якнайшвидше почути про знищення ненависної влади й побачити написані чорними літерами на стіні слова «Конец большевикам» (І. Лукаш). Більшовицька влада – це «стервятники», банда убивць (І. Шмельов), «бур'ян, який вдерся у напівзруйновану оранжерею» (П. Північний).

Однак при схожому несприйнятті більшовицької влади майже усіма письменниками-емігрантами, все ж є різниця. Мала проза російських авторів насичена образами патріотів, що мріють про минулу велич монархічної держави, тому чекають, поки їх «покличе Росія» або закликають до терору (І. Лукаш, Р. Гуль, М. Арцибашев). Персонажі з творів українських митців взагалі негативно ставляться до нової влади, яку асоціюють її з віковою залежністю від загарбницької Московії, а отже діють самотужки або об'єднуються у повстанські загони для боротьби з нею (Л. Мосендз, Ю. Липа).

Намагаючись знайти відповідь на запитання «хто винен?» у низці катастрофічних подій світового масштабу, які спричинили знищення людей, жалюгідне існування і втечу за межі етнічних земель, автори-вигнанці знаходили відповідь: винним вважали більшовицького тирана. На противагу канонічному образу Леніна, створеному в радянській літературі, в еміграції виникла так звана антиленініана. І російські, й українські автори висловили ставлення до «вождя» у реалістичному (О. Купрін, А. Чекмановський, О. Звичайна) або сатиричному (А. Аверченко, К. Поліщук, Теффі, Дон-Амінадо, Саша Чорний) ключі,

застосовуючи різноманітні методи і прийоми – гротеск, фантастику, антиутопію, монтаж, карнавальну традицію. В еміграційній малій прозі, на відміну від радянської з її міфологізацією та житійними канонами і сприйняттям смерті Леніна як вселенської катастрофи, виник некротичний дискурс із елементами сатири. Репрезентувати образ-карикатуру більшовицького лідера авторам допомагають фольклорні фрагменти (анекдоти, народні пісні), вміщені у творах Ю. Липи, А. Аверченка та ін.

У період міжвоєнного двадцятиліття вкрай загострилося поняття «любов до батьківщини». Письменникам притаманні змішані почуття: любові й болю, ностальгії й бажання, з одного боку, звільнити Україну від більшовицької влади й вибороти власну державність, з другого – повернути монархічну Росію. Художники слова окреслювали образи малої вітчизни, яка поставала на рівні архетипів, символів, ремінісценцій. Мотив ностальгії стає провідним у малій прозі О. Грицяя, В. О'Коннор-Вілінської, І. Савіна.

На рівні опосередкованих контактних зв'язків Леся Верховинка й О. Купрін передали атмосферу, що панувала у більшовицькій Росії й Україні. Хронотоп малої прози авторів пов'язаний із минулим – народними звичаями і святами з позицій «ностальгічного фольклору» (Г. Вардугіна), а також недавнім періодом війни й революції. Антиутопічні твори О. Купріна застерігають про тоталітаризм, натомість нарис Лесі Верховинки «Один вечір у Гофманссталя» дає надію на бажану волю для України.

Національно-патріотичний дискурс простежено у малій прозі маловідомих українських письменників Д. Тягнигоре і А. Чекмановського. Провідне місце у їхній новелістиці займає думка про славне козацьке минуле, що потребує відродження. Письменники прагнули відтворити волелюбний дух предків, тому зверталися до різних жанрів малої прози, почасти даючи своїм творам афористичні назви. Такими є оповідання «Під блакитно-жовтим прапором», «За мрії на Сибір», «Ще ревуть пороги»; «Гонта»; легенди «Меч, яким здобувається воля», «Воля України і коваль»; «Віки пливуть над Києвом»; автобіографічні нариси з елементами вимислу «Як я отаманував на Січі», «Спомин».

Письменники виступали проти війни, що позначилося у творах, основним у яких є мотив «втраченого покоління». Як відомо, він виник в еміграційній літературі паралельно з творами Е. Гемінгвея, Е.-М. Ремарка, Р. Олдінгтона. Публіцистичні факти, що складали основу малої прози А. Чекмановського («Крути») і Р. Гуля («Ледяной поход») підтверджують правдивість їхніх оповідань і нарисів, у яких підлягають художньому осмисленню ключові події недавнього минулого України й Росії, простежуються паралелі між історичними фактами, відбувається діалог культур.

Підсилює антивоєнну тематику «класика військової новелістики» – «Короткий удар» А. Несмєлова, головна проблематика якого розгортається в екзистенційному ключі: герої «вибирають» смерть, бо іншого вибору не мають. Нова парадигма, у межах якої людина трактується передусім через її ставлення до власного, особистісного буття, отримала поширення і в міжвоєнне двадцятиріччя. Висновок щодо її сутності оприявнений у словах: «людина звучить трагічно», різні варіації якої представлені майже в усіх творах згаданої тематики.

Свій внесок у розвиток екзистенціалізму в світовій літературі зробили О. Толстой і О. Бабій, помістивши героїв своїх творів у мінорну післявоєнну атмосферу і зробивши заручниками світових катаклізмів. У російського письменника – жах чужини, непримиримість із втратою батьківщини, напівголодне існування на острові Халкі, неймовірна нудьга, побутова невлаштованість. Ще далі вийшов із «берегів своєї упорядкованої свідомості» (Е. Соловйов) герой О. Бабія, який приходить до власної межової ситуації: від ласкавого ніжного хлопця, що боявся крові, війни, до «сторонньої» людини на зразок А. Камю і стає бандитом, який в останньому слові кидає виклик владі. Такі твори допомагають простежити модуси екзистенціальної естетики: межову ситуацію, абсурдність існування, концепцію самотності.

У творчості митців зарубіжжя визначальну роль відіграє фольклорно-міфологічна складова. Моральною опорою для українських та російських письменників були постаті Тараса Шевченка й Олександра Пушкіна. Мала проза шевченкіани й пушкініани представлена на двох рівнях. Твори художньо-

публіцистичного змісту, що складають панегіричну групу, підтверджують ставлення до національних поетів як до культових фігур. У «нарисово-портретній» групі пролягає лінія схожості навколо концепту «портрет» і розмежування на «живого Пушкіна» у російських прозаїків (М. Осоргін, Нік. Гієвський) і «архетип Спасителя» в українських (Б. Лепкий, Ю. Липа, Леся Верховинка). У малій прозі прослідковано опосередковані літературні контакти. Російські митці намагалися зробити класика своїм сучасником, вступали у мистецький діалог із ним. Пушкін давав відчуття єдності, згуртованості, якої іноді не вистачало деяким партіям, об'єднанням в еміграції, тому кожен із авторів шукав «свого Пушкіна». Символом нескореності й національним оберегом для майстрів слова української еміграції була архетипова фігура Тараса Шевченка, портрет якого наближався до іконічного символу, а «Кобзар» виконував роль талісмана. Таким чином шевченківські мотиви виконували рятівну функцію як для персонажів, так і для їх авторів. Домінантою в усіх оповіданнях українських митців було шанобливо-панегіричне ставлення до Спасителя України.

Архетиповий персонаж, пов'язаний із одним із вічних образів світової літератури – архетип Великої Матері – відігравав провідну роль у творах І. Шмельова, Теффі, Лесі Верховинки, У. Самчука, І. Гаврилюка, В. Софронова-Левицького, проявляючись через конкретні образи і мотиви. Художні парадигми українських та російських письменників у зображенні основних архетипів і мотивів материнської тематики є типологічно схожими.

Існує чимало міфологічних мотивів: Ніобеї (матері-страдниці), Ати (підміни дитини), Ананке (фатальної зустрічі), Юди (матері-зрадниці), Фурії (материнського прокляття й помсти), маски (захисної оболонки), псевдоморфності (невпізнання власної дитини), манкуртизму (забуття), Мнемозини (доброї пам'яті), блудного сина, пробачення. Поділ на мотиви є досить умовним, адже вони часто поєднуються, складаючи «зерно сюжету» (О. Веселовський). Хоча в даному образі-архетипі простежуються й амбівалентні характеристики, все ж у творах малої прози домінантним є позитивний образ

матері. Берегиня йде на все заради щастя дитини, тому спільним майже для усіх аналізованих творів є мотив жертвності.

Ще одна парадигма, фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності, розглянута на прикладі збірок оповідань А. Аверченка і В. Королева-Старого з однаковою назвою – «Нечиста сила». Прозаїків хвилює розгул нечистої сили у вигляді більшовицької влади (А. Аверченко) або непокоять люди, що сходять із шляху доброчинності, порядності й стають неприязними (В. Королів-Старий). Ставлення російського письменника до нечистої сили як злої й ворожої повністю збігається з народними уявленнями про неї, але це відрізняє його збірку від оповідань В. Королева-Старого, які полемічно налаштовані як до книжки А. Аверченка, так і до народної міфології. Збірка українського автора є ніби продовженням думок російського «короля сміху» стосовно нечистої сили як чогось антагоністичного людству. Спільним є дискурс щодо людей, які не гірше за вигаданих міфологічних істот творять лихо, сварку та неспокій на землі.

Отже, українські та російські письменники літературної еміграції активно послуговувались загальнокультурними сюжетами, образами, архетиповими мотивами, що дало можливість розглянути контактено-генетичні зв'язки й численні типологічні сходження.

РОЗДІЛ 4.

ЖАНРОВА ПАЛІТРА ЕМІГРАЦІЙНОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ: ТРАДИЦІЙНІ ОРІЄНТИРИ І МОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ

4.1. «Нове життя» новелістики

Багатогранне літературне ХХ століття почасти визначають як епоху «протистояння реалізму й модернізму». Цей напрям, що став панівним у літературі з початку ХХ ст., розглядався у працях багатьох істориків літератури – М. Шкандрія («Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х», 1992), І. Смирнова («Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней», 1994), Т. Гундорової («Проявлення слова», 1997), Я. Поліщука («Міфологічний горизонт українського модернізму», 1998), М. Моклиці («Модернізм у творчості письменників ХХ століття», 1999), С. Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1999), Д. Затонського («Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств», 2000); Н. Зборовської («Код української літератури», 2006), Д. Шукурова («Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века», 2014), Марії Рубінс («Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма», 2017) та ін.

Із розвитком модерністських течій у літературі пов'язане й поняття «експериментальна проза», що виникло у 20-х рр. ХХ ст. «Експеримент» (лат. *experiment* – проба, дослід) означає «форму пізнання дійсності, що ґрунтується на досліді, лабораторних принципах верифікації та моделюванні досліджуваних явищ»; похідне від нього «експериментизація» передбачає «вільне прочитання тексту». Літературознавча енциклопедія дає таке визначення: «експериментальна проза – це умовна назва металітературного наративу в модерністській белетристиці [308, с. 320–321]. В основі модерністських естетико-художніх концепцій, сформованих в Україні і Європі, «лежало експериментування із

засобами, методами чи способами творення». О. Сайковська виокремила спільні риси поетики експериментальних творів: комунікабельність, налаштованість на діалог із читачем; модель співтворення тексту автором і реципієнтом, використання авторських коментарів, філософської рефлексії, текстуальних загадок, ігрової природи тощо [419, с. 41]. С. Павличко писала, що «на рубежі віків нові тенденції не переросли в окреслені напрями і школи», модернізм не мав свого теоретика. Не кожен літератор заявляв про свої «модерністські чи навіть новаторські експерименти, тобто прагнення змінити характер культури» [376, с. 97]. Та все ж письменники літературної еміграції 1919–1939 рр. активно включалися в процес експериментування, свідченням чого є мистецька спадщина В. Набокова, Максима Горького, Ю. Косача, А. Ремізова, М. Осоргіна, О. Гриця. З одного боку, вони продовжили традиції національної літератури, з другого – долучилися до західного модернізму й були «родоначальниками транснаціональної теорії, яка оперує такими поняттями, як гібридність, фрагментарна ідентичність, плюралізм культурних та лінгвістичних кодів, екстериторіальність, білінгвізм» [412].

Незважаючи на нові тенденції, все ж більшість письменників – А. Аверченко, І. Бунін, В. Винниченко, О. Королів-Старий, О. Купрін, Теффі, І. Шмельов та ін. – отримали визнання ще у дожовтневий період, тож у вигнанні продовжили творчі пошуки у різних жанрах малої прози.

4.1.1. «Нетрадиційна проза»:

В. Набоков, Ю. Косач, Максим Горький, О. Грицай

Серед численних прізвищ емігрантів міжвоєнного двадцятиліття вирізняються інтелектуали, творці нетрадиційної прози – Володимир Набоков (1899–1977) і Юрій Косач (1908–1990). Першого часто називають громадянином світу, другого – європейцем. Поети, прозаїки, публіцисти, перекладачі – обоє були представниками старовинної аристократичної сім'ї (В. Набоков) і славетної творчої інтелігенції (Ю. Косач), отримали європейську освіту, досконало володіли кількома іноземними мовами; побували у країнах Європи і США.

Сучасне літературознавство почало виявляти інтерес до творчості цих письменників лише з кінця 90-х років XX ст., але й досі в аналізі творчих доробків залишається чимало «білих плям». Феномен В. Набокова досліджується на різних рівнях, особливого значення набуває під час вивчення інтертекстуальності. Ю. Нечипоренко, Б. Земскова, М. Шульман, М. Дмитровська, Н. Шिताкова вивчали еміграційну творчість В. Набокова й Г. Газданова. Парадигму інтертекстуальності розглядала Л. Бугайова, проблему контекстуальних зв'язків – О. Леденьов. Модернізм В. Набокова цікавив Л. Стрельнікову, М. Гришакову, О. Казіна. Творчий доробок Ю. Косача як автора історичної прози вивчав С. Романов, з точки зору екзистенціальності його досліджували Л. Чуркіна, І. Малишівська, А. Мукан, стильових домінант – М. Реутова, І. Сквирська, компаративістики – І. Васишин, О. Лященко, А. Ращенко.

Апологію споглядання схожих та відмінних рис у творах В. Набокова і Ю. Косача студіювала О. Полухович [390, с. 65–68], але на рівні малої прози таке питання не досліджувалося. Проведемо компаративний аналіз малих епічних форм письменників-модерністів Ю. Косача (збірка «Клубок Аріядни») і В. Набокова (збірки «Возвращение Чорба», «Соглядатай» і «Весна в Фиальте» та окремі оповідання й есе). Літературознавці зазначали характерні риси, притаманні творам літераторів: цікаві характери, вдало розставлені психологічні акценти, своєрідна символіка, ірреальне, орієнтація на оповідну манеру французької прози, рідковживані слова.

«Літературний твір розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування» [309, с. 65]. Модернізм позначився цікавими тенденціями в літературі: спробі відродити міф як першооснову людського мислення, інтертекстуальності, ірраціональному, «потоці свідомості», екзистенціальності. Майже всі зазначені засоби знаходимо у творах малої прози В. Набокова і Ю. Косача. Обидва привнесли дещо своє в літературу Західної Європи. Ю. Шерех писав про наближення чи віддалення української літератури часів еміграції до ідеалу національної літератури, – «національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної

європейської нації, яка претендує на місце в Європі тому, що має що с в о г о⁴ Європі сказати» [514, с. 173]. Критик зауважував, що європеїзм Ю. Косача – трагічний, бо той «закоханий в Україну – і не може збагнути її», тому починає шукати Україну в Європі. Ю. Шерех пояснював витoki європеїзму автора шуканням «демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з одного боку, а з другого – виплід трагічного конфлікту з Україною» [514, с. 174]. В. Набоков також переконаний, що «велика література йде по краю ірраціонального» [393], на чому наголошували літературознавці.

У творах В. Набокова і Ю. Косача провідне місце займає ігрова поетика, що у ХХ ст. стає найпоширенішим принципом модерністського мистецтва [163, с. 58–62]. Модерністську філософію «*Homo ludens*» («людини, що грає»), яка визначила увесь шлях розвитку культури, розробив нідерландець Й. Гейзинга. В естетиці модернізму раціональність замінювалася грою, що прирівнювалася до мистецтва, яке стане провідним критерієм художності. Й. Гейзинга писав: «Гра – по суті, надлишкова. Потреба грати стає нагальною лише остільки, оскільки вона впливає із задоволення, яке доставляє» [480].

Ю. Косач у руслі модерністських традицій шукає відповідь на питання про життя та стосунки людини з оточуючими, з обставинами або й самим собою, послуговуючись іменником «гра» у прямому значенні. Елемент гри, проте завуальованої, слугує й В. Набокову. Як зазначали історики літератури, письменник взагалі орієнтувався на ігровий принцип (О. Леденьов), його текстам притаманна ігрова природа (А. Клименко). Навіть у житті вживав ті ж ігрові моделі, що й у творах – хрестослів'я, шахові задачі, головоломки й чарівні картини, складені з дрібних шматочків [393]. Л. Стрельнікова писала: «Ігрова поетика розроблялась, як правило, через систему стилістичних прийомів, із використанням системи знаків, символів, метафор і т. ін.» [439, с. 107]. Слушно зазначала й Р. Мовчан, що рух модернізму на рівні стильовому «проявляється в посиленні ігрового чинника, тяжінні до експериментування, вільному виборі

⁴ Авторське виділення збережено.

художніх засобів, алегоричності, символізації, умовності, ускладненій образності» [326, с. 9]. 3. Шаховська згадувала: «Він шифрує самого себе, обдурюючи науковців, яким доводиться витягувати з-під щепеню вимислу ту правду, що під ним прихована», і «вражає універсальністю знань у різних галузях» [513, с. 45, 78].

Тож зупинимося на деяких уподобаннях прозаїка і з'ясуємо, як вони перетворювалися на інструмент реалізації художніх задумів і позначалися на стильових домінантах його оповідань. Джерелом слугуватиме автобіографічна книга В. Набокова «Другие берега», у якій розповідається про хобі письменника – метелики, шахи, читання, футбол, кросворди. Для аналізу залучимо й малу прозу 20–30-х рр. зі збірок «Возвращение Чорба», «Соглядатай» і «Весна в Фиальте» та окремі твори, про що маємо публікацію [168, с. 42–46].

Залюбленість В. Набокова в ентомологію та з'язок її з літературою вивчали Б. Аверін, Д. Александров, О. Долінін. Від семирічного віку метелики стали для В. Набокова важливою складовою його життя. Головна прикмета, яка допомагала зранку зрозуміти, чи зможе він займатися улюбленою справою – полюванням на метеликів, – гарна погода («есть солнце – будут и бабочки») [340, с. 201]. Автор свідчив, що проводив щоденно багато часу на природі. Він отримував справжню естетичну насолоду, зображаючи метеликів. Ось як пише митець про одного із героїв: «Бабочки на короткое время задерживались у него в памяти. Крылья с большими удивленными глазами, лазурные крылья, черные крылья с изумрудной искрой,плыли перед ним...» («Пильграм») [339, с. 398–399].

Візуальний ефект від опису метеликів у малій прозі В. Набокова часто підсилюється малюнком гарного літнього дня. Звідси – художній світ митця: легкість і грайливість стилю, любов до подорожей, філософські роздуми про життя і смерть, художні засоби зі світу комах. Так, герой оповідання «Лик» спостерігає картину, що нагадує Росію: «...в темном саду все цвело... цыкали вовсю кузнечики» [340, с. 370]. Метелики навіюють персонажеві різні асоціації. Сидячи в опері й спостерігаючи, як супутниця знімає великі, сірі боти, щоб звільнити ноги, він уявляє протилежне – легесеньких метеликів, які

вилуплюються із «громоздких, мохнатих коконов» («Ужас») [338, с. 399]. І. Галинська писала, що один із прийомів автора – змішування візуального поля й віртуального світу, які створюють оптичну ілюзію, адже коли метелик складає крильця, він ніби зникає [92].

Ще велике уподобання В. Набокова – шахи, зв'язок яких із художньою творчістю вивчали М. Анастасьєв, В. Шкловський, О. Костанді. Про свою пристрасть складати шахові задачі літератор писав: «Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведенные до дьявольской тонкости», причому пояснює, що змагання в шахових задачах відбувається не між білими й чорними, а між їх складачем і уявним розгадувачем. Далі проводить паралель між складанням таких задач і написанням творів, у яких справжня боротьба ведеться між романістом і читачем, та зауважує: «В этом творчестве есть точки соприкосновения с сочинительством и в особенности с писанием тех невероятно сложных по замыслу рассказов, где автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых и дает чудотворный толчок к оживлению всего создания, к переходу его от граней кристалла к живым клеткам» [340, с. 290]. Отже, звідси – любов митця до інтриги, ірреального, двійництва, художнього двосвіття, створення текстів-«матрьошок», ігрової співпраці з читачем («Картофельный Эльф», «Сказка»). Марк в оповіданні «Катастрофа» бачить себе ніби збоку. Часто В. Набоков вживає порівняння людини з «черным шахматным коньком» [340, с. 390]. Хитросплетіння сюжетів його малої прози («Пассажир», «Катастрофа») іноді нагадують шахові комбінації. Близько до шахів знаходиться й захоплення кросвордами. У 20-ті рр. для газети «Роль» він вигадав шараду, тоді придумав і слово «крестословицы» [340, с. 286]. Ось герої його творів «Хват», «Занятой человек» «решают, сопя, крестословицу» [339, с. 375, 391].

Також пристрастю В. Набокова був футбол. Він вважав, що народився голкіпером. З великим натхненням розповідає про власну самотність і незалежність, вбачаючи в цьому щось байронічне [340, с. 278]. Можливо, саме звідси – його любов до нанесення своєму читачеві удару-«гола» у вигляді якоїсь

несподіванки, звістки, прагнення чимось його приголомшити, привнести елемент обману. Як голкіпер – сам на воротах, і в зображенні героя переважає самотність, екзистенціалізм («Удар крыла» «Лик», «Нежить», «Случайность»). В оповіданні «Звонок» синові вдалося ошелешити матір несподіваним візитом. Вони екзистенціально самотніми були ще у Росії. Герой пригадує, що мати колись забула навіть, скільки йому років, бо замість десяти свічок у день народження на пиріг поставила дев'ять [338, с. 302]. Бажання знищити тирана («Истребление тиранов») подібне на забиття «гола»: «я знаю <...>, что моей родине, ныне им поработенной, предстоит в дальнем будущем множество других потрясений, не зависящих от каких-либо действий сегодняшнего правителя. И все-таки: убить его» [340, с. 385]. У творі «Возвращение Чорба» дочка завдає батькам несподіванки-удару, коли у весільну ніч тікає разом із нареченим з дому. Пізніше і сам Чорба, який знаходиться у «пастці» власних спогадів, ненавмисне завдасть їм ще потрясіння, повернувшись без коханої [338, с. 285–289].

Усі названі уподобання В. Набокова – метелики, шахи, кросворд, футбол – ймовірно, створюють ту спіраль, яку сам письменник вважав основою життя. Він писав: «Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни» [340, с. 283]. Звідси – як вищевказані домінанти його прозової творчості, так і принцип подачі матеріалу від імені кількох оповідачів, ідея свободи тощо. Словник символів зазначає, що спіраль є символом великої свідомої сили, це ніби шлях в інший світ, інший вимір. Ймовірно, що майстер слова неспроста визначив для себе саме таку фігуру – про це писали його сучасники. О. Долінін аналізував романну творчість Сіріна-Набокова як сходження, яке варто розглядати ніби «якусь самоцінну й самодостатню спіраль, спрямовану у вічність» [142, с. 24]. І. Галинська наголошувала, що у творчості В. Набокова «зазвичай спіраль виступає у вигляді опозиції до ніцшеанського «порочного» кола «вічного повернення» [92]. Принцип спіралі лежить в основі його творів «Круг», «Бахман», «Подлец». За принципом подвійної спіралі побудоване й оповідання «Удар крыла», рух у якому йде у двох протилежних напрямках. Якщо Керн рухається у зворотному напрямку («повернул обратно», «вернулся к себе в номер», «вернулся

в читальню», «он отскочил с судорожным вздохом», «решил покончить с собой»), то лижниця Ізабель – це нестримна енергія, вона швидко, у сніговій хуртовині літає та ховається за поворотом. Щаслива, окрилена, розповідає Керну, що літала по скелях, злітала просто з виступів, просто до зірок. І перед очима героя після її захоплюючої розповіді з'являються іскри, а потім – прозорі спіралі, що розкручуються безкінечно [341, с. 13–14]. Однак настає кінець: мстивий ангел завдає смертельного удару «летючій Ізабель». У творі поєднані несподівані ходи-пастки, хитросплетіння, ірреальне, крила ангела нагадують крила великих метеликів, що в цілому створюють оригінальний сюжет.

В українського письменника Ю. Косача життя – також гра, у якій відсутня нудьга («Клубок Аріядни»), це поклик душі й тіла; музика, що йде через дисгармонію («Остання атака»), гра в шахи, у віст («Сентиментальна історійка», «Вітряк»), їзда на транспортному засобі («Юра цісарського роду»). В оповіданні «Голос здалека» є «гра природи», а життя, на його думку, – це закономірність, поклик поколінь. Єднальною ланкою усіх творів збірки Ю. Косача є таємниця.

Міфологізм, який став однією із важливих категорій літератури ХХ ст. («Представники модернізму <...> надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями» [309, с. 65]), у новелі Ю. Косача «Клубок Аріядни» набуває узагальнених ознак. Ім'я героїні споріднює її з давньогрецькою міфологією. Як відомо, ниткою Аріядни називають спосіб, що допомагає розв'язати якесь складне питання. Таку «нитку»-підказку у вигляді віршів із драми Шекспіра дав сам оповідач двом героям-антагоністам, спочатку Котенку (підказав слова), потім – Аріадні (розповів про це).

Схожий мотив знаходимо й у малій прозі В. Набокова. Так, в оповіданні «Соглядатай» героєві пропонують роман Клода Ане «Аріадна – російська дівчина», а у «Других берегах», розповідаючи про змагання з шахів, прозаїк послуговується антонімічним мотивом: «...значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества «иллюзорных решений» <...> чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» [338, с. 300; 339, с. 290]. Ще

символи давньогрецької міфології у В. Набокова – це Содом і Гоморра, Лотова дружина («Другие берега»), авгієві стайні (есе «Что всякий должен знать?»).

Новела Ю. Косача «Змія» містить алюзію з міфологічною Медузою Горгоною. Хоча в «Одіссеї» Гомера вона зображена потворою, літератор показав княгиню Марію Олшанську-Курбську вродливою зовні, але її спотворюють внутрішні «дракони». У героїню закоханий москвитянин Сербулат, слуга князя Андрія Курбського. Після відмови виконати наказ княгині – знищити її чоловіка, очима слуги показана темна душа Марії Олшанської. Сербулат розуміє, що перед ним – відьма: вона «шипить», у неї «криваві» вуста, вона «зареготала хижо» (усі словосполучення вживаються неодноразово); гади з підвалу живо відгукувалися на свист княгині. Аналогію з міфічною істотою породжують і порівняння: «Чорні гадючки її волосся знов закублилися», «Йому видалося, що чує в її голосі сичання змії». «Змією» побачив княгиню й прожогом кинувся геть закоханий у неї Ждан, який став свідком того, як вона штовхнула Сербулата в «чорну безодню гадючого життя» [399, с. 101–108].

На відміну від українського митця, В. Набоков звертається ще й до казкових і християнських символів, надаючи їм несподіваного сенсу. Так, фантастичного й іноді сатиричного змісту водночас набуває дурненький і боязкий дракон, який виліз із печери, щоб побачити, що відбувається у світі («Дракон») [335, с. 3–6].

Проблему тоталітаризму, проти якого не може нічого вдіяти та ж нечиста сила, В. Набоков описав у першому еміграційному оповіданні «Нежить», персонаж якого, «прежний Леший, задорная нежить», жаліється: «...никого из племени нашего на Руси не осталось. Одни туманом взвились, другие разбрелись по миру», адже стало неможливим бачити, як «...лежат люди <...> А как ближе взглянул, так и обмер. У того голова на одной красной ниточке висит, у того вместо живота – ворох толстых червей» [336]. Іноді досить несподівано демонічну роль виконує жінка. Вона повідомляє Ервіну: «Я рождаюсь три раза в два столетия» («Сказка») [338, с. 310]. Незвичною є й роль ангела, сповненого загадковості й демонічних мотивів («Удар крыла») [341, с. 15–21].

Новели Ю. Косача також містять елементи таємничості. Герой оповідання «Клубок Аріядни» не міг зрозуміти (і це залишилося загадкою), яку дивну гру вели між собою Котенко і його знайома, причому автор неодноразово на цьому наголошує [399, с. 20–22]. Щодо персонажа й розмов із ним письменник вживає слова «ілюзія», «таємниця», «авантюрист», – і це додає нез'ясованості його особі. Твір має відкритий фінал, що сприяє читачеві самому домислити життєві колізії героїв. В. Набоков, як зазначала Н. Берберова, також адресував свої твори новому читачеві [37, с. 235], здатному до активної ігрової співтворчості.

Мала проза обох авторів містить і ніцшеанські мотиви. Щось від Надлюдини в Котенка («Клубок Аріядни») викликає або цікавість із боку героїні, або роздратування й ревності оповідача, адже той демонструє спокій у будь-якій ситуації, навіть у литовській в'язниці, коли люди «...мали твердий намір не випускати його від себе живим» [399, с. 18]. Аналогічні мотиви звучать і в новелі «Остання атака». Її герой Отто фон Гагенав демонструє силу не лише у протиборстві з суперником, захищаючи Івгу, а й протистоїть силам природи: «Отто стояв на галявині, лицем до бурі. Його кучері розвівалися на вітрі, злива сікла його лице. Але він стояв заслуханий увесь у могутній гімн <...> Захоплений і радісний, він стояв і вслухався в шум вітру» [399, с. 40]. Схожу ситуацію з ніцшеанцем Саніним змалював М. Арцибашев: «Когда опять сверкнула молния, всем существом ощущая жизнь и силу, Санин раскинул руки и во все горло и протяжно, и счастливо закричал навстречу грому, с гулом и грохотом перекатывавшемуся по небу из конца в конец могучего простора» [19, с. 221].

Герої-антагоністи у «Клубку Аріядни» вважають життя своєю грою, в якій є місце для загаковості, неспокою, тому воно не повинне бути нудним, і все для цього роблять. На протигагу їм молоді німецькі поручики, сперечаючись на тему війни, доводять одне одному, що «гра варта свічки» (Остероде) і що це завелика гра, – «це гра зі смертю» (Отто) [399, с. 29].

Творчість російського письменника як ніцшеанця досліджував А. Ліврі: «Той факт, що В. Набоков був адептом доктрини Ніцше означає і те, що йому було близьким не лише вічно-модерністське ніцшеанське бачення античності, але і такі

<...> поняття, як, наприклад, «надлюдина», «добрий європеєць», «олександрійська людина», «дух тяжкості», «теоретична людина» та ін.). Науковець вважав, що зазначене вище твердження означає і те, що В. Набокову став близький і погляд Ф. Ніцше на сучасний світ, тобто його ставлення до рівності, до різних «свобод», до жіночої емансипації, до дарвінізму, до соціалістичної тиранії й демократії [296]. А. Ліврі писав, що автор підійшов до ідеї Надлюдини поетапно, розпочавши з «найпростішого андрогіна» у творі «Соглядатай» [297, с. 218]: «...сначала чреватый гибелью раскол – впитывание Смурова отражением («Я стоял почему-то на коленях, хотел упереться рукой в пол, но рука погрузилась в пол, как в бездонную воду»), затем благополучное единение: «Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне моё отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» [339, с. 304–305].

Провідний ніцшеанський мотив малої прози В. Набокова – ідея вічного повернення. «Но этот купол над ней, – ах, этот купол, – вековой, потёртый, тусклая бронза, великолепный груз времён...» – спостерігає в оповіданні «Путеводитель по Берлину» [338, с. 339]. Панцир черепахи, який порівнює з античною бронзою, символізує не лише коло вічного повернення. Порожній панцир – це набоківська алюзія на перший музичний інструмент – кіфару. Зазначимо, що спочатку її зробив Гермес і подарував Аполлону. Як бачимо, у В. Набокова перегукуються античні й ніцшеанські мотиви. Новела Ю. Косача «Голос здалека» також тяжіє до ніцшеанської теорії вічного повернення, герой якої стверджує, що «кожна людина живе вічно» [399, с. 60].

Модерністи тонко відчували дисгармонійність світу, абсурдність людського існування. Обидва письменники змальовували переживання героями стану дискомфорту, самотності. Прозаїки відтворили деякі риси екзистенціального світу: прагнення внутрішньої свободи, розчарування у навколишньому оточенні, абсурдність буття. «Де людина? Людина йде, як худоба, на різню і вмирає в багні непотрібна, лежить і гине мертвим падлом, здихає... <...> Худоба!!!» – емоційність героя новели Ю. Косача «Остання атака»

народжує у ньому бажання знищити цей несправедливий закон життя. У творі ніби з'являється нова людина, готова проголосити нову правду, вивести людей «до нового чину», «до світлого завтра, де не буде насильства й знущання» [399, с. 46–47]. Іншим разом Гагенав думає, що життя – це «музика», воно «йде через дисонанс, через суперництво, через боротьбу» [399, с. 43]. Втомлений війною, герой залишається наодинці в українському селі, щоб осмислити цей жах, побути на самоті. Природа допомагає відновити сили, відпочити від «гуку, свисту пуль, цілої сірої, вошивої буденщини» [399, с. 31].

Екзистенціальними мотивами насичені й оповідання В. Набокова, персонажі яких самотні («Звонок», «Роздество», «Облако, озеро, башня», «Письмо в Россию»), замріяні («Картофельный Эльф»), закінчують життя самогубством («Соглядатай», «Случайность», «Удар крыла»), божеволіють («Бахман», «Ужас»), помирають («Катастрофа»). Героям притаманна споглядальність. Один із них заявляє: «Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть» [339, с. 345].

Літературознавці писали про виняткову інтертекстуальну насиченість творів В. Набокова, художня тканина яких буквально «пронизана мережею вишуканих і вибагливих алюзій, цитат, перифраз зі світової літератури» [393]. Таке спостереження стосується й прозового доробку Ю. Косача. Поведінка відлюдька Отто дещо нагадує гамсунівського Глана («Пан»), який сповідував пантеїзм, а дівчина Івга – Єву, з цього ж роману, або лісову мавку, що мимохіть народжує аналогію з поемою Лесі Українки. Як і герой К. Гамсуна, Отто починає нудитися спокійним життям «без турбот і хвилювань», тому випадкова зустріч із смертельно пораненим німецьким вояком вирішує його долю. Ім'я головного героя співзвучне з іменем Гаген із німецького епосу «Пісня про Нібелунгів». Там він фігурує як Гаген з Троньє, що іноді ототожнюють із міфічною Троєю. Гагенові притаманне міфічне всезнання, його вважають символом німецької доблесті. Зауважимо, що в новелі Ю. Косача головний герой – представник німецької аристократії, знайомий з філософією Ж.-Ж. Руссо, Е. Канта, Ф. Ніцше. Автор

зауважує: «Молодим корпорантом заволодів дух предків, що йшли з Фрідріхом Барбаросою на Єрусалим» [399, с. 30]. Зустріч ще одного персонажа («Голос здалека») зі своїм двійником є збігом із творами Ф. Достоевського, книгою Екклезіаста, теорією М. Реріха.

На відміну від В. Набокова, який намагався не торкатися політичних тем, у творах Ю. Косача з'являються мотиви літератури «втраченого покоління», притаманні західноєвропейській. Український письменник завершує новелу «Остання атака» роздумами на тему війни: «Вмирає цей хлопчина, вмирають ще й такі самі, як він. Звірячий закон, закон камінної доби! А століття поступу, де вони? Де відродження людини? Де людина? Людина йде, як худоба, на різню і вмирає в багні нікому не потрібна, лежить і гине мертвим падлом, здихає...» [399, с. 46]. Спочатку друзі, що верталися з дозору, проводжають піхотинців, що йшли грізні, мовчазні, похиливши голови, на фронт. Отто фон Гагенау, одягнувши медальйон загиблого, що виконує тут символічну роль – ніби приміряння долі іншого на собі, побіг «у той бік, де маячила сіра маса» й долучився до їх рядів, що йшли в останню атаку. Отже, герой став одним із тих, про кого говорилося на початку: «багато з тих людей у касках не побачать своєї батьківщини» [399, с. 47].

Вивчаючи мотив двійництва, який є провідним у творах В. Набокова, літературознавці зазначають, що письменник любить двійників, його оточення – це «гра уяви» (Л. Стрельнікова), двійник – це alter ego його самого (З. Шаховська). Схожий мотив повторюється у багатьох його оповіданнях («Соглядатай», «Ужас»), цікавить він і Ю. Косача. У новелі «Голос здалека» автор створює фантастичну ситуацію, коли двійник героя під час бою почув у собі голос предків – українців, мазепинців, а пізніше зрозумів, що то був голос його української свідомості, що «говорив» про необхідність вивчати власну історію і все робити для процвітання вітчизни. А філософські думки двійника («ми всі живемо більше в минулому, ніж у сучасному», «по суті ви живете весь час, живе вічно той дух, що народився колись неповторний» [399, с. 60]) надто революційні як для того періоду, так і зараз. Герой пояснював, що «найти себе у минулому» – значить «найти свою рівновагу, своє призначення, своє місце в космосі» й

водночас твердив: «нічого нема на світі нового – все є повторення того, що вже колись робили» [399, с. 59–60]. Схожі мотиви вміщує й новела Л. Мосендза – «Поворот козака Майкеля Смайльза». Якщо герой Ю. Косача, росіянин за народженням, лише теоретично осмислив своє українське походження, то американець Майкель Смайльз приїхав до України, щоб на власні очі побачити країну своїх предків і взяти участь у боротьбі за її визволення [329, с. 117–142].

Зближує творчість Ю. Косача й В. Набокова художня складова. Так, український митець для своїх порівнянь послуговується образами тваринного світу: очиці у Мільорда названі «рудими мишами», а чоловіків, що рилися у брудній білизні та взяли Трача під стражу, названо хом'яками [399, с. 134–135]. Закоханість В. Набокова в ентомологію позначилася й на його художній символіці епітетів, метафор і порівнянь; він тяжіє до «олюднення природи» і бажання «надавати предметам людських рис» [513, с. 63].

У післяжовтневий період починає писати по-новому і Максим Горький. Його творчість як одного з яскравих і водночас суперечливих письменників ХХ ст. продовжує хвилювати науковців, свідченням чого є величезна кількість матеріалів, які раніше не публікувалися [302; 530]. В еміграційній малій прозі М. Горький показує «все «извороты» человеческой души» без ідеологічного підтексту, властивого йому у дожовтневий час. Одним із значимих стало оповідання «Отшельник», яке вперше з'явилося 1923 р. у берлінському журналі «Беседа». Твір відкриває галерею дивних героїв збірки «Рассказы 1922–1924 годов» [107].

Несподіваним було те, що Максим Горький, який свого часу виступав із публікаціями на зразок статті «Разрушение личности» – проти творів декадентського спрямування, вважаючи, що вони ведуть убік від активної боротьби за нове життя, сам порушує схожі проблеми й також отримує свою долю критики. Так, цілком погоджуючись із художніми достоїнствами оповідання «Отшельник», В. Вєшнєв дорікав М. Горькому, що за зразок героя той узяв «наймерзотніший тип людської породи». Зокрема писав, що із буревісника революційної Росії письменник перетворився на поета з вигаданої ним «країни

виродків» [74, с. 47, 53]. Однак така думка не зовсім є доречною з огляду на те, що згадане оповідання належить до нетрадиційної прози, написаної в модерністському ключі. Йому притаманні біблійні, фрейдистські й ніцшеанські мотиви, полеміка з основних питань зображення героя з Ф. Достоєвським, Л. Андрєєвим і М. Арцибашевим. У творі використані психологічні й філософські установки, а домінуючу роль відіграла фольклорно-міфологічна складова. Саме такий образ Самітника, основу якого складали міфи про великого грішника, Пана (Велеса), архетипи Мудрого Старця і Спасителя, і став у пригоді авторові. На це доречно вказала Л. Спиридонова: зрозуміти еволюцію творчого методу письменника «неможливо без вивчення міфопоетичної основи, на якій він базувався» [438, с. 12].

Прикметно, що тип відлюдника, «босяка» широко репрезентований М. Горьким ще у дореволюційний період. Образ Мандрівника у його ранній творчості аналізував А. Прошунін, рецепцію архетипу «народного мудреця», міфопоетичну парадигму художніх пошуків вивчав Н. Іванов, фольклорно-міфологічні алюзії – В. Ханов. Низку статей на теми міфу про великого грішника, історію Едіпового сюжету створила М. Клімова. Вона висловила думку, що міф про великого грішника, який є міжнародним явищем, лише для російської культури набув майже архетипового значення [230, с. 54]. Окрема робота дослідниці присвячена темі відображення згадуваного міфу в «Отшельнике» [231, с. 39–42]. Вартим уваги є й спостереження, що зацікавлення М. Горького було закономірним «у пору його роздумів про Росію, яка тільки-но пережила страшний досвід революції й братовбивчої війни» [231, с. 40].

Початок оповідання нагадує фольклорний твір, у якому картини природи – річка, яр, чагарник, зоряне небо – допомагають відтінити опис загадкової печери зі сходами з важких валунів, що спускаються до струмка, та її жителя – відлюдника, що нагадує лісову істоту. «...образи «землі», «води», «неба» у своїй єдності являють певну систему координат горьковської картини світу, в якій відбувається рух героїв письменника», – зазначав А. Прошунін [403]. Справедливе спостереження ученого щодо гармонійного об'єднання просторів

моря, землі, неба, що створюють своєрідну ауру, в якій нібито стає можливим осягнення таємниць і загадок світу, стосується й досліджуваного твору. Г. Ловмянський, посилаючись на твердження М. Еліаде, писав: «...означена Гесіодом божественна пара «небо – земля» являє собою головний зміст міфології всесвіту» [311, с. 32].

Належне місце займає в оповіданні й притаманна фольклору символіка чисел «три» і «дев'ять»: три дерева – липа, береза і клен, посаджені через три роки кожне (герой живе відлюдником дев'ять років). Як ми вже зазначили, «три» – символ світової Єдності, формула творення світу та моделі Всесвіту [236]. М. Костомаров звернув увагу на те, що слов'яни шанували священні дерева: «Клен і липа символізувалися, як видно з пісень, шлюбною парою; клен мав у собі таємничу благодійну силу» [264]. Ймовірно, що ці дерева й додавали сили герою-самітнику.

Згадана печера прикрита «дверью, искусно связанной из толстых сучьев». У такому контексті вона виступає як «місце концентрації життєдайної сили землі» [323]. Печера цілком пристосована для життя відлюдника: у ній «прочно устроена внутренность: бока и свод покрыты циновками из прутьев ивняка, циновки смазаны глиной», є піч, аналой, мерехтить світло лампадки, за аналоєм – три чорні ікони. Насторожує колір ікон. Окультна література дає деякі відомості про це: «Згідно з повір'ям, чорні ікони є невід'ємним фетишем «православних» чаклунів і відьом. Під словом «православні» мається на увазі те, що чаклуни й відьми хоч і можуть опиратися і всіляко йти наперекір християнству, але все ж використовують всі основні догмати, нехай і спотворені <...> На чорних іконах були зображені всі ті, хто не потрапляв до рангу святих, а з часом і взагалі ставав негативним героєм у християнському світі» [496].

Головний герой оповідання Савелій Пильщик став продовженням відомого образу Луки із п'єси «На дні». Розповідаючи про людську образу, він водночас беззастережно говорить, яким сам був кривдником для дружини й дочки і що стало причиною його арешту. Відлюдник зізнається: «Я, дружба, великий здесь утешитель людям» [107, с. 12]. Кілька років тому він скоїв великий гріх – інцест,

про що говорить, посилаючись на авторитет святого Лота, до якого, всупереч біблійній традиції, зводить генеалогію пророків: «Бывает это – живут и с дочерьми. Даже святой один с дочерьми жил, с двумя, от них тогда пророки Авраам, Исаак родились. Про себя я не скажу этого. Конечно, играл с ней; дело зимнее, ночи длинные, скушно!» [107, с. 10]. М. Климова, аналізуючи особливості композиції міфу про великого грішника, нагадує відому богословську тріаду «гріх–покаяння–порятунок», а типологія героя передбачає характер надзвичайно широкого душевного діапазону, який здатний витримати перехід від важких падінь до праведності й навіть святості» [231, с. 39]. У лексиці Савелія домінують слова «играл» і «скушно», що свідчить про неусвідомлення свого вчинку як гріха. Однак друга складова тріади – покаяння – відбувається у вигляді паломницьких подорожей героя до святих місць. Перебуваючи в острозі, Савелій просить дозволу сходити в Києво-Печерську Лавру, «ко святым мощам, грехи замолить».

Принагідно зазначимо, що герой новели Г. Мопассана «Відлюдько» також в результаті інцестуального зв'язку носить покару грішника. Розповідаючи про свій великий гріх, він шкодує: «Життя здавалося мені ненависним і огидним, повне знегіддя, ганьби, свідомої і несвідомої підлоти. Моя дочка! <...> Я зазнався з своєю власною дочкою! Я мало не кинувся в воду. Я втратив розум!». Хоча він не знав про доньку, однак у результаті такої фатальної випадковості поселився «у мурах маленького старовинного храму», знаходячи тут своє спасіння [328, с. 307–312].

Зустріч у Почаївській лаврі з мандрівником «Іваном-Хрестителем» мала на Савелія благотворний вплив: він «до цієї розмови немов сліпий був». Міф про великого грішника знаходить подальший розвиток в архетипі Мудрого Старця. Відбувається повільна метаморфоза. Невдалою стала спроба знайти дочку – вона померла. Після Афона Савелій перетворився в «утешителя людей». К. Юнг писав: «Ці колективні патерни, або типи, або зразки, я назвав архетипами, використовуючи вислів Блаженного Августина. Архетип означає типос (друк-imprint-відбиток), певне утворення архаїчного характеру, що охоплює, як за формою, так і за змістом, міфологічні мотиви» [523, с. 37].

Портрет старого, написаний М. Горьким, несе психологічне навантаження: «весь какой-то измятый, искусанный. Лицо его, красное, точно кирпич, безобразно, левая щека разрезана от уха до подбородка глубоким шрамом, он искривил рот, придав ему выражение болезненно-насмешливое, тёмненькие глаза изувечены трахомой – без ресниц, с красными рубцами на месте век, волосы на голове вылезли клочьями, и на бугроватом черепе – две лысины, одна – небольшая – на макушке, другая обнажила левое ухо». І в той же час зовнішня потворність стає неважливою, коли автор звертає увагу на очі: «уродливо голые глаза его смотрят ласково; когда он смеется, увечья лица почти исчезают» [107, с. 5–6].

Психологи стверджують, що образу Мудрого Старця у свідомості людей передував архетип Духа: образ єдиного для всіх бога ясного Неба. Люди перестали поклонятися йому ще до того, як стали фіксувати свої міфи, але колективна пам'ять зберегла його як безликий образ єдиного творця, який створив світ і зберігає його під аркою світлого небосхилу [444]. На переконання К. Юнга, архетип Духа містить у собі й вище, божественне, і нижче, демонічне: «Наприкінці епохи античності порядок світу сприймався вже як демонічна сила. Людина опинялася у владі безликого фатуму – його символом стало зоряне небо, що викликало захоплене шанування декількома століттями раніше в якості символу гармонії світу» [521]. Отже, можна говорити про амбівалентність образу відлюдника.

Максим Горький наголошує на грайливості героя («А я – весёлый был, игристый», «звонко смеялся», «почти весёлый тон» [107, с. 6, 20]), любові до вина, що не може не насторожити читача, адже для характеристики відлюдника вживає визначення, що стосуються міфологічних образів – Пана як героя давньогрецьких міфів, і Велеса – істоти слов'янської міфології. Разом з тим Пан, який мешкає в печері, як і герой М. Горького, грайливий і життєрадісний, відомий пристрастю до вина і веселощів, палкою закоханістю й переслідуванням німф. До того ж Пана визнавали за винахідника сопілки. Автор повторює думку про чаклунську силу слів героя, мелодійний голос, що постійно змінюється: «Его мягкий сиповатый

голосок звучал певуче, неустойчиво и родственно сливался в теплом воздухе вечера с запахом трав, вздохами ветра, шелестом листвы, тихим плеском ручья по камням» [107, с. 8]. І далі читаємо: «Замолчи он – и ночь будет не полна, не так красива и мила душе». На схилі літ старий не втратив колишньої сили, він може піти в танок, коли «охватит радость», випити склянку вина – цим підкреслюється ніцшеанське ставлення до життя як діонісійства. Л. Колобаєва зазначала, що «веселощі горьковських героїв» – це «вільна гра життєвих сил непокірної людини, уперте розуміння ним життя як блага» [247, с. 277].

Танок Савелія нагадує Заратустрин. Відлюдник залишається молодий тілом і душею, бо знає, що головне – Душа, яка «закона не знает, годов не считает» [107, с. 19]. Старий спустився в долину і там побудував собі печеру, а Заратустра пішов у гори. Зійшовши звідти, він говорив, що людей не любить, бо людина для нього «надто недосконала» [356, с. 7], що «Бог помер» і на його місце ставить Надлюдину. Для численних «паломників» Савелій схожий на ніцшеанського героя: він веселий, спокійний, урівноважений, допомагає людям мудрою порадою («со спокойной уверенностью мастерового в знании своего ремесла» [107, с. 12]). Сентенції твору інколи підтверджують, а частіше полемізують зі словами Заратустри. Савелій навчає людей шукати бога в людині, бо той «растаял в слезной жизни нашей, как сахар в воде». Говорить, що у бога свої справи, навіщо заважати йому? Тому живе він більше для великих людей [107, с. 12–16]. Погоджуємося з Л. Колобаєвою, яка писала, що естетика Ф. Ніцше співзвучна М. Горькому своєю установкою на антиспоглядання. А перегук письменника з німецьким філософом – «не міф, а реальність», бо автор «залучав <...> етичну проблематику Ніцше, використовував, по-своєму переосмислюючи, деякі його філософські лейтмотиви й символи для реалізації власних творчих імпульсів» [246, с. 165–166.].

Ніцшеанські мотиви відчуються й у переоцінці цінностей у світогляді відлюдника, який поблажливо ставиться і до плотських утіх, і до християнства. Савелій вчить: «бога носишь в душе!». І вважає, що поняття «пекло» взагалі відсутнє: «это несоединимое», «это обман» [107, с. 21, 29]. У ставленні до жінки,

на відміну від Ф. Ніцше, герой виявляє лояльність, і тут можна почути фрейдистські мотиви: «женщина – это, дружба, большое дело, вся земля об этом бредит, – зверь, птица, малая букашка – все одним живы!» [107, с. 10]. Старець розуміє їх, «насквозь» знає, тому кожній, яка приходить до його печери за порадою, знаходить потрібне слово. Автор вражений, із якою любов'ю й душевним теплом той звертається до них. У голосі героя музикою звучить слово «Милая!». «Ёмкость этого слова была неисчерпаема, и, право же, мне казалось, что оно содержит в глубине своей ключи всех тайн жизни, разрешение всей тяжелой путаницы человеческих связей». Відлюдник вимовляв це слово різноманітно: «с умилением, с торжеством, с какой-то трогательной печалью; оно звучало укоризненно ласково, выливалось сияющим звуком радости, и всегда, как бы оно ни было сказано, я чувствовал, что основа его – безграничная, неисчерпаемая любовь, – любовь, которая ничего, кроме себя, не знает и любит сама собой, только в себе чувствуя смысл и цель бытия, всю красоту жизни, силою своей облекая весь мир» [107, с. 24].

Максим Горький називає Савелія «колдуном», бо й сам ніби піддався чарам його мови: замість слова «говорив» автор вживає «чаклував» – саме таким був діалог Старця з кульгавою дівчиною. Мова Савелія настільки вишукана, що здатна «...околдовать чарующей силой своей не только деревенских баб, но всех людей, всё живое» [107, с. 9, 24]. Натомість казками, яких він «сотни знает» і які «кровь горячат», власну дочку розбестив і став причиною її нещасного короткого життя.

Однак під вечір різко змінюється колір очей старого: «Лицо его, освещённое огнём, казалось раскалённым докрасна и стало страшно; тёмные зрачки голых, разодранных глаз изменили свою форму – не то сузились, не то расширились, – белки стали больше, и как будто он вдруг ослеп». Від Савелія наче холодом повіяло. Неспроста автор затіяв розмову на тему, чи є пекло, де живе диявол, на що старий суворо відповів: «Ну, ты этим не шути» [107, с. 28–29]. Міфологічні витoki образу відлюдника є також і у хтонічних божествах, про що свідчить схожість героя з Паном і Велесом. Г. Ловмянський доречно зауважив: «Велес,

швидше за все, був російським демоном, який не має нічого спільного, крім деякої подібності в імені, з богом худоби Волосом» [311, с. 91]. Отже, у Савелії амбівалентно поєднані святий і грішник – ангел і демон. Письменник риторично запитує: «Это – святой человек, обладающий сокровищем безмерной любви к миру?» [107, с. 29].

І дійсно, чи це святий говорить різними голосами з жінками? Пригадуються його «одкровення» із приводу того прихильного ставлення до дев'ятирічної дівчинки і як він зміг розговорити скривджену дитину, а потім тривалий час «кружился» біля її будинку, хотів ще поговорити з нею. Або розповідь про те, як купив ляльку, бо дуже сподобалася, а потім подарував її дитині. Ці епізоди можна витлумачити по-різному, однак усі вони свідчать про те, що Савелій – знавець людської душі, водночас, можливо, має відхилення у психіці, говорить: «Душа – птица капризная, куда летит – неведомо» [107, с. 19].

У листі до М. Андрєєвої від 4 лютого 1924 р. Максим Горький зазначав: «Тільки ця гнила еміграція виливає на Людину трупну свою отруту, втім – отрута не здатна заразити здорову кров. Не люблю я, зневажаю цих політиканствующих емігрантів, але – все-таки моторошно стає, коли бачиш, як російські люди здичавіли, озвіріли, подурнішали, будучи відірвані від своєї землі» [106]. Дійсно, у вигнанні автор осмислював драматичні події російської історії. Вустами Савелія він нарікає («до чего же люди обижают навывкли друг дружку», «человека травить – это мы любим») і у властивій йому манері вчить («Человек – не камень, а и камень от времени меняется», «боятся надо бога обидеть», «гони злобу прочь» [107, с. 7–8, 25]. Тож підтверджується думка К. Юнга, що архетипічні форми не є статичними, вони взаємозамінні. Архетип Старця в поєднанні з образом-символом «великого грішника» зливається з архетипом Спасителя.

До нетрадиційної прози віднесемо й твори Остапа Грицяя. У мистецькому доробку письменника поєднуються різноманітні жанри: оповідання, новела, казка, сатира, спостерігаються ознаки притчі, легенди, міфу, навіть доповіді [180, с. 4–9]. Письменник родом зі Львівщини. Серед чинників, що мали на нього

вплив, Л. Винар називав усну народну творчість, але найбільше значення у його житті займали матір і вітчизна. Науковець подає зразок вірша малого поета:

Люби вітчизну,
 Бо це твоя мати,
 Пригорне до серця
 Та впустить до хати [75, с. 9].

Читання книжок світової літератури – В. Скотта, Ч. Діккенса, Г. Мопассана, Е. Золя, Г. Гайне – також мало неабияке значення для становлення особистості автора. «Герой нашого часу» М. Лермонтова викликав у майбутнього письменника особливе захоплення як постатями, так і чудовими картинами природи Кавказу. Л. Винар припускає, що вже тоді «в душі малого Остапа зродилося бажання вповні присвятитись літературознавчим студіям» [75, с. 10].

У 1902 р. О. Грицай закінчив Львівську академічну гімназію, вивчав германістику й літературознавство у Віденському університеті, який закінчив з відзнакою й здобув академічний ступінь доктора філософії. Любов до красеного письменства поглибилася під час навчання. Перфектне знання німецької, французької, італійської, латинської і грецької мов дало змогу познайомитися зі світовою літературою. Він став одним із найкращих українських знавців західноєвропейської літератури. У 1910 р. повернувся до Львова, де викладав німецьку, латинську та польську в академічній гімназії. У 1914–45 рр. жив у Відні, потім – у Німеччині [76, с. 1–2].

Друкуватися О. Грицай почав у 1890-х рр. у часописах «Діло», «Буковина», «Літературно-науковий вісник», де вміщував вірші, поеми, оповідання. В еміграції з'являлися як художні, так і літературознавчі твори, політичні статті, переклади. Співпрацював із виданнями «Ukrainische Nachrichten», «Український прапор», «Воля» (Відень), «Український скиталець» (Відень; Прага), «Свобода» (США), «Український голос» (Перемишль), «Розбудова нації» (Прага). У часи національних змагань 1918–20-х рр. намагався «якнайбільше спопуляризувати українську справу перед австрійцями» [75, с. 17]. У його малій прозі міжвоєнного періоду поєднані як реалістичні, так і модерністські тенденції.

Назва *оповідання* «Етрурійська ваза» (1920) перегукується з однойменною новелою П. Меріме, в якій також через образ дорогоцінної речі вивчається психологія суспільства. Водночас О. Грицай виявився продовжувачем традицій українських авторів XIX ст. в зображенні менталітету українців, психологічних характеристик, життя села, світу багатих і бідних, особливостей гуцульської мови. Простежуються ремінісценції з творчості В. Стефаника, у якого головним був «невмолимий трагізм», «мов у творах великих трагіків Еллади» [111, с. 5]. Художник слова звертається до екзистенціального типу художньої свідомості. Героїня оповідання Рузя «самотніша в світі, як звір, як та темна хмара над нею» [112, с. 629]. У розмові з подругою дівчинка ділиться своїми страхами: «...мені там страшно часом й ногам стати, аби чого, крий мі Боже, не втрутити... А вже за нічо ми так не лек, як за ту дорогу посуду, за ту етрурійську вазу...» [112, с. 616]. Ця річ її жахає ще й ворожим чорним кольором: «...здавалося їй хвилями, що це не ваза там, а якась чорна примара зачасна бовдуріє та лякає її» [112, с. 627]. Можливо, тому дівчину й схвилювала розповідь Гасі про бабу Явдоху, яка знала швидкий засіб укоротити життя, адже страх покарання був сильнішим за «легку смертоньку». Рузя слухала подругу «пильно», стала «замисленою» [112, с. 622]. Врешті-решт сталося те, чого дівчинка найбільше боялася. Символічного значення набувають сни, в яких дівчина бачить то бабу Явдоху, яка «дивиться мов Яга, та й пряде й пряде», то померлу матусю, яка приносить дівчинці чорну ковдру й білу довгу сорочку, – в них зазвичай ховали померлих [112, с. 624–625]. Схвилювана такими снами, героїня знаходиться у постійному психологічному напруженні: «полумінь на її щоках не переставала палитися, голова горіла і ставала важка, як камінь, а руки тремтіли. Вони тремтіли і дрижали <...> а з руками стали немічніти й ноги» [112, с. 629]. Символічну роль у творі виконує віночок, який плете дівчинка, пасучи корів. Пізніше, знявши його, вона ховає під подушку, ніби позбавившись життєвої сили – саме такого значення набуває вінок в цьому контексті. Екзистенції «маленької людини» протиставлене безжурне життя панів, які шукали Рузю, вигадували для неї найтяжчі покарання та, не дочекавшись, «стали пирувати», «сиділи в сяєвах багряних стін, і пили, і

реготалися» – в той час, коли дівчинка назавжди «втекла» у «петлю з зеленої крайки» [112, с. 629].

До *сатири* «Щурі» (1922) із підзаголовком «малюнок з суспільного підземелля» О. Грицай добирає епіграф із шевченкового вірша «Сон»: «Хіба ти не бачиш?... То глянь, подивися» [117, с. 3]. У творі чути голос письменника-патріота, знавця світової та української літератур, який уболіває за долю держави. Він залучає аналогію із творами, у яких головним персонажем виступає дух пітьми, що може мати різні обличчя: бог жаху й руйнування в шумерській міфології Нергал, давньоєгипетський бог хаосу та війни Сет, бог зла у Персії Ариман, у Байрона – Каїн, у Мільтона – Сатана. Головний художній прийом сатири – авторська антитеза: бог творчого життя (Сонце) протиставлений духу темряви (ніч, підземелля); променистий Ормузд – понурому Ариману; ясний Озіріс – лютому Сету. Ймовірно, зразками до написання твору слугувала німецька й нідерландська літератури. Однак «Щурі» О. Грицай відрізняються від сатири Еразма («Похвала Глупоті») й С. Бранта («Корабель дурнів»). У творах зарубіжних сатириків Глупота і подорож до Наррагонії зазвичай викликають поблажливу усмішку. Щурі в українського автора – огидні й небезпечні створіння, для змалювання яких письменник вживає темні фарби. Не може О. Грицай порівняти цих істот навіть із Сатаною і Каїном, бо вони – «свого роду Прометей». Сатана, що боровся з полками Господа, «все ж герой, лицар», що захищав зі зброєю в руках «достоїнства заблуканого духа» [117, с. 3, 7]. Зовсім іншими постають щурі. Митець знаходить художні засоби їхньої переконливої репрезентації, не залишаючи жодних вагань у тому, що вони є символами зла та руїни: «...у підземеллях темряви на кожний і найкращий корінь розквітаючого життєвого твору, викоханого святим сонцем, кидається хмара поганих, ненажерливих щурів і надгризає ядовитими зубами все, що змагає до сонячних вершин»; «...невидимі, невловимі, збитою чередою сильні, вічною гниллю годовані й гартовані щурі» [117, с. 6]. О. Грицай нагадує про те, що від самих початків існування України ці створіння були завжди: щурі-редактори, щурі-письменники, щурі-урядовці, щурі-дипломати, які «гризли до тла всі коріння ладу

й миру», «підгризаючи кожную основу нового життя» [117, с. 8, 11]. Цитуючи «Думи» гетьмана Мазепи, сатирик переконував, що цим негідним істотам «не треба ніякого громадянства, не треба народу, не треба визвольної боротьби» [117, с. 10]. З болем у серці він завершує твір: «...щурі тільки ждуть тої хвилі, в якій зможуть вчепити свої зуби – в святі очі Матері та і її закривавлене серце <...> приліплять їй на мертве чоло велику цидулу й собі регочуться як шайтани і напишуть на ній великими на весь світ буквами: «НЕХАЙ ЖИВЕ УКРАЇНА». Соборна, вольна, від Кавказу до Сян простягнена, отаманськими мундирами мальована, щурами роз'їдена Україна...» [117, с. 15].

Мрії про вітчизну стають головними в екзотичних *новелах* «Казка про Анандра та Змія», «Невольник», «Про Смарагдову Оазу», «Про султана та його жінку», які О. Грицай об'єднав у цикл «Казки про людину», змінивши потім заголовок на «Обличчя Сфінкса». Ці твори надруковані 1920 р. на сторінках часопису «Воля». Автор писав, що в кожній із новел намагався «уподібнити якусь ідею загального, вселюдського значення на тлі середовищ і епох» [75, с. 53–54], що й відчутно у названих творах.

На переконання Л. Прими, О. Грицай «витримує всі норми свого новаторського *казково-новелістичного жанру*» [395, с. 48], однак у зазначених творах є елементи поетики й інших жанрів. Так, у «Невольнику» спостерігаємо ознаки *притчі*: відсутність описовості, дія відбувається без декорацій, наявний символічний підтекст, події не визначені ні хронологічно, ні територіально. До того ж «один із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника нерідко протилежний до загальноприйнятих» [309, с. 272–273]. Невольник, якого Пан нарешті відпустив, повернувся назад, пояснивши так свій вчинок: «...не до палацу вертав я, не до Пана, не на бенкет, бо палац, і Пан, і бенкет так би схвилювали мене, як і небо, і ліс, і верховіття... А до в'язниці хотів я вернути, у кайдани, до тяжкої праці, під сторожу...» [113, с. 355–356].

Погоджуємося із Л. Примою, яка вважає, що на основі слів Дорадника можна скласти політичний виступ у дусі тієї доби [395, с. 48]. Вони мають загальнолюдський зміст: «...не судьба вщасливлує людину волею або кайданами,

ні боги, ні володарі не в силі з вільного зробити невольника, а з раба вільної, щасливої людини... Дух – от це джерело його волі або довічних кайданів» [113, с. 357]. *Сентенції* Дорадника цілком можна зіставити з *приказками*, які й відтворюють головну ідею притчі: «Вільному воля не потрібна». Побачивши сонце, небо, ліс, герой збентежився. Щоб підкреслити екзистенцію Невільника, наратор нагнітає відповідні дієслівні вирази, часто із порівняльними зворотами: «душило тяжче, ніж дух казарми», «жахнувся», «тривога, як смерть, обгорнула», «мов закований, став з невгамовним ляком у серці» тощо [113, с. 355]. Мимохить автор спонукає до вирішення питань загальнолюдського масштабу: чи буває людина щасливою, коли у неї немає мрії? Що таке свобода – щастя чи кара? І що з нею робити людині? Виявляється, Воля – це «важка, небезпечна, глибоко відповідальна керма» [113, с. 356]. Аналогічну ношу взяв на себе герой новели П. Меріме «Таманго», який, організувавши бунт і повбивавши усіх членів корабельної команди, виявився неспроможним впоратися з кермом як у прямому, так і переносному смислі.

Новела «Про Анандра та Змія» створена на античному сюжеті, про що говорять власні назви (Зевс, Мінотавр, Горгона) і порівняння («переможець, як Тезей», «Каллія була <...>, мов Алькаменова Афродита», «погляд, мов очі Ніоби», «голос тремтів, як виноградний лист») [114, с. 204–207]. Твір містить *казкові, притчові*, а також деякі ознаки *міфу*, як-от: фаталізм, «божественна першоприсутність, постійна трансформація» [309, с. 53–54]. Застосовуючи цікаву фабулу, О. Грицай підводить до української приказки «У страху очі великі». У формуванні уявлень про міфологічного Змія простежуються як давня язичницька традиція, так і біблійно-християнські й середньовічно-фантастичні мотиви.

До сюжетів з орієнтальною тематикою належать новели «Про султана та його жінку» і «Про Смарагдову Оазу». Перша має відповідник у приказці «Життя без кохання – як ріка без води», друга – «Віра гори повертає». О. Грицай насичує твори символікою, пов'язаною з Індією та країнами арабського Сходу, численними екзотизмами: султан, астрологи, мудреці, ієрогліфи, лотос, гімалайський ліс, кирея; фініки, царство пісків, верблюди. Звернемо увагу, що

«східним» новелам автора притаманні ознаки жанру *легенди*: необмеженість суворими композиційними матрицями; фантастичний зміст, не підтверджений свідченнями; завершення твору повчальними підсумками; наявність деталей побуту; «відображення світобачення певного етносу» [318, с. 546–547]. Варта уваги, на зразок новел Е. По, естетизація смерті у творі «Про султана та його жінку»: «Грізніше, ніж знаки відвічного неба сповіщають про близький кінець цієї жінки – її очі. Ви помітили, ви бачили вже ці жорстокі ієрогліфи смерті на її очах? <...> А як знову минуло сім днів і сім ночей – чорні риси ледве помітним рухом посунулися вперед <...> Вірьте – кажу вам – це не випадок, не привид, не химерна гра блисків в її очах. Це зловісні своєю невловимістю знаки богині Дурги, до якої індійці моляться, коли їм приходить розлучатися з цим світом» [116, с. 458].

Крім філософських питань, О. Грицай у всіх новелах порушує, мабуть, найголовніше – «...за казковим сюжетом вчуваються події боротьби українського народу за визволення та поразка УНР» [396, с. 9]. Роздуми про Сміливість («Казка про Анандра та Змія») і Любов («Про султана та його жінку»), Віру («Про Смарагдову Оазу») та Свободу («Невольник») як про головні чесноти, без яких неможливо здобути перемогу в боротьбі за незалежність держави, й спонукали автора до написання таких нетрадиційних творів. Деякі поради він вкладає в уста Учителя: «А коли вернеш до своїх земляків, то скажи їм, щоб вони за волю боролися не тільки з тим ворогом, який з оружжям в руці нападе на ваш край, а передусім з тими кайданами, що їм готувить темрява їх душ» [113, с. 357]. Ментальність української нації йде від «скитських варварів» і виявляється у «мрійності», «неповоротності», «мовчазності», покорі, а також відокремленості («Будемо жити так, ніби світа поза нашим двором немає») одного з його носіїв – Анандра – протиставляється сміливим, мужнім еллінам в особі Леонтіяда. Якщо ідея держави відходить на другий план, то такий володар не може керувати країною, тому султан, посилаючись на святі книги Упанішад («...милою богам є жертва царів за їх люд та державу»), відходить від справ. Натомість дає головну пораду усім державцям: «О, не ведіть війни і не убивайте себе <...> наче одна самотня хвиля у безкінечному морю Нірвани минеться вам це життя, і жаль стане

вам днів, змарнованих на війну і ненависть, і горе вам буде, що ви не любили і не жертвували вашого останнього за Любов» [116, с. 466].

І нарешті свята мрія про досягнення мети втілюється у новелі про Смарагдову Оазу. Здавалося б, дорога, з якої ще ніхто не вернувся, куди відправляється Ассан, це – шлях у безодню. Але герой пам'ятає заповіт батьків (автор відштовхується від «Заповіту» Тараса Шевченка). Він сповнений величезної віри, тому «...тільки тою Віруючою Тугою ведений, поконав сто мук і сто смертей» [115, с. 129, 138]. Ось таким має бути шлях патріота – доводить прозаїк у «своєрідних оповіданнях з ідеолого-філософською тематикою» [75, с. 52]. Тож О. Грицай – продовжувач традицій української літератури XIX ст.; водночас вони спрямовані в європейський культурний простір.

Таким чином, на прикладі модерністської новелістики міжвоєнного двадцятиліття прослідковано трансформацію жанрових різновидів, що дає змогу говорити про появу так званої «нетрадиційної прози». Творча спадщина інтелектуалів, європейців В. Набокова і Ю. Косача має спільні домінанти модерністської поетики (міфологічні й ніцшеанські елементи, ігровий підтекст, поєднання ірреального й національного, інтертекстуальність). Водночас мистецька спадщина кожного є цілим мікрокосмом якісної інтелектуальної прози.

До «нетрадиційної прози» відносимо й твори Максима Горького 1920-х рр., який, на відміну від властивого йому у революційні часи ідеологічного підтексту, звернувся до несподіваної тематики (яку сам критикував) – зображення людини і «вивертів її душі». Сюжет міфу про великого грішника набув у нього архетипового значення: в оповіданні «Отшельник» з'явився амбівалентний образ Савелія, уякому поєднані архетипи Мудрого Старця і Спасителя з образом-символом «великого грішника».

О. Грицай теж створив оригінальні жанри малої прози, у яких є «ідеї вселюдського значення», міфологічні, національні й екзистенціальні мотиви, символи, ремінісценції з творів зарубіжної літератури.

4.1.2. Оповідання в жіночій малій прозі (В. О'Коннор-Вілінська, О. Храпко-Драгоманова, Н. Федорова, Н. Берберова, К. Гриневичева)

Життя поза межами етнічної території особливо нестерпним було для жінок. Громадська діячка З. Мірна наголошувала, що перебування у вигнанні великим тягарем лягло на українське жіноцтво: «Хоча й чоловікам довелося важко, та все ж у жінок життя склалося гірше. Вони перейняли на себе усі негоди й турботи ведення господарства при тих мізерних засобах, які виробляли чоловіки на еміграції» [Цит. за : 344, с. 290].

О. Демидова зазначала, що російська «молода» жіноча література маргінальна як література еміграційна, а також як література молодого покоління («незамеченное поколение») [130, с. 205]. Непросто було утвердитися молодим жінкам-літераторам, адже на чолі спілок, об'єднань стояли «представники старшого покоління і завжди чоловіки». До того ж дослідниця вказала на ряд причин, що впливали на низьку репрезентацію жіночої творчості, серед яких – практичні перешкоди, суб'єктивні упередження щодо здібності жінок писати, невизнання ними написаного, відсутність жіночої творчої традиції. К. Бакуніна, зокрема, згадувала: «Пореволюційні роки й еміграція – роки боротьби за хліб і дах над головою, а, бувало, й за життя. Найважче в них – відсутність свободи в розпорядженні часом і майже повна неможливість писати» [Цит. за : 130, с. 205–219].

Проте чимало жінок уславили літературу російського зарубіжжя – Теффі, З. Гіппіус, Н. Берберова, І. Одоєвцева. Друкуються антології, хрестоматії, що містять жіночу малу прозу. Так, у 2003 р. вийшла збірка під назвою «Женская проза русской эмиграции», де представлені твори А. Головіної, Г. Кузнецової, А. Даманської, Н. Федорової, Н. Лаппо-Данилевської; у виданій 2013 р. хрестоматії «Литература русского зарубежья. Восточная ветвь» вміщені твори Н. Ільїної «Шанхайские дети», М. Коростовець «Серебряный замок», Ю. Крузенштерн «Встреча в пасхальную ночь», Ф. Дмитрієвої «Цай-Шин – добрый бог» [303], у яких здебільшого наявні східні мотиви.

Мистецьке життя західноукраїнських та письменниць еміграції – Г. Журби, К. Гриневичевої, Н. Королевої, О. Теліги, Д. Гуменної, Д. Віконської, Н. Лівницької-Холодної, С. Яблонської – вивчали І. Качуровський, О. Луговий, Н. Мафтин, О. Баган, В. Шевчук, Г. Ільєва, О. Харлан, Л. Табачин, М. Комариця. Ще 1942 р. у книзі «Визначне жіноцтво України» О. Луговий зауважував, що «найбільш визначних наших діячів чи діячок, на жаль, забуваємо» [312, с. 160]. Серед тих, чиї імена й досі на маргінесі українського літературознавства, – Валерія О'Коннор-Вілінська, Оксана Храпко-Драгоманова, Леся Верховинка, Галина Лашенко, Ірина Наріжна, Ірина Невицька, Харитя Кононенко та ін. Хоча майже неможливо порівнювати за кількістю й значущістю написаного українськими та російськими мисткинями у міжвоєний час, але не буде повною картина розвитку світової літератури без урахування цих творчих здобутків.

Усіх авторок спіткала складна доля – жити поза межами рідного краю, тому рятівними ставали творчість, громадська діяльність. Мабуть, словами з листа Лесі Верховинки до матері висловлена думка кожної з них: «Біда, що не маємо своєї держави, а мусимо тинятися по чужині та марнувати свої сили серед чужих» [Цит. за : 202, с. 11]. Письменниці, чия творчість тяжіла як до традиційних, так і модерністських тенденцій, мають різну кількість творів, однак єднальною ланкою є спільна тематика: життя в еміграції, стосунки чоловіка й жінки тощо.

Виразними є творчі пошуки письменниці Валерії О'Коннор-Вілінської (1867–1930), дружини першого консула України в Швейцарії, племінниці Миколи Лисенка. Народилася в заможній поміщицькій сім'ї на Полтавщині. У Києві, куди переїхали батьки, вона зблизилася з родинами Лисенків-Старицьких, Косачів, Драгоманових. Освіту отримала у приватній гімназії. Тоді й почала писати вірші, оповідання, переклади (знала п'ять мов). Суспільне й просвітницьке життя було перерване еміграцією – жила у Швейцарії, Австрії, Чехословаччині, співпрацювала з часописами «Нова Україна» (Прага), «Воля» (Відень), «Жіноча доля» (Коломия), «Тризуб» (Париж).

На сторінках одного з видань у 1920 р. надруковані *етнографічні оповідання* «Дід Явтух» і «Святвечір». Образ старої людини у В. О'Коннор-

Вілінської – ніби символ минулого України. Важливим чинником у творі є «відчуття цілісності» (Г. Ключек), що є водночас синонімом гармонійності. З пошаною змальовує письменниця людину похилого віку, яка прожила довге стражденне життя. Ось дід Явтух, що мірошникував тридцять років, постарів, «уже згинався і охав, і руки його тремтіли, розв'язуючи мішок». Він і сам нагадував той старий вітряк, бо обоє доживали свого віку. Явтух любив дивитися на дітей, слухати їхні розмови. Через рецепцію діда показано швидкоплинність життя: «...з маленького пастушка потроху виростав великий парубок: потім він женився; у нього знов підростав свій пастух; старі умирали, і так воно переходило одно по одному». Дід і млин були ніби єдиною істотою. Коли занедужав Явтух, то люди, побачивши, як млин «з поламаними крилами швидко меле», усе зрозуміли. Вигляд млина їх вразив: «дах чисто знесло, а два недобитих крила журно звисали на бік» [360, с. 529].

Оптимістичне закінчення має оповідання «Святвечір», що репрезентує *різдвяну* прозу. Герой твору – також дідусь, який живе самотньо в нетопленій хатині й у святий вечір пригадує своє життя, очікуючи дива. І воно сталося: здалека почулася колядка, а потім прийшла хрещениця Оленка, яка принесла не лише вечерю, а й добру звістку, щоб дід переходив до них жити. Щасливий, збираючи речі, він думає: «О таке горобеня! Без вогню хату нагріло і без горілки підбадьорило!» [363, с. 632]. У творі передано народний колорит і різдвяні звичаї.

С. Ленська зазначала, що в українському літературному дискурсі радянської доби семантика Різдва була практично відсутньою, що зумовлювалося політичними та ідеологічними чинниками. Однак еміграційна література була значно вільнішою у виборі тем та способів їх розкриття [290, с. 63]. Зрозуміло, що різдвяна проза, започаткована Ч. Діккенсом, отримавши поширення в російській та українській літературах ХІХ ст., набула нового значення у вигнанні: Ю. Клен «Чудо Воскресіння», Д. Тягнигоре «Ялинка», К. Поліщук «Одне різдво», І. Шмельов «Рождество», Теффі «Сладкие воспоминания» тощо.

Пален Каміля в оповіданні «Святий вечір» передала емоції старого чоловіка й молодого хлопця, які у різдвяний вечір, почувши тиху, ніжну мелодію, ніби на

крилах перенеслися у рідні краї. І вже туга кожного не була такою стражденною, бо два голоси – «молодий тремтячий» і старий «змучений горем й розпукою», злилися й «понеслися далеко в море слова рідної пісні. Й два серця були повні жагучої туги за святою далекою вітчизною» [219, с. 633]. Тож туга за вітчизною є невід'ємним мотивом майже усіх різдвяних творів письменників-емігрантів.

І. Ковалів справедливо вважає оповідання проміжною формою між повістю та новелою [309, с. 156–157]. Саме таким є твір *соціально-побутового* характеру В. О'Коннор-Вілінської «Понад Сулою» (1924, «Нова Україна»), у якому йдеться про повоєнне життя села, боротьбу за волю й кохання. О. Луговий справедливо зазначив, що це літератор, який «своїм талантом письменницьким дорівнює О. Кобилянській» [312, с. 161]. Тиміш мріяв жити в ладі та свободі, тож є типовим виразником українського суспільства. «В нас тепер, як колись на Запоріжжі», – говорить хлопець. Селяни об'єднуються проти німців і гетьманщини, які не дають людям спокою. Тиміш не терпить насилля, знущання, виступає проти війни, тому говорить: «Я кожного дня чую, як б'ють наших селян», «...мені не лежить до серця ніяка бійка» [362, с. 77–78]. Водночас за необхідності, не роздумуючи, бере до рук зброю, адже мріє бачити Україну вільною. Відданим борцем за свободу показаний і Терещенко, який «розумно діло веде». Герой об'єднав понад дві тисячі чоловік. Суто по-жіночому подана картина боротьби, але вона не займає багато місця в оповіданні. Письменниця часто обмежується простим переліком воєнних дій: «Вся округа спалахнула піднесенням рухом», «...розпалені гнівом повстанці кидались за ними [за німцями й гетьманцями – І. Ж.] наздогінці, розшукували, полоняли, обеззброювали. Здіймалися бійки, бої» [362, с. 87].

Лінія стосунків нагадує притаманну багатьом українським творам: кохання між бідним і багатим. Тиміш, «орел-парубок», «хоч і з бідних», і найчарівніша дівчина на селі – Настя, із заможної сім'ї, мріють побратися. Ніщо не стоїть у них на заваді, однак їхні долі розходяться. Психологічна характеристика героїв, подана через діалоги, свідчить про різне ставлення героїв до життя. Жодного слова про кохання не сказано, однак після слів хлопця («Ти добра й розумна, Оксано») її лице «зажеврилось, і гарні сірі очі осяли промінням» [362, с. 85]. Коли

ж дізналася про тяжке поранення героя, то «серце її замірало, ноги слабли», «весь світ зникає з-перед очей», вона «не бачила нічого». Незважаючи на це, героїня сповнена віри, згадує сказані Тимошем слова («Що б уже не робилося, а по нашому буде») і впевнено, «як на крилах, помайнула вперед» [362, с. 87–89]. Образ Оксани протиставлений Насті. З ними асоціюються «стара» й «нова» Україна: одна показана міщанкою, мріє мати наймичку, інша виступає за необхідність праці, навчання.

Родом із Полтавщини (м. Лохвиця) й російськомовна письменниця Ніна Федорова (1895–1985, справжнє ім'я Подгорінова Антоніна Федорівна). Закінчила історико-філологічне відділення Бестужівських курсів, після революції жила й працювала у Харбіні. Якщо мистецький доробок В. О. Коннор-Вілінської розвивався в руслі української літератури, то Н. Федорова стала продовжувачкою класичної гілки російської літератури. Її творчість досліджували Я. Горбов, В. Ємельянов, В. Зубарева, Е. Малозємова, М. Дмитрієва. Вона – автор п'яти романів, 20 оповідань, багатьох нарисів, дитячих п'єс. Героями її творів були російські дворяни, які опинилися за межею зруйнованої вітчизни. Визнання їй приніс роман «Семья», написаний англійською у 1940 р. й перекладений 12-ма мовами світу. Російською твір виданий 1952 р. у Нью-Йорку, куди авторка переїхала ще у 1938 р., і лише у 1989 р. вперше вийшов у Росії. Як з'ясувала М. Дмитрієва, Н. Федорова створила роман «на одному диханні, витриманому на одній ліричній ноті, налаштованій на російський текст ХІХ ст., який проголошує незгасні цінності російського життя – віру, кохання, батьківщину, церкву» [441]. Продовженням стали романи «Дети» і «Жизнь», які разом склали трилогію про історію життя російських емігрантів у Тяньцзіні.

Означена тема була наскрізною майже у всіх письменниць літературної еміграції 1919–1939 рр. У творчості В. О. Коннор-Вілінської також є роман «На еміграції», 2003 р. віднайдений у Вроцлаві, а виданий в Україні 2005 р. Зауважимо, що доля самої авторки трагічна. Після смерті чоловіка, почувачись самотньою на чужині, вона усвідомила, що «немає великої межі між життям і смертю. В житті смерть і в смерті життя», тому наклала на себе руки [Цит. за :

241, с. 178]. За структурою уривки з роману В. О'Коннор-Вілінської, надруковані в часописі «Нова Україна», також відповідають ознакам оповідань: невеличкий розповідний твір, у якому зображується життя персонажа за короткий проміжок часу, «лаконічно й художньо відтворені характери людини та соціальні явища» [96, с. 84].

Так, героями уривків *«оповідок вигнання»* («Крамничка», «Автомобіль») є емігранти, що займали високе становище в Україні. В одному з них у минулому панич Тарновецький у Відні змушений боротися зі злиднями, тому і влаштовується працювати таксистом. А перед ним стояла поважна пані у каракулевому манто, у наймоднішому капелюсі, з очима, підведеними й пофарбованими губами [359, с. 132]. Такі метаморфози траплялися часто з українцями, коли шляхетна людина змушена була «спродувати одна по одній свої речі» й не відмовлятися від чайових, отриманих від своїх, колись бідних, а тепер заможних українців. В. О'Коннор-Вілінська передала психологічний стан героя, коли він почув «за собою балачку по-українськи з примішкою російської»: «батьорості і тривоги», «веселого задоволення», «пригніченості від розуміння своєї залежності», «кров ударила в голову». Щоб його не впізнали, Тарновецький низько нахилився вперед.

Тема еміграції показана і в *«оповідках вигнання»* Н. Федорової «Мадам Бовари со станции Хинган». Назва твору вже є алюзією на роман Г. Флобера, а її героїня, мадам Жнець, – майже копія французької. Оповідання має нерозгалужений, однолінійний, чіткий за будовою сюжет, в основі якого – «глибоко страждальне» життя емігрантки – гарної зовні, але вульгарної, духовно бідної жінки, мрія якої – знайти справжнє кохання, – про яке читала у бульварній літературі, привезеній із Росії. Марія вийшла заміж, народила хлопчика, але він їй не потрібен. Ця кульгавенька трирічна дитина проводить час одна, мати не знає, чим вона займається («может быть спит. Или гуляет») і зізнається: «Я не могу любить этого ребенка». А заміж вона вийшла тому, що «хотела укрыться от революции, от бедности, от всех ужасов» [470, с. 59–61]. Як і належить «флоберівській» героїні, Марію цікавлять лише чоловіки. У погоні за ними вона

втрачає і зовнішню привабливість. Філософські роздуми письменниці підводять до розуміння того, як тісно пов'язані між собою зовнішність і внутрішній стан людини: «В ней почти не осталось следов красоты. Исчезли и прелесть взгляда, и свежесть кожи, и грация движений, и живость речи – и обнажилась душа, обиженная, жесткая, горькая, избитая жизненным опытом» [470, с. 68].

У цьому контексті варто згадати *соціально-психологічне* оповідання «Щаслива Ганна» Олени Звичайної (1902–1985), в основі якого, як і попереднього – жіноча доля, але твори протилежні за морально-етичною складовою. На відміну від Марії, Ганна справді зазнала багато лиха: розкуркулення, смерть чоловіка від голоду, та найстрашнішим горем стало те, що Ганна змушена залишити свою донечку на харківському базарі, бо дітей зазвичай забирали до дитячих будинків, де ті могли вижити. Жінка вже готова була забрати Юстинку назад, бо серце розривалося навпіл від її сліз, однак під'їхала міліцейська машина і «дітей, неначе кошенят, до авта повкидали». Далі вже Ганна не бачила своєї дитини і не знайшла у притулках. Страшна здогадка не покидала її: «Може, їх повикидали вмирати десь у лісі або в полі, як викидали в той час разом із мерцями живих іще селян?» [208, с. 51–59].

Ніжно сприйняла діток з України героїня *соціально-психологічного* оповідання «Під чужим небом» Катрі Гриневичевої (1875–1947). Її дорога в Австрію (Вайтра) видалася складною, якою й була у вигнанців. Навколо вона бачить усе чуже й нерадісне: «сиві, самотні сосни стирчать у просторі, як шибениці», «сонце встає неохоче», «поля каменисті, сірі й червоні», «вікна за ґратами, чорні, приземні, наче в тюремнім льоху», «двері отверті, з павутин видно барокових святців» [109, с. 105–106]. Мовчазне місто, а ще й тужлива розповідь дядька-візника про смерть жінки, крадіжку худоби москалями, синів, що живуть в Італії, викликали в героїні неабияку тугу за рідною землею. Та звуки української пісні («Десь тут була Подоляночка...») сповнили її радістю. Психологічний стан передано завдяки живим порівнянням («біжу, як вихор за голосом», «заливаються співом, мов жайворонки»), реченням з однорідними членами («Запити, відповіді, оклики, пестоці...»). Хто вони, ці півсотні діток, що водять танок й ніжно

виводять пісню? Це «українські сирітки, чії мами по Вальтерсгофах мерли на холеру, а батьки від італійської чи мадярської кулі». Героїню тішить думка, що вони ситі, одягнені й мають дах над головою, однак нестримно пробивається ностальгія: «де ж ти, краю мій рідний...?» [109, с. 107–108].

Еміграційна тематика притаманна й соціально-психологічним оповіданням Оксани Храпко-Драгоманової (1894–1966), освіченої жінки, письменниці й громадської діячки. Вона закінчила класичну гімназію у Варшаві, юридичні Бестужевські курси в Петербурзі, стала однією з перших жінок-правників у Росії. Навчалася у Віденському університеті та Сорбонні, працювала в Міністерстві закордонних справ УНР у Відні, Парижі, Берліні, була головою української секції Міжнародної Жіночої Ліги Миру і Свободи. Деякі відомості про неї подають М. Гаврилюк, І. Качуровський, Т. Скрипка. Оповідання авторки, опубліковані у віденському тижневику «Воля» 1920 р., свідчили про психологізм і домінування гендерного аспекту в її творчості.

Два епізоди із життя дівчини в «Сентиментальному оповіданні» – цілий мікрокосм сподівань, мрій і розчарувань. Ставлення до своїх героїв у першій частині твору О. Храпко-Драгоманова висловлює всього кількома словами портретної характеристики. Милується «стрункою чорнявою Галею-гімназисткою», що танцює з «руденьким реалістиком». Однак емоційно-оцінна лексика з використанням зменшувальних суфіксів насторожує: хоча герой веде себе чемно – і танцює гарно, і вміє підтримати розмову, знаходяться й спільні уподобання між ними, та коли «реалістик» вирішив дізнатися, із якого класу напарниця, то виявив незадоволення, що вона молодша за нього. «Не скінчивши танцювальної фігури, не уклонившись, він покинув Галю посередині залі і пішов геть, високо піднявши курносу голову», – ось так розчаровано завершується для дівчини бал. Словосполучення «сопів носом», «почервонів», «курноса голова» також містять стилістичне забарвлення, що не йдуть на користь такому «кавалерові». Цілий рій риторичних запитань кружляє в голові дівчини, а по «розовій щічці покотилася велика та гірка сльоза» [489, с. 446]. Психологічний стан Галі висловлений рядом дієслівних словосполучень і речень: «не зразу

отямилася», «зі здивуванням дивилася», «змішана, зніяковлена», «відійшла вона у край залі й сіла в кутку». Крім сентиментальної лінії, в оповіданні подано картину еміграційного життя. Дівчині тяжко й сумно, вона пригадує рідний край, але часто їй сняться «страшні химерні постаті, <...> довгі коридори, низькі стелі... Жах, холодний, липкий обгортає душу» [489, с. 447–448]. Єдина втіха – спілкування з «милим паном Рудольфом» – виявилася міражем, бо того цікавила фінансова спроможність емігрантки. Пан говорив гарні слова, а дізнавшись, що дівчина розпродує пам'ятні речі (годинник, ланцюжок, обручку), враз змінився: «настрій не цілком такий», «він одвів очі», «раптом пригадав, що дома чекає спішна праця», нічого «не сповістив» про подальші стосунки.

Близько за тематикою до попередньої авторки знаходиться мала проза російської письменниці Ніни Берберової (1901–1993) – «міс Срібний вік» (А. Вознесенський). В еміграції вона надрукувала декілька романів, низку повістей і оповідань, біографічних книг і мемуарів, працювала як публіцист у берлінській газеті «Дни», п'ятнадцять років була дописувачем французької газети «Последние новости», співпрацювала у виданнях «Новый дом», «Возрождение». Аналіз малих епічних форм Н. Берберової провели О. Демидова, С. Іконнікова, О. Пугачова, Н. Великая, Е. Малихіна. Вивчаючи проблеми жанрової своєрідності її малої прози, Є. Вишинська окреслила питання жанрового синкретизму й означила такі види: оповідання-імітація, оповідання-портрет, оповідання-антиутопія [89, с. 78–140]. Однак один із творів, не згаданих у роботі, – *оповідання-портрет* «Зоя Андреевна», мав би бути *психологічним*. Н. Берберова не вдається у деталі зображення психологічного стану і хвилювань емігрантки, лише розідраний одяг і згадки про триденне перебування у «теплушке» нагадують про жахливу подорож із Харкова.

Переконаливою є деталь, що набуває ознак символу. У Зої Андріївни виявилось зламане перо «эспри» (воно «повисло над правым ухом»), що є одним із маркерів розбитої долі жінки. На протигагу їй символом успішної жіночої долі є «дорога егретка» на наймоднішому капелюсі в Дуньки у творі В. О'Коннор-Вілінської. Зоя Андріївна і тут, у чужому місті, не почувається спокійно: вона

бачить, як «по широкой, шумной улице <...> текли стоями люди, в большинстве – чужие этому громадному провинциальному городу, заполнившие его в ужасе и отчаянии бегства, видевшие близко эпидемии, разорение, войну. Они тоже текли, эти люди, с северо-востока на юго-восток – из Киева, Харькова, Полтавы», вона чує гудки, бачить заляпані кров'ю потяги, з яких виносять поранених і хворих [36, с. 187–193].

Неодноразово повторюється ще одна деталь – крила вітряка. Цей образ-символ є показовим у зображенні долі емігрантки. Мотив вітру, який створює протяг, підсилює враження. Зоя Андріївна просить оточуючих закрити двері, ховається в ковдру, але й це не рятує. Жінка, що помирає, чіпляється як за останню надію – за гудзик, який побачила на шинелі у квартиранта, що ніс її до машини. «Близко-близко увидела она медную пуговицу с орлом», яка здалася їй знайомою, рідною, – «меткою друга, возлюбленного». Це й справді було добрим спогадом про рідну країну на протигагу чужим обличчям жінок, які дивилися їй услід, що нагадують криві дзеркала: «как страшны эти лица» [36, с. 210]. Однотипні фізіономії згадувала й дівчина-емігрантка із «Сентиментального оповідання»: «перекошені злістю обличчя» чужих людей [489, с. 448].

З мотивом вікна як кривого дзеркала пов'язана новела О. Храпко-Драгоманової «Вікно», маркована авторкою як «детективне оповідання». У творі викриваються соціальні проблеми й моральні вади емігранта Клименка, який живе у скрутному становищі у Відні, сумуючи за Україною. Одне із занять – спостерігати за панночкою з будинку напроти. Дійшло до того, що він «викрив злочин»: героєві здалося, що відбулося убивство, і всі ознаки того начебто наявні. Але коли підозрюваних жінок (загортали закривавлені куски м'яса і загрузжали в корзини) урядовець попросив показати «жертву», то виявилися там шматки свинини – «різдвяний подарунок старому дядькові», а у другому пакункові – свиняча голова. Клименко хотів допомогти, говорячи: «Все одно все розкриється і тоді буде гірше», та вийшло навпаки: жінки, мов розлючені фурії, лаялися, «злістю і скаженою злобою палали розчервонілі обличчя» [488, с. 655–656].

Свиняча голова у творі виступає мотивом непередбачуваності, навіть якоїсь підступності.

Елементи здогадки й ознаки «*детективного оповідання*» і водночас *духовної прози* містить твір Н. Федорової «Шпион». У ньому також одна сюжетна лінія й оповідь ведеться, як і в інших досліджуваних творах, від третьої особи, й тематика – життя сім'ї емігрантів, але на Далекому Сході. Ставлення до більшовицького режиму з боку військового, який чомусь занурився у вивчення книг «отців церкви», тому не хоче співпрацювати з японським керівництвом, є акцентом письменниці на духовних основах життя. Дядечко говорить: «Россию не завоевывать с японцами надо, а вымаливать у Бога. Что может сделать японец без Божьего соизволения?». Сім'я, побачивши з вікна квартири молодого чоловіка «с лицом решительным и взглядом нахмуренным», зрозуміла, що то шпiон, який слідкує за дядьком. Протягом певного періоду він спостерігав, але тітка й племінник також пильнували і хвилювалися, що хлопець мерзне. Н. Федорова підкреслює необхідність турботи про будь-яку людину. Коли «шпiон» одного разу не з'явився на звичному місці, тітонька молиться за його здоров'я [471].

Отже, провідним жанром малої прози у жінок-письменниць є оповідання – етнографічні, різдвяні, соціальні, «оповідки вигнання», оповідання-портрет, психологічні й «детективні». Якщо художній практиці українських авторок притаманний пафос страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаником, О. Кобилянською, то росіянки більше зосереджуються на психологічних проблемах, духовних основах, деталях, що цілком відповідає традиціям російської класики – А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоевського. Алюзії авторок із європейською літературою свідчать про входження творів до загального світового літературного процесу.

4.2. Тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів

4.2.1. Художня публіцистика: уроки минулого

та прогнози на майбутнє (Д. Донцов, М. Арцибашев)

У переломні історичні періоди, якими стали події воєнного апокаліпсису 1920-х років, художники слова зазвичай ставали публіцистами, впливовість яких зростала у рази. Спогади, щоденники і публіцистику залишили О. Амфітеатров, І. Бунін, В. Винниченко, О. Купрін, Ю. Липа, Є. Маланюк, Д. Мережковський, С. Петлюра, Є. Чикаленко, М. Шаповал та ін.

Для порівняння особливостей художньої публіцистики скористаємося творами донедавна замовчуваних авторів – ідеолога українського націоналістичного руху Дмитра Донцова (1883–1973) та Михайла Арцибашева (1878–1927) – «першого російського публіциста російського зарубіжжя» (Т. Прокопов). Обидва народилися в Україні (Д. Донцов – у Мелітополі, М. Арцибашев – у Харківській губернії), виявляли інтерес до воєнно-революційних подій, тому стали непримиренними борцями з будь-якою несправедливістю. Про впливовість Д. Донцова писали Є. Маланюк, Н. Суровцова, О. Грицай. Останній зазначав: «Після Івана Франка не було й нема в нас публіциста, творчий вплив якого так помітно оформлював би нову духовість в нас – не тільки в чисто літературній області – як саме вплив д-ра Донцова, поширений головним чином його дотеперішньою діяльністю як редактора Л.Н.В.» [Цит. за : 224, с. 29]. Обох називали пророками, «володарями дум». Їх твори не залишали нікого байдужими – літераторів або любили, або ненавиділи. Вони мали неабиякий вплив на сучасників, особливо на молодь. З. Гіппіус свого часу радила молодим людям «жити за Арцибашевим», бо він «єдиний із письменників»; у ньому «без домішок, чиста ненависть до вбивць Росії, готовність на будь-яку боротьбу, на будь-яку жертву заради воскресіння батьківщини, причому не рабської, а вільної» [98, с. 726–727].

Науковці наголошували й на художній виразності стилю митців. Незважаючи на вороже ставлення з боку ідейних противників, численні ідейні

розходження в оцінці діяльності Д. Донцова, замовчування його творчих здобутків, фальшиве й тенденційне інтерпретування текстів, закиди щодо плагіату й ігнорування творів [129], науковці представляли його як плідного критика і публіциста (С. Квіт, П. Іванишин, М. Леськова, М. Ільницький, М. Гнатюк, І. Кульчицька, Н. Кучма). «З першого свого друкованого рядка Донцов уже з'явився цілий, з його пристрасним напором речення, з його знищуючим ударом полемічної рапіри, з його оригінальним, неіснуювшим перед тим в нашій публіцистиці – стилем», – писав Є. Маланюк. Він називав стиль Д. Донцова «вогненно-гострим, нещадним і часто смертоносним», відзначав «гарячий таврійський темперамент, жагучу пристрасть бійця і неподільну любов-ненависть південноукраїнського серця» [315, с. 340–341]. Влучно зауважив і О. Баган, що публіцистичний талант Д. Донцова у 20–30-ті рр. досягає свого апогею: «Це неймовірна ерудиція, залізна логіка аргументів, експресивна, точна мова, особлива глибина і розмах узагальнень, особиста жива і принципова оцінка явищ, парадоксальна проникливість мислення. Д. Донцов є, можливо, найбільш афористичним, сентенційним автором у нашій культурі» [24, с. 26]. В. Рог справедливо зазначав: «...майстер слова, блискучий публіцист, Дмитро Донцов дав нам твори, значення яких переоцінити неможливо. Його слово гостре, стиль пристрасний, мова лаконічна, означення влучні і чіткі, аргументи переконливі й незаперечні» [408, с. 3].

Про М. Арцибашева як художника слова позитивно відгукувалися П. Коган, І. Баранов, П. Пільський. «Моне російської літератури» називав його В. Львов-Рогачевський, а П. Прокопов помічав, що у цій стилістичній манері прози пізнається Арцибашев-живописець, який створює свої книги ніби не за письмовим столом, а на природі, на етюдах із мольбертом і пензликом в руках [Цит. за : 174, с. 146–147]. На вечорі пам'яті Д. Філософов сказав: «Арцибашев був перш за все художником. Цього не треба забувати, говорячи про його роботу в останні, героїчні, роки його життя» [474, с. 773]. Промовець наголошував на громадянській позиції митця, говорив про його зв'язки з колективом, які «гостро

виявляються лише у часи бід і катастроф», і саме тоді справжній художник, яким і вважає М. Арцибашева, «стає пророком, вождем» [474, с. 773–776].

Вплив і значення публіцистики Д. Донцова оцінив В. Янів, який писав про вплив його ідеології на молодь 30-их рр., а його тези стали у великій мірі основою революційно-підпільної діяльності ОУН аж до післявоєнних років. Його ідеологія зустрілася з критикою демократичних і католицьких кіл; зокрема його етика, що випливала з волюнтаристичного і пантеїстичного монізму і виправдовувала всі вчинки, які б скріплювали силу нації («аморальність»), була оспорювана християнськими публіцистами й соціологами. В загальному Д. Донцов, більше, ніж будь-хто з сучасників, став постаттю рівночасно звеличуваною й засуджуваною» [526, с. 575]. Його різновекторна спадщина досліджується у галузях історії, політології, культурології, журналістики (М. Сосновський, Г. Сварник, С. Квіт, Я. Дашкевич), але залишається маловивченою літературознавцями, за винятком деяких робіт (М. Ільницький, І. Качуровський). Художня творчість М. Арцибашева, який здобув світову славу романом «Санін», але затаврований як «декадентський», вивчається ученими (С. Ніконенко, Т. Прокопов, П. Ніколаєв, І. Жиленко), але публіцистика залишається малознаною, за винятком деяких робіт [154; 155; 195].

Хоча окремі твори та збірки Д. Донцова й М. Арцибашева виходили за кордоном і почали з'являтися у 1990-ті роки, повне зібрання творів публіцистів відсутнє й досі. З початку ХХІ ст. розпочалося видання п'ятитомника Д. Донцова, але вийшов лише перший том (2001) [145]. Збірка М. Арцибашева «Записки писателя», що містить твори з 1906 по 1927 рр., які раніше не видавалися на батьківщині, вийшла 2006 р. [17]. Авторські концепції борця проти більшовизму М. Арцибашева й поборника національних справ Д. Донцова залишаються здебільшого актуальними й зараз, тому дослідимо особливості їхньої художньо-документальної публіцистики. Діяльність Д. Донцова була надто плідною: кількість робіт, за приблизними підрахунками, мала б скласти не менше п'ятдесяти томів [145, с. 5]. У міжвоєнний період було надруковано 18 книг, багато статей. На прикладі робіт «Підстави нашої політики» (1921) і «В. Ленін»

(1924) дослідимо особливості художнього його таланту й порівняємо із нарисами збірки «Записки писателя» М. Арцибашева.

Науковці відзначають, що вже у дореволюційний час Д. Донцов зблизився з політичним середовищем (С. Петлюра, В. Липинський), друкувався у різних вітчизняних та закордонних часописах, відзначався пристрасним відстоюванням національних пріоритетів і гострим аналітичним мисленням. У соціал-демократичний період він «поставив глобальну проблему – завдання перед українством: осмислити російський ментально-культурний світ, звільнитися від його ідейно-духовних впливів, які деформують українця, провести маркантну лінію розподілу поміж двома народами та їхніми культурами як єдино можливий засіб національної кристалізації української нації» [24, с. 29–38].

Дослідники аналізували стиль творів Д. Донцова, фіксували особливості цитування іноземними мовами, вживання іронічних метафор і безліч імен літературних персонажів, ремінісценцій із творами сучасників і письменників інших епох. У всіх доробках «відзначався пристрасною аргументацією і динамічним стилем, вільно орудуючи цитатами з творів противників» [526, с. 575]. Писали про нього як публіциста «найвищої кляси, надзвичайнішого стиліста і небезпечного полеміста». Його твори «кишіли від цитат численних авторів із різних галузей знання»; «з його творів можна було скористати й набрати широкого погляду на порушені ним проблеми» [Цит. за : 224, с. 132].

У «Підставах нашої політики» Д. Донцов детально досліджує світову кризу як вибух і зіткнення європейської й російської систем: «Ідеал захований у неясній, підсвідомій психіці народу, але твориться зовнішніми чинниками. Виробити його неможливо без правильної оцінки кризи, яку переходимо зі світом» [145, с. 94]. Він продемонстрував «закономірність еволюції російського імперства від монархізму до комунізму; большевизм з його дрімучою ненавистю до Заходу, до свободи є для нього лише природною еманацією ще царської соціальної психології і системи, які завжди були націлені на тоталітаризм». Неспроста один із розділів своєї роботи назвав образно – «Варварія московська», визначаючи «Росію як великий Хаос, і йде це «з давніх-давен, з глибини російської душі –

напівазійської, напівварварської, у тому сенсі, що ця країна так і не пережила ще цивілізаційного синтезу» [24, с. 45]. Аналізуючи політичну ситуацію, російську ідеологію і психологію, автор апелює до великої кількості імен і понять, проводить історичні паралелі із Францією часів Людовіка XVI і останнього Романова, цитує Л. Толстого і Ф. Достоевського, М. Бакуніна і О. Хом'якова, К. Побєдоносцева і М. Данилевського, В. Розанова і В. Соловйова. У творі публіциста – численні іншомовні вирази, головним чином із латинської і французької мов. Він вживає численні слова і словосполучення античної та християнської тематики («закрикувалися, як голоси докучливої Касандри», «панургове стадо», «Москва – третій Рим»), називає авторів, твори і героїв світової літератури (байронівський Камінний Гість, донкіхотство, Дон Базіліо Бомарше, Сганарель Мольєра, замоскворецький купець Островського, Обломов Гончарова, Платони Каратаєви, герой із «Записок божевільного» Гоголя, корпорація «странствующих полководцев» Щедріна, ідейні босяки Горького), що свідчить про високий культурний рівень і гарне знання мов і літератур.

Д. Донцов вважав більшовизм суто російським явищем. Більшовики, на його думку, – це ті ж російські інтелігенти XIX ст., передусім слов'янофіли, перейняті ідеєю російського месіанізму. Автор наголошує на релігійному характері фанатизму більшовиків, називає Леніна «російським Торквемадою», «першоапостолом комуністичної церкви», перед буллами якого, як перед буллами Інокентіїв та Боніфаціїв королівські трони, мали падати трони впалих у гріх соціалістичних божків окциденту» [145, с. 97, 116].

Публіцист звертається до виразних художніх засобів: «обильна тризна російським комуністичним крукам», «татарський інтелект», «татарський соціалізм», «псяча вірність божкам», «безіменні большевицькі садисти», «світова завірюха», «переляканий український Дон Жуан», «апостоли комунізму», «духовні босяки», «старий лакей московського лібералізму», «російська орда», «большевицький експеримент», «неославізм свіжозачесаний та напарфумований», «есерівський Далай-Лама», «головний хамелеон партії», «гіпноз москвофільства». Зустрічається в Д. Донцова й персоніфікація: «Франція

горіла жадобою реваншу», «вибух війни знайшов нашу політичну думку на роздоріжжі», «нація спала летаргічним сном» тощо [145, с. 103–225]. Чільне місце займають порівняння та влучні засоби сатири й іронії, які допомагають українським політикам усвідомити, що відбувається: інтелігенція нагадує «напудрованих циркових блазнів своїми дурними дотепами і скоками»; так званих «реформаторів світу» у їхній величі Д. Донцов порівнює із «студентами з колосальними шевелюрами <...> Дивовижно обдерті вбрання, капелюхи, ніби з гардероби маломістечкового театру, сподні, перетягнуті очкурором, обличчя типово російські – розлізлі, часом лагідні, часом бестіяльські, з фанатично блискучими від запалу або кокаїну очима, що світяться з дикою нетерпимістю і сектантською тупістю, атмосфера, дихаюча димом від розкиданих по долівці цигарок, змовами, бомбами і кров'ю» [145, с. 96, 134].

Автор знущається над російською гуманністю інтелігентів: «Жалість – це початок так званої гуманності, гуманність – це цілування з безносими мужиками і випускання на свободу «несчастненьких» бандитів і фальшувальників банкнотів», «інтронізація фізичного і морального каліцтва, інтронізація «торжествующей свіньи», урочисте вручення їй булави для суду над здоровими <...> для суду над ідеалом Окциденту, ідеалом сильного, здорового, гарного, ідеалом праці, інтелекту...» [145, с. 134–135]. Дісталось їй «духовним батькам» – Л. Толстому, Максиму Горькому, О. Блоку, Д. Мережковському, М. Арцибашеву, Скитальцю. Д. Донцов пише, що із західного слов'янства і українців у тому числі, російські політики зробили «панургових баранів, потоплених спиритним Пантагрюелем в російському морі, а з нас першу вівцю, що показала б отарі шлях у безодню...» [145, с. 145]. Наведемо ще деякі крилаті вислови, фразеологічні звороти: «Якими фіговими листками ця боротьба не прикривалася б <...> зміст справи від цього не змінився»; «Хто не мав царя в голові, мусів мати його на троні!»; «Цю засаду треба пам'ятати рівно ж Дон-Кіхотам всенародного братерства і міжнародного пацифізму»; «...ідучи на Голготу – мали роздвоєне сумління, чи правдивою дорогою йшли...» [145, с. 106, 137, 166, 231]. Часто вдається прозаїк до повторів, які є виправданими. Так, неодноразово вживає

приказку «грабь награбленное» в іншому варіанті: «Грабь, дері шкуру, виварачивай наізнанку» – це лише спопуляризована формула диктатури пролетаріату» [145, с. 174].

Д. Донцов дає влучне пояснення псевдоніму Леніна. Говорячи про шкідливість федерації, яка «суперечить основній вимозі національної політики», він наводить приклад Австро-Угорщини, однак зауважує, що чисельне відношення у вимріяній російсько-українській федерації було б приблизно 100:35. «На таку федерацію старі римляни, добрі правники, мали іншу назву. Вона там звалася *societas leonine*» (з лат. – лєвова дружба, тобто дружба з сильним, загрозливим) [145, с. 147]. Отже, публіцист вдається до гри слів: «Ленін» і «*leonine*» – як підтекст, розуміючи більшовицького лідера як загрозу для України.

Російські діячі не здатні зрівнятися із західними: «...навіть на становищі героїв, вождів мас, як Кутузов або Ленін, пригадують вони не стільки немов з мармуру вирізьблені фігури великих вождів Заходу, скільки напівп'яних типів-ман'яків, що діють у трансі» [145, с. 127]. Натомість, закидаючи українській інтелігенції за її нездатність опанувати народний, селянський рух в його боротьбі проти російського імперіалізму, автор ставив за приклад саме вождя більшовиків, зазначаючи, що без нього «весь більшовизм лишився б однією великою пугачовщиною» [145, с. 238–239]. Гірко звучать слова: «В диму пожарів, в морі крови, в нелюдськiм напруженні нервів і думки, коли за один місяць переживається досвід десятків літ, постає і формується українська нація, як в 1870 поставала нація німецька» [145, с. 239].

Немало художніх засобів містить ще одна праця Д. Донцова – некролог «В. Ленін». В УРСР тоді не існувало можливості відкрито висловити свою позицію щодо померлого вождя. О. Музичко зауважила, що комуністами насаджувався культ релігійного поклоніння його особі як спосіб легітимації існуючого режиму. Тому на інтелектуалів Західної України й еміграції покладалося завдання осмислити постаті людини, яка «справила великий вплив на долю країни» [332].

Головні питання, на які звернув увагу Д. Донцов, – сутність більшовицького бунту, значення діяльності Леніна та причини перемоги більшовиків. Автор також, як і в попередній аналізованій роботі, відслідкував характеристику майбутнього ладу, яку раніше дав Ф. Достоевський у романі «Беси», пророкуючи революцію «в ім'я рівності, заздрості і ... травлення». Саме у цьому й полягає суть ленінізму «з його офіційною програмою – «равенством», з його движучою силою – «заздрістю», з його правдивою метою – заспокоєнням найнищих інстинктів юрби («травлення»), з його психологією збунтованого раба» [144, с. 322]. «Змішати все поетичне з болотом і опоетизувати проституцію і бандитизм, – ось ціль большевиків. «Ісповедь хулігана» – стала їх євангелією, «страна негодяєв» – землею обітованою», – стверджує Д. Донцов.

Ленін отримав безліч визначень від українського публіциста: «фанатик, що родився десь у Симбірщині, в близькому сусідстві з колишнім Ханством Казанським» (натяк на татарське коріння), «дарвініст, але на казансько-російський спосіб: для нього боротьба за життя полягала не на виживанню здібніших, а на їх винищенню»; «варвар», в якому «було щось з того каліфа, що казав спалити Александрійську бібліотеку», «диктатор і папа большевизму», який «часто плував лянцет хірурга з ножом різника», «геній руйнації», який «понищив усі авторитети, але коли прийшов «час созідання», все скінчилося марним плагіатом»; нарешті – «кремлівський паралітик», «божевільний» [144, с. 323–333]. При цьому Д. Донцов вважає, що Ленін був теоретиком, який надав своїм ідеям стрункого звучання: «усіх у горі – він назвав «буржуазією», зараховуючи до неї й людей праці, коли вони мали лише чисті руки і не знали сороміцької лайки. Всіх на долі – він назвав «пролетаріатом», зарахувавши до нього фахових нероб, каторжників і повій, цілу Бакунинську «велику простонародну наволоч»; їх боротьбу назвав – «соціальною революцією», а «страну негодяєв» – царством свободи і справедливості». Наголошував публіцист і на безкомпромісності, «твердокаміності» вождя, говорить про його суперечності: «демофіл і диктатор, стремління ущасливити цілу людськість, усіх покривджених – з цинічною погордою до юрби» [144, с. 323–331].

Д. Донцов безапеляційно заявляв: «Прокляттям нашої історії є те, що ми не могли цьому збірникові негасимого фанатизму, неугнутої енергії і чисто понтифікального почуття власної непомильності – не могли протиставити нічого рівновартного. Але все ж історія занотує колись у своїх анналах, що коли Ленін умер у Москві, то могилою ленінізму була Україна» [144, с. 333].

Якщо Д. Донцов виступає активним поборником українських національних інтересів, то М. Арцибашев свій публіцистичний талант спрямовує проти більшовицької Росії. Жовтневу революцію письменник не сприйняв. У «Записках писателя» згадував: «Я, русский писатель, любящий свою родину искренно и просто, как любят родную мать, считал своим долгом не покинуть ее в годину тяжких бедствий. Поэтому в течение шести лет, несмотря на опасности и лишения, я оставался в России, и перед моими глазами прошла вся эпопея большевизма, с ее безумным началом и бесстыдным концом». Тому 1923 р. М. Арцибашев покинув Росію й емігрував у Варшаву, де прийняв польське громадянство й став учасником «Народного союза защиты родины и свободы». Саме у Польщі розпочалася «нова, героїчна сторінка життя М. Арцибашева – життя, сповненого боротьби» [474, с. 776]. Опинившись у Варшаві, автор категорично заявив: «...отныне впредь до падения большевиков я больше не романист, не новеллист, не драматург, а только публицист, политик и трибун-патриот» [17, с. 337]. У листі до Б. Савінкова 1924 р. М. Арцибашев стверджував, що ще в Росії намітив «Свободу» як єдиний орган, у якому зможе працювати. Разом із Філософовим редагував газету «За свободу!». Девіз видання – «За Родину и Свободу!». Цими ж словами увінчаний його надгробок у Варшаві [182, с. 19].

Першорядною у діяльності М. Арцибашева стала публіцистика. З 26 вересня 1923 р. по 11 лютого 1927 р. він опублікував більше сотні матеріалів під рубрикою «Записки писателя» і завоював славу відомого публіциста. У нарисі «Жгучий вопрос» згадував: «Я покинул родину не из страха перед террором, не потому, что боялся голодной смерти, не потому, что у меня украли имущество, и не потому, что я надеялся здесь, за границей, приобрести другое... Я покинул родину потому, что в ней воцарилось голое насилие, задавившее всякую свободу

мысли и слова, превратившее весь русский народ в бессловесных рабов <...> Я покинул родину <...> чтобы самому не быть рабом» [17, с. 361–362]. Він пояснював своє ставлення до більшовицького режиму, який не дав можливості працювати: «Я писатель, и голос мой – голос писателя. Когда писателю негде писать, он молчит» [17, с. 337].

Завдання, які ставив М. Арцибашев, – дискредитація більшовизму й помста. Саме тому представники радянської влади – головні персонажі його публікацій. У багатьох нарисах він згадував Леніна («Завоевания революции», «Последний царь», «У красного корыта»). До річниці його смерті написав розгромну роботу «Смерть Леніна», у якій стверджував: «Ни нашествие Батыя, ни кровавое безумие Иоанна не причинили России такого вреда и не стоили русскому народу столько крови и слез, как шестилетняя диктатура красного вождя» [17, с. 285]. Письменник шукав відповідь на запитання, ким же була ця людина: «величайшим гением» чи «величайшим преступником нашего времени»? Його ставлення до лідера більшовиків деякою мірою збігається з донцовським, однак про позитивну роль вождя не йдеться. У зображенні Леніна М. Арцибашев застосовував перифрастичні звороти: «сумасшедший вождь», «величайший преступник», «моральный идиот», «полутруп», «гениальнейший пройдоха». Він гіперболізував божевілля Леніна і говорив, що Росією фактично правила хвора людина: «Нужен был человек, <...> которого не остановили бы ни моря крови, ни горы трупов, ни реки слез <...>. Таким человеком мог быть только сумасшедший, и судьба послала его. С вечно хитрой улыбкой помешанного, с полуразрушенным мозгом, с неудержимостью безумного и животным лукавством идиота» [17, с. 292]. Автор помічає й обігрує одну із деталей зовнішності лідера більшовиків – посмішку. За допомогою необхідного епітета він отримує функціональну картинку, а отже дає психологічну характеристику.

М. Арцибашев виражає відкриту зневагу до влади – «палачей моего народа», «кучки коммунистических диктаторов», «помеси прогрессивного паралитика с уголовным преступником», «духовных растлителей многих поколений», «кровавых зверенышей». Він обґрунтовує тезу про прихід до влади

нікчемних і жорстоких людей, пояснюючи це соціальним статусом революціонерів, адже революцію творила «сравнительно незначительная толпа распропагандированных солдат и рабочих, агенты враждебной страны, дезертиры и уголовные преступники», яким вдалося силою демагогічного слова використати невдоволення народу [17, с. 180]. М. Арцибашев, як і Д. Донцов, обіграє популярну фразу «грабь награбленное». Це словосполучення найточніше виражає спосіб існування більшовицької влади. Автор звертається й до образів тваринного світу, як приклад – епізод про смерть засновника ВЧК та пограбування його сім'ї: «...еще не успело остыть тело Дзержинского, как у его родственников был произведен обыск и отобрано огромное количество ценностей <...> Это совершенно то же, что происходит в волчьей стае...» [17, с. 450]. Про переважання у них тваринного начала над людським підтверджують фрази: «большевики налетели на него, как мухи налетают на кровоточащее израненное тело», «оппозиция поджала хвост, а сталинцы спрятали когти» [17, с. 419, 475].

М. Арцибашев наводить факти про терор та знищення народу, але замість співчуття усі сили витрачає на відкриті заклики до активних дій. У роботі «Наш третий клад» він стверджує: «Без ненависти ко злу невозможна любовь к добру. Кто не умеет ненавидеть, тот не научится любить» [17, с. 308]. Народ, як і у Д. Донцова, показаний як велика безлика маса. Окремі персонажі з'являються лише в листах, але і вони сприймаються як виразники загальної ідеї. Він пише про тотальне знищення індивідуальності. Страх перед більшовиками зробив усіх людей однаковими. Образливими епітетами на кшталт «глупое быдло», «полудикая невежественная народная масса», «материал для коммунистических экспериментов» публіцист намагається розбудити в народі злість. Люди постають нікими свідками кривавих діянь більшовиків, тому їм залишається лише пристосовуватися до існуючої ситуації, щоб зберегти життя. Саме цю рису народу ілюструє фразою: «Подлец человек ко всему привыкает» [17, с. 195]. Схожі міркування про ставлення до народу висловлював і Д. Донцов, говорячи про «духовних босяків», які «дивляться на мужика, как дивился на нього колишній барін, як на матеріал для політичних експериментів». Публіцист писав про

«побожне бажання» російських соціалістів та їхніх українських «підніжок» у боротьбі з «кулаками і куркулями» мобілізувати сільських «паливодів і горлорізів», збираючи під свій стяг «деревенской бѣдности» злодіїв, конокрадів та інші знищені екзистенції» [145, с. 174].

В описі післяреволюційного життя в Росії М. Арцибашев послуговується фразами, які певною мірою можна назвати крилатими: «оставшиеся в живых не были счастливее погибших» («Показания по делу Конради») [17, с. 184]. Картини, які постають перед нашими очима, з одного боку, вражають своєю жахливістю, з другого – дають змогу оцінити публіцистичний талант. М. Арцибашев із мікроскопічною точністю розглядає недоліки тогочасного суспільства, звертає увагу на найменші деталі: «города превратились в кучи обледенелых развалин, среди которых, кутаясь в последние лохмотья, покрытые грязью и паразитами, копошились люди, голодом, холодом и страхом доведенные до последних пределов отчаяния, до потери человеческого образа» [17, с. 182]. Публіцист хвилюється, що більшовики підірвали моральне здоров'я нації, особливо молоді: «Едва ли не вся молодежь погибла безвозвратно. Она уже никогда не станет на путь нормальной трудовой жизни. Она отравлена навсегда <...>. Перевоспитать ее невозможно. Терпеть нельзя. Ее можно только физически уничтожить» [17, с. 472]. Автор розуміє, що такою категоричністю він накликає на себе нападки критиків і звинувачення в сепаратизмі, але по-іншому писати не може, бо його головна мета – у будь-який спосіб привернути увагу до соціальних проблем Росії.

Велику роль відводить М. Арцибашев емігрантам, у яких вбачає головну силу боротьби проти більшовицької влади. Він вважає, що російський потрібно засіяти зернами старої російської культури, які повинні зберігати вигнанці. Літератор приходить до висновку, що еміграція – не організована сила, а розпорошена світом купка боягузів, які втекли від небезпеки. Це «люди, не примирившиеся с известным в России порядком, не имеющие в нем места и покидающие родину только под давлением необходимости». Саме на них робить ставку М. Арцибашев, але підкреслює, що еміграція пішла двома шляхами. Одні розслабилася під крилом добрих сусідів, знайшовши тепле місце, і про них

висловлюється символічно: «Есть миллионная масса какой-то безличной и бессмысленной воблы, которая ищет спокойного, тихого затона, где она могла мирно и невозбранно метать свою икру». М. Арцибашев помічає, що вони поводяться так, наче ніякої вітчизни не існує, тому саркастично висловлюється про аморфність вигнанців: «Конечно, что и говорит, на чужбине не то что дома!.. Дома не в пример лучше. Но раз дома засели какие-то разбойники, то черт с ним, с таким домом! Кусочек хлеба везде найдется...». Письменник не задоволений діями суспільно-активних емігрантів – Мілюкова, Струве, Кускової. Він зазначає, що їхня діяльність незлагоджена, унаслідок чого не можуть навіть організувати з'їзд «Зарубіжної Росії». Один із активних громадських діячів еміграції Мілюков лише критикує «білий рух» та його методи, а сам нічого не пропонує. Інші непомітно для себе переходять на бік більшовиків, обдурені хитрою пропагандистською політикою СРСР [17, с. 266–270]. М. Арцибашев знає: доки в Росії панує більшовизм – дорога додому емігрантам зачинена. Своїми публікаціями він намагається мобілізувати сили зарубіжної Росії, щоб звільнити країну від «залишків більшовицької нечисті». «Кто бы ни был русский эмигрант – писатель, ученый, студент, генерал, спекулянт или рабочий – он должен понимать, что без родины он прежде всего – не человек», – такий категоричний висновок робить у нарисі «Эмигрантская вобла» [17, с. 265].

У боротьбі за національну ідею Д. Донцов також звертається до соціальної аналітики. З позицій національного ідеалу публіцист розглядає соціальні сили й дає нищівну, але справедливу оцінку українській політичній еліті революційного періоду: «Не маючи виробленої програми всередині, ні щодо того, на якому класі спирати державне будівництво, ні вміння єднати одною, не класовою і не національною, а державницькою ідеологією всі національні країни в одну націю під прапором одного державного ідеалу, українство не могло досягти консолідації внутрішніх сил краю» [145, с. 228].

Якщо Д. Донцов піддає критичній оцінці причини поразки Української революції 1917–1920-х рр., говорить про внутрішню неорганізованість українського соціуму й намічає програму дій щодо визволення України, яка

полягає передусім у відділенні від Росії, то М. Арцибашев наполягає перш за все на помсті: «Наш третий клад – святая месть». Він не приховує, що його головна мета – вплинути на людей, схилити їх на свій бік у будь-який спосіб: «Я кричу, язвлю, бранюсь, но делаю это совершенно сознательно, чтобы вызвать протест» [17, с. 436]. Емоційність і категоричність пояснює так: «Мы находимся сейчас в таком положении, когда надо просто кричать, и чем громче, тем лучше» [17, с. 486]. І якщо сучасники звертали головним чином увагу на антибільшовицький характер його публіцистики, то нинішні дослідники – на терористичній спрямованості. Провідною є думка про емігрантський екстремізм у виступах Д. Зубарева («Красная чума» и белый терроризм», 1996) і К. Чистякова («Идеологи эмигрантского экстремизма», 1998). М. Арцибашев «був і на все життя залишився людиною Екклесіаста», бо вірив у те, що людина на Землі приречена до страждання і смерті. «І комуністи, які в ім'я безглуздої казки про прийдешній рай земний вбили мільйони людей і відняли свободу у решти населення Росії, здавалися йому небаченими в історії людства брехунами і шахраями». Такий різновид ідеології білого терору Д. Зубарев пропонує назвати «терором екзистенційним» [209]. К. Чистяков вважає публіциста одним з ідеологів емігрантського екстремізму, адже «шлях терору був єдиним виходом для розчарованих вигнанців; статті М. Арцибашева, пронизані думкою про святість помсти більшовикам, принесли реальні плоди: штовхнули емігранта Коверду на вбивство радянського посла Войкова у Польщі» [500].

У публіцистиці М. Арцибашева поєднані різноманітні художні засоби. Його творам характерне метафоричне мовлення та велика кількість оригінальних епітетів, які дають змогу письменникові показати реальність постреволуційного життя в Росії. Більшість епітетів («эмигрантское болото», «шкурный инстинкт», «красные звереныши», «бардачная философия», «литературная проституция», «красные отбросы», «человеческая сволочь», «коммунистический рай», «грязный нэп») подавали більшовицьку владу в негативному світлі та спонукали до дії. Взагалі для Арцибашева-літератора характерна синестезія. Він звертається до

фактів, що сприймаються органами чуттів людини: «окровавленное тело России», «кровавая зыбь», «зловоние могилы», «вонь человеческой падали».

М. Арцибашев вживає метафори, за допомогою яких ототожнює владу із хворим людським тілом: «большевицкая власть – полусгнивший струп, который задерживает правильное восстановление здоровых тканей», «растерзанное, окровавленное тело России» [17, с. 192, 221, 419]. Для створення почуття огиди він ототожнює комуністів із представниками фауни. Ленін править Росією «с жестокостью насекомого» [17, с. 289]. До цієї когорти публіцист відносить діячів нової влади, знаходячи для них різноманітні порівняння: вони «ядовиты, как змеи и свирепы, как волки», «нэпманские пьявки высасывают все соки с трудового народа», «большевики нелетели на него, как мухи налетают на кровоточащее израненное тело, и перенесли на него личинки ядовитых чужих идей, вызвали в нем гнойный процесс» [17, с. 223, 252, 289].

Творчу скрутість радянських письменників М. Арцибашев передає за допомогою образу зв'язаних крил: «писатели находятся под страшным гнетом, их рты закрыты, крылья связаны» [17, с. 423]. Комуністичних лідерів автор порівнює з єдиним безкрилим птахом, який від небезпеки ховає голову в пісок: «подобно страусу прячут голову под крыло спасительных псевдонимов – Троцких, Каменевых, Зиновьевых» [17, с. 285]. Досить неоднозначно описує він емігрантів. З одного боку, вважає їх хранителями російської ідеї, живим джерелом, яке очистить своєю водою Росію від більшовицького бруду, а з іншого – говорить про них як про «вонючее эмигрантское болото», «цыганствующее племя», «скот бессловесный». Продовжуючи тему використання тваринного світу в побудові метафор, зазначимо, що М. Арцибашев послуговується морським середовищем. Так, одним із яскравих образів є емігрантська вобла. Щоб передати аморфність та слабкість вигнанців, він пише: «есть миллионная масса какой-то безличной и бессмысленной воблы, которая ищет тихого, спокойного затона, где бы она могла метать свою икру» [17, с. 266]. Стан російського народу також показує через образ моря: «взбаламученное народное море немедленно <...> войдет в свои берега» [17, с. 485]. Для посилення характеристик він поєднує світ фауни та кліматичні

катастрофи: «...большевицкая буря перевернула наш корабль вверх дном, и все эти ракушки и пильняки...то бишь, слизняки, очутились наверху» [17, с. 206].

У нарисах М. Арцибашева є постійні образи-символи: кільки, черемха. Він послуговується багатозначними образами, за якими приховується конкретний та асоціативний зміст, тобто окрім прямого, мають ще й додаткове значення. Знову ж таки він не забуває морської тематики. Одним із таких символів є ревельська кільки. З одного боку, описується конкретна ситуація, коли з метою створення ажіотажу навколо нового товару (риби) газетярі застосовують цікаву рекламу. Водночас за цим фактом ховається зміст іншого рівня (очікування революції). Як бачимо, ототожнюється, здавалося б, непов'язане: ревельська кільки і революція. Єдине спільне у них – склад «ре». Але це лише на перший погляд, адже автор розвіює сумніви єдиною фразою: «Вместо революции, богини во фригийском колпачке, оказалась вонючая, разложившаяся килька» [17, с. 245]. Ще одним значущим символом у М. Арцибашева стала черемха. Таку назву («Черемуха») має друга частина його збірки, що вийшла посмертно. Ця рослина, окрім конкретного предметного змісту, є носієм рис явища з другої сфери. Так, він уособлює черемху з молодістю та її вічними цінностями: красою, любов'ю, піднесеністю. Міркуючи на морально-етичні теми, письменник стверджує: «Под наносной большевицкой грязью, под тяжелым сапогом чекиста, а черемуха цветет и будет цвести» [17, с. 494].

Зустрічаються у М. Арцибашева несподівані порівняння: СРСР називає «наскоро и кое-как сколоченный сумасшедший дом», про емігрантів пише: «мы обречены чувствовать себя оторванными, одинокими <...> ничуть не лучше собаки, в ночь, дождь и холод, выгнанной на улицу» [17, с. 360], про народ – що він «превратился в навоз, годный только для удобрения почвы для какой-то чужой культуры» [17, с. 487]. Розкол у лавах партії та незрозумілість політичних пріоритетів супроводжується заувагою: «Осторожно, как человек, входящий в холодную воду, они (коммунисты) нащупывают, на кого ставить» [17, с. 453].

Художня публіцистика М. Арцибашева несе в собі емоційне навантаження. Злободенність охоплених тем, імперативність тез та активна присутність автора

на сторінках публікацій зумовила залучення сарказму, тобто гнівних насмішок над соціальними вадами з метою їх викорінення. Об'єктами викриття він робить як окремих осіб, так і суспільні явища. Так, у статті «С чертом или без оного» зазначено, що письменник підкоряється «своей непобедимой способности видеть смешное даже и сквозь трагичное» [17, с. 343]. Часто цей вид сатиричного зображення застосовує для характеристики своїх колег-публіцистів. Особливо смішним видається його спілкування з пані Кусковою. Її непрофесійну критику, поверхове бачення ситуації, упереджене ставлення до М. Арцибашева і стає предметом насмішок. Незважаючи на непрості взаємини з нею, він з іронічною повагою називає її «почтенная публицистка», «госпожа Кускова», «милая дама», [17, с. 333, 258]. Він вживає риторичні запитання на кшталт «зачем так наглядно демонстрировать, что больше нечего сказать?». Послання Кускової він називає «філіпіками» або «выстрелами из тяжелого орудия», але через кілька абзаців доводить, що вони – лише «дамская болтовня». Зустрічаємо й характеристики її публіцистичних виступів: «вспомнила бабушка, как была девушкой», «она не полемизирует, а критикует лично меня». Про непослідовність авторки він пише: «зачем г-же Кусковой понадобилось приставить голову к плечам, когда между ними имелась, по всем законам природы довольно длинная шея» [17, с. 192]. Врешті публіцист підсумовує: «Но ведь по существу возражать трудно, грязью мазать гораздо легче, а потому г-жа Кускова не брезгает ни болваном, ни чушью, ни сплетней <...> в ее статьях нет ничего кроме моих же цитат» [17, с. 257].

Від початку до кінця заповнена сатирою стаття М. Арцибашева «Красно-бурые соболя», присвячена проблемам радянської літератури. Він застосовує метонімію: під загальними поняттями «соболя» або «пильняк» ховаються цілком реальні особи (Андрій Соболя та Петро Пільський). Апелює художник слова і до класика: «...еще Гоголь говорил, что стоит где-нибудь поставить памятник, так сей час же туда всякой дряни нанесут». М. Арцибашев робить категоричний висновок, що біля величного пам'ятника російській словесності такої «дряни» зібралось багато. Він нещадно таврує продажних літераторів, зокрема псевдогеніальність Ігоря Сєверяніна («До тебя стать гением было очень трудно.

Байроны и Шекспиры по сто лет ждали этой чести»), пристосуванство Маяковського («...как ни громко ржал Маяковский, но и он не вывез»). «Соболями» називає письменників, які за надбавку до пайка та «тепле місце біля радянського корита» погодилися «співати оди кривавій революції». Автор випрацьовує чітку ієрархію: Максим Горький та В. Брюсов – «матерые, пушистые звери», але Брюсов швидко полиняв, а Горький виявився не сободем, а просто скунсом. Олександр Блок – «пушистый грациозный зверек, который отказался от пищи и помер» [17, с. 213]. Для посилення ефекту М. Арцибашев цитує літературні перли більшовицьких літераторів: «Любуется Дунька на солнца красного заход, а в животе шевелится Ваньки рыжего приплод». Письменник узагальнює розповідь про стан радянської літератури тепер уже крилатою фразою «велика и обильна литературная проституция» [17, с. 211].

Щодо фразеологізмів, то вони вживаються як у незмінному вигляді, так і в трансформованому. Прикладами стандартних є такі: «на тебе, Боже, что нам не гоже», «протягивать ножки по одежке», «высасывать из пальца» [17, с. 357, 450, 481]. Безсумнівно, використання саме фразеологізмів вказує на український менталітет М. Арцибашева, адже наведені приклади мають такі ж відповідники в українській мові. Частіше трапляються трансформовані фразеологізми. Якнайперше, в тексті поєднується з метою створення каламбуру фразеологізм і вільне словосполучення: «это хуже, чем делить шкуру неубитого медведя, ибо так есть хоть одна известная величина – медведь» або «не хлебом единым жив человек, одним восстановлением экономического благосостояния не прельстишь» [17, с. 480, 455]. По-друге, публіцист вдавався до заміни однієї складової фразеологізму іншою, більш характерною для тогочасних реалій: «вожди гадают на кофейной гуще», «по щучьему велению, по сталинскому хотению» [17, с. 453, 455].

У міжвоєнне двадцятиріччя набувають розвитку жанри-попередження, тобто *утопія* й *антиутопія*. Утопія «ідеалізує людину, зображаючи її доброю, пластичною, позбавленою суперечностей, розумною, здатною до самообмеження

своїх прагнень», людина хоче бути щасливою і мати справедливих правителів [309, с. 518].

Утопічне майбутнє на прикладі Канади змалював полтавчанин Павло Крат (1882–1952) у повісті «Коли зійшло сонце» (1918). Автор показав, як змінився світ через сприйняття його українським імігрантом Петром Іванчуком, якого майже через сто років розморозили у Ванкуверському університеті. Герой дізнається, що після Жовтневого перевороту прокотилася хвиля соціальних революцій у всьому світі, а від 1950 р. запанував колективізм. Зникла приватна власність, гроші, держави, «тепер є тільки людство», немає міністрів, суддів, поліції та війська, бо відсутні злочини. Канадці співають «Гімн Людства» й розповідають: «Ми всі одна родина, родина людей, в котрій вже щезла звірячість минувщини». Символом щастя у творі виступає сонце: «Залявши червони злотом небеса, зійшло сонце і оссяло вертаюче домів щасливе молоде людство, людство колективізму» [269, с. 72]. Дітей навчають людяності, оснований на взаємній любові. Цікаво було гостеві з минулого спостерігати за навчанням дітей, адже у класі не побачив жодної книжки. Вчителька «натиснула коло себе один біленький гудзик (тих гудзиків було у неї зо дві сотні)» і враз Іванчук почув гарний чоловічий голос, що читав «Робінзона Крузо». Виявляється, що цей прилад – бібльофон. Натиснула інший гудзик – «на таблиці з'явилися слова, наче чорна таблиця була шкляною і під шклом кожна літера світилась» [269, с. 9–14]. Подібною на сучасну інформаційну еру виявилася «рурка» в стіні – «газета», яка голосом повідомляла про історію чудового «воскресіння» героя і його плани на найближчий час. До цього варто додати технічні й фантастичні новинки, невичерпну сонячну енергію (штучні сонця), що вживають люди для власних потреб, і фабрики, яким дивується герой (це чимось нагадує нашу комп'ютерну еру). Автор уславлює майбутнє людства, у якому панує спокійна атмосфера, а технічні новведення значно поліпшують життя людей.

«Ставка на вловлювання гарячого пульсу сучасності взагалі становить одну із суттєвих ознак літератури 19–20-х років, – підкреслювала Г. Сиваченко. – Чимало митців прагнули відтворити сучасність в максимальній фактичній

конкретності» [425, с. 119]. Одним із жанрів, який прокладав шлях від жорстокої реальності до «туманної далечини майбутнього», стала антиутопія. У російській післяжовтневій літературі так писали Є. Замятін, Є. Зозуля, В. Соловйов, Л. Лунц. У жанрі антиутопій створені оповідання М. Арцибашева «Под солнцем», О. Купріна «Рай» і «Последний буржуй», роман В. Винниченка «Сонячна машина», які почали відлік таких творів у міжвоєнне двадцятиліття.

М. Арцибашев, як вже зазначалося, сприйняв прихід більшовиків до влади як «великое бедствие». У статті «Предатели и ренегаты» він писав: «...я уйду из России... за границу или в могилу, но уйду, ибо в несвободной стране я больше жить не хочу и не буду!» [17, с. 98]. В. Винниченко у «Щоденнику» від 14 жовтня 1919 р. теж зробив такий запис: «...я свідомо готов іти на всі труднощі, небезпеки, на кров і вигнання – хай тільки буде з того якась користь...» [78, с. 403]. Несприйняття більшовицької влади привели письменників до еміграції: В. Винниченка – із 1920 р., М. Арцибашева – із 1923 р. Душевний смуток і тривога за долю батьківщини стали провідними настроями їхньої творчості.

У 1924 р. М. Арцибашев видав збірку оповідань «Под солнцем», яку відкрив однойменний твір, написаний ще у Росії 1919 р. В. Винниченко протягом 1922–24 рр. працював над «Сонячною машиною», яка побачила світ 1927 р. Так, майже одночасна робота над творами, а також різножанрова й змістова складова практично нівелюють можливість розглядати залежність їх одне від одного.

Спорідненість дореволюційних творів М. Арцибашева і В. Винниченка вивчалася у працях українських науковців, зокрема В. Панченка, О. Брайка, Н. Крутікової, які розглядали контактено-генетичні залежності, близькість творчої манери, моделі антропологічного гнозису, натуралістичну поетику тощо.

Не вдаючись у полеміку стосовно жанрової форми роману «Сонячна машина» (утопія, антиутопія, синкретичний жанр), погодимось з Г. Сиваченко, яка відзначила: «...в антиутопії завжди відтворено насильство над історією, котру спрощують і підкорюють, намагаючись вирівняти заради нищого ідеалу» [426, с. 45]. Цю позицію однаковою мірою можна віднести як до твору В. Винниченка, так і до оповідання М. Арцибашева. Серед сучасних досліджень творчості

останнього (Л. Бердишева, О. Гараєв, А. Грачова, В. Красовський, С. Ніконенко, Т. Прокопов та ін.) ми не виявили робіт, які б вивчали твір «Под солнцем».

Натомість «Сонячній машині» В. Винниченка присвячено безліч досліджень, починаючи від О. Білецького й М. Зерова до сучасних (Г. Баран, А. Волков, І. Гайванович, А. Градовський, Н. Кобзей, П. Киричок, Є. Перебийніс, Г. Сиваченко, П. Федченко), але жодне з них не торкалося порівняльно-типологічного зіставлення твору з антиутопією М. Арцибашева. У зазначених творах літератори порушують і серйозні теми, які хвилювали їх ще в дожовтневий період, і викликані диханням нового часу: боротьба за життя, за владу, прагнення до щастя, задоволення примітивних потреб.

Спільний код, який домінує у В. Винниченка і в М. Арцибашева, – сонце, яке є символом вічного життя. Сонце значиться у назвах обох творів, входить до складу епіграфа і присвяти. Слова із книги Екклесіаста свідчать про загальнокультурні джерела твору і слугують своєрідним вердиктом письменника до того, про що йтиме далі: «Что было, то и будет, что делалось, то и будет делаться, – и нет ничего нового под солнцем» [18, с. 652].

У «Сонячній машині» роль епіграфа виконує присвята («Моїй сонячній країні»). В. Панченко писав, що В. Винниченку творчість уявлялася «і як можливість піднесення національної гідності українства («я хочу собою возвеличити українське...»)), тому вирішив уславити рідний край, зробити роман «візитною карткою української літератури в Європі» [377 с. 164].

Оповідання «Под солнцем» – серед тих, які можна вважати «передтечею екзистенціалізму в літературі» (Л. Єременко, Г. Карпова). На це вказує перевага темного кольору та відтінків («черная гряда», «черневший лес», «что-то темное», «мутная даль»), деякі психологічні характеристики («длинный одинокий путь», «покорная безнадежность старика», «в чертах лица что-то скорбное»), що є доказом існування людини на межі розпаду цивілізації. Герої М. Арцибашева – здичавілі: «На одном из холмов показался человек. На его грязном лице, обросшем косматой рыжей бородой, при свете заката блестели острые, зоркие глазки. Руки были длинны, ноги коротки <...> Он был одет в невероятные

лохмотья, и на плечах у него болталось что-то похожее на кусок старого, рваного одеяла. В руках была длинная дубина» [18, с. 652–653]. Усе, що потрібно цим істотам, – задоволення необхідних потреб для існування. Примітивні люди, далекі від культурних та естетичних цінностей, неписьменні, тому рукопис, знайдений у пляшці, розглядають довго і байдуже, намагаючись щось згадати. Численні питальні й неозначені займенники (*шаги куда-то в сторону, там что-то есть, что-то хрустнуло, какие-то металлические полосы*) говорять про невизначеність, незрозумілість ситуацій, вчинків. Нарешті старий згадав, що колись знаходилися люди, які уміли розбирати ці знаки, але розчаровано кидають зошит у багаття. Вживаючи прийом персоніфікації, прозаїк змальовує, як горить рукопис: «Искры золотым фонтаном полетели во все стороны. <...> листы тетради тихо зашевелились и стали медленно разворачиваться, точно корчась от боли. Потом края ее потемнели, синенький огонек робко лизнул их раз, другой и вдруг вспыхнул веселым, легким и ярким пламенем» [18, с. 658]. Люди радіють, спостерігаючи за таким видовищем, а «молодая женщина радостно захлопала в ладоши» [18, с. 658]. В антиутопії Р. Бредбері «451° за Фарингейтом» теж подана картина спалення книг у тоталітарній державі. Епізод знищення рукопису в М. Арцибашева виявився пророчим: розпочинаючи з Берліну 1933 р. під патріотичну музику відбувалося масове спалювання книг, написаних неарійцями й антифашистами. А потім – ціла низка прикладів: США (1948, 1954, 2001), Чилі (1973), Великобританія (1988), Італія (2006), Німеччина (2006), Росія (2007, 2016) та ін. [274].

Хоча у романі В. Винниченка рукописів не спалюють, однак говорять про знищення сонячної машини та її творця («Коли треба, знищити самого автора й машину його»; «Повинні знищити ваш винахід», «А нотатку свою треба знищити»), але такі дії мають своє пояснення: «Нещастя буде через те, що машина внесе анархію в громадянство, зруйнує всі підвалини його, викличе страшенну, криваву боротьбу, знищить усі здобутки культури» [77]. Таким чином, в обох творах йде мова про руйнацію науково-культурних і технічних цінностей.

Важливе місце у творах займає тема влади. На прикладі поведінки дикунів М. Арцибашев показав, як відбувається її зміна. Пляшка, яка є символом влади в означеному контексті, спочатку була в руках жінки, потім – у чоловіка. Спроба її забрати переросла у боротьбу за річ, потім – за людину (жінку). Коли з'явився третій (рудий), то, незважаючи на те, що був сильніший і спритніший, виявився раптом зломленим одним ударом палиці білоголового. Злякавшись, рудий зігнувся й кинувся тікати. Оговтавшись, повернувся, «поднялся во весь рост», «громким торжествующим криком огласил окрестность» (ніцшеанські мотиви), але вже тримав сильнішу зброю: «...в руках была длинная тяжелая полоса, отливавшая в последних лучах солнца металлическим блеском» [18, с. 672]. Тут знаходить підтвердження ідея про вічне винищення людей одне одним («...единственный закон вечен и общ – закон борьбы за существование» [18, с. 691]). Змальовуючи боротьбу дикунів, А. Арцибашев показує, як несподівано змінилася влада в Росії та з'явилися більшовики: «...в свое время в России она была испугана и почти без борьбы сдала все свои позиции» [18, с. 661].

Тема влади у «Сонячній машині» розглянута двояко: влада всесвітнього магната Мертенса, який живе за принципом: хто могутній і всесильний, тому й має належати влада, і влада, яку отримав Рудольф Штор, коли винайшов спосіб добувати сонячний хліб. Влада у романі переходить від фінансового олігарха до терористичної організації Інарак, потім – до винахідника сонячної машини, який врешті-решт налагоджує життя людей. П. Киричок порівнює ставлення влади до народу в романі з боку більшовиків як до «бездумного й безсловесного натовпу», а також проводить паралель між методами здобуття влади фінансовими олігархами та російськими більшовиками [229, с. 94–95]. Натомість дає надію те, що все ж нездоланною силою – а це вже утопічні й оптимістичні сторінки роману – є краса, сила, праця, інтелект, розум людини.

Екзистенційні мотиви наявні й у творі В. Винниченка, герої якого, отримавши сонячний хліб, також перетворюються на дикунів, причому автор послуговується словосполученнями «бідні», «малесенькі», «прокляті». Ось як думає Мертенс: «Поліція на вулицях обнімається з юрбою. Поліцаїв засувають

головами в апарати – і вони крутять сонячний хліб, а юрба круг них танцює танець дикунів» [77, с. 396]. Доктор Рудольф пише спогади, але починає вагатися, чи потрібно їх писати, «щоб колись, коли відвикне від писання, коли обросте шерстю, взяти ці списані аркушки й згадати час, коли люди на землі вміли зазначувати знаками свої думки? Чи ще не вмерла потреба зносин хоч із самим собою? Чи страх, що загусне мозок і заросте бадиллям дикунства?» [77, с. 396].

Змальовуючи примітивних істот, що з'явилися на землі в результаті всесвітньої катастрофи, М. Арцибашев пропускає їх крізь призму ставлення до людини. Обидва автори вступають у полеміку з М. Горьким (М. Арцибашев: «Итак, «человек» не звучит гордо, как провозгласил Горький, нет, «человек» звучит очень жалобно и жалко, но это все, что мы имеем, что мы есть» [17, с. 174]. В. Винниченко: «Горький думає, що він сказав нову і дуже значну істину своїм отим «Человек – это звучит гордо». Він її повторює років 30 уже. Але він подібний до хлопчика, що начепив на себе з обруча шаблюку і гордо завойовує бур'ян. «Чоловік зовсім не завойовник, не володар і не цар природи, а такий самий елемент її, як риба, як камінь, як лев, як мікроб») [520, с. 77].

Нарешті, в обох творах людина є бідолохою, адже її як примітивну істоту хвилює питання «хліба й видовищ». В оповіданні «Под солнцем» це «кучка людей с обнаженными головами и лицами, горящими энтузиазмом», «людей, голодных, больных и измученных бесконечной борьбой», «да, эти люди, в которых, по остаткам одежды, еще можно узнать бывших крестьян, священников, солдат и буржуа, превратились в голодных свирепых дикарей», «они – не более как дикари» [18, с. 653–669]. В. Винниченко також подає не кращу картину юрби, вдаючись до натуралістичних елементів: «Що за шкарубкі, погнуті, як потоптана бляха, лиця! Дегенеративні зуби, злочинницькі очі, увігнуті потилиці, худі й синювато-бліді, як у трупів, обличчя! Звідки вони? Яка маса їх, цих страшених людей». Письменник вживає й інші словосполучення для характеристики натовпу й примітивної особи: «отара», «кишуча маса тіл та облич», «кретини», «гуща тіл», «гнилі зуби», «фосфоричні очі», «п'яні, бідні в агонії люди, маріонетки», «з зоологічного саду вовки» [77]. Героїня твору Сюзанна у листі Максові дорікає:

«Ви знищили держави, ви стерли кордони, це так. Але землю ви заселили двоногою, жуйною твариною – й більше нічого. Все, що було відзнакою творчості людського генія, все розтоптали, потолочили, загидили копитами ці тварини» [77, с. 470].

Результатом революції і технічного винаходу стають у творах апокаліптичні картини. М. Арцибашев пише: «Города пылали, поля покрылись обломками и заросли сорными травами, фабрики и заводы, на которых никто не работал, разрушились, железные дороги остановились. Треск огня и выстрелов заглушили последние гудки заводов и свистки паровозов. Жизнь остановилась, и начался голод, сопровождаемый невиданными эпидемиями» [18, с. 664]. В. Винниченко теж наголошує: «...повинні пройти віки, порозбиватися пороблені стекла, позатягатися в пам'яті людей сліди колишньої культури, – і тоді почнеться з самого початку, з печер, з дикунства нова доба, нова історія» [77, с. 492].

Суттєве місце у творах обох письменників займає символіка скла / скляної пляшки. Знайдена дикуном пляшка в певному сенсі є відповідником чаші святого Грааля, про що, звичайно, він не має ніякого уявлення. Грааль означає водночас і посудину, і книгу [270]. Якщо раніше у пляшках зберігали воду, то в означеному контексті вона призначена для охорони таємного знання, яким виявився рукопис. Непрямий натяк на чашу Грааля знаходимо й у В. Винниченка, але в романі її роль виконує голова володаря Всесвітнього банку: «Пан президент ступає розміреним, повільним кроком, рівно, як священний посуд, несучи голову» [77].

В обох творах скло або скляна пляшка – ті речі, за які ведеться боротьба, вони складають головну цінність. У романі В. Винниченка люди, покуштувавши сонячного хліба, вже не можуть від нього відмовитися, адже він викликає ейфорію: «Сонячний хліб таємно переливається фіалково-золотистими блисками. Від нього йде чудний, солодкаво-ніжний аромат». Люди стають у довжелезні черги за склом, «і яка тваринна, цупка радість у тих, що вже досягли свого щастя» [77, с. 406]. Так само і дикун із оповідання М. Арцибашева відчув щастя від знайденої пляшки. Він став перед рідкісною знахідкою навколішки, ніби в молитві, жадібно й довго її розглядав, сподіваючись, що всередині щось є,

озирався, щоб ніхто не побачив і не відібрав її, а потім швидко втік з нею. Юрба, що чекала біля багаття, намагалася згадати, що означає цей предмет. Нарешті старий пригадав, що колись їх було багато, у кожного своя, а люди, випивши з них рідини, робилися веселими і часто билися. Пляшка в цьому контексті стає символом життя / вакханалії. Якщо у В. Винниченка скло асоціюється із хлібом, то в М. Арцибашева – з водою / напоєм. Таким чином, хліб і вода – ось необхідні речі для життя істоти.

Зважимося на експеримент, об'єднавши деякі сторінки оповідання й роману. Припустімо, що нотатки доктора Рудольфа з твору В. Винниченка – це частина тексту рукопису, що згорів. Згадаймо, що в оповіданні існувала ще одна знахідка, чого дикун не побачив, – мідна трубка, «на одном конце ее сохранилось маленькое, выпуклое стеклышко, потускневшее и треснутое» [18, с. 653]. Можливо, це й була частина сонячної машини? Тоді рукопис, який не змогли прочитати герої М. Арцибашева – це не повний текст його, а лише перша частина? І зважимося на те, що, додавши хоча б кілька розділів із «Сонячної машини» до крапок у кінці другої частини оповідання, отримаємо іншу картину, у якій екзистенційні арцибашевські мотиви «світу не для життя» поєднуються з винниченковим оптимізмом – із його вірою у щастя, радість, красу, інтелект людини. І тоді інше значення матимуть і слова епіграфа до твору, й апокаліптична картина природи в М. Арцибашева почне змінюватися й живо реагувати на все навколишнє. До речі, слово «сонце», вжите у романі В. Винниченка близько 200 разів, стане справжнім Паном при будь-якій владі. Воно «майове, щедre, реготливе»; «гарячими золотими пальцями розгортає пелюстки квіток»; «жовтими плямами мрійно гойдається»; «дивиться тьмяно, загрозливо»; «сонце-мати всіх їх разом цілувало» [77].

Планетарний хронотоп у творах свідчить про письменницькі задуми показати масштабність і катастрофічність подій, що відбувалися, а також попередити про ще більші майбутні лиха. Художній час у М. Арцибашева – перша третина ХХІ ст., у В. Винниченка – 80-ті рр. ХХ ст. Події в антиутопіях набувають світового значення. Митці вживають різні словосполучення на їх визначення, що

свідчать про неминучість апокаліпсису. У творі М. Арцибашева це «страшная катастрофа», «мы погибаем», «ужасное время», «хаос», «стихийное безумие», «всеобщее одичание», у В. Винниченка – «стихийне нашествя», «банда», «блискавична катастрофа», «великий переворот», «фатальна, сліпа сила».

У «Сонячній машині» відбувається низка подій, що спричиняє руйнацію налагодженого життя. Припиняється рух транспорту, подача електроенергії, йде розгром винних складів, магазинів, ресторанів, процвітають крадіжки. Пролетаріат захоплює чужі будинки й «оселяється, як у себе вдома», причому фабрикантові залишає три кімнати, а собі – двадцять три. Звідусіль видно «галасливі сп'янілі юрби з чорними коробками на спинах, із гітарами, мандолінами, флейтами, бубнами» [77, с. 416–426]. Така картина нагадує маскарadne дійство. З'являється тут і загроза сталінізму, про що вказувала Г. Сиваченко: «...своїми творами вони [Винниченко і Зам'ятін – І. Ж.] передбачили можливість сталінського насильства над революцією» [425, с. 45]. Помітно, як у романі починає складатися культ особистості: портрети Рудольфа Штофа продають у всіх магазинах, у Каесемі він висить на почесному місці, всюди організовуються почесні зустрічі [77, с. 403]. У 1924 р. В. Винниченко писав: «Голод в Україні й Росії вирисовується виразніше. А банда шарлатанів соціалізму, здається, удаючи неспокій, в дійсності задоволено потирає руки: голод приб'є енергію протесту. Справді, на страшному угноєнні з крові, голоду, терору, насильства, обману і лицемірства виросла й живе ця огидна рослина, звана РКП» [79, с. 373].

М. Арцибашев також дає подібну картину післяреволюційної дійсності: «фабрики и заводы чернели выбитыми окнами, мосты были взорваны, пути разрушены и исковерканы артиллерийскими снарядами, но жизнь все-таки шла своим путем: люди работали, во что-то верили, на что-то надеялись, чего-то ждали, крепко цепляясь за жалкие остатки своей старой культуры»; «Образовалось множество отдельных, враждебных друг другу армий, которые носили названия – красных, синих, зеленых, белых, желтых» [18, с. 665].

Справжні пророцтва вміщує друга, «репортажна» частина оповідання. Порушуючи хронологію, М. Арцибашев демонструє жахіття, якими сповнена світова історія ХХ ст. – революція, громадянська війна, початок сталінського терору: «...все истребляли друг друга, как лютых врагов <...> часто над двумя сражающимися группами развевался тот же красный флаг»; «Одну за другой страны Европы охватила революционная волна»; «...весь мир превратился в арену кровавой войны»; «жизнь остановилась, и начался голод, сопровождаемый невиданными эпидемиями»; «поминутно вспыхивали заговоры, подавляемые беспощадным террором»; «крестьяне массами восставали» [18, с. 661–664].

В інших рядках йдеться про фашистські організації («...мир охватила свирепая и беспощадная реакция. Начало положила Италия»; «Она [буржуазія – І. Ж.] сделала огромные запасы оружия, обучила свою молодежь военному искусству <...> подготовила смелых и опытных вождей»), про війну на території СРСР, коли уся країна стала на захист від фашистської навали («Мужчины, женщины и дети – все шли в ряды сражающихся <...> Ни один рабочий не остался у станка, если этот станок не работал на оборону» [18, с. 660–662]. М. Арцибашев попереджає про можливість Третьої світової війни: «...орды чернокожих, организованных на деньги американских миллиардеров <...> хлынули в Европу»; «желтая опасность, которая спала перед могущественной Европой, <...> проснулась от дыма пожаров и грома разрушений. Зашевелился темный и страшный восток» [18, с. 662, 664].

Для обох творів характерна специфічна символіка, атрибути і «словник» революції. У «Сонячній машині» це Каесем, Інарак, страйки, прокламації, демонстрації та лозунги («Свобода Сонячній машині!», «Хай живе Сонячна машина!»), прапори («зелено-золоті, зелено-жовті, кольору трави й сонця»), значки («у петельках у них зелено-жовті значки»), пролетаріат («кишма кишить пролетаріат», «пролетаріат біля дверей свого раю», «могутнє дихання пробудженого пролетаріату») [77]. Оповідання «Под солнцем» також містить гасла і цитати із виступів лідера нової влади: «Ему нечего было терять, кроме

своих цепей», «опыт русской революции», «победное шествие великой социальной революции», «строительство новой жизни» [18].

Час від часу вдаються прозаїки до філософських роздумів. Так, В. Винниченко пише: «Бідна стара Європа, стільки вона проковтнула тих воєн, революцій, стільки на своєму віку лигала крові, алкоголю й усякого безумства – і таки лишалася досі тверезою»; «Гине краса й слава життя» [77, с. 399–405]. У щоденнику від 19 березня 1928 р. зроблено запис про диспути в Україні навколо його твору: «Не диспут, а цілий бій. Партиїці, мабуть, мали наказ нищити «СМ». Непартиїці вдарились у другий бік і вжахнулись від того, що взагалі хтось насмілюється критикувати «СМ». І аргумент: ану, спробуйте ви написати таке. Для партиїців «СМ» – соціально шкідлива річ. Ох, «творці соціалізму» [542, с. 88]. Отже, він вкотре упевнився у своїй правоті стосовно подвійних стандартів більшовизму.

На загальнолюдських цінностях наголошує й М. Арцибашев: «Только тогда мы увидели, как непрочен лак цивилизации и какой страшный зверь таился под маской культурного человечества. Достаточно было голоду наложить на них свою костлявую руку, как самые просвещенные европейцы мгновенно превратились в грязных, жестоких и жадных дикарей» [18, с. 664]. Публіцист постійно писав і боровся проти більшовицької влади, до останнього подиху [155, с. 21–28].

Таким чином, оповідання М. Арцибашева «Под солнцем» і роман В. Винниченка «Сонячна машина» можна вважати початком екзистенціалізму в літературі. У своїх антиутопіях вони попереджають про наслідки світової катастрофи, що може нести загрозу людству. Вони показали, що зміна влади у 1917 р. не дала людям жаданого раю, тож у своїх творах довели згубність більшовицького режиму. Деякі контекстуальні споріднені мотиви роблять твори типологічно подібними: і поява людини-дикуна, і нехтування писемністю, яку називають «знаками», і символи скла, сонця, і більшовицькі лозунги, які перетворюють життя в маскарадне дійство тощо.

Прозаїки вживали схожі місткі й іронічні характеристики щодо юрби, змалювання апокаліптичної картини світу. Пророцтва В. Винниченка й

М. Арцибашева цілком виправдані. Ми бачимо, як у наш час відбувається деградація населення, руйнація особистості, уподібнення людей тваринам, ведеться боротьба за владу, йде фізичне знищення людей.

4.2.2. Фейлетон як зразок літератури факту у творчості А. Аверченка і Р. Купчинського

У період міжвоєнного двадцятиріччя одним із важливих помежових жанрів між літературою й публіцистикою був фейлетон (франц. *feuilleton* від *feuille* – аркуш). Це «невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного змісту, який характеризують сатиричність, динамізм викладу, невимушена композиція, пародійність, застосування позалітературних жанрів, зокрема приватного та ділового письма, доповіді, резолюції тощо». Фейлетон позначений «чіткою фактичною основою з наявним авторським підтекстом» [309, с. 527]. Він вважається проміжною ланкою між газетною й журнальною статтями й малими жанрами художньої прози (оповідання, новела, нарис) і поезії (віршований фейлетон). З публіцистикою його єднає гостра злободенність, конкретність образів і фактів, соціальна або політична спрямованість; із жанрами художньої літератури – прийоми художньої виразності» [307, стб. 1132].

Як межовий жанр на стику журналістики й літератури аналізує фейлетон С. Комаров. Він справедливо пише про його розквіт саме у 20–30-ті рр. насамперед завдяки багатій традиції жанру й творчому використанні досягнень попередників не лише у фейлетоністиці, а й сатиричній літературі в цілому [250, с. 330]. На жаль, дослідник обмежується лише коротким реферативним оглядом розвитку фейлетону в російському зарубіжжі, більше зацікавившись аналізом віршованих форм Саші Чорного й деяких різновидів фейлетонів Дон-Амінадо. Поза увагою науковця залишилися еміграційні фейлетони А. Аверченка й Теффі. Відсутні й порівняльні студії [249, с. 179–191].

Суголосної думки дотримується Ю. Ярмиш. Він зазначає, що фейлетон може набирати найрізноманітніших форм: «наближатися до гумористичного оповідання або бути написаним у формі листа, щоденника, комедійної сцени між

кількома особами» [528]. Учений наголошує, що фейлетоністи часом запозичують у своїх творах образи з відомих книг світової й вітчизняної класики, пародіюють відомі твори, і зауважує: «це потрібно для головного у фейлетоні – сатиричної типізації, розвінчування негативного явища з допомогою сатиричного образу, який відбиває істотні ознаки негативного у суспільстві» [528]. Фейлетон відповідав завданням творів, які у збірці 1929 р. (під ред. Н. Чужака) були введені в обіг завдяки терміну «література факту»: «це нарис і науково-художня, тобто митецька, монографія; газета і фактомонтаж; газетний і журнальний фейлетон; біографія, мемуари; автобіографія і людський документ; есе; щоденник; <...> запис подорожі й історичні екскурси; запис зібрання й мітингу <...> вичерпна кореспонденція з місця; памфлет, пародія...» [34, с. 110].

Отримавши заслужену славу у дореволюційний час, провідні фейлетоністи російського зарубіжжя – А. Аверченко, Дон-Амінадо, Теффі, Саша Чорний – утримували першість і в еміграції. З українського боку відомим фейлетоністом був Р. Купчинський, творіння якого залишаються майже незнайомими широкому загалові читачів; ще менш відомі автори, фейлетони яких «ховаються» за псевдонімами Сам («Український тиждень», 1937, 1938), Б. Терен («Студентський вісник, 1925), О-ко («Трудова Україна, 1935, «Український тиждень», 1937), Шило («Молот», 1919), Борис Бузотер («Нове життя», 1926) та ін.

Розглянемо жанр фейлетону у творчості провідних сатириків міжвоєнної доби А. Аверченка та Р. Купчинського. Якщо твори російського митця були популярними, то спадщину українського лише починають вивчати. М. Мельник зазначала: «Дотепер відсутні монографічні, спеціальні дисертаційні роботи про Купчинського-митця <...> Зважаючи на широкий проблемно-тематичний діапазон наукових пошуків західноукраїнської критики 1920–1930-х рр., літературознавців у діаспорі та сучасній Україні, наголосимо, що комплексного вивчення творчої постаті Р. Купчинського все ще немає» [319, с. 7].

Поет, прозаїк, журналіст, композитор і громадський діяч Роман Купчинський (1894–1976) – учасник національно-визвольних змагань, старшина Легіону Українських січових стрільців. Гумор письменника, зауважував

Б. Бойчук, «найліпше виявився у прозі, у так званих гумористичних нарисах, які він писав під псевдонімом Галактіона Чіпки; гумор там гнучкий, елегантний і завжди чітко вдаряючий» [51, с. 11]. Так, саме з 1924 по 1939 рр. Р. Купчинський був співробітником львівської газети «Діло», де вів постійну рубрику «Відгуки дня». Сатирик дав жартівливе визначення жанрові: «Фейлетон повинен мати в собі: трохи соли, трохи перцю і трохи паприки. Має бути короткий, як кабанос, смачний як рибка і штудерно закручений як прецель... Забув я ще про одно... оливка... щоби кожний мій фейлетон проліз благолучно неприступну цензуру» [509, с. 4]. Виходу збірки підготованих до друку фейлетонів перешкодила Друга світова війна.

А. Аверченко ж випустив понад десяток нових збірок малої прози, написаних у різні роки. Найбільшу популярність мали такі: «Нечистая сила», «Дюжина ножей в спину революции», «Дети», «Кипящий котел», «Рай на земле», «Смешное в страшном». Ці назви свідчать про головні проблеми, що цікавили сатирика – життя людини в більшовицькому «раю», світ дитини, нова влада, її лідери, існування вигнанців, – про що маємо деякі роботи [162; 165; 167; 179; 184].

Тематичне наповнення фейлетонів Р. Купчинського також різне. Деякі їхні різновиди, надруковані у газеті «Діло» за 1920–30 рр., класифікувала М. Михалюк: політичні, виховні, романтичні та ментальні фейлетони. Вона слушно зауважувала, що фейлетони були «настільки цікавими для читачів, що вони неодноразово казали йому, що починають перегляд газети «Діло» з рубрики «Відгуки дня» [334, с. 467–475]. Безумовно, це найбільша подяка письменникові.

Вивчаючи жанрові й художньо-стильові аспекти у творах Р. Купчинського, М. Мельник простудіювала особливості фейлетону і з'ясувала, що сила його узагальнень і відвертості – «на рівні історіософських есеїв Євгена Маланюка». Р. Купчинський «...творив збірний образ гідного українця із силуетів і текстів Т. Шевченка, І. Франка, В. Самійленка, П. Тичини, Остапа Вишні, стрільців Л. Лепкого, О. Бабія, М. Гайворонського, що увібрав, незважаючи на драматизм фейлетонних перипетій, усі його «веселі трагедії», сповнені національного оптимізму» [319, с. 17].

Кожен із прозаїків розпочинав автобіографії з гумористичної «ноти». «Народився в тисяча котрімсь там році на сільському приходстві, бо без народження не міг би жити», – писав Р. Купчинський [282, с. 13]. Російський сатирик свідчив: «Еще за пятнадцать минут до рождения я не знал, что появлюсь на белый свет. Это само по себе пустячное указание я делаю лишь потому, что желаю опередить на четверть часа всех других замечательных людей, жизнь которых с утомительным однообразием описывалась непременно с момента рождения» [2].

Обидва були обдаровані не лише у письменстві – автори виявляли інтерес до спорту, театру і музики. Р. Купчинський писав сценарії до вистав та фільмів, пісні – усього створив слова й мелодії до 84 пісень: патріотичних, ліричних, жартівливих, маршових та ін. Його стрілецькі пісні опубліковані у Львові 1937 р. у збірниках «Великий співаник «Червоної Калини» та «Альбом стрілецьких пісень» Б. Вахнянина (більшість із них – в обробках інших композиторів), у Кракові 1940 р. в народному співанику «140 пісень з нотами». Значна кількість віршів Р. Купчинського – це духовна лірика (різдвяна, великодня). Серед поезій громадянського звучання – поема «Пісня про Рідну Землю», «Ода до Пісні», вірші «На подільських ланах», «На свіжому повітрі». Твір «Боже Великий, Творче Всесвіту...» став національно-релігійним гімном українського народу.

А. Аверченко організовував вечори гумору, театралізовані вистави. Біографи сатирика виділяють дві стадії театральної «хвороби»: перша – публічні виступи з читанням власних оповідань, друга – участь у виставах за власними п'єсами в якості актора (цим довелося займатися в еміграції) [320, с. 126]. Також відомо, що митець навчався в Харківській школі живопису. Його малюнки й шаржі з'являлися на обкладинках й у вигляді ілюстрацій до оповідань. Науковці писали, що у харківському сатиричному журналі «Штык», редагуванням якого займався, починаючи з п'ятого номера, насмілювався розмістити власний шарж на Максима Горького (1907, № 6). На малюнку зображений сам письменник, який сидів із гусячим пером у руці за столом перед рукописом із заголовком власного нарису «Город желтого дьявола». Підпис до шаржу свідчив: «Тысяча желтых

дьяволов! Публіка, кажеться, опять стала забывать обо мне» [320, с. 42]. Та незважаючи на різні хобі, головним для А. Аверченка була словесна творчість, від чого, до речі, відмовляв його Максим Горький. Він радив початківцю-сатирику: «...киньте писати, бо з вас ніколи не вийде письменника» [320, с. 42]. Однак саме у Харкові майбутній «король гумору» по-справжньому усвідомив своє покликання, адже на сторінках місцевих видань почали формуватися його жанри малої сатири.

Р. Купчинський писав на теми, що були йому добре відомими й близькими. Галактіон Чіпка своїми фейлетонами «проводив суттєву профілактичну роботу на полі українського національного здоров'я – викорінював синдром малороса, вказуючи на його небезпечні вияви, утверджуючи у свідомості українців позитивні зразки моральної національної поведінки на прикладі видатних представників українства» [324, с. 17]. Фейлетоніста цікавлять україно-польські стосунки й більшовицькі порядки, мовні питання й цензурні рогатки, освітянські проблеми і псевдопатріотизм. Його моментальна реакція на актуальні події свідчить про ерудицію, природне почуття гумору і здатність мислити образно.

Сучасники А. Аверченка цінували його як майстра слова, відзначаючи «свіжий сміх сьогоднішнього дня» (П. Потьомкін), «Божою милістю талант» (С. Горний). Діяльність сатирика початку ХХ ст. тривалий час залишалася поза увагою літературознавців, за винятком деяких робіт (Д. Левицький, Е. Нітрауер, А. Спиридонова). У наш час твори «короля сміху» активно досліджують М. Богданова, Е. Гурова, О. Кузьміна, А. Нестеренко, Д. Ніколаєв, С. Ніколенко, В. Миленко, Г. Погребняк, Л. Ракітова, В. Святовець, А. Хлебїна, А. Щербакова. Однак деякі проблеми потребують ґрунтовного вивчення. Варто осмислити ленінську рецензію на збірку «Дюжина ножей в спину революции» й дослідити лексико-стилістичні засоби, адже «запорукою успіху й шаленої популярності А. Аверченка був його безсумнівний літературний талант» [304, с. 3].

Вказана збірка стала енциклопедією постреволуційного життя тодішньої країни і принесла А. Аверченку всенародну славу. Ленін звернувся на неї лише після еміграційного видання (1921 р.), надрукувавши того ж року рецензію в

газеті «Правда». У радянські часи чи не кожне довідкове або наукове видання не обходилося без ленінського штампу про «озлобленого почти до умопомрачения белогвардейца». Рецензія вміщувала й інші рядки: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки <...> Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда – и большей частью – яркими до поразительности <...> Талант нужно поощрять» [289, с. 76]. А. Аверченко, мабуть, чи не єдиний письменник-емігрант, який боровся проти більшовицької влади, що (ось парадокс!) рекомендувала його до друку. Радянська влада буквально сприйняла ці слова. Деякі твори сатирика почали видавати в СРСР, та цензура і їх заборонила. «Дюжина ножів...» вперше після тривалого часу вийшла тільки через 70 років [320, с. 203]. Наприкінці 1989 р. журнал «Юность» надрукував збірку, але вилучив оповідання «Короли у себя дома», пам'ятаючи пораду Леніна: «некоторые рассказы заслуживают перепечатки».

Аналізуючи рецензію більшовицького вождя, літературознавці звертають увагу, що сьогодні претензії Леніна до збірки і взагалі до творчості А. Аверченка здаються щонайменше неадекватними. Промовиста назва збірки «Дюжина ножей в спину революции» свідчить про ставлення автора до Жовтневого перевороту. Сатирик розповідає правду про те життя, яке він добре знав. Погодимось з дослідницею О. Кузьміною, яка, знайшовши відмінності між першою й другою редакціями книги, пояснює їх тим, що подібні зміни були започатковані письменником з метою зробити акцент на більш актуальній для періоду еміграції тематиці [275, с. 6, 16]. До того ж, можливо, перевидання збірки в оновленому вигляді в Парижі стало своєрідною шаную пам'яті О. Блоку, який саме в цей рік пішов із життя, й водночас полемікою з його поемою «Двенадцать». Г. Хлебін і В. Миленко зазначали, що А. Аверченко був дуже вражений смертю поета, докоряючи спільноті, що згадала про його «чудову творчість» лише після його смерті [483, с. 286–287]. Сатирик протиставив свій твір блоковській «музыке революции», шкодуючи, що не може зіграти симфонію, бо не навчився грі на музичному інструменті. І якщо в кінці поеми Блока подано образ Ісуса як символ

віри у краще майбутнє, то Аверченко прагне повернути життя у стару Росію. Тому, певно, й герой його фейлетону створив хресне знамення навпаки [4, с. 235].

Щодо іменника «ніж», винесеного автором у заголовок, то, ймовірно, саме це слово змусило Леніна назвати письменника озлобленим білогвардійцем. Справді, сім разів вживає його сатирик у прямому значенні, але сама назва має переносне. Аверченкові так звані «ножі» – це крик душі: правдива картина життя в «більшовицькому раю», співчуття й відчай, досада й порожнеча, жаль і сум, болісне запитання в кінці збірки «За що вони Росію так?..» Про що жалкує сатирик? Кому надсилає свою зброю? П. Горелов підкреслював: «Ножі» А. Аверченка націлені у гниле, похмуре, тимчасове, вони не страшні тому, що він по-справжньому любить, у що безумовно вірить. Я цитую: «Нову Велику Вільну Росію!» [103, с. 6].

Перше оповідання збірки – «Фокус великого кино» – «ніж» відчаю й жалю: «Ах, если бы наша жизнь была похожа на послушную кинематографическую ленту!». Тоді не виступав би Вільгельм Гогенцоллерн з жахливими словами про оголошення війни, не гинули б люди, не відбувалися моторошні єврейські погроми, а компанія на чолі з Леніним поїхала б назад до Німеччини в заплomboваному вагоні [4, с. 236–237]. А. Нестеренко слушно зауважує, що письменник висуває нову філософію часу – «Часе, назад!». Саме в означеному фейлетоні якнайкраще ця ідея знаходить свою реалізацію, де завдяки прийому «кінореверсу» сатирику вдається прокрутити час на п'ятнадцять років назад [347, с. 14], – щасливий день прийняття Маніфесту 17 жовтня 1905 року.

«Ніж» відплати – як «симфонія» співчуття голодним людям, яку майстер слова готовий був би «перелити в чудернацьку низку звуків, грізних, жалібних, таких, що сумують, тихо стогнуть і бурхливо проклинають» – містить фейлетон із промовистою назвою «Поэма о голодном человеке». Усе, що залишилося у людей, – це спогади про сите життя в минулому. Перелік смачних страв займає чільне місце. Люди сперечаються, як і що треба їсти й чим краще запивати, аж раптом «сладострастный шепот» перериває «бешеный удар кулаком», вигук («Господа! Во что мы превратились – позор! Как мы низко пали!») і заклик не

терпіти знущання: «...высыпайте голодными отчаянными толпами, ползите, как миллионы саранчи, <...> идите, навалитесь на эту кучку творцов голода и смерти, перегрызите им горло, затопчите их в землю, и у вас будет хлеб, мясо и жареный картофель!!» [4, с. 238–241].

Політичний фейлетон «Чертово колесо» – це «ножі» для дурнів, що полюбляють ігри та забавки. Розповідаючи про «Луна-Парк», який називає «раєм для дураков», А. Аверченко проводить паралель із російською революцією. Тут і «веселая кухня», де розбиваються вщент економіка, фінанси, мистецтво, освіта, і «веселая бочка», у якій подорожує росіянин із сім'єю «в наше веселое революционное время», і «таинственный замок». Над російським дурнем, який пізніше, оговтавшись, буде плакати «свинцовыми слезами», сміється вся Європа. Його оббирають то петлюрівці, то махновці; лякають, штовхають і калічать, скандують девіз «палачи всех стран, соединяйтесь!» [4, с. 245–249].

«Свіжий сміх» фейлетону увиразнює остання частина, де крутиться чортове колесо. А. Аверченко робить антигероем авантюрно-героїчний тип, який «твердо вірить у свої сили, свою ініціативу, здатність досягти поставленої мети. Він проявляє свою сутність в активних пошуках і рішучій боротьбі, у пригодах і звершеннях, і живе уявленням про власну особливу місію, винятковість і невразливість» [477]. Відчутна й аналогія зі стійким виразом «чортова дюжина», бо саме тринадцять дурнів сучасності – лідерів більшовизму, що зображені у комічному вигляді, – крутяться на тому колесі: Керенський, Мілюков, Гучков, Скобелев, Церетелі, Чхеїдзе, Гоцлібердан (Гоц А. Р., Лібер М. І., Дан Ф. І.), Троцький, Ленін, Нахамкіс, Луначарський. Вони радіють: «...те дураки не удержались, а мы удержимся». Голос оповідача пробуджує, адже усі чекають, хто з дурнів-більшовиків першим опиниться на тій поверхні, де «не за что уцепиться, не на чем удержаться, и кого на какой барьер вышвырнет». Фейлетон актуальний, бо стосується тих політиків, які поспіхом йдуть до влади й так активно роздають обіцянки, що люди вірять, однак із часом залишають сподівання й чекають, як той оповідач, «кто первый поползет окорачь по гладкой полированной поверхности». У кінці звучить саркастична фраза: «Ах, поймать бы!» [4, с. 249].

Для характеристики більшовицької влади А. Аверченко вживає широкий спектр художніх засобів: «кучка убийц и мерзавцев», «кучка творцов голода и смерти», «ходят хамы в больших сапогах», «наш лозунг «грабь награбленное», «десятки опорожненных бутылок, огрызков засохшей колбасы», «Сор на полу так и не подметают, и нога все время наталкивается то на пустую консервную коробку, то на расплющенную голову селедки...», «Зайдет этакий в квартиру, наследит сапогами, плюнет, бросит окурок, размажет для собственного развлечения на стене клопа и пойдет по своим делам: расстреливать контрреволюционера и пить спирт-сырец. Неприютно живет, по-собачьему» [4, с. 256–259].

Зробимо припущення, що Ленін використовував подвійні стандарти. Назва його рецензії іронічна, адже вживає слово «книжка», а не книга. Ленін часто звертається до повторів, багато пише про їжу: *как ели, как закусывали, еда в «Медведе»*. Лексичний склад його рецензії містить слова із заперечною часткою або префіксом *не*. Лише у першому абзаці міститься цілий ряд слів: *ненависть, неизвестной, нехудожественно, непохоже, недостатков, не знает*. І далі по тексту: *не допустит, не понять, не нуждаются* [289, с. 76]. Ймовірно, з одного боку, це є свідченням НЕсприйняття А. Аверченка як письменника. З іншого боку, в рецензії зустрічаємо багато повторюваних слів з префіксами *пре-, пере- і при-*, що вказує на позитивне ставлення до автора (*превосходные*), який має певний життєвий досвід (*пережил, передумал, перечувствовал*), водночас бажання дещо «ПЕРЕробити» його на більшовицький лад (*перерываются, перепечатки*) і «ПРИБлизити» до Совдепії, повернути назад, показати владу над ним: *примятая, приобрел, приносимых* [298, с. 76]. Про це свідчить і повторення вказівного займенника *это* як бажання спрямувати сатирика до певних дій. Ленінська іронія й тон зверхності чергуються зі словами похвали на адресу А. Аверченка, але вона з'являється дещо неочікувано, на початку і в кінці рецензії. Якщо взяти до уваги назву рецензії та її закінчення, виходить кільцева структура: «талановита книжка», «талант треба заохочувати».

Резонною є думка В. Миленко про те, що публікація Леніна багато в чому повторює рецензію Василевського (Не-букви) під назвою «Картонний меч», вміщену у паризькій газеті «Останні новини» [320, с. 233]. Д. Левицький детально аналізує згадану рецензію, але засуджує спробу А. Аверченка дати у передмові власне пояснення революції, пише про те, що тенденційність сатирика змила з нього яскраві, живі фарби, називає найбільш вдалим оповідання «Трава, примята сапогом» і «Фокус великого кино», звертає увагу на гастрономічні уподобання письменника [287, с. 295–296]. Справді, ленінська робота не надто відрізняється від рецензії Василевського. Багато в чому Ленін повторює свого попередника, що може стати свідченням певного плагіату з боку вождя пролетаріїв. Так, Ленін також пише і про талант художника слова, і про схильність А. Аверченка живописати про їжу, називає твір на зразок «Трави, примятої сапогом» «превосходными вещичками». Натомість вождь згадує лише три оповідання збірки, а першим – те, у якому він разом із Троцьким змальований карикатурно. Поверховий аналіз оповідання, зроблений рецензентом, зовсім не відповідав дійсності. Ленін звинувачував письменника, що той не знає побуту вождів. Насправді А. Аверченко у фейлетоні «Короли у себя дома» залучив фарсову ситуацію, щоб зафіксувати важливість політичного моменту, довести абсурдність обставин. А чого варті такі спостереження, що стосуються одягу героїв (Троцький одягнений у френч і взутий у чоботи зі шпорами, а Ленін – у пошарпаний халат – чи кому сподобається таке?), політичної обстановки: на базарі все дорого, заводи бастують, «по улицам пройти нельзя: или рабочий мертвый лежит, или лошадь дохлая валяется» [4, с. 254–255].

Очевидно, що Ленін ознайомився зі збіркою, але свідомо випустив головне, зробивши вигляд, що голод, руїна, криза у всіх галузях життя не є важливими. І про те, хто в цьому винен, також не йдеться у рецензії. Бо як тоді пояснити, що Ілліч зацікавився оповіданням, де згадувалось про нього, а залишив осторонь те, що зробила радянська влада? Слово «революція», яке А. Аверченко вживає понад 30 разів, вождь не помічає. Як могло статися, що рецензенти залишили поза увагою біль і співчуття автора, його хвилювання за долю країни та людей?

Д. Ніколаєв писав, що не злість і ненависть керували письменником, а велика любов до Росії, до життя, любов до справжніх людей [349]. Про А. Аверченка – «справжнього патріота» – писала й О. Кузьміна [275, с. 18].

У тексті збірки жодного разу не звучать слова *злоба* й *ненависть*, натомість *любовь*, *Россия*, *русский* – вживаються близько 20 разів. Це підтверджує думку, що для А. Аверченка головною була любов до Росії, саме вона стала керівною силою його натхненної роботи. «Ах, сколько было надежд, и как мы любили, и как нас любили....» – підсумовує майстер слова [4, с. 238].

Ленін називає сатирика злим, адже слова *ненависть* і *озлобленность* (по двічі кожне) звучать у його рецензії. Але ця якість не притаманна сатирикові, про якого скільки теплих слів залишили сучасники. С. Горний свідчив: «...і був його сміх беззлобний. Благословляв життя – черпав його, любив <...> Цей «хохол», наш «батько», не вмів бути злим» [104, с. 374]. Загальновідоме визначення, яке дали йому сучасники, – «король сміху» – влучно доповнювали й такі: «лицар усмішки» (Б. Оречкін), «чистокровний гуморист» (П. Горелов). Теффі згадувала, що у Петербурзі А. Аверченко справив «дуже приємне враження», а П. Пільський відзначав його природну ввічливість, талановиту душу, вміння тримати себе вільно, писав, що той «уважний, ясний, рівний з усіма і для всіх» [430, с. 450–456].

У збірці багато суму, гіркоти, турботи про людину. Тому не можемо погодитися з ленінською оцінкою щодо озлобленості А. Аверченка, адже сатирик підтримує як колишнього сенатора, так і робітника, – тобто виступає за гідне життя для будь-якої людини. Очевидно, письменник перехитрив Леніна, адже сміється той, хто сміється останнім. Останнім залишався завжди «свіжий сміх» (П. Потьомкін) А. Аверченка. Таким чином, «дюжина ножей», які автор приготував «у спину революції», залишилися у рецензії Леніна нерозпізнаними.

У сатирика у ролі символу часто виступає число. Якщо «дванадцять» вважалося найдосконалішим, символом «філософського каменю», закінченості й божественного кола, що обертає всесвіт, то «тринадцять» – визнавалося нещасливим, означало дисгармонію, вибух, смерть [429]. Науковці згадують про поему Сарматова «Тринадцать», що з'явилася як пародія на твір О. Блока після

його смерті [483, с. 286–287]. В оповіданні А. Аверченка також відчутна аналогія зі стійким словосполученням «чортова дюжина» [347, с. 10]. Мабуть, не випадково у памфлеті «Чертovo колесо» кількість політичних лідерів, починаючи від Керенського й закінчуючи Троцьким і Леніним, дорівнює тринадцяти.

Варто згадати ще деякі твори, зокрема «Двенадцать портретов (у формате будуар)», де кількість портретних нарисів (а їх саме тринадцять) не відповідає числу, зазначеному в назві. До числа тринадцять тяжіє й кількість оповідань у збірці «Дюжина ножей...», якщо передмову вважати окремим твором. Крім того, слова з коренем *черт* вживаються найчастіше у стійких словосполученнях: *черт с ним, черт возьми, к черту, черт знает что, чертей прислал, черт их подери*. А. Аверченко таким чином підкреслює ставлення до того дисгармонійного ладу, в якому опинилася Росія з приходом до влади більшовиків. Підсилює його девіз у вигляді перифразу: «Палачи всех стран, соединяйтесь!» [4, с. 248].

Деталі у А. Аверченка теж мають власну символіку. Кінематографічна стрічка несе на собі навантаження життєвої стрічки, ручка від кіноапарата – ніби рука долі, яка в будь-яку хвилину прокрутить її вперед або назад («Фокус великого кино»). Чобіт, що топче молоду траву, нагадує жорстоку реальність, із якою зіткнулося молоде покоління. До того ж він ще й підбитий цвяхами, що породжує аналогію із цвяхами, якими забивають труну («Трава, примята сапогом»). У фейлетоні «Чертovo колесо» символіка колеса виступає як знак Сонця, Бога. *Колесо* є ще й символом мінливості долі. Розплющена голова *селедки* і роздавлений *клоп* символізують червоний терор («Усадьба и городская квартира»).

Твір А. Аверченка – це енциклопедія культурно-мистецького життя початку ХХ ст. Читач дізнається про видання і дореволюційні видавництва, письменників і музикантів, театральні вистави і оперети. А чого вартий перелік страв, для яких знаходить зменшувально-пестливі слова: *грибочки, перепелочки, рыбка, пивцо, сосисочки*. Цим автор підкреслює шанобливе ставлення до їжі, водночас дражнить нову владу, намагаючись їй довести – культура харчування, що існувала у старій

Росії, більшовикам незрозуміла. Тому й показує грубість і дикість Совдепії: *на окнах появились десятки опорожненных бутылок, огрызков засохшей колбасы.*

Сатирик уводив живу мову, діалоги, риторичні запитання, різноманітні художні засоби. П. Горелов писав: «Аверченко – весь у факті, у сценці, у дрібниці, невибагливому діалозі, у швидкій і природній імпровізації. Він увесь на живу нитку. Але саме – на живу!» [103, с. 4]. Широко вживає він фігури поетичної мови: антитезу, риторичні запитання, окличні речення, повтори, рідше – градацію й анафору. Одним із головних засобів художнього зображення в А. Аверченка, про що відзначали літературознавці, стає антитеза. «Дюжина ножей...» майже цілком побудована на контрасті. У передмові, з одного боку, революція – це блискавка, веселка, яскрава ракета, божественно гарне обличчя, з іншого – гнилість, глупота, тупість і морок. А. Аверченко задає запитання: що таке революція? Скільки вона має тривати? Письменник зауважує: «Начало ее – светлое, очищающее пламя, середина – зловонный дым и копоть, конец – холодные обгорелые головешки» [4, с. 233]. Автор стверджує, що народження революції, як і народження дитини, чудове. Але якщо на четвертому році життя та ж дитина продовжує лежати в люльці й лепетати слова «совнархоз», «уезземельком», «совбур», «реввоенком», то це вже «дитина, который упав в тихий идиотизм» [4, с. 232].

Сатирик ставить риторичні запитання: чи потрібна революція, чи треба її захищати й від кого? І сам відповідає, якщо «революция – это молния, это гром стихийного Божьего гнева... Как же можно защищать молнию?» [4, с. 233]. Ці переконання він підкріплює словами К. Бальмонта: «Революция хороша, когда она сбрасывает гнев. Но не революциями, а эволюцией жив мир»; «Когда революция переходит в сатанинский вихрь разрушения – тогда правда становится безгласной или превращается в ложь. Толпами овладевает стихийное безумие, раздражительное сумасшествие, все слова утрачивают свое содержание и свою убедительность» [4, с. 234].

За допомогою контрасту сатирик акцентує проблеми тогочасної дійсності. У вже згаданому «Фокусе великого кино» А. Аверченко шкодує, що життя не може стати схожим на слухняну кінематографічну стрічку, коли досить лише

повернути ручку назад. І ось уже перед ним не написані фейлетони, а чистий папір. Контраст вдало підсилюється тут засобом кінореверсу аж на п'ятнадцять років назад, оминувши і більшовицькі декрети, і жахливу війну, й подробиці єврейських погромів. Бажання зупинити час у найщасливіший період всього життя Росії – час прийняття Маніфесту – викликає у сатирика ностальгію за минулим [4, с. 235–237].

Твори «Поэма о голодном человеке», «Усадьба и городская квартира», «Осколки разбитого вщент» теж побудовані на протиставленні старого (*большая помещичья усадьба, толстые половики, липовая аллея, дом с белыми колоннами, белоснежные скатерти*) та нового (*голые стены, сор на полу, пустые бутылки, ни мебели, ни ковров, ни портретов предков*), ситих і заможних, при високих посадах у минулому й голодних, змарнілих людей у більшовицькій Росії.

Збірку пронизують численні риторичні запитання, зокрема вже у передмові зустрічаємо такі: «Разве мы сейчас не бродим среди давно потухших головешек – без крова и пищи, с глухой досадой и пустотой в душе»; «Есть ли у нас сейчас революция?»; «Нужна ли была России революция?» [4, с. 233–234]. Ці та схожі запитання готують читача до уважного читання оповідань збірки, із яких і складеться повна картина постреволюційних реалій життя.

Надто емоційною роблять збірку окличні й питальні речення. Для прикладу: найкоротший фейлетон – «Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина» – налічує понад п'ятнадцять таких речень, які до того ж підсилюються графічно завдяки вживанню окличних, питальних знаків та крапок (*Эх ты, жизнь наша распрокаторжная!!!; Почему одним все, другим – ничего?..* [4, с. 250]).

Часто А. Аверченко вдається до повторів. Так, у фейлетоні «Фокус великого кіно» декілька разів повторюються слова «Крути, Митька, крути!», у «Новой русской сказке» – безліч запитальних речень, які розпочинаються словами *почему, а что*, в оповіданні «Русский в Европах» – повтори *скажите, я слышал, бедняга*, і це іноді наближає текст до фольклорного. Найбільш вживані слова *русский, революция і дурак* (приблизно по 30 разів). І якщо з першим він утворює багато словосполучень, у яких звучить гордість (*русский человек, русский обычай,*

русские звезды, русские березки), то з останнім вживає грубу лексику або стійкі словосполучення для підсилення зниженого ефекту (*рай для дураков, бестолковый дурак, чтобы дураку было весело, дурак красному рад*). Іноді трапляється й словосполучення *русский дурак*. Дурнями називає сатирик лідерів більшовиків («Посредине его, в самом центре, стоит самый замечательный «дурак» современности – Александр Керенский»). Але самі вони, у свою чергу, інших вважають такими: «Те дураки не удержались, но мы-то удержимся! Ходу! Крути, валяй! Поехала!!» [4, с. 248–249].

На діалогах, які ніби подовжують час, А. Аверченко будує основну частину фейлетонів. Багато з них складаються із майже суцільних діалогів: автора з восьмилітньою дівчинкою («Трава, примятая сапогом»), казкових героїв («Новая русская сказка»), Леніна з Троцьким («Короли у себя дома»), представників різних національностей («Русский в Европах») тощо. Діалоги експресивні, динамічні, сповнені індивідуального колориту й насичені промовистими характеристиками, як-от: *поживи с мое, ей-Богу, еще бы, ого!, где там, держи карман шире, ага!, замолчишь ты!, да что вы говорите? Боже мой!* [4].

Вдало користуючись звуконаслідувальними словами (*трах!, бац!, вzzzz!*), А. Аверченко показує, як швидко руйнується усе дореволюційне життя. Для протиставлення дореволюційної й післяреволюційної дійсності автор вживає численні епітети, метафору, порівняння, персоніфікацію: *божественно красивое лицо, красное солнце, пухлые щечки, ослепительно-яркое солнце, зеркально-голубое море, белые колонны, белоснежные скатерти, тихий дремлющий летний день; лохматый парень с лицом убийцы, слова наука-кровопийцы, одичавшее население, гнусный воровской свет, бурно-проклинающие звуки, опорожненные бутылки, свинцовые слезы, неразгаданная мятущаяся душа* [4].

Більшість порівнянь пов'язані з тваринним світом: *люди, подобно плохо выученным попугаям; раскудахчется, как курица; вопрос, как гнусный червяк; снаряд воеет, как собака; ползите, как миллионы саранчи* тощо. Порівняння внутрішньо виправдані, вони є засобом реалістичного відтворення світу.

Персоніфікація яскраво подана в оповіданні «Хлебушко», де сама Росія у вигляді худої селянської жінки у заштопаних черевиках стоїть, мов сирота, з вузликом в руках і всім вклоняється. А на обличчі її застиг віковичний вираз скорботи й терплячого очікування [4, с. 260].

А. Аверченко залучає знижену лексику й вульгаризми (*хамы, проклятая дура, подлецы*), вживає більшовицьку лексику складноскорочено, в сатиричному забарвленні, обігрує більшовицькі гасла (*чрезвычайка, совнарком, совнархоз, эксцессы большевиков, коммунистический рай, коммунисты по мандату комфина реквизируют, доблестные красные полки, авангард мировой революции, мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем*) [4, с. 232–254].

На відміну від А. Аверченка, який виступав проти засилля більшовицької влади, гумористичні оповідання й фейлетони українського автора мають національно-культурне спрямування. Якої б теми не торкався Р. Купчинський – чи то питань політики, чи мови – неодмінно на першому плані український народ, його інтереси й уподобання. Фейлетони політичного характеру торкаються подій міжвоєнного періоду, що відбувалися на території Галичини. Україна у той час після розпаду Австро-Угорської імперії не змогла отримати незалежність, тому знаходилася під окупаційним режимом різних країн: східні землі увійшли до складу СРСР, а західні – поділили між собою Чехословаччина, Польща й Румунія. Польща вживала усіляких ущемлень щодо українців, і з цим не міг миритися справжній патріот, який у своїх фейлетонах («Казка про дві сестри», «Ще один кордон», «Заграничні гості», «Ломім кордони», «На австрійську тему», «Нерозгадана тайна») писав правду про політичні події та становище українців.

«Досліди» фейлетоніста на тему, що є українською метрополією, розгорнуті у творі «Де живуть українці?». Р. Купчинський згадує, що частенько світовою спільнотою проводилися розвідки на цю тему. Польща заявляла, що українці живуть на схід за Збручем, Галичина писала, що це польське плем'я, Росія стверджувала, що українці живуть на західних землях і вказувала точне число (7 млн.), а наддніпрянці були впевнені, що українці – це російське плем'я. Таке невизнання української нації викликає неабиякий гнів літератора, якого до того ж

обурює: через те, що українцям легко дається польська мова, польські науковці запевняють, що українці – це «попсуті поляки» [506, с. 3–4].

Залежність від Польщі після поразки визвольних змагань, тривожні чутки про плани Гітлера й Муссоліні не могли залишити автора-патріота осторонь від таких важливих питань часу, чому присвячено немало фейлетонів. «Страшні вісті», що кружляють по Львову під осінь, фейлетоніст називає «татарськими» – тобто «не знати звідки вийшли і куди дійдуть, одно знати – по що ходять». Вживаючи епітети, метафори, порівняння, Р. Купчинський кількома реченнями передвіщує страшні події: «Як стада чорних круків обсідають камениці, площі і вулиці, мало того – голови мешканців, і кричуть дикими голосами про жахливу всячину. Від цього в оброслих стає лубом волосся, в лисих виступає зимний піт, а жіноцтво дістає гусячу шкірку». І далі: «Заользя, Закарпаття, спільний кордон з мадярами, пакт чотирьох, що тепер плянує Гітлер і т. д. Але ні! Хоч які цікаві і великі події шумлять над головами львівського обивателя – він не затикає вух, а тим більше рота в справі традиційних осінніх страхів. «Чи чули ви?.. В Юрі під престолом знайшли цілий арсенал зброї?!» [510, с. 4]. «Гітлер захопив Австрію подвійно: танками, літаками та поліцією і – своєю особою. Хто слухає радія, той чув захоплення і одно, і друге», – розпочинає Р. Купчинський твір «На австрійську тему», в якому порівнює ставлення австрійців до приходу Наполеона («Кровожадний тигр вирвався з клітки») і до дій Гітлера, який «прилучує Австрію до Німеччини»: «Нехай живе Гітлер! Гайль! Гайль! Гайль! Зіг гайль! Фірер урра-а!» І якщо тоді Ротшильди отримали неабиякі статки на поразці Наполеона, то сьогоденній «Віденський Ротшильд сів на літак і хотів тікати за границю. Але німецькі літаки завернули» [511, с. 5].

Влада Польщі і влада Радянського Союзу розглядали український народ «лише як гнучкий матеріал, із якого можна зліпити покірний ополочений чи зрусифікований натовп. Інтелігенція розуміла цей підступний план і всіляко закликала народ не забувати свою приналежність до України, хоча й розділеної, але однієї за етнічним складом» [324, с. 468]. Варто згадати фейлетон «Гарна чи погана нація?», у якому Р. Купчинський нагадує, що «натуркали нам антропологи

про красу нашого племені». Однак розглядаючи гарно оформлену «Енеїду» Котляревського, він натрапляє на такі малюнки, які викликають нестримні коментарі автора: «Переді мною вигулькнули із-за чудових рядків друку такі потвори, що аж страшно було дивитись. У першу чергу сам герой Еней: голова як юпка, ніс як капець, губа від вуха до вуха, очі витрішкуваті, шия як скарбового вола, ноги, як довбні, коротко: мурло і йолоп в одній особі. А його компанія! Найгіршого сорту банда опришків, п'яниць і кретинів, на всякий випадок більше подібних до биків, бульдогів, носорогів чи в найліпшому разі до горилів ніж до козаків. А жіноцтво! Ні одного гарного лиця. Сама погань та ще й салом обросла. Ніби якісь рязанські перекупки, чи московські бублейниці». Таке цькування українців викликає обурення письменника-патріота, який підсумовує: «Невже аж так оббрехали нас наші антропологи, повістярі, поети і давніші малярі?! Думаю, що ні. Здається, що це такий психічний зиз незлого маляря, бо прикро припустити, щоб це було свідоме «схамлювання» всього, що українське [503, с. 4].

Р. Купчинський не розуміє («Клопіт з мільонами»), як сорокамільйонний народ може бути таким поневоленим. Він пише: «...роздерті, розчленовані, в кожного сусіда по п'ять, по десять мільонів». Можна перелічити ще багато причин, чому українці опинились в такому стані «від географічних до історичних, від політичних до господарських. Але рідко коли згадує хто про психічні...». Саме на цих причинах зупиняється автор, говорячи про ментальність нації. Така байдужість і непослідовність українця породжує низку проблем: «Де ж причина лиха? А де ж би, людоньки добрі, як не в нас самих. Критикувати?! – то ми. Хвалитися?! – то ми. Підпомогти?! Це вже складніша справа, яка вимагає надуми. Відповідь нелегка. Так воно і є. Критикуємо, хвалимося, але помагати... Не й Бог помагає!» [507, с. 5].

Однак непослідовними виявляються й німці (фейлетон «25 мільонів»). Прочитавши інформацію у пресі, яку велику кількість грошей «дістають українці від німців», Р. Купчинський вагається: «хто його знає з тими хитрими германцями, а ще хитрішими русичами», однак іронізує: «...там у столиці повинь німецьких марок. Не кажу вже про загальні потреби, що люди десь купили нову

площу Сокола-Батька, що добилися дозволу на забудовання театральної парцелі, що ставлять три нові церкви, що відновили не тільки катедру Юра, але й усі будинки коло неї, що дали Просвіті ювілейний гмах, що забезпечили Рідну Школу бодай на два роки... Але головне – приватні історії... <...> Один нові меблі, другий мотоцикль, а всі підвишку і п'ятнацять платень». Автор порушує й таке важливе запитання: «чи варто усім смертним знати, що твориться у високих районах політики!?!». Він зрозумів, що міліони – лише на папері, бо, завітавши до журналістської братії, побачив: «Сидять посоловілі, спітнілі люди і орють перами по білому полі». На питання «А деж міліони з Берліна?» отримав відповідь: «Книжку редактора Порая Пеленського: «Політика УНДО». А там ціла сторінка на Гітлерію, і таке і сяке – до ясноволосої бестії включно» [503, с. 5].

М. Михалюк зазначала, що «неодноразово фейлетони Галактіона Чіпки настільки точно попадали в ціль і зачіпали «за живе» політичні вершки суспільства, що польська цензура лишала білі пасма на шпальтах чергового числа «Діла» і саме у рубриці «Відгуки дня»; а подеколи, через якусь колючу репліку у його фейлетоні, влада конфісковувала й ціле число «Діла» [324, с. 467].

Сатирик звертає увагу і на україно-російські питання, і на політику радянської влади стосовно України. Фейлетон, написаний у жанрі інтерв'ю, – «Вплоть до атделения...». У ньому сатирично показане спілкування із більшовицьким лідером англійського журналіста Смайта («знакове прізвище»: *smite* – англ. вразити). Елементи портрета вождя – це влучна характеристика людини тоталітарної епохи, коли почалося створення культу особистості: «божеський Віссаріон»; «Іосіф Віссаріоновіч Сталін, перший громадянин С.С.С.Р., любимий вождь усіх народів, батько й опікун совітського народу, геніяльний присмирник білої і червоної контрреволюції, могутня правица большевицької справедливости, автор найкращої конституції і пр. і пр. кивнув рукою». Це речення фейлетону містить іронію і сарказм, елементи езопової мови. Знуцання яке підсилюється повтором слова «геніяльний»; в іншій конфігурації створює авторський оксюморон: «геніяльний диктатор». Питання журналіста й справді «вражають», але не Сталіна, а самого Смайта, який отримує відповіді

наперед. Завуальовано сказано про роль Берії: «грузин Мордокідзе, ангел-хоронитель диктатора, витягнув нагай». Детермінує фейлетоніст і поведінку влади як Всевидячого Ока: Берія сховався «за котарою, в якій «для прикраси», на висоті людського ока були викроєні дірки» [502, с. 5].

Головне питання, яке ставить журналіст, – «як справи з Україною?» – Сталін «вирішує» у півхвилини. Його патетична відповідь дещо спантеличує Смайта: «Україна – це федеративна республіка в Радянському Союзі»; «У.С.Р.Р., іншими словами Україна, це друга з ряду сестра великої радянської рідні. Вона має всі права...». Журналіст перебиває: «Вплоть до атделения!» і запитує, чи так це є на практиці. Вождь погоджується, його відповідь містить слово-маркер «зовсім», яке дає змогу читачеві зробити висновки, бо цей прислівник вимагає заперечення: «Отже в практиці воно *зовсім* так, як у теорії». На це і Смайт притакнув: «Можливо... навіть зовсім певно!». Вживає Р. Купчинський і елементи психологічної характеристики: Сталін «звув очі», «рушив вусами, як сом» – натяк на хитрість. Подальші запитання народжують такі ж щиросердні відповіді, що Україна – це «самостійна держава в сердечнім союзі з рештою сестер, що має право кожної хвилини відділитися». Англійський журналіст красномовно натякає: «...говорять, що Україна мала б дістати незадовго автономію» [502, с. 5].

«Відгуки дня» Р. Купчинського звертаються до найрізноманітніших тем із життя й побуту українців. Незлобивий, але влучний сміх письменника наголошує на окремих рисах характеру, розповідаючи про які робить влучні узагальнення. Так, згадуючи «старі, добрі часи» («В старій Галичині»), він висловлює думку: «така вже людська вдача і на те нема ради». Сатирик пише: «Кажемо так ми про минуле, скажуть так наші внуки про нинішні часи, казали так наші діди про часи прадідів, і так далі аж до початку світа». Згадуючи про ліпші часи завдяки програмі концерту «Сурми», митець мимохіть наводить уривки з улюблених пісень, коли «майже кожний з радою душею вернувся б до них, перескочивши десятиліття, півстоліття чи навіть цілий вік». Ось один із найновіших «шлягерів»: «Ви дівочі сині очі/Чом слеза вас криє?» [501, с. 5].

Актуальними є роздуми Р. Купчинського і стосовно мистецтва у житті українців. У фейлетоні «Дві картини» автора обурює, що українці бездумно сліднують моді. В одному помешканні він звернув увагу на картини із зображенням різних володарів України. Там були Володимир, Ярослав Мудрий, Данило «...і Ружинський, і Косинський, Тарас Бульба і Януш Острожський і хто що не хоче», та ще більше вразила митця картина «Апотеоза України». На картині зображений Тарас Шевченко, який сидить за столом, у вишиваній сорочці, «обов'язкові вуса пустив аж на груди, обов'язкове перо тримає в руці, а очі зизом дивляться на протилежну стіну. За ним стіни нема, бо знадвору натиснув народ і стіну виломив. Коло його чобіт сидить присліпкуватий бандурист, за плечима Тараса стоїть тяжко заплакана дівчина і ще тяжче загрижений козак. Одним словом – на першому пляні сумно. Зате трохи далі – ні сліду суму. Два козаки гасають гопака, третій періщить бородатого жида, четвертий підпалює панський будинок, п'ятий скаче конем по головах третьому і четвертому, шестий, семий і восьмий рвуть коло вогню кайдани, а решта козаків сіла в чайку і пливе по диму просто на горіючий замок». Автора бере жах за тих, хто таку «штуку сміє малювати, і за промисловця, що таке репродукує, і за агента, що б'є на патріотизм» [505, с. 5].

Отже, у збірці «Дюжина ножей у спину революции» А. Аверченка й гумористичних нарисах і оповіданнях-фейлетонах Р. Купчинського наявні як фактична основа, так і авторський підтекст. Завдяки сатиричному змалюванню дійсності (іронії, сарказму, елементам езопової мови) та лексико-художнім засобам і прийомам (символіка, монтаж, діалогічність, повтори, антитеза, риторичні запитання), автори показали руйнацію усього післяреволюційного життя в колишній імперії й жахливе існування української нації.

4.2.3. Поетика нарису у творах С. Левинського і М. Байкова

В еміграції письменники зверталися й до художньо-публіцистичних жанрів – есе, нарису, в яких показані дійсні події та факти. Крім воєнно-революційної проблематики, зустрічаються несподівані теми, до яких належить творчість авторів-орієнталістів Степана Левинського (1897–1946) і Миколи

Байкова (1872–1958). Художньо-документальна проза російського письменника стала досить відомою ще в міжвоєнний період, а публікація його повісті «Великий Ван» у 1936 р. принесла світову славу (перекладена більшістю мов Східної Азії). Літератор отримав популярність у Японії, де на поч. 40-х рр. заговорили навіть про «бум Байкова». Натомість єдина його книга «В горах и лесах Маньчжурии», видана 1915 р. в Росії, викликала інтерес до вивчення природи Далекого Сходу. Лише більш ніж через століття з'являється друком вагома частина творів М. Байкова⁵, чого не можна сказати про спадщину С. Левинського, яка й досі є малодоступною читачам і не стала об'єктом досліджень літературознавців. Маємо кілька загальних оглядів та рецензій 30–40-х рр. (С. Лишкевич, М. Барський, І. Борщак та І. Світ), а також інформацію С. І. Білокінь і В. П. Трощинського довідкового характеру.

У 90-ті рр. загальний огляд життя і творчості М. Байкова зробили японський учений Кім Рехо, дочка та онук прозаїка Н. Дмитровська та М. Дмитровський-Байков, які мешкають в Австралії. У Росії художній світ письменника досліджувала О. Нежива, проблематику й художню своєрідність творів – Н. Плостіна, образ інокультурного героя – О. Петраченко, образ священного дерева – О. Кириллова, релігійні традиції далекосхідного фронтиру, «фронтирну міфологію», питання етнографії – Г. Забіяко, культ тигра – К. Родіонова.

Між літератором-натуралістом М. Байковим й автором-дипломатом та сходознавцем С. Левинським є дещо спільне. Обидва були далекими від ідей емігрантського патріотизму, хоча кожен любив вітчизну. Перш ніж потрапити до Далекого Сходу, побували в Константинополі та азійських країнах, про що написали (С. Левинський – книгу нарисів «Схід і Захід», М. Байков – збірки «По белу свету» і «Сказочная быль»). Точкою перетину інтересів письменників є

⁵ Байков Н. А. Великий Ван: повесть; Черный капитаны: роман. Владивосток, 2009. – 528 с.; Байков Н. А. В лесах и горах Маньчжурии: очерки; Тигрица: повесть. – Владивосток: Рубеж, 2011. – 736 с.; Байков Н. Собрание сочинений. В 2 томах. Том 1. Великий Ван: Рубеж. – 2013. – 528 с.; Байков Н. Собрание сочинений. В 2 томах. Том 3. Тайга шумит: Рубеж. – 2014. – 512 с.; Николай Аполлонович Байков // Литература русского зарубежья. Восточная ветвь: хрестоматия: В 4 т. – Т. 1. Проза: В 3 кн. Ч. (А–К). – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2013. – С. 46–94.

пристрасне бажання вивчати природу і людей Далекого Сходу. Харбін і Маньчжурія, а потім Японія для них стали доленосними країнами, яким присвячена більшість нарисів та оповідань авторів [190, с. 4–10].

М. Байков і С. Левинський родом із України, обоє отримали гарну освіту, яка стала відправною точкою для реалізації життєвої мети. Український літератор С. Левинський народився у Львові. Батько – відомий архітектор. Закінчив гімназію та Львівську політехніку зі ступенем інженера-хіміка, навчався у Паризькому політехнічному інституті, де здобув звання доктора, слухав лекції у Брюссельському інституті, який закінчив із дипломом інженера колоніальних справ. Вивчав японську мову в Парижі, завершивши захистом докторської дисертації зі сходознавства [422, с. 164]. За рекомендацією відомого славіста й адміністратора Школи Східних мов Поля Буайє, мешкав у Японському домі, де вдосконалював знання мови та звичаїв. Про це написав збірку «З Японського дому» (1932), за яку одержав премію Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка за 1933 р. Протягом 1934–35 рр. С. Левинський друкувався в львівському часописі «Назустріч», у 1936–1940 рр. працював торговельно-економічним референтом і перекладачем із японської мови у польському консульстві в Харбіні. Жив у Шанхаї, Пекіні. У 1942–1946 рр. став перекладачем із японської мови у французько-японському комітеті при правлінні губернатора Індокитаю [46, с. 79]. 1946 р. виїхав із Сайгону до Франції, де відійшов у вічність.

М. Байков народився у Києві. Батько – військовий юрист, член головного військового суду в Петербурзі, бабуся – рідна племінниця Шаміля, ватажка національно-визвольної боротьби горців Дагестану й Чечні. Пращур – перший посол Російської держави в Китаї, відтак пристрась до подорожей і Сходу в майбутнього письменника закладена генетично. Навчався у Другій класичній гімназії, у кадетському корпусі в Києві. Батьки підтримували любов хлопчика до природи і тварин, надали в його розпорядження окреме приміщення на хуторі поблизу Києва, де він розводив тварин, птахів, жаб [228, с. 274]. Знайомство чотирнадцятирічного Миколи з відомим мандрівником М. Пржевальським, що відбулося в Петербурзі, і подарована ним книга «Путешествие в Уссурийский

край» і побажаннями її доповнити, стало йому заповітом. Із цією реліквією М. Байков ніколи не розлучався [137]. Хоча попереду чекало ще багато чого: навчання в гімназії й на природничому факультеті університету в Петербурзі, у Тіфліському піхотному юнкерському училищі, служба на Кавказі в елітному полку, знайомство з Д. Менделєєвим, служба в Заамурському окрузі Окремого корпусу прикордонної служби, командування «тигровою» ротою, подорожі від кордонів Кореї до Амуру з метою виконання завдання Академії наук, виклад наукових результатів у низці робіт, участь у Першій світовій на Південно-Західному фронті в Галичині, у громадянській війні на боці білогвардійців, вінчання у київській Десятинній церкві у 1919 р., відмова брати участь у братовбивчій громадянській війні, хвороба на тиф, перебування в Єгипті, Африці, Індокитаї. Доля привела його в 1922 р. до Владивостоку, а звідти для М. Байкова розпочалася вимушена еміграція в Харбін, де й продовжилася суспільна й літературна діяльність. Працював у земельному відділі КВЗД, став почесним членом «Спільноти вивчення Маньчжурського краю». У 1942 р. – учасник з'їзду письменників Великої Азії в Японії. Далі – роки поневірянь, спалення книг митця, знову вимушений переїзд. Помер 1956 р. в Австралії [81, с. 46].

Такі насичені біографії не могли не відбитись у творчості літераторів. С. Левинський – автор згадуваної збірки «З японського дому» (1932), а також книг подорожних нарисів «Від Везувія до пісків Сахари» (1926), «Схід і Захід» (1934), «Хатина буддійського самітника» (1934), «Враження з Японії» (1942–1944).

М. Байков писав у «Вестнике Маньчжурии» статті й нотатки, випускав книги малої прози, зокрема: «В дебрях Маньчжурии» (1934), «По белу свету. Военные и эмигрантские рассказы» (1937), «Тайга шумит» (1938), «У костра: воспоминания и беседы» (1939), «Сказочная быль» (1940), які сам ілюстрував.

Головний жанр у творах М. Байкова й С. Левинського – нарис із елементами оповідання. Ймовірно, що саме ця «художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди» [309, с. 96], є кращим жанром для реалізації творчої мети. М. Байков як у дореволюційній, так і в еміграційній

прозі вибрав головну тему – зображення життя маньчжурської тайги та її мешканців. С. Левинський був зачарований Японією та її культурою. Матеріалом для нарисів зазвичай служать події із власного життя, насичені колоритними образами й художніми засобами. Нариси М. Байкова містять інформацію натуралістичного плану. Так, у творі «Корень життя» подано біологічну довідку про багаторічну рослину женьшень, водночас розповідається історія людини, яка присвятила їй усе життя. Оповідь супроводжується філософськими висловами китайця Лу-фа-біна: «...если хочешь иметь успех и взять цветок, – имей каменное сердце и железную волю», «...если испугаешься и отстанешь – погибнешь» [26, с. 509, 513]. Однак твір містить єдину сюжетну лінію і завершену фабулу, що дає змогу говорити про тяжіння твору до жанру оповідання. Завершальним акордом стала думка про справедливість, адже корінь женьшеня не залишився в руках злодіїв хунхузів, а опинився в бідній чесній родині корейських рибаків.

На переконання А. Юрияка, головним для мистецьких нарисів (а саме такими є твори збірки С. Левинського «З Японського дому») є не перебіг подій, про які розповідає автор чи створені ним персонажі, а враження та переживання від події, явища чи навіть окремих предметів [524, с. 43]. Отже, основу збірки склали роздуми письменника про екзотику Японії, а також автобіографічні дані. Однак нарисам С. Левинського також притаманні й ознаки оповідання: фабула невеликого за обсягом прозового твору обмежена одним або кількома епізодами із життя персонажа чи персонажів, залучення нерозгалуженого сюжету тощо.

Людина Далекого Сходу – головний герой творів обох прозаїків. Це люди різних національностей і соціальних груп. У М. Байкова – росіяни-сибіряки, старовіри, китайці, монголи, корейці, хунхузи. Літератор пишається будь-якою людиною, якщо вона – справжній богатир як тілом, так і духом і подає ряд образів таких велетнів: «лісний богатир» Бобошин, «ведмежої сили» Григорій Зотов, невтомний Комаров, китаєць-звіролов Тий-зан-чи, богатир, красень Драч, ватажок хунхузів Гірський Орел, старовір, звіробій Калугін, піонер, вчений, безстрашний Михайло Іванович Янковський (Денуні) і його смілива дружина Ольга Лукінічна [25; 26]. Важливу роль відіграють образи поважного Старого й

Великого Вана – царя тайги, якому вклоняються маньчжури як священній тварині. Взагалі тигра почитають як володаря гір і лісів [26, с. 65].

У збірці «З Японського дому» С. Левинський також уводить галерею представників Японії, хоча не забуває й про інші народності. Одинадцять нарисів книги дають уявлення про загадковий народ, його культуру, національні особливості, менталітет [286, с. 4]. Це своєрідна енциклопедія для тих, хто хоче пізнати екзотичну природу жителів країни «сходячого сонця». Японський будинок, куди автор уводить читача, знаходився на околиці Парижу на зразок самої Японії, що стоїть «чи не на краю світу». Нічим особливим не відрізнявся, хіба що вказівкою на незвичність споруди є вирізьблений у дереві дракон та «пігнутий дах, що нагадував старобуддійську пагоду» [286, с. 1–3]. Панував у ньому суворий спокій, що притаманне жителям цієї землі. Внутрішнє оздоблення кімнат нагадувало її природу. Національний одяг японців – широкі шовкові або зелені, квітчасті кімоно, у які зазвичай одягалися зранку; портретна характеристика їх доповнена вузькими очима, маленькими жіночими ніжками.

Незвичний вигляд має традиційне житло звіроловів – фанза (китайський будинок). Ці мужні люди тайги ночують біля багаття в лісі, гірській печері чи зимовищі. Зазвичай сплять на лежанці або на підлозі на шкурах убитих тварин – ізюбря, ведмедя. Улюблений напій – чай, їжа – пельмені або шашлик із м'яса.

С. Левинський час від часу згадував про смачну і здорову їжу японців. Особливу увагу приділяв опису чайної церемонії. Так, пані Мічіко («Біла жінка») розливала зелений японський чай у «маленечкі, порцелянові чарочки» [296, с. 48]. Український автор зауважує на важливій атрибутиці – кольорових парасольках.

Традиційний атрибут мисливця у нарисах М. Байкова – люлька, яку часто називає «носогрейкою». У нарисі «Труженики леса» він пише, що люлька – єдиний друг, що скрашує самотнє життя звіролова. Вона завжди з ним [26, с. 370]. Мабуть, і парасолька, і люлька є оберегами для людей Далекого Сходу.

На далекосхідних фото С. Левинський також зображений із люлькою [422, с. 164]. У збірці нарисів він змальовує характерну особливість японців – обережність: герой одного з творів, японець Йошіо, як «чимало «далеко-

орієнтальних» людей, несмілий; «японські люди переважно стримані, несміливі» [286, с. 47, 125]. «Скромно і дискретно» дивиться на людей героїня нарису «Сніг». У неї «ніякова прегарна усмішка, коли спустила нараз очі додолу». Але спостережливий наратор зауважує, що така цнотлива поведінка жінок – певною мірою «маска екзотизму і дресури». Цікава риса японців – усміхненість. На обличчі Акіри грала «скептична і ввічлива усмішка, що з нею, здається, родяться люди Далекого Сходу» [286, с. 67, 104]. Герой нарису «Кімури́н професор» має «завжди всміхнене обличчя», «весело всміхнені очі». Навіть коли хлопець почав видужувати після хвороби, він глянув і всміхнувся. «Це була усмішка щастя», – пише С. Левинський і наголошує: «ці діти Азії бувають повільні і церемонні», якщо треба висловити співчуття [286, с. 146, 153, 155].

Мисливці з нарисів М. Байкова також обережні. Життя в первісному лісі повне смертельної небезпеки. Там виник тип «человека, сосредоточенного на себе, угрюмого и молчаливого, с каменным застывшим лицом, острым и пронизывающим взглядом» [26, с. 360].

Мала проза С. Левинського дає уявлення і про «ввічливо покірливу позицію» японського вітання («три поклони, наперед один довгий, а потім два короткі» [286, с. 73]), і про увагу до дрібниць. Коли японець повертається з Європи додому, то везе «програмки театрів, готелеві рахунки, трамвайні квитки і випадкові часописи», бо вони є для нього предметом майже релігійного культу [286, с. 43–44].

Висвітлював С. Левинський мистецтво танцю та художнього живопису японців, які «танцюють раменами і руками», малюють, як персонаж Джим, тільки «водяних звірів, усяких раків, риб, гадюк і ящірок» [286, с. 70, 75]; ставлення людей до науки: «підручників має бути багато, бо це краще впливає на зорову пам'ять учня», – наполягає професор із нарису «Сніг» [286, с. 59]. Студент із твору «Кімури́н професор» настільки захоплений наукою, що не помічає реального життя, його думки десь далеко, хлопець не міг затриматися ані на хвилину – так поспішав студіювати хімію. Японці закохані у прекрасне. Так, пані Мічіко любила квіти. Дивилася на них «довго і побожно, як прості люди на святу ікону» [286,

с. 63–64]. У портретному нарисі М. Байкова «Дэнуни» також говориться про позитивні зміни в галузі мистецтва й освіти, що впроваджували російські піонери, завойовники Сибіру, які, на відміну від іспанських конкістадорів, не несли із собою розорення і смерть: «Нет, русские несли с собой мирную культуру, просвещение и любовь к ближнему по учению Христа» [26, с. 96].

С. Левинський розповідає про землетруси, тайфуни («Тайни Азії»), пише про переважно дощовий клімат Японії. Проте в нарисі «Цілунок» Сокічі говорить, що осінь – найкраща пора року, бо «дощів майже немає, а завжди сонце» [286, с. 14]. Вересень – кращий час і в Маньчжурії, зазначає М. Байков, бо ліси і гори вдяглися у святковий різнокольоровий наряд осені [25, с. 91]. Із природних явищ головні тут – сніг, бурани, сильні морози, поривчастий вітер, яскраве зимове сонце.

Доповнює картину Сходу С. Левинський уявленнями про індокитайський студентський дім «Сіті», приймальна зала якого оздоблена «мальовилами і золоченими драконами» [286, с. 110]. Присутні там люди – зі смаглявими, трохи монгольськими обличчями. На прикладі життя Акіри, що покинув батьківщину, коли стала йому чужою, про голодне існування і втому, ностальгію за «спокійним, безпечним берегом» автор говорить про будь-кого, хто опиняється в еміграції. Питання людини хвилює і М. Байкова. Сидячи вночі біля багаття, він міркує на тему, навіщо людина залишає тепле місце і прагне до чогось невідомого, що штовхає її «в водоворот беспощадной борьбы, опасностей и лишений? Какая сила двигает человеком?» [25, с. 305].

Російський письменник згадує вірування, легенди, пов'язані з драконами, і талісмани, що додає його творам особливого колориту таємничості й загадковості. Перстень, який подарував Гірський Орел російському художникові, можна було лише дарувати, а не губити, бо наслідком була смерть його володаря. Ця золота річ китайської роботи з відбитком щасливого ієрогліфа спрацювала, як і обіцяв ватажок хунхузів. Втрата коштовності стала фатальною для Пяновського [25, с. 48–52]. Мисливці в захваті від поведінки тигра, який розуміє людську мову і взагалі слухає старого. Наратор дивується: «Вот чудеса-то! Первый раз вижу,

чтобы тигр шел за человеком, как собака!». Убитому тигрові люди йдуть поклонитися як лісовому божеству, а вуса й кігті тигра-людоджера, якого вважали Ваном, застосовують як чарівні талісмани [26, с. 89, 104, 383]. Місцеві маньчжурці думали, що в тілі Великого Вана знаходиться душа великої людини, яка померла, тому і приймали цього тигра за священну тварину [26, с. 374].

Тайгу М. Байков персоніфікує: вона наспівує свою монотонну вечірню пісню; давню; колискову; гуркоче, наспівуючи грізну величну пісню [25, с. 245; 26, с. 46, 113, 237]. Вона у нього різна – в залежності від пори року та настрою автора. Письменник порівнює її з матір'ю: «Старая дремучая тайга, как заботливая любящая мать, оберегает своих детей, дает им кров и пищу и скрывает их от нескромных и жадных взоров современной воинственной культуры» [26, с. 359]. М. Байков доводить, що лісова «спільнота» – як зліпок людського гуртожитку. Дерева та звірі «думают думу», їхні настрої мінливі, як і людські почуття. Ніби полемізуючи, С. Левинський стверджує, що людське суспільство – це зліпок природи й мистецтва водночас, – це відслідковано у нарисі «Екзотика і хитрощі». Пан Такаяма нагадує то «екзотичну статую», то Сатира, то загнаного звіра, який «душився у малій, гарячій кімнатці», коли його прихильності домагалася лиха й войовничо налаштована «спокуслива чорнявка» Марінета. Нагадують тварин і опікуни дівчини. Очі сторожихи «наводили жах і сполох» на Такаюму, грізна інтонація, гамір і стукіт були ніби свідченням вибуху вулкана. Дівчина зіграла роль скривдженої, і коли врешті їй пообіцяли статус секретарки Такаями і гарну платню, її очі «мимоволі сяяли тріумфом». Автор зауважує, що Марінета театральним жестом простягнула руку своїй жертві [286, с. 123–141].

У творах письменників часто зустрічаються метафори й порівняння людей із тваринами / птахами / комахами. Жителі тайги у М. Байкова впевнені, що всі люди деякою мірою схожі на тварин. Росіян вони зіставляли з ведмедями, корейців – з оленями, англійців – з червоними мавпами, бо ті розумніші й хитріші за лисиць [25, с. 252]. Читаємо у С. Левинського: очі Сокічі ширяли, наче «два сполохані птахи», на дівчину він дивиться «очима доброго, вірного собаки» [286, с. 99]; Йошію дивиться на дівчину, ніби полохливе звірятко на смачний, але

небезпечний кусок; пані Мічіко вешталася, як великий кольоровий мотиль [286, с. 52–54, 67]; ніби зграєю голодних собак, оточений думками автор [286, с. 60]; пісня пані Мічіко нагадувала крик нічної птахи [286, с. 55]; «японським коцуром [кіт – І. Ж.]», а також «із розчіхраною чуприною, ніби грива короля звірів» називає пана Мацуя, себе разом із ним порівнює то зі «свідомими небезпеки звірами», то з мишами [286, с. 35–36]; Метиска із сірими очима кота [286, с. 105]; гості Флоренції гуділи і бриніли, «як рій неспокійних хрущів»; Марва мала вигляд «казкової морської тварини»; Марінета стрибнула, «мов дика кішка і наставивши пазурчики, кинулася до лиця Такаями» [286, с. 22–23, 139].

М. Байков також вдається до художніх засобів: «Андрей попался, как карась на удочку»; ватажок хунхузів схожий на гірського орла; мисливці «попались, как кур в ошип» [26, с. 24, 47]; тигр почав лащитися до старого, як усі кішки [26, с. 90]; селище Романовка «шумит, как потревоженный муравейник»; звіробій, зігнувшись, підходив до хунхуза, «как кошка к мыши» [26, с. 106, 109]. «Чтобы не погибнуть в тайге, как говорят сами звероловы, надо иметь слух зайца, зрение сокола, обоняние собаки, силу и ловкость тигра, хитрость лисицы и терпение крота» [26, с. 360].

Східна культура відрізняється й засобами комунікації. С. Левинський звертає увагу на «таємну мову жестів». Герої його нарису «Подруга нашого бонзи» «порозумілися руками краще, ніж словами» [286, с. 41]. М. Байков розповідає про особливу мову тайги, яку називають «Шу-хуа». Це велика кількість умовних знаків на деревах, камінні, кущах, коли немає можливості передати якусь інформацію. «Знаки эти делаются китайскими иероглифами на затесах на стволах деревьев, особым надломом ветвей на кустах, скручиваем и завязкой веток, срезом стволов молодых деревьев» [26, с. 364].

Раз у раз підкреслюється таємничість дикої первісної природи Маньчжурії. М. Байков зачарований красою тайги, величавими кедрами. Це казковий світ, якого не торкалася рука людини [26, с. 85]. Письменник поступово розкриває закони тайги. Так, у нарисі «Тайга шумит», звертаючись до читача, пише: «Если вы городской житель и видели тайгу Маньчжурии только из окна поезда или на

фотоснимке, то, конечно, не представляете себе жизни в первобытном лесу, где идет дикая борьба за существование и господствует один жестокий беспощадный «закон тайги» – право сильнейшего» [26, с. 16]. Коли загинув хлопець-старовір, автор зауважує, що той сам винен, бо забув про жорстокий закон тайги, «повелевающей быть всегда начеку, готовым к борьбе и отпору». Далі нагадує про інший закон: «око за око і зуб за зуб». Також тайга не терпить людей із шкідливими звичками. Один із старовірів пояснив, що звірі гарно чують усі запахи, тому «нехороший дух на много верст по тайге слышен». А до того ж «табачник, бабник и пьяница не имеет настоящей силы». І ще важливий закон тайги, «выработанный веками в тяжелых условиях борьбы за существование» – там не існує замків. Крадіжка каралася жорстоко [26, с. 106–113, 361].

Якщо М. Байков більше переймався законами тайги, то С. Левинський виводить закон життя цивілізованого суспільства. Твори обох торкаються проблем людської сутності, одне із них стосується жінки як таємниці природи. Герой повісті М. Байкова «Тигрица» до певного часу не вважав жінку за людину. Однак коли Бобошкін побачив, як Настя врятувала пораненого чоловіка, хоча й сама постраждала, його ставлення до неї кардинально змінилося [25, с. 509].

Український письменник шанобливо змальовує жінок Японії, їхню ввічливість, цнотливість, манери, зауважуючи на «нерозгаданій таємниці східної жінки» [286, с. 58]. Зазвичай жінка скромна й непомітна, зі спущеними вниз очима, як пані Мічіко («Сніг»). У книзі відчувається й повага до жінок сильних, вольових. Недарма його персонаж – японець Сокічі неодноразово підкреслює силу, волелюбність слов'янської жінки, її меланхолійність, тугу. С. Левинський пише про Катінку, яка змалку змушена самотійно «продиратися крізь гущавину життя», що стає для дівчини випробуванням на чужині. Ця «розгублена серед світу сирота» часто згадувала край свого дитинства [286, с. 86, 96].

Запрошений до Японії на конгрес М. Байков, як уже зазначалося, багато говорив про самобутню культуру тамтешнього народу, возвеличував духовне начало і протиставляв її Заходу. Це ж бачимо й у книзі С. Левинського: «Скажіть, що робити в Парижі? Нудьга!», «Європа – це світ навиворіт» [286, с. 107, 142].

Проти шуму та гаму міст виступають і старовіри з нарису М. Байкова «Поселок Романовка». Калугін говорить, що немає нічого гарного в Харбіні: «Нет той красоты божьей, что у нас! <...> Везде суета сует. Люди как ошалелые – куда-то спешат, бегут, а зачем – и сами не знают Шум, гам! Трамваи стучат, машины гудят и громковещатели трещат без умолку, а что – не разберешь. У нас в тайге лучше! Тишина и божья благодать» [26, с. 106]. Ніби відповідаючи персонажам С. Левинського, М. Байков не втомлюється славити красу тайги і мужність людини.

Стосунки мисливців і тварин іноді мають вигляд гри – але це небезпечна гра: добре, що при зустрічі Великого Старого і Великого Вана тигр уступив людині дорогу. Або випадок у селищі Романівка, коли також людина і звір стояли один проти одного, міряючись силою своїх напружених нервів і поглядів. Неодноразово вжито словосполучення «затеяли опасную игру» (стосунки), «разыгрался азарт» (про полювання). У творах С. Левинського гру – хитрість – розпочали персонажі: дівчина Марінета, щоб завоювати багатого японського радника, герої оповідання «Катінка» грають кожен свою «роль». Складають картки на зразок життєвої гри, грають в шахи (повторюється близько 10 разів). Французька столиця – це своєрідна шахівниця. Буддистський філософ пан Мацуй уявляв собі жінок – ніби фігури на шахівниці, кожна на своєму місці, з ходами, думками, призначенням [286, с. 16, 33]. Стосунки оповідача з пані Мічіко вважав схожими на нову партію в шахи, але «стократ важчою і більш томлячою», а «пуделок шахів у сірому кутку кімнати» – як символ роману, який не відбувся [286, с. 59, 66]. Отже, гра у творах обох письменників також є частиною таємничого життя Сходу.

Свої книги М. Байков адресував перш за все молоді. Дидактичне начало в його творах досить сильне. Майже кожен нарис вміщує розповідь про мужніх звіроловів, що нагадують героїв Емара чи Купера («Лензалин»), на яких завжди рівнялися хлопчачки. Нариси С. Левинського – також для молодих. Головна тема творів збірки, – стосунки, причому основані на так званому «завоюванні» однієї людини іншою, що складає головний мотив відомого роману М. Лермонтова,

творчість якого полюбляв М. Байков: його роман «Чорний капітан» – майже копія «Героя нашого часу». Нагадує Печоріна і Джим, герой із нарису С. Левинського, який, на відміну від зайвої людини класика, знаходить своє щастя в боротьбі.

М. Байков став першовідкривачем маньчжурського простору, С. Левинський – Японії та її мешканців. Твори російського автора славлять людей своєї етнічної території, гіперболізуючи їхні характери. Дещо менше уваги приділив українцям С. Левинський. Жанр нариса з елементами оповідання є провідним у творчості літераторів. Такий симбіоз документального й художнього має певні переваги перед іншими жанрами. Він позначений автобіографізмом, відтворенням реальних подій і людей, авторськими ремарками, аналізом явищ природи та соціуму, послідовною описовістю, завершеністю сюжетної лінії, художньою виразністю. Це робить твори М. Байкова і С. Левинського пізнавальними й корисними. Таємничий світ Далекого Сходу – це і маньчжурська тайга з її вольовими сильними людьми, і екзотична природа Японії з її культурою.

4.3. «Фольклорні» жанри: на порубіжжі фікціонального й фактуального

4.3.1. Легенда й новела в античному й орієнтальному дискурсах:

О. Грицай і О. Купрін

Увага до античності українських та російських митців зарубіжжя експлікується об'єктивними закономірностями літературного процесу в контексті філософських пошуків епохи. М. Бахтін писав, що у кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, які залишилися не розкритими й «не використаними протягом усього історичного життя означеної культури. Античність сама не знала тієї античності, яку ми тепер знаємо. Дистанція в часі, що перетворила греків на стародавніх греків, мала величезне перетворювальне значення: вона сповнена розкриття в античності все нових і нових смислових цінностей, про які греки й самі не знали, хоча й створили їх» [33, с. 331–333].

Складнощі еміграційного життя змушували О. Грицаю та О. Купріна багато працювати. Надаючи перевагу малим жанрам, письменники зверталися до різних

тем, серед яких – античність як еталон для наслідування, як основа загальнолюдської культури. Простежимо спільні та відмінні риси в малій прозі античної тематики на прикладі двох творів – новели О. Грицяя «Про Анандра та Змія» (1920) і легенди О. Купріна «Геро, Леандр і пастух» (1929).

Літературний процес початку ХХ століття позначений впливом багатьох філософських течій, серед яких провідне місце належало філософії Ф. Ніцше. Сприйняття його ідей не було однозначним, однак ніцшеанські мотиви стали провідними у творчості майже всіх діячів літератури того часу. О. Турган висловила думку, що на зміни у ставленні до античного мистецтва, які сталися на початку ХХ ст., вплинули твори Вагнера та Ніцше [455, с. 241]. У О. Купріна відчувається «культ «чудової звіриності», ніцшеанський «голос здорового тіла, високого, красивого, переможного» [447, с. 192]. Саме такими змальовані Геро й Леандр у його творі: «Оба они были так прекрасны телом, лицом и душою, как только могут быть прекрасны невинная девушка в шестнадцать лет и пылкий юноша в девятнадцать» [280, с. 45]. Подібний вигляд мають і герої твору О. Грицяя: «Каллія була гарна і дужа тілом»; «Леонтіяд, ясніючи в промінні потухаючого Геліосового блиску мов сам побідоносний, могутній Фойбос Аполльо» [114, с. 204, 207].

О. Купрін часто звертався до античної міфології, послуговувався деякими сюжетними елементами, переосмислював міфи у дусі нового часу. Один із них – міф про Леандра. Твір російського літератора розповідає про кохання юнака до Геро, жриці Афродіти, яке закінчилося трагічно (Леандр, який перепливав протоку Геллеспонт, щоб зустрітися з коханою, загинув) [427, с. 131]. Автор позбавив міф трагічного аспекту, «роз'єднавши» головних героїв і таким чином розвінчавши міф про існування вічного кохання. Якщо у міфові головна увага зосереджена на Леандрові (про Геро у словнику нема навіть окремої статті), то в О. Купріна саме жіночий персонаж виходить на перший план. А. Волков критично висловлювався щодо концепції письменника: «Перетворювати на карикатуру одну з чудових і воістину вічних легенд людства – справа небезпечна і невдячна» [87, с. 338]. Ймовірно, О. Купрін, віддаючи данину темі кохання як провідній у

його творчості, піддається впливу відомої на той час теорії З. Фрейда, бо доводить вирішальне значення лібідо на поведінку людини. Так, Геро, чекаючи на коханого, спочатку відштовхує від себе пастуха (дійова особа, відсутня у давньогрецькому міфіві), який дуже нагадує сатира – «лісове й гірське божество нижчого рангу, яке уособлювало первісну, грубу силу природи, що знаходить вияв у тваринних атрибутах їхнього зовнішнього вигляду» [427, с. 179]. Ось як він змальований у легенді О. Купріна: «...высокий, жилистый старик, похожий на большого похотливого козла или на крепкого, лукавого сатира, с сединою в вьющихся волосах и в короткой курчавой бороде». Спокусник говорить дівчині, щоб не боялася його, бо нічого не робить силою, а лише «заманює» [280, с. 47].

У творі проступає й тема діонісійства. Пастух-сатир співає для Геро пісні, й дівчині вони все більше подобаються. Героїня поступово піддається всевладній силі його слова – казок і пісень, в яких говорилося про далекі морські подорожі й чарівні країни, героїчні пригоди, життя богів на Олімпі. А головне, що усі казки «были как бы пронизаны, пропитаны весёлой, лёгкой, проказливой любовью, где на бесцеремонный и страстный натиск игриво отвечала едва замаскированная податливость и откровенная жажда наслаждения». І згодом Геро й сама не помітила, як «...её тонкие пальчики все время ласково перебирали жесткую курчавую бороду рассказчика» [280, с. 49–50]. Вважаємо, що О. Купрін, змінивши сюжет античного міфу, показав, що між Геро й Леандром була пристрасть, але тоді автор суперечить сам собі, хоча й чекає на реакцію читача, бо на початку твору пише: «Геро и Леандр <...> с первого взгляда страстно полюбили друг друга: именно так приходит к людям настоящая любовь» [280, с. 46]. Та вже самою легендою О. Купрін доводить: справжнє кохання – на відміну від швидкоплинного почуття – не боїться ніяких випробувань. Але молоді люди не витримали перевірки: Геро спокусилася владою солодкого звабливого слова пастуха, Леандр не виніс могутньої влади природи. Коли він нарешті зустрівся з Геро, то був смертельно виснажений і жорстоко розбитий хвилями; встиг прошепотіти ім'я коханої і знепритомнів. Як бачимо, із Леандром відбувається метаморфоза: супергерой перетворюється на слабого персонажа. Більшої

ганьби, що випала на його долю, ще не було в Елладі. Натомість неймовірною силою наділяє О. Купрін пастуха, який із такою швидкістю працював, що за ним не встигли б четверо молодих [280, с. 48–50].

Іншою за змістом є створена на античному сюжеті згадувана вже новела О. Грицяя «Про Анандра і Змія», у якій теж відчутні як ніцшеанські, так і фрейдистські мотиви. Фабулу твору складають події, що відбуваються у Стародавній Греції, про що свідчать численні власні назви (Зевс, Афродита, Ніоба, Мінотавр, Горгона, Елізіон, Олімпіада) та екзотизми (фігові дерева, оливки, глиняна амфора). Головний герой Анандр дуже злякався Змія, який зазвичай «мав бути могутній, лютий», «більш ненажерливий, ніж кольоссійський мінотавр або гісперідська потвора» [114, с. 200]. Низка дієслів та художніх засобів демонструють владу страху: *затремтів; став тікати; біг не оглядаючись; обітовуючи в душі багату жертву богам; повен смертельного страху; не в силах був спершу промовити; тремтів, як виноградний лист; з боязким, як у горобця, серцем і тремтучими руками*. Каллія не змогла заспокоїти свого чоловіка, тому подумки була з Леонтіядом, наділеного рисами ніцшеанського героя. Він бадьорий, веселий, сміливий, безжурний, безбожний. Леонтіяд знає, що, поборовши Змія, повернеться «переможцем, як Тезей», і дівчина вірить у нього, говорячи Анандрові, що їхній сусід «переможець», «побідник». Так і сталося: серед натовпу дівчина побачила справжнього героя, але йому назустріч вийшла «важкою безрадісною ходою», бо її боязкий чоловік вкоротив собі життя. А Змій, що так налякав Анандра, виявився його подобою, яку зробили розбишаки, щоб лякати збитих з толку мандрівників і забирати їхні речі [114, с. 205, 207].

Тож у творах діють міфологічні персонажі, які мають як риси супергероя, так і людські вади. Леандру в легенді О. Купріна протиставлений пастух, боягузові Анандру – переможець Леонтіяд. Хоча твір О. Грицяя мало чим схожий на давньогрецький міф, однак у ньому наявні міфологічні герої-антиподи: Леонтіяд нагадує Прометея, Анандр – дурня і боягуза Епіметея [446, с. 102].

Жіночі образи у прозі О. Купріна й О. Грицяя набувають більшого значення, аніж прийнято було в патріархальній Греції, коли жінок вважали такими ж

безправними, як і рабів. Геро та Каллія вирішують доленосні питання, мріють про сильного й турботливого чоловіка. Саме такими виявляються і пастух-сатир, і Леонтіяд. Щоб Геро не застудилася, сидячи на холодному камінні в очікуванні Леандра, пастух пропонує дівчині ковдру. Леонтіяд, ніби відчуваючи біду, застерігає: «Анандр погубить тебе, Калліє!», бо не подобався той чужинець зі степів, що нагадував йому «скитських варварів» своєю «неповоротністю», «нахмареним лицем», «сумуючими очима», «мовчазністю» [114, с. 203–204].

Крім того, у творах містяться філософські думки загальнолюдського значення: «...нема у світі такої радості, на дні якої не ховалася б краплина смутку» [280, с. 46], «Безсмертні і могутні тільки боги, а смертна і безсила проти них людина» [114, с. 201]. Дидактичні висновки звучать або прямо, або завуальовано, але неодмінно мають античне, «божественне» втручання: «Всі чекали на Язона, Тезея і Геракла, а ніхто не вірив у Леонтіяда. А Леонтіяд – це не бог, не Геракл, не Язон, тільки бадьорий юнак, справжній горожанин Елісси» [114, с. 207]; «закохані вирішили чекати тієї щасливої хвилини, коли два великі боги – бог кохання і бог випадку – пошлють їм радість возз'єднатися навіки...» [280, с. 46].

Малі жанри різні за тематикою (у О. Купріна – вічна тема кохання, у О. Гриця – страх), та мають деякі паралелі: подібні образи (супергероїв і слабких персонажів), мотиви (ніщестанство, діонісизм, фрейдизм), що осучаснюють міфи.

Здавна й орієнтальна тематика була предметом зацікавлення багатьох прозаїків (І. Франко, І. Нечуй-Левицький, А. Кримський) і Росії (І. Бунін, О. Блок, М. Гумільов). Прагнучи вписати українську літературу у світовий контекст, С. Павличко запропонувала таке визначення орієнталізму: «Це був дискурс влади Заходу над Сходом. Наука про Схід, яка розвинулася на Заході в XIX столітті, традиційно називалася «orientalism». У корені назви лежало слово Orient – Схід. У європейському уявленні Схід віддавна становив щось єдине, нероздільне» [375, с. 171]. Т. Гундорова називала орієнталізм «специфічним дискурсом між європейськими та східними цінностями», що й створив образ «іншого» в українській літературі» [126, с. 343]. Орієнталізм у літературі має цілий комплекс східних ідей, що характеризуються своєрідною образністю, химерністю,

дивацтвом, багатством релігійних практик, спокусливою неоднозначністю, дивною екзотичністю та «оголеною» людською природою [373, с. 197].

Увага до Сходу в творчості О. Грицяя й О. Купріна пояснюється насамперед об'єктивними закономірностями літературного процесу в контексті філософських пошуків епохи. Обом письменникам притаманні спільні літературні уподобання. Серед великої кількості творів обидва полюбляли Г. Гайне і М. Лермонтова. О. Купріна «захоплюють образи волелюбних і сміливих людей» [87, с. 5], «...сімейні перекази, легенди й міфи, які в дитинстві чув від матері» [529, с. 56], що і вплинуло на світоглядну орієнтацію О. Купріна на східний фольклор.

Орієнтальний дискурс XIX – поч. XX ст. в українській літературі студіювали З. Алієва, В. Веркалець, Л. Грицик, Т. Мейзерська, С. Павличко. Розглянувши розвиток орієнталізму в сучасному літературному процесі, Г. Останіна дійшла висновку, що «український орієнталізм – це «націоналізація», «адаптування», «переосмислення» східних сюжетів, мотивів, образів тощо з метою європеїзувати рідну культуру» [374, с. 76]. Східну тематику у прозі О. Купріна вивчали Я. Іконнікова, О. Карпенко, Н. Мусін, Т. Пчолкіна, С. Ташликов, Ю. Фатєєва, М. Яхьяпур. Т. Кайманова наголошувала, що навіть «...не всі твори письменника виявлені, не всі надруковані, відсутнє повне зібрання творів» [215, с. 5], тому його творчість потребує подальшого аналізу.

О. Купрін розробляв орієнтальну тематику ще до революції («Демир-Кая», «Аль-Исса»). Перебування у складних умовах еміграції вимагало від прозаїків перенесення в інший вимір – казки, мрії, екзотики – звідси також інтерес обох письменників до східної тематики. Виступаючи на одному зі з'їздів МУРу, О. Грицяй звернув увагу українських митців на значення вивчення іноземних мов, адже це – «найкращий та єдиний шлях пізнати всі літератури світу, не виключаючи й літератур Далекого Сходу» [Цит. за : 75, с. 32].

Цікавість до орієнталістики відбилася в *легендах* О. Купріна «Судьба», «Синяя звезда», «Волшебный ковер» і *новелах* О. Грицяя «Про султана та його жінку», «Про Смарагдову Оазу» і «Невольник» [181, с. 51–55]. Український літератор згадував, що редактор журналу «Воля» В. Піснячевський визнав його

твори «як щось цілком нове у нас, а саме – новели філософічного змісту на екзотичнім тлі» [Цит. за : 76, с. 52–53]. Легенди О. Купріна також оригінальні, філософічно наскладнені, а сюжетною основою для них є казкова тема. Зауваження Ф. Кулешова стосовно «невідповідності між незначним змістом і немов блискучою обробкою форми» [276, с. 220] творів О. Купріна 20-х рр. не знаходить вияву. Навпаки, розглянуті у нашій розвідці легенди-новели вичерпно змістовні.

У письменників прослідковуються збіги у тематиці: роль мети, влади, волі, виховання, кохання. Тему свободи розкриває новела українського автора «Невольник» (1920). Герой, звільнившись від рабства і в'язниці, відчуває себе невпевнено, бо лякається свободи, яку отримав, тому повернувся назад, «...у кайдани, до тяжкої праці, під сторожу...» [113, с. 355–356]. Певною мірою можна зіставити з цим твором «Волшебный ковер» (1919) – фантастичне оповідання О. Купріна з елементами літератури факту, де вжиті деталі орієнталізму. Хлопчик, головний герой твору, не звертав уваги на килим, поки не потоваришував із професором, відповідь якого вразила: «Это замечательно старый и, несомненно, редчайший по красоте экземпляр. <...> Я могу прочитать ясно только одно слово. Оно произносится по-арабски – «тар» или «тара», что в переводе значит – лечу, лететь... Изумительный ковер... поразительный!.. Я совсем не удивился бы, если бы мне сказали, что ему лет триста... Нет, даже четыреста, даже пятьсот... Восхитительная вещь!» [277, с. 257]. Мова йшла про майбутнього піонера авіації Сантоса Дюмона, який завдяки мрії отримав свободу і радість від польоту на килимі: «Солнце, скрытое раньше громадами гор, радостно бросило в лицо Дюмону свои золотые, смеющиеся, ласковые стрелы. <...> вверху светло-голубое небо, внизу – черно-синий океан, а посредине – между ними – очарованный, опьяненный буйным веселым ветром мальчик...» [277, с. 261].

Аналогічно відчув себе і невольник, опинившись на свободі: «Усе там – на вільному світі бентежило мене: і ясність дня, і зелінь левад, і велич ліса, і верховини гір, і безкрай неба <...> І я жахнувся перед могутнім лісом, і велетенськими верховинами, і перед яскраво палаючим сонцем, і тривога як смерть обгорнула мене... <...> Де ж у мене зневоленого така сила...» [113, с. 355].

Натомість Дюмон, «політавши» на чарівному килимі у мріях, вже назавжди став володарем свободи – неба: «Перший справжній політ, ми думаємо, зробив <...> Сантос Дюмон, який накреслив на своєму аероплані «Demoiselle» витончену вісімку між двома паризькими вершинами – баштою Ейфеля і Собором Паризької Богоматері» [277, с. 262]. Отже, О. Грицай полемізує з О. Купріним, що людина, яка виросла у неволі, не завжди може впоратися зі свободою, на чому наполягає Учитель: «...воля – це не хід лебедя по спокійному морю, <...> а – керма. Важка, небезпечна, глибоко відповідальна керма. Кермувати мусить учитися той, хто хоче вільним бути» [113, с. 356].

Інша тематика простежена в новелі О. Грицяя «Про султана та його жінку» (1920), насиченій символікою Індії, а також у легенді О. Купріна «Синяя звезда» (1927), герої якої живуть із давніх-давен на високому плоскогір'ї у віддаленні від усього світу. Якщо український митець за основу твору бере кохання султана до своєї жінки, яке переважає ціну життя, то російський автор змальовує принцесу, не зовсім гарну, але з добрим щирим серцем. Султан у творі О. Грицяя втрачає кохану, але продовжує її любити. А принцеса Ерна із легенди О. Купріна, яка вже й не сподівалася отримати щастя через те, що негарна, врешті знаходить своє кохання – вона у прямому й переносному смислі рятує чужоземця із прірви. Провідна думка літераторів щодо кохання сходиться: справжнє почуття проходить крізь серце людини, зовнішність має опосередковане значення. Обидві героїні щирі, добрі, лагідні. Султан так кохає свою дружину, яка стоїть на порозі смерті, що й не помічає «чорніючих тіней в кутках очей Арчімандри» [116, с. 458].

У творінні О. Купріна врятованому чужоземцеві Ерна здається «ангелом», «феєю» або «язичеською богинею». Вона й справді лише для свого принца хоче бути найкрасивішою, тому отримує відповідь: «Ти чудова!» [280, с. 35, 38]. Автор висловлює ставлення до краси й кохання: «Мужчины моей страны умны, верны и трудолюбивы: женщины – честны, добры и понятливы. Но – прости им бог – и те, и другие безобразны» [280, с. 39]. Очевидно, митці полемізують із загальноприйнятими нормами: О. Купрін – стосовно думки, що усі принцеси – вродливі (хоча після весілля Ерни із принцом так і сталося: її визнали першою

красунею на всій землі (!). Український автор взагалі виступає проти законів Ману, які давали змогу чоловікам мати кількох жінок. Його герой, Рамзарес, так сильно любив свою дружину, що вона була у нього єдиною. Крім того, як у стародавні часи, так і зараз, в Індії існують звичаї, коли жінка мусить зробити самоспалення на могилі чоловіка. Тому, навпаки, показує, що султан не зносить розлуки з померлою дружиною, й сам вирішує звести рахунки з життям.

Дотичними є й теми народу і влади. О. Купрін мріяв про гармонійне життя під владою щасливого й мудрого державця. О. Грицай переконаний, що «немає в світі святішого за Любов, і щасливі є ті, кому дано жити для Любови і Любови жертвувати» [116, с. 466]. Коли Рамзарес зрозумів, що дружина для нього виявилася дорожчою за народ і державу і що не зможе жити за законами святих книг Упадішад («милою богам є жертва царів за їх люд та державу»), він вчинив чесно стосовно держави. Ще й залишив послання: «О, не ведіть війни і не убивайте себе <...> наче одна одинока хвиля у безкінечному морю Нірвани минеться вам це життя, і жаль стане вам днів, змарнованих на війну і ненависть, і горе вам буде, що ви не любили і не жертвували вашого останнього за Любов» [116, с. 465–466].

Мрія про досягнення мети втілюється у новелі О. Грицая «Про Смарагдову Оазу» (1920). Здавалося б, дорога, в яку відправляється Ассан, це – шлях у безодню. Його неодноразово попереджають, що ніхто звідти не повертався живим. Але він зміг досягти своєї мети, адже був сповнений величезної віри і пам'ятав заповіт батьків: «...тільки тою Віруючою Тугою ведений, поконав сто мук і сто смертей» [115, с. 129, 138]. Бажання безбідного життя володіють і купцем з новели О. Купріна «Судьба» (1923). Тривалий час усе йде добре: шлях пролягав під щасливою зіркою, але мудрий чоловік вирішив, що так не буде завжди, тому відправив сина додому, а сам пішов іншою дорогою. Коли ж нарешті через багато років батько, який весь час бідував, повернувся додому, то побачив картину щасливого життя сина і зрозумів, що вчинив правильно. Пояснення свого вчинку («я боявся зависти судьбы») він підкріпив сентенцією: «Ибо сказано: во время грозы лишь глупец ищет убежища под деревом, притягивающим молнию»

[281, с. 434]. У О. Грицяя також є маркер досягнення мети: «...ласка судьби була з ним» [115, с. 133]. Отже, мрія батька про щастя сина і мрія Ассана про Смарагдову Оазу збуваються завдяки мудрості першого, наполегливості другого і волі богів чи Долі.

Серед символів і мотивів, що уводять письменники (сонце, килим, казкові країни, самотність, вічне повернення тощо), провідне місце займає мотив дороги. Особливе значення має він у творах «Доля» і «Про Смарагдову Оазу». Складний шлях Ассана через простори Великої Пустелі супроводжується значними випробуваннями – «страшні піски», голод, спрага, боротьба із кам'яними скелями, спекою. Батько й син із легенди О. Купріна хоча й подорожують безперешкодно, однак не уникають зустрічі з розбійниками у заїжджому дворі, після чого шляхи їх розходяться. Переконливий мотив – необхідність дивитися лише вперед як символ безперешкодного щастя. Ассан хотів оглянутися, та все ж не робив цього. І в легенді О. Купріна батько радить синові: «Пока не доедеш до первого селения, не смей оборачиваться назад» [115, с. 133; 281, с. 430]. Колорит Сходу передано завдяки мотиву дороги й екзотизмам (караван, арабський джин, візерунок арабських літер, астрономи, лотоси, арфа, гімалайські ліси, золоті сандалії). Твори містять схожу проблематику, одна з них – сімейні стосунки. У «Судьбе» син слухає батька, безмовно виконує його накази: «Ни о чем не спрашивая, сделал, как было приказано» [281, с. 428]. Персонаж О. Грицяя пояснює свій шлях до Оази: «Повелів мені це заповіт батьків моїх» [115, с. 129].

Прозаїків турбувало майбутнє своїх країн. І якщо у творах О. Купріна більше значення приділено вихованню дітей, то О. Грицяй звертає увагу на суспільні питання. Зазвичай діти у легендах російського автора отримують правильне виховання. Відчувається повага до батьків, які не шкодували сил, щоб дати своїм нащадкам гарну освіту і зробити з них всебічно розвинених особистостей. Так, у легенді «Синяя звезда» принцеса Ерна у 15 років вишивала, грала на арфі, лікувала людей, у киданні м'яча не мала рівних собі суперників і ходила по гірських обривах, як дика кізочка [280, с. 30]. Герой твору «Волшебный ковер» мав блискучі здібності, плавав з невтомністю індіанця, спритно керував

парусом, їздив верхи, безтрепетно забирався на гору, ходив по гірських стежках [277, с. 252–255].

О. Грицяя спонукали до написання оригінальних творів роздуми про Віру («Про Смарагдову Оазу»), Любов («Про султана та його жінку») та Свободу («Невольник») як головні чесноти, без яких неможливо здобути перемогу в боротьбі за незалежність держави. Деякі поради він вкладає в уста Учителя: «А коли вернеш до своїх земляків, то скажи їм, щоб вони за волю боролися не тільки з тим ворогом, який з оружжям в руці нападе на ваш край, а передусім з тими кайданами, що їм готувить темрява їх душ» [113, с. 357]. «Той з потомків прогнаних володарів Оази, хто так як я перейде огонь великої боротьби і стане шукати вітчизни своєї і вертатись до неї незбагненними ще досіль ніким з людей просторами Великої Пустині, ведений тільки голосом Віруючої Туги, – і не злякається жадних мук, та незгараючим огнем великого зусилля ніби мечем добуватиме собі шляху, – цей, як сповіщає заповіт, буде перший, що знову побачить заляту Оазу <...> і буде день стрічі їх з ним днем визволення і злуки їх зі світом сонця і живих людей...» – ці слова Ассана можна вважати духовним заповітом автора своїм співвітчизникам [115, с. 133].

Отже, твори О. Купріна і О. Грицяя міжвоєнного двадцятиліття – це легенди й новели філософського змісту на екзотичному тлі, сповнені виховної й суспільної проблематики. Вони порушували однакові теми (свобода, влада, мета, кохання, виховання), залучали схожі міфи, мотиви, мовні засоби. Античне й орієнтальне спрямування малої прози письменників позначене екзотичною образністю, колоритними сюжетами, нестандартним мисленням, що свідчить про вагомість їхньої праці у культурно-мистецькому просторі світової літератури.

4.3.2. Традиція та оновлення жанру легенди

(Наталена Королева, А. Чекмановський, С. Калинець)

Наприкінці XIX–XX ст. у літературознавстві особливого значення надавалося фольклору. Серед виокремлених нами «міфологічно-фольклорних» жанрів провідне місце займає легенда. Цей найдавніший жанр української

неказкової прози став предметом уваги І. Франка, В. Жирмунського, В. Гнатюка, М. Грушевського, М. Драгоманова, С. Мишанича, А. Нямцу та ін. Довідкова література називає легендою (лат. *legenda* – те, що необхідно прочитати) «один із прозаїчних жанрів фольклору, фантастичне оповідання про події, які могли бути в минулому» [96, с. 60]. Під це визначення відпадають легенди у представників української еміграції періоду між двома світовими війнами – А. Чекмановського, Н. Королеви, К. Поліщука, Д. Тягнигоре, Ю. Липи, С. Калинця, які, віддаючи належне історичним подіям, зверталися передусім до національної тематики.

Не українка за походженням, Наталена Королева (Кармен-Альфонса-Фернанда-Естрелья-Наталена Дунін-Борковська, 1888–1966), завдяки своєму чоловікові, В. Королеву-Старому, опинилася «на шляхах українського письменства», продовжила традицію Лесі України. Як зазначала О. Копач, вона «вийшла з середовища, так би мовити, світового за своїм аристократичним народженням, всесторонньою освітою по різних центрах європейської культури, багата в життєвий досвід завдяки численним подорожам по світу – збагатила нашу літературу світовою тематикою» [252, с. 10]. Хоча Н. Королева й «не належить до української еміграції» (О. Мишанич), але за своїми світоглядними орієнтирами знаходиться близько до нашого дискурсу, а її творчість варта уваги.

У євангельських легендах, що склали основу збірки «Во дні они» (1935), Н. Королева по-своєму інтерпретувала деякі епізоди життя Ісуса Христа, розкрила морально-етичний сенс подій тієї епохи. Екзотичні оповідання збірки «Інакший світ» (1936), у яких тісно переплітаються реальне й трансцендентальне, – це розповіді про надземне, що відбулося у далекому минулому у різних народів. Два світи – видимий і невидимий – зазвичай пронизують канву екзотичних оповідань авторки, у яких поєднуються жанри новели, казки, легенди. Її надихала язичницька, антична, християнська історія і сучасність. З огляду на достатню аналітичну розробку її малої прози з боку С. Андрусів, К. Буслаєва, Х. Венгринюк, І. Голубовська, Н. Мафтин, О. Мишанич, Л. Табачин, проаналізуємо лише два твори, що так чи інакше мають відношення до нашої теми. Пов'язані вони з «циклоном революції» («Гонта») [256, с. 14] і «злиднями еміграції» («Дідусь»)

[257, с. 13]. Легенду «Дідусь» Н. Королева розпочинає присвятою преподобному Патерові А., який «першим відчув і зрозумів злидні еміграції й своєю ініціативою започаткував допомогу вигнанцям». Жахливе існування поза межами батьківщини показане письменницею через сприйняття його хлопчиком, який щиро вірить в існування дива. Петрусь, який прийшов у лікарню до брата, не встиг на останній потяг і вирішив знайти прихисток у монастирі. Недружньою змальована й природа у творі, що відповідає настрою героя: «змерзлий лихий вітер», що бив у обличчя й заповзав за комір блаженного одягу хлопчика, «страшні, чорні пазури» – тінь від дерев, «беззуба зима», що «зашамкала сухим листям» [257, с. 13–14, 24]. Понуру картину доповнюють байдужі, сторонні люди у лікарні, які не пропустили хлопчика відвідати брата. Він щиро молиться біля зачиненої брами: «Дідусю Святий! Ти ж не допустиш, щоб сталося мені щось лихе біля самого твого дому» [257, с. 21]. І трапляється диво. Хлопчик не лише отримує бажану милість, а й зустрічає Святого. Ось як Наталена Королева інтерпретує духа Св. Венедикта: «Екстаза молитовності й безмірної вдячності захоплює їх усіх. Бо їхній монастир поблагословив своєю появою Святий Патріарх!». Він навчає прихожан найбільше уваги приділяти вбогим і чужинцям, адже «Господа бо Ісуса приймаєте в них» [257, с. 28].

У новелі «Гонта» є специфіка наративу – з точки зору дівчинки. Письменниця дає образ легендарного національного героя і його «втілення» в сучасності. Вона вдало поєднує минуле й сучасне, живиться спогадами дитинства. Образ-портрет Гонти у яскравому жупані, у якого «обличчя й голова – виголені; тільки чорні, як дві гадюки, вуса та довгий оселедець», «чорні, іскристі очі», «тонкі вуста з веселим усміхом», але героїні запам'ятався сміх і веселість «страшні, як блиск ножа» [256, с.10]. Н. Королева вказує на незнання людьми власної історії. Дівчинка запитала про Гонту у виховательки, яка «усе на світі знала», однак та нічого докладного не могла розповісти, пояснивши, що це постать зі старих народних легенд, як Роб-Рой чи Робін-Гуд. Героїня про них знала досить, «але не про Гонту». У часи «кривавої війни» саме такий зовні Гонта двічі рятує дівчину від голодної смерті зі словами «Підкріпись, сестро», «Ось

півхліба, сестро», «Ну як же не допомогти своїй сестриці?». Перед нею – лагідний, «приязний погляд гострих очей» [256, с.14–15]. Авторка влучно перекинула місток від загадкової, майже містичної постаті невідомого легендарного героя до сучасного козака, лицаря. При цьому портрет Гонти залишається майже незмінний: «гострий погляд чорних очей», «напрочуд чисте й розумне обличчя», але «на вустах ледве вловимий, добрий і приязний усміх», а «чорні вуса, мов гадючки, над тонкими вустами». Сучасний український Гонта впевнений, що все буде добре, «буде праця, буде й за працю...» [256, с. 15].

Схожої тематики легенди залишив прозаїк, фольклорист Сильвестр Калинець (1886–1945). Він народився у м. Ходорів, освіту здобував самотужки, володів кількома європейськими мовами. Служив у Відні в австрійській армії. Під час Першої світової війни два роки перебував на фронті, потрапив у полон. У повоєнний час жив у Відні, де й отримав систематичну освіту і вдосконалював свої творчі можливості в жанрах поезії, прози й драматургії. З 1921 р. повернувся у Ходорів, а в 1931 р. емігрував до Бразилії (штат Парана, м. Курітиба), де займався активною діяльністю. Серед його поетичних і драматичних творів помітне місце займають прозові збірки «Легенди з уст народу» (1921) й «Було, та мохом поросло. Народні легенди і перекази» (1922). Якщо перша – зібрані фольклористом твори, то друга вийшла під іменем автора.

С. Калинець дає власне визначення жанру легенди: «історичні оповідання», «історичні казки з давньої бувальщини»; «казка із старинних віків» [218, с. 7–18]. Збірку складають різнотематичні твори. Національно-патріотичного спрямування легенди «Козацька могила» й «За віру і вітчизну» поєднують у собі героїчне минуле і криваве більшовицьке сьогодення. Старі пророкували: «Ого, аж теперечки ця кононада пробудить завзятих Хмельницького козаків!». Наратор, раз у раз перериваючи оповідь, нагадує: «Большевики вже близько», і люди починають тікати, щоб «укритися від граду куль», «збожеволівши з жаху» [218, с. 4]. Косар із легенди «За віру і вітчизну» повідав сумну історію втрати сім'ї. Найстарший син, що воював за Австрію, «десь був засланий до Росії», рік писав із Сибіру, але вже немає чутки від нього; середній син пропав без вісти на війні,

був у італійському полоні; наймолодший «був при січових стрільцях», потім в українському війську і десь «над Дністером поклав голову». З гіркотою звучать і авторські відступи: «А сьогодні чим є наша країна? Одно цвинтарище. Кругом руїни й могили» [218, с. 17, 21]. П'ятнадцять козаків Б. Хмельницького витримали кривавий бій із турками. Коли закінчилися кулі, бійці вирішили не здаватися ворогові, а «радше отрутою покінчити своє молодече життя». Легенда прославляє героїв: «...на лицях погибших малюється радість, що так геройською смертю померли. А на устах їх, неначе завмерли слова: як то солодко умирати – за віру і вітчизну!» [218, с. 11–12]. Геройськи загинула й галичанка з іншого твору. Потрапивши до полону, Оля не підкорилася лестошам кримського Хана Ісляма Герая. Дівчина сміливо й рішучо дала йому гнівну відповідь: «О підлий Хане! Я вчинити цього не можу, щоби я свою святу віру покинула, а приняла вашу бисурменську, щоби я свою дорогу країну, зрошену кров'ю батьків забула; я за віру свою і за вітчизну і життя кожної хвили готова віддати! Для мене нічим є твоя ласка, нічим є твій замараний кров'ю золотий трон. Не хочу бачити твого добра, ані не вільниць, яких маєш без числа, і мов звір без серця спрягаєш їх в ярмо, і як хижий лев обходишся з ними, а плач і сльози їх за родиною – не зворушать твого закаменілого і лукавого серця!» [218, с. 29]. Мученицьку смерть молоді дівчини, «гарної, як Дністрова Русалка» й «любимої, як Маруся з Богуслава» з тугою в серці оспівує старий дід-лірник на її могилі. Дидактизм легенд спрямований на підняття національно-патріотичного духу: «...як глянеш оком на руїни й могили, пригадай собі, брате, оцих борців, що свої голови поклали за рідний край, то полюби цю нашу безталанну країну так, як любили її ці всі герої, що кістками своїми рідні поля засіяли» [218, с. 21–22]. Наближуючи свої легенди до реальності, С. Калинець вживає топоніми (Ходорів, Полтава, Київ), імена (Микола Наконечний, Михайло Підсадочний).

Подібну тематику порушують і твори А. Чекмановського, який опублікував «низку оповідань із поліського життя» [131, с. 161]. За поділом М. Грушевського, його легенди тематично прив'язані до України, а залежно від змісту й походження, згідно з класифікацією О. Дея, належать до соціально-побутових

[Цит. за : 283]. Інтерес А. Чекмановського до природи знайшов втілення в описах річки Прип'ять і озера Безодня у легенді з однойменною назвою останнього. Озеро та річка живуть кожен своїм життям і можуть повідати власну містичну історію. Безодня немов хоче розповісти якусь таємницю, адже неспроста це озеро люди називають «Чортячим». Аналогічне ставлення й до річки, бо в тих болотах «є багато всякого: святе й чортяче». Дуальність Всесвіту характерна усьому живому. Він пише: «А там, де нечисть, там і святе. Як добро завжди зі злом, так і чортяче мусить бути разом з Божим» [348, с. 393].

А. Чекмановський уводить метаморфозу – перетворення високої гори, де стояв величний монастир, на озеро. Трапилося це унаслідок того, що там жили «буйні, свавільні ченці», а одного разу один із монахів, Герман, «скоїв щось неподібне для святого місця». Монастир порівняно із нерозгаданим сфінксом. Золоті хрести сяяли на сонці, у дзвони били кожного дня зранку й увечері, а коли вони поєднувалися в один, людям здавалося, що «на монастир зійшов Бог» [348, с. 84]. Автор розповідає історію монастиря тих часів, коли в ньому рятувалися від нашествия татар, а «лірники співали пісні про шляхту, про чудеса Пречистої Діви». Що ж так вплинуло на молодого монаха, що розлютило й довело до злочину? Герман жив праведним життям, аж доки в його келію не завітала Гандзя. З того часу втратив молодий монах спокій. Молився, однак не міг врятуватися від спокуси. Натомість в монастирі давно йшло розгульне життя, і ніщо не могло зупинити служителів церкви. Коли ж Герман побачив цю дівчину з Антонієм, враз усі думки про постриг, молитви, нищення плоті й подальше праведне життя, зникли. Він молиться Матері Божій, згадує слова настоятеля («Гріхи людські безмежні», «Безмежне й прощення», «Кара Божа давно тяжить над монастирем»), все ж не втримується і падає «до якоїсь страшної безодні». Вбивство й стало тією переповненою чашею, про що передрікав служитель Бога [348, с. 107–108].

У «Безодні» філософськи осмислена роль жінки, яка є втіленням і добра, і зла водночас [171, с. 20–23]. Гандзя нагадує євангельську грішницю, хоча ототожнює себе з образом Пречистої Діви, – саме так називав її отець Антоній, який частенько бавився з нею. У творі вона показана в оточенні двох старців, які

називають дівчину не інакше, як «чортиця»: «Відьма. Їй Богу, відьма...». Тут відчутні й гоголівські мотиви. Гандзя сприймає навколишній світ, мов метелик. Вона говорить: «Хочу нести з собою для всіх радисть... Бо мені тоді радісно, я чую в собі одно велике, нічим не стримане кохання». На зауваження старців, чи не забагато усіх любити, дівчина відповідає, що є інша любов, крім постелі: «Можна любити й землю, можна любити й ті дива, що зустрічаються раз-у-раз на землі, можна любити й ніч з зорями і синіючим небом...» [348, с. 95].

Ще далі в осмисленні ролі жінки йде А. Чекмановський в легенді «Поліщуцька Мати» [493, с. 392–412]. Бажання дістатися до суті таємничого створіння приводить героя твору Самійла на Полісся, де й дізнався про існування легенди про Поліщуцьку Матір. У творі відчутні народно-фольклорні мотиви на зразок гоголівських. Самійло слухає чутки й розповіді про чарівницю, дивні перетворення (пес із конячою головою), бажання захистити свої оселі свяченою водою на Великдень тощо. Автор відмічає, що на Поліссі «нечисть існувала віками», а про Поліщуцьку Матір шепотілися на ярмарках, розповідали, пасучи коні, про неї співали пісні. І в цій жіночій особі також поєднані різні складові: «Вона відьма і не відьма. Як треба зробити добре – зробить добре, а як зле треба зробити, то зробить і зле» [493, с. 395, 397]. Їй справді: Поліщуцька Мати лікує, замовляє, дає зілля від усяких хвороб, і воно враз допомагає. І чарувати вона всіма способами здатна: на воді, на вугіллі, ложкою, і закляття може зробити, знищити людину шаманським способом. Розповідають, що до неї «як на прощу ходять. Приворожити – приворожить, вилікувати – вилікує, будучину сказати – скаже». Вона бідним людям допомагає, «правди вчить», і гроші людям віддає [493, с. 397–399]. Героеві легенди вдалося не лише побачити Поліщуцьку Матір, але й близько поспілкуватися з нею. То у вигляді качки вона милася у річці, то перетворювалася молодою жінкою. Стоячи над річкою, обливалася водою на всі боки, «зовсім як качка», зваблювала чоловіків. Після цього Самійло, «наче зневолений», пішов за нею слідом [493, с. 403]. Коли наступного дня йому з печі стара бабця в лахмітті давала життєві поради, той намагався вгадати, прислухаючись до її шепотіння, чи то не учорашня молодиця («Ну то ж вона...»). Підтвердженням його думок стали

слова Пархома: «Наші баби знають такі трави, від котрих старе молодіє». Як бачимо, автор подає образ жінки-чарівниці, яка здатна на все, та розгадка була поряд. Пархом говорить: «Нема чарів. Є тільки заморока, яку баби напускають на усяких, а найбільше мужчин... Є всяке від трав різних, баби їх уміють виварювати й дурному чоловікові подавати. А він вірить!» [493, с. 409, 411].

Отже, західноукраїнські прозаїки, звертаючись до жанру легенди, осучаснили її: до традиційної тематики додали актуального змісту, розробили нову проблематику. Легенди Наталени Королеви охоплюють як традиційну, так і новітню тематику (національно-патріотичного, релігійного й еміграційного дискурсу). У творах С. Калинця також акцентовано національно-патріотичні мотиви. А. Чекмановський показав, як жіночі чари впливають на чоловіка: її сила може бути руйнівною, як у «Бездні», або чародійною, натхненною, милосердною і водночас разючою, як у «Поліщуцькій Матері».

4.3.3. Модифікація «казкових оповідань» і «оповідань-міфів» у творчості В. Королева-Старого і О. Амфітеатрова

Серед розмаїття «фольклорно-міфологічних» жанрів чільне місце займає авторська казкова проза. Характерною рисою казки межі століть, зазначала Г. Орлова («Литературная сказка»), є вкраплення елементів інших жанрів – билички (контамінації казки і билички у збірках А. Ремізова «Докука и балагурье»), притчі (М. Реріх «Гримр-викинг»), есе (М. Реріх «Марфа-посадница»), новели відродження (у казках М. Кузьміна), легенди (О. Амфітеатров «Мертвые боги»), апокрифу (З. Гіппіус «И звери»), памфлету (М. Кузьмін «О осветливом лапландце и патриотическом зеркале»), билини (М. Реріх «Лют-великан»), святочного оповідання (О. Толстой «Русалка»), побувальщини (О. Толстой «Водяной») [394, с. 532].

До жанру літературної казки зверталися П. Божик, В. Леонтович, Теффі, Саша Чорний, Дон-Амінадо, М. Алданов та ін. На прикладі збірок «Нечиста сила» В. Королева-Старого й А. Аверченка ми дослідили особливості поетики, визначили суголосні світоглядні позиції, ставлення до фольклорної міфології.

Виявимо спільні й відмінні формотворчі ознаки «фольклорних» жанрів у творах російського автора Олександра Амфітеатрова (1962–1938) і В. Королева-Старого.

Хоча казки-міфи написані О. Амфітеатровим у дожовтневий період, все ж варті уваги, бо торкаються українського етнокультурного простору; до того ж події, пов'язані із втручанням хтонічних сил у перипетії казкової прози, не мають часових меж. Письменник зацікавився фольклором, тому розмістив у своїх збірках деякі твори з промовистими назвами: «Летавица» («Мифы жизни», розділ «Украина»), «Дубовичи. Карпатская сказка». Проаналізуємо їх, щоб відтінити інше налаштування казкових оповідань збірки «Нечиста сила» В. Королева-Старого, один із творів якого теж має схожу назву – «Літавиця». У передмові визначено полемічний настрій казок. Вони знаходяться по інший бік від геніальних творів Данте, Мільтона, Гете, Гоголя, Лесі Українки й фольклору, де головну роль виконували представники «злого духа». В. Королів-Старий не вважав потрібним залякування дітей, тож запитував: «Навіщо населяти світ у кожному місці ворожими й лихими силами?», тому обрав свій шлях – розповідати дітям про ті невідомі сили «як про персоніфіковані сили природи» [378, с. 4].

Книга «Нечиста сила» вважається своєрідною «енциклопедією Невидимих сил» [386, с. 5] – саме так називає автор істот, яких видимо-невидимо прибуло на міжнародний конгрес Невидимої сили, який відбувався на Лисій горі під Києвом у ніч на Івана Купала. Серед них – як українські Чорти й Відьми, Мавки й Русалки, Лісовики, Упирі, Хухи, так і представники зі всього світу: Диви з Персії, Джини з міста Мазандерана, Пері з Індії, Тролі й Ельфи з Німеччини та Швеції, Ундіни, Сильфи, Гноми й багато інших. Опис підготовки, сяяння квітів, перелік численних гостей із різних країн – усе це дещо нагадує бал Сатани із роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», початок якому покладено також у 20-ті рр., що дає змогу міркувати про інтертекстуальний збіг. В. Королів-Старий вкладає власні переконання у промову головуючого на цьому конгресі – Вія: «...земна повітряна й водяна невидима сила не може далі терпіти кривди та образи від невдячних людей. Бо люди вважають її за нечисту силу, собі ворожу. Вони по-дурному бояться її, наклепують на неї всякі дурниці та небилиці, накидають їй найогидніші

вчинки. Вони раз у раз лаються поміж собою найменнями Чортів, Відьом та інших невидимих сил» [260, с. 17–18].

Отже, словосполучення «нечиста сила» вигадали самі люди. Так, переляканий дяк Оверко подумав: «Та це ж мене манить нечиста сила!», бо так «думають усі люди, коли їм трапиться вночі щось незрозуміле, до чого вони не звикли» («Потерчата») [260, с. 52–53].

Злими й ворожими сприймали схожих хтонічних осіб персонажі творів О. Амфітеатрова. На порозі з'явилися троє невідомих «в черных, как смоль, кафтанах и штанах, в черных шляпах и с черными перьями на шляпах». Своєю поведінкою вони викликали у героя незрозумілий страх: «Чем больше смотрел он на бледные лица гостей, тем злее пробирала его лихорадка. Ни один христианин не ел так странно, как эти чудаки. Хоть бы словечком обменялись они <...> Кушанья – точно валились в бездонную пропасть. И съели они все до последней крошки: только соли не тронули, – а когда не хватило съестного, сожрали ложки, вилки, тарелки, ножи, скатерть со стола – и все не были сыты. Зловеще переглянулись они и уставились жадными глазами на помертвелаго Гослена» («Чертов ужин»).

В іншому творі також звідкись взялися робітники: «Не развели они костра, не зажгли ни одного факела, а между тем красное зарево – невесть откуда – мерцало над ними. <...> Сто пятьдесят каменщиков, плотников, носильщиков прислал рыцарь, – и хоть бы кто из них слово проронил! На кладбище в полночь – и то не тише, чем было в этой рабочей толпе. Без стука бил молот, не шипела пила, – ни треска дерева, ни тяжелого дыханья усталых людей» («Чертово гумно»). Селянина охопив жах, «мороз бежал по телу от их молчаливой работы» [12]. Ось такими незрозумілими у своїх вчинках зображені хтонічні істоти.

В. Королів-Старий також застерігає: «Невидима сила, розмовляючи межи собою, не вживає слів. Вона тільки думає, а той, до кого вона звертається, бачить всі ті думки. Тому найдовша промова триває всього якусь єдину мить» [260, с. 17].

Зачин у «Летавице» О. Амфітеатрова – суто гоголівський. Це опис ночі: «Синяя ночь... Такие ночи только в Украине и бывают. Небо – точно оно живое и дышит – тихо трепещет от мерцания звезд...» [12]. В обрамленні йдеться про красу української природи, про Корсунь – найкрасивіше містечко в Київській губернії, і про річку Рось, яка рада волі й простору, згадано українську історію з її храмами й могилами, скелями й порогами. Автор налаштовує читача на щось надзвичайне. Назва збірки, що містить жанрову ознаку «міф», виправдана, бо «має вигляд космосу, що протистоїть зовнішньому хаосу, населений божествами, духами першопредків, демонічними істотами». До того ж міфіві властива специфічна архітектоніка, найчастіше у дереві світу [309, с. 53].

Схожим на світове дерево можна вважати згаданий вище дуб із карпатської казки «Дубовичи», який граф дуже оберігав, бо він значився у нього на гербі, – тобто дерево виступало символом роду. Коли прийшов час, та інший хазяїн вирішив його зрубати, то відрубана від дерева гілка виявилася частиною руки чоловіка. Як видно, люди здатні причиняти шкоду рослинам. Язичницьке начало тут вступає у трагічно нерозв'язний конфлікт з «новим порядком», не отожднюючись зі стихією інфернального [394, с. 538]. Графська дочка, на той час дружина старого чоловіка-дуба, почула: «Судьба велит нам расстаться. Мы – духи лесов – живем, пока живут наши деревья» [10]. Казковий епізод має філософський зміст (замість смерті старого дуба – народження продовжувача роду Само Дубовича – першого із могутніх і славних роду на Галичині) й водночас дидактичним – заклик зберігати природу [10].

В українському фольклорі загально прийнято називати літавицею злий дух, який у вигляді зірки спускається на землю й приймає людську подобу, ще й вабить, чарує. Волинський парубок Дайнас із твору О. Амфітеатрова має сильний, дзвінкий голос, співає пісні – їх слухають зорі, і хлопцеві здається, що одна зірка, краща на небі, стала до нього ближче, почала рости й нарешті «как сверкнет!.. и – пропала <...> А вместо звезды стоит дивчина такой красоты, что и не видано на этом свете <...> И вся она сияла и сверкала, как самый дорогой самоцветный камень, и была она такая белая и нежная, что Дайнасу показалось, будто она вся

светится» [12]. Демонічна істота – Денниця-летавиця – почала зваблювати хлопця: слухала його пісень, пообіцяла за нього заміж вийти, стала сама співати так, як Дайнас ніколи не чув і не знав, що з ним коїться: «от этой песни переполнилось его сердце печалью и жалостью» до неї. А пісня летіла, мов птиця – «неудержимая и бойкая, как вода, прорвавшая запруды, горячая и жгучая, точно раскаленное железо в домне». Художність прози підсилюють виразні порівняння: дівчини з «крылатым мотыльком», хлопця – з різними тваринами («прыгнул, как рысь», «кошкой вцепился в дивчину», «летает с ней понад степью, точно ястреб с белой чайкой»).

На протигагу персонажеві О. Амфітеатрова, у творі В. Королева-Старого Літавицею стає покійна мати героя твору. Письменник зазначає, що нею може бути «тільки добра-добра людська душа, яка згодиться перейняти на себе страждання безневинних людей». Бажаючи хоч якось допомогти синові, вона прилітала до нього щоночі, «схилялася над його личком, цілувала, пестила його, потішала й говорила, щоб він був покірний та слухняний, щоб перетерпів усі муки» [260, с. 75–77].

Хоча жанрова й змістова складова у творах різна, однак вони мають однаковий мотив перетворення Дайнаса й Гаврилка на пташок. Мати-Літавиця із твору українського митця, побачивши, що син учепився за її вбрання і піднявся разом із нею над селом, сказала: «Так будь же ти пташкою, пташкою ранньою, що співає хвалу сонцю». Хлопчик став жайворонком: «щасливий, повний радощів, напоєний безмежною волею, заспівав Гаврилко дзвінкої пісні, все вище й вище підлітаючи вгору, до неба, до сонця...». Елементи метаморфози вміщує і твір В. Королева-Старого «Рибалчина Русалка»: рибалка-козак Іваненко та його вірна дружина, Русалонька з Псла, перетворилися на дві річкових чайки [260, с. 80–81, 207]. Такі приклади доводять, що невидимі сили, щоб допомогти позитивним персонажам, створили для них комфортні умови для життя у небі, неможливі було на землі.

Герой міфу О. Амфітеатрова зрозумів, що жити не може без коханої, тому піднявся з нею високо в небо, але відірвався і впав. Живий, кинувся наздоганяти

Дівицю-летавицю – і полетів – «точь-точь как жаворонок, ранняя пташка, что поутру степь будит» [12]. Однак ця метаморфоза не зробила Дайнаса щасливішим. У слов'янській міфології жайворонок – один із птахів, що поєднує у своїй символіці небесне і хтонічне, боже й богоборче. Отже, позитивне значення такої символіки увібрав у себе Гаврилко, негативне – Дайнас. Саме міф «дозволяє» героєві переживати обряд ініціації, необхідність перейти свій життєвий шлях, зберегти душу, тому часто такої мети досягали шляхом обов'язкової жертви [309, с. 53]. Якщо герой В. Королева-Старого радий такій метаморфозі, бо стало легше жити, то другий весь час наздоганяє літавицю, що нагадує мотиви з античного міфу про Ехо – одна з найбільш миловидних німф мала чудовий, мелодійний голос, рівного якому не було у світі. Такий же гарний спів відрізняв і літавицю.

В оповіданні-міфі О. Амфітеатрова вона виступає злою чаклунською силою. Про це застерігав хлопця дід: «и звезда от звезды разнствует... да!.. это, голубь мой, в Писании значится. Какую звезду и впрямь ангел Божий зажигает на радость и на пользу людям, а другая – хоть и светит ярко – только кажется звездой, на самом же деле и не звезда совсем, а так... проклятая летавица» [12]. Задуматися героя примушує й біблійний мотив про Каїна й Авеля: «Брат брата убил. Вот Господь и посадил его, бисову виру, на месяц, чтобы люди видели его во веки веков и ужасались такого злодейства» [12] – дідові сентенції можна вважати за дидактичні.

Справжньою нечистою силою у збірці В. Королева-Старого виступають злі й вороже налаштовані персонажі із життя: дід із сокирою («Хуха-Моховинка»), злодії, крадії («Вовкулака Хреб», «Чортова перечниця»), зла мачуха та хазяїн-кривдник («Літавиця», «Потороча Хрипка»), ліниве подружжя («Злидні»), мисливці («Мавка Вербинка»), лихий заздрісний брат («Мара») та ін. Натомість саме «нечиста сила» (по-людському) виконує, навпаки, позитивну роль – рятує, захищає, радить, втішає, заступається за скривджених, допомагає. Єдиним негативним персонажем у збірці є Перелесник, який «через свій дурний жарт псує добру славу Невидимої Сили, людей проти неї настремчує» [260, с. 141]. За це

отримує від Вія (ремінісценції з Гоголя) покарання – вчитися в українській школі, у Галичині. Метаморфоза, що відбулася з Перелесником, зробилася помітною й зовні – він став «манісіньким хлопчиком» з веснянкуватим обличчям. У казках-оповіданнях є дидактичний аспект. Герой зрозумів необхідність навчання, а через багато років став «не тільки «доктором», а ще й «професором», – намагався чогось навчати Дитинчат-Потерчат, яких називав «студентами» [260, с. 142–145].

«Фольклорні» жанри В. Королева-Старого й О. Амфітеатрова засвідчують відповідність модерністським художнім пошукам, що оприявнюється у бінарних опозиціях потойбічного й реального, правдивого й фантастичного. Мала казкова проза свідчить про втілення народного й міфологічного уявлення про потойбічний світ, тяжіють до гоголівських традицій. У своїй єдності вони доводять існування як у потойбіччі, так і в житті позитивного й негативного, доброго та злого, тобто є філософічними за своїм змістом.

4.4. Типологія мініатюрно-фрагментарної прози

(І. Бунін, В. Хмелюк, Галина Орлівна, Дон-Амінадо, Р. Купчинський)

Одним із літературознавчих завдань є дослідження малоформатної прози, що з'явилася ще в епоху романтизму. В українській літературі початку ХХ ст., яка розвивалася під знаком модерну, особливою активністю відзначилися малі та фрагментарні прозові форми – поезія у прозі, малюнок, акварель, ескіз, образок, шкіц тощо. На думку вчених, «модернізація новелістики відбувалася шляхом пошуку нових виражальних можливостей у старій формі, а також творенні нових жанрових різновидів, які б дозволяли більш повно відображати весь діапазон почуттів людини, весь спектр життєформуючих елементів, які впливають, або й визначають особливості людської психології [210, с. 104].

«Будучи поетичною, – зауважувала С. Павличко, – ця проза мала схожі до поезії цього часу естетичні пріоритети й теми. Передовсім це – культ краси й культ почуття. Вона мала відтак схожі проблеми і страждала на ті ж самі хвороби,

що й тогочасна нова поезія. Вона була позначена надмірною риторичністю й так само не була певна себе» [376, с. 125].

Фрагментом (лат. *fragmentum* – уламок, уривок) називають «твір, який має ознаки неповноти чи незавершеності». До нього відносять твори, які «збереглися частково; не завершені авторами; спочатку задумані як фрагмент» [307, сб. 1152]. Фрагментарні форми представлені численними нарисами, ескізами, етюдами. Ознакою фрагменту є «семантико-композиційна відкритість (незавершеність) у поєднанні з одночасною закритістю (завершеністю) [288, с. 602].

Як вже вказувалося, І. Франко виділив у самостійний жанр фрагментарну прозу, що об'єднує різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія у прозі. Ці та інші «маленькі форми» – мініатюра, малюнок, образок, гротески, назви яких опинилися «у стихії випадкового, суб'єктивно-неповторного» [Цит. за : 207, с. 47]. Сучасні літературознавці також намагаються з'ясувати сутність цього поняття. Фрагментарна проза – «явище виключно ХХ століття», «Фрагментарність – антропологічне, суто людське, бо відкриває притаманну живій людині неспроможність по-справжньому відрізнати значне від незначного», «Фрагментарна проза – не жанр, а спосіб письма», – намагаються осучаснити це поняття російські філологи [446, с. 234; 298].

Самобутнім, лаконічним синтетичний жанром, «наближеним за формою представлення до прози, а за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом з елементами спорадичного римування – до поезії», є вірш у прозі (лат. *versus*: поворот), або прозопоезія (А. Ткаченко), вірш прозою, поезія у прозі [309, с. 47]. Вона також належить до малоформатних творів, має деякі спільні риси з іншими синтетичними жанрами, які називають ще мініатюрами.

За аналогією з живописом, мініатюра (фр. *miniature*) – «невеликий за обсягом, композиційно довершений літературний твір, який узагальнює думку (образ)». Мініатюра стосується малих жанрів: новели, вірша у прозі, шкіца, анекдоту [там само]. Ще один довідник також звертає увагу на схожість з невеличкими за розміром картинами, у яких «з особливою майстерністю вимальована кожна деталь». Мініатюрами називають невеличкі за розміром, але

цілком закінчені й художньо досконалі епічні та драматичні твори (нариси, новели, п'єски), в яких дається широке узагальнення життєвих явищ [295, с. 246].

Не кожний літературознавчий словник дає визначення термінам «мініатюра» й «фрагментарна проза», і це вочевидь засвідчує, що проблема жанрів існує, залишається відкритим питання розрізнення форм мініатюрно-фрагментарної прози. В. Звиняцьковський резонно зауважує: «Спроби відокремити «силует» від «акварелі», «акварель» від «образка», «образок» від «вірша у прозі» <...> призводять лише до констатації подібності цих форм, яким, зрештою, однаково властиві й «слаборозгорнутий сюжет», і «підвищене образно-експресивне навантаження слова», «єдність висловлювання та настрою» і т. ін.»; «..основний, жанровизначальний набір художніх засобів лишається той же самий і для найоб'єктивнішої новели, і для найсуб'єктивнішого етюда» [207, с. 47].

С. Павличко цілком правомірно зазначала, що «поетична й загалом так звана модерна проза страждала на еклектичність. У ній було безліч красивостей на зразок інструментів, «перевитих гірляндами квіток». Водночас у ній знаходилося місце й для критичних пасажів, більш властивих естетиці» [375, с. 129]. Фрагментарна проза – «явище виключно ХХ століття», – зазначала Є. Тарнаруцька й нагадувала деякі її особливості: характер сповідальності, інтимності й навіть химерної щирості (В. Розанов); ідея незавершеності, лейтмотиви, повторювані у різних варіаціях думки, які ніколи не отримують логічно суворого оформлення; незавершене, несистемне, обірване письмо відкриває доступ до суперечливого й навіть плюралістичного (Ф. Ніцше) [446, с. 232, 234].

Спостереження дослідниць рівною мірою торкаються й мініатюрно-фрагментарної прози деяких митців російської та української літературної еміграції – І. Буніна, О. Купріна, Б. Лепкого, В. Хмелюка, Г. Орлівни, Р. Купчинського, у творах яких спостерігаються майже всі названі особливості (незавершеність думок, поглиблення філософічності, елементи сповідальності, згущення фарб, посилення цікавості до внутрішнього світу людини), а також з'являються нові, характерні саме для цієї доби, яким можна дати метафоричну

назву – «про час і про себе». Їм також притаманні екзистенціальні елементи, національні й фольклорно-міфологічні мотиви.

Значним явищем у творчості І. Буніна еміграційного періоду стали ліричні оповідання-мініатюри. Вони насичені орієнтальною тематикою, містять готичні елементи, біблійні мотиви й притчі – кожне з цих питань детально вивчене філологами (Г. Карпенко, І. Мінералова, В. Нефедов, С. Колосова, І. Андріанов, О. Талалаєва, В. Захарова, О. Чебоненко, О. Сливицька, Г. Кілганова). Для мініатюрно-фрагментарної прози І. Буніна характерний яскраво виражений особистісний первінь: роздуми, переживання, потік асоціативних образів і спогадів, велика кількість ліричних відступів. Серед них виділяються твори без виразної фабули («Музыка», «Русак», «Книга», «Ущелье»). Центральне місце в його мініатюрах займає суб'єкт оповіді, часто ним виступає сам автор. Зазвичай твори підкріплюються емоційно-забарвленими реченнями: «Чудо, дивное чудо!»; «Одна она поет [іволга – І. Ж.] – не спеша выводит игривые трели. Зачем, для кого? Для себя ли, для той ли жизни, которой сто лет живет сад, усадьба?» («Книга»); «Какое душу раздирающее блаженство в дудочных переливах и воплях!» («Ущелье») [63, с. 328–331, 542]. Географія і хронологія фрагментарної прози І. Буніна сягає різних країн і часових меж – Париж («Именины»), Каїр («Скарабей»), Палестина й Одеса («Паломница»), Рим («Небо над стеной», «Возвращаясь в Рим»), середньовіччя («Прекраснейшая солнца»).

Погодимось з дослідницею Л. Зверєвою, яка, аналізуючи мініатюри І. Буніна, виокремила такі різновиди: лірико-філософське есе («Ночь»), сповідальний монолог («Музыка», «Книга», «Именины», «Пингвины»), етюд-спогад («Надежда»), вірш у прозі («Роза Иерихона»), поема у прозі («Косцы»), притча («Благовестие», «Юный пилигрим»), замальовка («Первый класс», «Молодость», «Красные фонари», «Слон»), біблійний переказ («Плач о Сионе»). Дослідниця зауважила, що письменник «переключався на ліричну сповідальність, на злиття авторського Я з Я героя і Я оповідача» [206, с. 176–192].

Більшість творів мініатюрно-фрагментарної прози І. Буніна насичені філософською й біблійною тематикою: «Книга», «Распятие», «Старуха»,

«Пожар», «Дедушка». В останньому прозаїк дає яскравий портрет діда – «сед, густоволос, лохмат, весь день курит. Встает ни свет ни заря», «ненужен, чужд всему миру», «жаден невероятно», «вот-вот скоропостижно помрет». При цьому герой хоче прожити не менше століття. Автор підсумовує: «Чужая душа – потемки». – Нет, своя собственная гораздо темней» [63, с. 568]. Письменник торкається таємниць людської душі, його хвилюють теми природи, загадки космосу. «Бунін по-своєму глибоко переживав епохальне почуття всеєдності сущого, носієм якого опинявся суб'єкт, людина, приречена «пізнати печаль всіх країн і всіх часів», – зауважила М. Байцак [27, с. 4].

В. Ходасевич влучно зазначав, що шлях до бунінської філософії йде через його філологію. Еволюція лірико-філософських малоформатних творів І. Буніна закономірно вела до експресивного лаконізму, відточеності жанрових форм. Варта уваги мініатюра «Ночь», яку І. Ільїн називав «філософськими мріями» через поєднання у ній філософічності й ліризму. Можна навіть дати метафоричну назву його жанрові – «про час і про себе». І. Бунін апелює до авторитетних філософів – Екклесіаста, Сенеки, Соломона, Будди, Л. Толстого, Ч. Дарвіна й шукає відповіді на питання стосовно життя і смерті: «И Екклесиаст отечески советует: «Не будь слишком правдив и не умствуй слишком»; «и тут тоска, Екклесиаст: «В будущие дни все будет забыто. Нет памяти о прежних людях. И любовь их и ненависть, и ревность давно исчезли, и уже нет им участия ни в чем, что делается под солнцем» [63, с. 434]. Літератор вступає в діалог з філософами про те, що для самого є головним – «мое думанье об этом думанье и о том, что «я ничего не понимаю ни в себе, ни в мире» и в тоже время понимаю мое непонимание» [63, с. 435]. Деколи він не зовсім розуміє любомудрів («...что иное, как не славословие им, вынесли Екклесиасты из всей своей мудрости? – это они сказали: «Все суета сует, и нет выгоды человеку при всех трудах его!». Но они же и прибавили – с горькой завистью: «Сладок сон работающего! И нет ничего лучше, как наслаждаться человеку делами своими, и есть с веселием хлеб свой, и пить в радости сердца вино свое!»)), тому полемізує з ними й розвиває власні роздуми: «Что есть ночь? То, что раб времени и пространства на некий срок свободен, что снято с него его

земное назначение его земное имя, звание, – и что уготовано ему, если он бодрствует, великое искушение: бесплодное «умствование», бесплодное стремление к пониманию, то есть непонимание сугубое: непонимание ни мира, ни самого себя, окруженного им, ни своего начала, ни своего конца. У меня их нет, – ни начала, ни конца» [63, с. 436–437]. Ліричну основу твору підкріплено емоційно: «Ночная бездонность неба переполнена разноцветными висящими в нем звездами, и среди них воздушно сереет прозрачный и тоже полный звезд Млечный Путь, <...> С балкона открывается ночное море. Бледное, млечно-зеркальное, оно летаргически-недвижно, молчит. Будто молчат и звезды. И однообразный, ни на секунду не прерывающийся хрустальный звон стоит во всем этом молчаливом ночном мире, подобно какому-то звенящему сну» [63, с. 434].

І. Бунін міркує про свій вік, але власне народження пов'язує з появою на світ із моменту зачаття – пітьмою, де він знаходився певний час. Езотеричні думки навіює йому ніч – про переродження людини кожні сім років, коли вона «незаметно умирает, незаметно возрождаясь», про те, що все у природі видозмінюється. Й тут заперечує Екклесіастові, бо, незважаючи на свій 50-річний вік, письменник залишився таким самим, що й був у десять, у двадцять років [63, с. 438–440]. Лірично-філософська мініатюра наповнена питальними, окличними й риторичними реченнями, деякою мірою вона близька до «потoku свідомості».

Варто згадати й «Розу Иерихона», яка є ключовою для розуміння світоглядної позиції І. Буніна. Колючий кущ, який на сході захоронювали разом із померлим, «уненесенный странником за тысячи верст от своей родины», зазвичай може багато років лежати сухим. Але як тільки з'явиться волога, починає зеленіти, що є знаком перемоги життя, символом віри й воскресіння. Можна вважати девізом І. Буніна слова із твору: «Нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память! <...> В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого...» [63, с. 166]. Отже, Любов і Пам'ять – ось джерела творчої наснаги літератора-вигнанця.

«Мініатюрно-фрагментарна» проза українських митців представлена творами маловідомих авторів (Ю. Тищенко, С. Довгаль, Дарія Віконська, Р. Купчинський, В. Хмелюк, Галина Орлівна та ін.).

Ім'я Василя Хмелюка (1903–1986) – серед тих митців, які повертаються [176, с. 27–28]. З армією УНР у 1920 р. він перейшов на еміграцію, вивчав образотворче мистецтво у Краківській Академії Наук, у 1922 р. продовжив навчання у Празі, а з 1928 р. до кінця життя замешкував у Парижі. Широко відомий за межами України художник, він повертається на батьківщину як маловивчений поет і до цього часу не знаний як автор малої прози. Чи не перше знайомство з поетичним доробком відбулося завдяки упорядникам антології сучасної поезії на Заході «Координати» (1969) Б. Бойчуку й Б. Рубчаку, які проаналізували його твори, вміщені у збірках «Гін» (1926), «Осіньне сонце» (Прага, 1928) і книзі «1926, 1928, 1923» (Прага, 1928 [251, с. 197–211]).

Літературознавці Т. Салига і Н. Мочернюк уже аналізували його творчість як одного із маловідомих поетів «празької школи». Тому на часі важливим є питання дослідження поетики малоформатної прози В. Хмелюка, вміщеної на сторінках українського часопису «Нове життя» (Прага). Як вказував Т. Салига, збірки автора «оригінальністю не вирізняються», адже він, хоча «багато експериментує», ще тяжіє до наслідування, зокрема М. Семенка [420, с. 68, 70]. Про це твердили й укладачі антології, однак свідчили про найцікавіший у першій збірці твір – «Ніч», «повний незвичайних образних знахідок», і називали його «поемою в прозі» [251, с. 198]. Слушні зауваги науковців стосовно його творчих експериментів у поезії [240, 342; 420, с. 72] можна застосувати й до малої прози, яка є ніби сестрою-близнюком поетичним витворам митця.

Поезія й мініатюрно-фрагментана проза злились у В. Хмелюка в єдиній неповторній естетичній якості. Прозові твори автора представлені різними жанрами: поезія у прозі, образок і шкіц. Хоча поділ щодо двох останніх досить умовний і часто ці жанри вживаються як синоніми, ми залишили марковану автором назву, шкіц – «стислий, епізодно окреслений твір, своєрідний начерк» [309, с. 588]. Його «Шкіци» – дев'ятнадцять коротеньких ліричних замальовок, у

кожній із яких відчутно домінування головного повторюваного символу, який іноді «драбинкою» переходить у наступну частину: «вітер», «червоний», «жовтий», «народу син». Слова одного із творів можна читати як девіз його творчості: «Між народами син народу я і тримаю у вітрі мрію свою...» [486, с. 57].

У автора спостерігаємо насичену кольорову гаму. Серед кольорів виділяються червоний («червона п'ята», «червоний стяг», «червоний вітер», «червоні пасма»), жовтий («жовтий лоб», «жовте око»), синій («сині ироди», «синій холод»), чорний («чорна пісня», «чорні журавлі», «чорний окіян»). Усі вони є відгомонам революційних подій і визвольних змагань. Звукове наповнення творів поступово переходить в екзистенціальні символи, які доповнюються влучними метафорами й епітетами: «гнилий погляд», «крик здушений», «очима згашений», «скигління, врите ножом в серце», «курява жаху», «шпурнув каменем терпких днів», «бур'ян ляку», «попіл пустелі» [486, с. 56–58]. Через сміх, музику, грім, шум води, крик, зойк, скигління ліричний герой зливається із середовищем і ніби розчиняється в ньому, однак рятівним виявився «дикий кінь кохання», на якому ліричний герой тікає далеко «в поле зеленої куряви» [486, с. 58]. І кольори, і звуки несуть на собі психологічне навантаження. «Експресія руху, активність дієслівних форм <...> – це не ритмічна декорація, а наближення до реальності» [420, с. 73]. Рівною мірою слова Т. Салига відносяться й до розглянутих мініатюр.

Цікаве змістове навантаження має твір під назвою «Основи», написаний у жанрі філософського образка та елементів начерку. У п'яти образках («невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізи зображення певної події або сцени» [309, с. 141]) зображений рух історії. Автор, наголошуючи на змістові людського життя, малює символічну фігуру людини на дорозі (символ життя): «...людина на вогнево-зеленому, весняному тлі природи – вона ясна, за саме сонце ясніша». Поступово її силует «зникає з плану природи і не лишає в цілім світі найменшого сліду по собі» [485, с. 16]. В. Хмелюк звертає увагу на два чинники, без яких неможливе існування – вода і вогонь, причому останній – «найбільша сила, що од віку є і не нищиться» [485, с. 17]. Далі він розмірковує про фізичне знищення людьми одне одного і як наслідок – «загибель мільйонів».

Філософським змістом наповнений третій образок, у якому подано міфологічний символ гадюки, яка «звила кубло» і «спокійно проживала свій вік», дбаючи лише про власну безпеку. Однак прийшов чоловік і наступив на її «живе тіло, роздушивши кістки», – тоді вона, скривджена, змагаючись зі своїм гнобителем, укусила його в ногу. Художник слова доводить філософську ідею стосовно життя, яке є боротьбою за існування; пише про любов як основу життя, але й вона – не вічна («заходило сонце за обрій»; «і стали вони частиною густого намулу»). Нарешті митець зображує основу сучасного екзистенціального життя через сприйняття жайворонка, який дивувався «голосно з катастроф у природі і нічого не тямив у подіях», і контраст вічної природи з цивілізацією – «шипінням залізних машин» [485, с. 17].

Згадана вище «Ніч», вважаємо, є зразком мініатюри в жанрі поезії у прозі. Насичена різноманітними художніми засобами модерністська річ належить до творів-експериментів. В. Хмелюк «надмірно вживає три крапки» [331, с. 285], вільно поводить з мовою, ніби пустотливо грає словами, як фарбами: «Лише Бездомний глянув м'яко й зелено і кружляючи поглядом кішки... – І йому хтось вбив терпкий кілок у голову, – він, як жінка, що не скаже про своє кохання» [251, с. 206–207]. Стилїстика твору, як і поезії, тяжіє до футуристичної, вона також зосереджена на власному «его» [420, с. 72]. Ніч народжує в голові художника безліч образів, які мають чудернацький вигляд. «Дзвінка» на початку твору, добігаючи кінця, ніч перетворюється на «беззубу». Панівне місце займають роздуми про кохання, яке подано як потік свідомості, як нашарування безкінечного ряду образів (погляд кішки – зорі сміху – холодне залізо – синій пес – синьозорий – зрадлива коханка – залізний усміх). В. Хмелюк вживає колоритні художні засоби: «мрії мої злизує сонне сонце», «тишить сивою кішкою моя мрійна мета», «гострими мечами сік моє волосся ранок» та ін. Головна думка сконцентрована в таких словах: «І я бажанням кохати згоряю в пеклі зради безчоліх коханців...» [251, с. 210].

Ніби продовженням попередньої є наступна ніч, яка «давила тривогою» (поезія у прозі «Лінія і пляма»). Прийом паралелізму допомагає авторові показати

творчі муки митців поряд із життєвими негараздами, що відбуваються у світі. Про це свідчать такі словосполучення: «нетривкість у всьому», «загальне недовір'я», «мертві очі вікон», «безсилі вікна наших дідуганів». Художники намагаються знайти той ключик, де б поєдналися лінії з барвою. Один переконував другого, що «лінія – це все... і смерть плямі, смерть барві...» [484, с. 21] Більш досвідчений доводив важливість власної праці, завдяки якій той переконається «й на вартості ліній, й того гнилого баревного жаху» [там само]. Проте молодість бере своє, адже так «хотілося погойдати серце на блискучих зорях», тому двоє приятелів опиняються на даху, щоб «діловито» мовчати, однак «ніч обіцяла провалля несподіванок»: героїв вабить місто, жінки («нас дурманять теплі, хороші вії»), бажання випити («добрий старий мед легко п'ється на борг»). Міркування автора подані символічно: варто спостерігати за життям ніби зверху, водночас знати середовище, яке є основою його творчості. Тому і вчить старший товариш свого приятеля: «треба в роботі виходити з середини, з утроби» [484, с. 21].

Дещо іншого тематичного й змістового наповнення – мініатюрно-фрагментарна проза Галини Орлівни (справжнє ім'я – Галина Іванівна Мневська; 1895–1955). В еміграції перебувала протягом 1921–25 рр., друкувалася в часописах Відня, Праги, Львова, видала дві збірки малої прози, низку інсценізацій для дитячого театру. Її підтримувала критика, зокрема О. Грицай. Повернувшись в Україну, вона стала членом спілки селянських письменників «Плуг». Плідно працювала в різних виданнях: «Всесвіт», «Глобус», «Життя й революція», «Червоний шлях»; написала повість «Емігранти» (1926), книгу оповідань «Жага» та твори на тему життя оновленого села. Протягом наступних п'яти років вийшло близько 200 тис. примірників книжок і брошур. Незавершеною залишилася повість «В лабіринті». 1931 р. її заарештували й звинуватили в націоналістичному ухилі, вислали до Казахстану, де п'ятнадцять років учителювала, організувала хор, який своїми майстерними виступами отримав право носити ім'я Т. Шевченка. Вже хворою, навідалася до України, щоб «надихатися» нею [45, с. 206–211].

Галина Орлівна продовжила традиції національних митців початку ХХ ст., закладені М. Коцюбинським і В. Стефаником, Лесею Українкою та

О. Кобилянською. Твори авторки мають аналогічну проблемно-тематичну складову, однак з'являються й інші, пов'язані з пошуком нових шляхів у зображенні світу й людини, серед яких – теми революції та громадянської війни, жіночих питань, життя у вигнанні. Письменниця сміливо сприйняла нові тенденції в українській літературі, пов'язані з модернізмом, головні ознаки якого знайшли підтвердження у перших творах, що з'явилися в еміграції: тенденція до ліризації прози, домінування монологічного типу письма над діалогічним, поглиблення психологізму, фемінізм, ускладнена асоціативність, вживання художніх засобів живопису, скорочення обсягу описових елементів, урізноманітнення поетичних образів та ін. Дві збірки новел – «Шляхом чуття» (1921) і «Перед брамою» (1922) – стали художнім відкриттям її таланту.

Назва першої цілком відповідає тематичному наповненню: чуття як інстинкт живих істот і фізичний стан людини; душевна прихильність і психологічний стан, а ще – здатність відчувати й відгукуватися на життєві події, – усе це можна знайти у збірці новел. Дещо змінився акцент на воєнно-революційну тематику у збірці «Перед брамою», а символіка, що залишилася домінантою й тут, увиразнила трагічність почуттів. Різноманітних тем торкається письменниця й у «гротесках» – саме так визначила вона твори, вміщені в обох згаданих збірках.

Науковці по-різному називають цей коротенький жанр: «поезія в прозі» (О. Білецький, І. Денисюк, С. Павличко, В. Фашенко); «лірична мініатюра» (Н. Шумило); «між віршем і прозою» (І. Качуровський), «прозова лірика» (А. Ткаченко). Головні ознаки жанру, окреслені у «Літературознавчій енциклопедії», цілком відповідають «гротескам» (фр. *grotesque*) авторки. Назвемо деякі з них: межовий синкретичний жанр, «етюдність», філософські медитації, паралелізм, відсутність композиції, домінування внутрішнього монологу, членування на дрібні абзаци тощо [308, с. 189–190].

У «Малій літературній енциклопедії» П. Богацького вказано, що «гротески» – «здеформована відбитка життя в кривому дзеркалі погідної сатири». У модерністських гротесках письменниці найчастіше трапляється поєднання піднесено-поетичного з грубо натуралістичним, «навмисне карикатурне

спотворення форм і сутності предметів, поєднання реального і фантастичного», розкриття алогізму життєвих явищ» [96, с. 31].

Галина Орлівна, таким чином, вживаючи загальну назву «гротески», створила короткий прозово-поетичний жанр, у якому поєднані, з одного боку, ознаки гротеску як «художньої трансформації життєвих форм, що приводить до якоїсь потворної невідповідності, до з'єднання непоєднуваного» [527, с. 106], а з другого – ознаки мініатюри, тобто «невеликого за обсягом, композиційно довершеного літературного твору, який узагальнює думку» [308, с. 47]. Хоча ми згодні з думкою Д. Кобленкової, що призначення гротескного принципу виразності «пов'язане з вираженням як дисгармонії, так і гармонії світу» [238], що й спостерігаємо у творах Галини Орлівни, все ж вважаємо за доцільне вживати назву «гротески», якщо йдеться про трагічні картини реальності, а «поезію у прозі», «прозова лірика» – стосовно домінування ліричного у творах.

У гротеску «Дві» показані знесилені жінки, що знаходиться на цвинтарі. Одна «смутними очима проводжала погасаюче сонце» й до себе шепотіла: «Звідки брати сил?», друга «...в німім одчаю заломивши руки, не рухалась і більше не кричала», бо «застигла там навіки» [368, с. 38–39]. «Спи, хлопче, спи» – так співають у наступному творі полеглому героєві товариші. А він лежав і просто в небо дивився «отвертими очима». Пісню підхопило поле, «ридав вітер», і розгорталася вона все голосніше: «Про долю, про волю Вітчизни» [368, с. 33–34].

Алогізм життя показаний у «Пісні вмерлого міста». Назва гротеску свідчить про таке «царство мертвих», яке з'явилося унаслідок «кошмарної дійсності». Жаху надає цвинтарна лексика: закостенілі, змертвілі тіла, ознаки розкладу. Символічно-екзистенціального змісту набувають очі: «здерев'янілі», «зблідлі, з відсутністю всяких бажань очі жінки, навіть у дитини замість очей «дивилися дві плями», двоє безвиразно-байдужих до всього очей [368, с. 32]. Гротеск у творі живиться справжнім стражданням із реального українського життя. О. Кеба зауважував на типовій для екзистенціалізму ситуації «біля останньої межі»: «Тут людське існування максимально наближене до смерті, коли «вижити», «витерпіти життя» стає головною метою людини» [225, с. 250].

Низкою риторичних запитань починається твір «Дроти»: «Як міг ти так терпіти, мій великий страднику? І як досі не сконала твоя зболіла, виснажена душа?! Як не розірвалося твоє велике серце?». Далі йде моторошна картина відступу воїнів, без одягу, без чобіт; хворі залишаються на полях. А попереду – дроти – як символ перепони, полону. Несподівано з'являється новина: «дроти вже почали цвісти» як символ весни, як знак надії [368, с. 27–28].

Із трагічно забарвленими гротесками контрастують поезії у прозі з першої збірки, назви яких досить промовисті: «Квітень», «Весна», «Сад казок минулих» «Поцілунки без кохання», «Хочу». Провідний мотив – «зустріч очей» – повторюється близько 10 разів у творі «На вулиці». Г. Орлівна підкреслює, що головне між молодими людьми – почуття, тобто те завуальоване, що ховається за підручниками, розмовами з політичної теорії. «Сама зустріч очей творить силу, яка корить все, яка не визнає жодних перепон», – стверджує авторка [370, с. 27]. Гімном кохання є мініатюра «Хочу!», головна стилістична фігура в якій – анафора «я хочу» повторюється 8 разів. А хоче героїня кохання: «обпалювати твої уста поцілунками», «щоб весь світ радів нашим щастям» тощо [370, с. 33–34].

Поезії у прозі, надруковані у прязькому альманаху «Стерні» (1922), містять елементи гротеску, екзистенціальні мотиви, потік свідомості. Безсила, самотня героїня, що знаходиться на скелі й «засохлими устами» звертається на колінах за порятунком до когось Далекого, сама й ховає свою істоту «між дикими горами, у пільмі ночі», веде з собою діалог, «зі звірчою посмішкою» копає могилу для свого минулого («На скелі») [369, с. 52–53]. Мотиви роздвоєння особистості свідчать про спорідненість творчого доробку авторки з українською літературою того часу, наприклад, з «Я (Романтика)» М. Хвильового [175, с. 49–54].

Таким чином, у письменників літературної еміграції у великій пошані була мініатюрно-фрагментарна проза, представлена різноманітними жанрами. Деякі складові – лірична основа, музичність і колористика – є незмінними атрибутами у творах усіх літераторів. Більша філософічність притаманна мініатюрам І. Буніна; твори В. Хмелюка й Г. Орлівни відрізняються тяжінням до модерністських тенденцій, містять національні та фольклорно-міфологічні

мотиви, насичену символіку. У В. Хмелюка відбуваються експерименти зі словом, його малій прозі притаманні філософічний світогляд і художній хист. Його проза є ніби продовженням і водночас доповненням поетичної та малярської спадщини, без вивчення якої картина творчості митця буде незавершеною. На відміну від російського письменника, який більше значення надавав філософським та побутовим темам, українські прозаїки переймалися актуальними питаннями катастрофічного сьогодення та вічної теми кохання.

До групи фрагментарної прози відносяться й афоризми. Як самостійний жанр, літературний афоризм виник із приказок і прислів'їв. Афоризми можуть об'єднуватися в тематичні цикли. Одним із джерел афоризмів є Святе Письмо. Першим зразком наукового аналізу в Україні є дослідження М. Гуля афористики Давнього Єгипту. Довідкова література вказує, що афоризм (від гр. *aphorismos* – визначення) – «лаконічний відточений вислів, у якому узагальнено якусь оригінальну думку. Авторські афоризми – крилаті слова, що належать письменникам, філософам, іншим відомим людям» [96, с. 14]. М. Гаспаров вважає, що афоризмом є «узагальнена думка, висловлена у лаконічній, художньо загостреній формі (звичайно за допомогою антитези, гіперболи, паралелізму тощо)». До афоризму відносяться гноми або сентенції (афоризм без імені автора), апофегми (афоризми, що приписують конкретній особі), хрії (афоризм певної особи у певних обставинах); афоризм морального змісту називається також максима [Цит. за : 307, стлб. 64]. Розширює згадане поняття «Літературознавча енциклопедія»: «афоризм завжди містить більше значення, ніж передбачено формою, ніколи не аргументує, але впливає на свідомість неординарністю суждення» [308, с. 106].

Думки дослідників щодо афоризму дещо суперечливі. С. Ленська зазначала, що афоризм був «рідкісним в українському літературному процесі ХХ століття» [291, с. 358]. Натомість В. Мацько наголошував, що література української діаспори «рясно пересипана афоризмами, крилатими словами, короткими чи узагальненими висловами, каламбурами, іронією, гумором» [318, с. 45–46].

Ми виявили книги афоризмів, що належать до повоєнного періоду: Гнат О. Діброва («Шляхи і думи», «Кладка видінь», «Подорож у світ», «З джерел буття», «Містерія землі»), В. Державин («Афоризми»). У російській літературі також є аналогічні збірки, серед них – «поради» Саші Чорного дореволюційного часу («Совет человеку, который хочет остаться жить»), А. Аверченка міжвоєнної доби («Пантеон советов молодым людям») та ін.

В. Мацько окреслив тематичний спектр афористичної прози – морально-етичні, філософські, побутові, історичні, літературно-мистецькі, мовні, релігійно-міфічні, біблійні й зауважив, що афоризми і крилаті слова породжені національним життям, історичними реаліями [318, с. 46].

Саме до таких відносяться збірки афоризмів міжвоєнної доби згаданого вже українського автора Р. Купчинського «Терпкі думки» й російського сатирика Дон-Амінадо «Афоризмы» (1920–1951). Вони народилися в Україні: Дон-Амінадо (1888–1957, справжнє ім'я Амінад Петрович Шполянський) родом із Херсонської губернії, Р. Купчинський – із Тернопільщини; навчалися в університетах, воювали. Дон-Амінадо був студентом юридичного факультету університетів Одеси й Києва, багато й жадібно читав, знав іноземні мови. У 1914 р. мобілізований і відправлений на фронт, у 1915 р. отримав поранення.

Обидва були людьми багатьох талантів: прозаїки, поети, критики, журналісти, фейлетоністи. В. Коровін наголошував, що, судячи по віршах і фейлетонах Дон-Амінадо, можна сказати, що «рідною для нього, поряд з російською, була й українська мова: декілька віршів написано українською» [255, с. 4]. Творчість обох письменників мала багато схвальних відгуків сучасників. М. Цветаєва у листі до Дон-Амінадо захоплювалась: «Ви – своїм даром – розкошуєте» [Цит. за : 513, с. 283]. З. Шаховська писала про легкість стилю, зазначала, що він «дивовижно талановитий, розумний»; навіть коли писав про еміграцію, то «якось звичайно виходив із вузької епохи й за еміграційним фольклором помічав щось значно ширше» [513, с. 279–280]. Із захопленням про Р. Купчинського відгукувався Б. Бойчук, говорячи, що ім'я автора «майже

синонімічне з поняттям гумору» [51, с. 10], і це споріднює його творчий доробок із російським сатириком Дон-Амінадо.

К. Толкачов, досліджуючи художній світ прози Дон-Амінадо, виокремив три головні тематичні напрями (соціально-побутовий, політика й політика і філософська сатира), які стосуються і його афоризмів [450]. Збірку складають десять підрозділів: «Похвала глупости», «Российские крестословицы», «Любовь к ближнему», «Философия каждого дня», «Savior vivte», «Валерьяновы капли», «М. и Ж.», «Цветы жизни», «Летние аксиомы», «Самые новые русские пословицы». Крім названих, провідними у письменника були ще й теми революції та еміграції. Дон-Амінадо сатирично змалював Леніна, про що вже йшлося.

Збірка авторських висловів російського митця проникнута духом іронії й сатири. За допомогою низки художньо-стилістичних засобів виразності Дон-Амінадо створює жанр афоризму – хрестослів'я. Нагадаємо, що це слово вигадав В. Набоков, який, працюючи у 20-х рр. у газеті «Руль», придумав шараду, тоді ж і з'явилося слово «крестословицы» [340, с. 286]. Дон-Амінадо користувався ним у сатиричній поезії («Колька перышком царапал,/ Крестословицы решал»; «И наступил период крестословиц,/Расцвет искусств!/А рак свистел, не слушаясь пословиц,/В избытке чувств...») [143, с. 157, 301]. Він дає власне визначення: «честное слово, на котором можно поставить крест, называется крестословицей» [143, с. 475]. Головна відмінність їх у тому, що повторюються й перехрещуються чи вживаються паралельно однакові слова (рідше – синоніми, омоніми): «Защищаясь от Гитлера, ссылаются на Гете... Не проще ли защитить Гете, сослав Гитлера?»; «Пытай дружбу каленым железом, но не испытывай ее благородным металлом»; «Для того, чтобы стать настоящей душой общества, надо не щадить ни души, ни общества» [143, с. 464, 470, 473].

У збірці Дон-Амінадо багато сатиричної філософії: «Самая краткая крестословица состоит, в сущности говоря, из двух слов: жизни и смерти. Вертикально – жизнь, горизонтально – смерть»; «И осиновый кол есть вид памятника»; «Во время гражданской войны история сводится к нулю, а география – к подворотне»; «Умный для того и окружает себя дураками, чтобы

быть в одиночестве» [143, с. 471–476]. Афоризми літератора влучні, адже одним реченням охоплюють цілі десятиліття російського життя: «История русской революции – это сказание о граде Китеже, переделанное в рассказ об острове Сахалине»⁶; «В одну русскую косоворотку можно вместить весь каменный век». Часто назви одягу слугують відтворенням певної ідеології суспільства: «Демократия держится за блузу, фашизм – за рубашку, большевизм – за косоворотку» [143, с. 466–469].

Дон-Амінадо віддав данину й новітнім філософським системам. Під впливом Ч. Дарвіна, Ф. Ніцше і З. Фрейда з'явилися афоризми, в яких обігруються ключові поняття цих наукових теорій: «мавпа», «людина», «переоцінка цінностей», «натовп», «комплекс». Ефект у них тим більший, чим несподіваніші закінчення: «Человек вышел из обезьяны, но отчаиваться по этому поводу не следует: он уже возвращается назад»; «Как бы ни был велик народный вождь, но если он хочет быть похороненным на общественный счет, то он прежде всего должен умереть»; «Для переоценки ценностей требуются единицы, для отвинчивания памятников нужна толпа»; «Счастливые поколения занимаются шведской гимнастикой, несчастные – переоценкой ценностей»; «Самое страшное – это восторг масс... Когда толпа впрягается в колесницу героя, то герою несдобровать»; «С тех пор, как свиньи узнали про Фрейда, они всякое свинство объясняют комплексом» [143, с. 466–478].

Значущим художнім засобом є антитеза («Так принято: прежде, чем отправиться в вечность, человек заходит в тупик»; «Молодость стремится вдаль, зрелость – вширь, старость – вглубь»; «Русский эмигрант – это прежде всего принц и нищий – в одном переплете»; «Если очень долго поступать по-свински, то в конце концов можно устроиться по-человечески»; «Правда требует точки, ложь – запятой»), синонім («Жить надо не оглядываясь, но... озираясь»; «Начало жизни написано акварелью, конец тушью»). Дон-Амінадо вживає й порівняння, здебільшого побутового плану: «Сплетня оживляет разговор, как пятно –

⁶ Мається на увазі Кітеж – щаслива країна, а Сахалін – місце заслання.

скатерть»; «Волосы, как друзья, сидят и редят»; «Министр без портфеля все равно что вишня без косточки» [143, с. 467–483].

Сатирик звертався й до численних повторів, створюючи з однокорінних слів чи омофонів несподівані афоризми: «Министр Геббельс исключил Генриха Гейне из энциклопедического словаря. Одному дана власть над словом, другому – над словарем»; «В эмигрантской биографии полторы странички: исполнительный лист и скорбный листок»; «Из крупного самородка может получиться здоровенный выродок»; «Ничто так не зажигает толпу, как зажигательные бомбы»; «От твердого решения тем приятнее отказаться, чем оно тверже» [143, с. 464–484].

Притаманні афоризмам Дон-Амінадо й елементи чорного гумору: «Невеселое дело – вешать. А уж висеть и совсем скучно»; «Верх невезения – пережить октябрьскую революцию и умереть от солнечного удара»; «Утопленник – это много воды и никакого будущего» [143, с. 466–472].

Багато афоризмів є трансформованими прислів'ями, висловами відомих людей, кальками з приказок, біблійними ремінісценціями, цитатами, натяками на твори світової літератури: «Авелю только сочувствуют, а про Каина даже поэмы пишут»; «Не штука родиться в сорочке; важно, чтоб вам ее не обменяли в прачечной»; «Из искры возгорится пламя... Теперь это годится как надпись над крематорием»; «Чтобы узнать человека, надо с ним пуд соли съесть, – но, разумеется, не английской»; «Лучше кинуться в Сену, чем кануть в Лету»; «Эмигрант без психологии все равно что всадник без головы»; «Не имей сто рублей, а имей двести рублей»; «Счастливой собаке – собачья смерть, а несчастной – жизнь человеческая»; «Польский язык до Киева доведет»; «Хлеб-соль не ешь, а «Правду» читай» [143, с. 477–486].

Окремі афоризми Дон-Амінадо несуть у собі пророчий зміст: показують сучасність і майбутнє, а отже, містять елементи антиутопії: «Будущее совершенно ясно: Ни Бога, ни царя, один телефон»; «Досадно то, что самое последнее слово техники будет сказано за минуту до светопреставления» [143, с. 468, 471].

Якщо афоризми-хрестослів'я російського митця стосуються різних тем і написані в жанрі комічного, то вислови Р. Купчинського містять як іронічні, так і серйозні міркування, але на єдину тему – України. Збірка українського автора базується «на інтроспективній спостережливості, або на анекдотичному матеріалі міжвоєнної доби». Це був жанр, який «у двох-трьох рядках схоплював характеристику вад української людини чи народу» [51, с. 11]. Композиція «Терпких думок» теж відрізняється від амінадівської: кожен із 86 афоризмів має власну назву, серед яких домінують такі: народ, Україна, Русь, галичани, поляки, наддніпрянці, мова, нація, хата, селянство, риси характеру (терпеливість, наївність). Звідси тематичний спектр суто українського спрямування.

Щонайперше, вони аналізують помилки політиків, відстежують менталітет українців, тому Р. Купчинський наголошує: «Ми вбрали історію в шаровари, а літературу в баранкову шапку»; «Ми втратили державу 600 років тому. Все, що було після цього, не було державою. Тому, як довелося відновляти її, – ми не знали, що таке держава»; «Не знаю, чи є на світі інший народ, що так умів би утруднювати собі взаємно життя, як українці». З перших рядків він вживає заперечливе порівняння свого народу із вербою:

«Ти не явір, не дуб, не калина,
 Ти не граб, не береза-журба,
 Не лоза, не колюча тернина,
 А зав'яла, безсмертна верба» [282, с. 90–91].

Р. Купчинський вказує на провідні риси національного характеру українців: «погорда до рідної мови», балакливість («Тому дуже часто мовчазний дурень має марку розумного і доходить до достоїнства»), «не мають міри в оці», тому «малі речі бачать дуже часто великими і навпаки», наївність, бо «на підставі чутки творимо політичні концепції», терпеливість до фізичної болі й невитривалість до більш моральних, а звідси – «у нас багато мучеників і героїв, а так мало політиків», «розтратність» («від віків розтрачаємо гроші, слова, таланти і кров»). Сатирик запитує: «Чи не тому ми розтратили державу?..». Він вказує й на нетовариськість, хоча й сам дивується: «звідки ми мали набрати товариськості,

коли наші предки від довгих століть сходилися три рази в рік: на Великдень, Різдво і на празник» [282, с. 85–91]. Автор вражений здібністю українців, та його непокоє їхнє невдоволення: «Ми здібний народ і тому в більшості випадків імпровізуємо: промови, імпрези і... державу»; «Маємо претензії до Бога, що не дає нам України. Маємо претензію до ворогів, що гарбали від нас скільки могли. Маємо претензію до світу, що нас не оборонив і не боронить. Не маємо претензій тільки до себе» [282, с. 91].

Часто звертався Р. Купчинський до антитези, повторів, гри слів: «Державні народи, крім диктатур, пишуть свою історію на підставі фактів, недержавні – на підставі потреб»; «Деклямуємо вічно про любов і пошану для традиції. Це наша найбільша брехня. В нічому не шануємо старої, ні творимо нової. Коли є в нас традиція, то хіба без традиційності»; «Українці не мають організаційного хисту, хіба коли організують деорганізацію»; «Українців легко провадити, на жаль, рідко коли в нашій історії провідна людина, чи провідна верства карала когось за свинства» [282, с. 85–86, 89].

«Терпкі думки» сповнені бажання застерегти від негараздів у майбутньому, тому сатирик дає поради, іноді вдаючись до комічності: «Думати розумом, а не серцем – перша засада народу, що хоче бути самостійним»; «Автор української конституції має перестудіювати дві речі: організацію Запорізької Січі й армії батька Махна. Без того не дасть ради»; «Українська зала засідань не повинна мати крісел»; «Наша справа буде в світі добре стояти, коли ми потрапимо так дурити чужих, як уміємо дурити своїх»; «До товариства треба людей приємних, до співпраці чесних, а до громадської праці чесних і розумних». Дивується письменник і «геніальності» українців: «Треба геніального народу, щоб протягом 600 років не дав собі накинути самостійности» [282, с. 87–92].

Купчинський-патріот припускається часом крамольних думок: «Хто зна, якби поміряв українцям черепа, чи не дійшов би до якогось висновку» – ймовірно, під впливом вчення М. Фішберга стосовно расових ознак євреїв та виявлення гетерогенних антропологічних елементів. «Може тоді знати було б, – продовжує роздуми автор не без гіркої іронії, – хто, властиво, не дає збудувати державу. Тоді

треба було б зробити переміщення одних і других. По одному боці була б держава, а по другому – степ» [282, с. 88]. Цикл «Терпкі думки» демонструє творчу особистість із «неабиякими здібностями до новелістичного письма, до вміння згущувати проблемне тло, оперувати художніми деталями» [319, с. 15].

Афоризми Р. Купчинського актуальні й зараз, коли Україна все ще ніяк не досягне бажаного розквіту через неспроможних політиків. Зазвичай такі вислови містять у собі сполучники «коли», «коли б» і риторичні запитання. Наведемо деякі з них: «Коли б ми навчилися ще жити для України так, як уміємо для неї вмирати – тоді будемо мати державу»; «Коли б нам 50 літ самостійного життя, то ми або втратили б його навіки, або здивували б світ»; «Коли вже раз перестануть люди крутити, що ми не є русичі, а історики вияснять докладно справу зміни назви! Поляки називалися ляхи, румуни (романі) взяли назву з Риму, а теперішні римляни звуться італійцями»; «Коли б наша земля несла яйця, то українці давно висиділи б Україну на засіданнях»; «Жінки по наших селах роблять враження розумніших. Коли хочете дістати розумну відповідь, <...> питайте жінку», бо вона «створила багато безсмертних речей: пісні, вишивки, домашню культуру». Тому автор запитує: «Цікаво, якби їй віддати в руки керму народу!?» [282, с. 85–87, 90]. Афоризми Р. Купчинського відповідають приказці «народ скаже, як зав'яже». Застосувавши амінадівський неологізм, сентенції митця можна теж визначити як «українські хрестослів'я», адже влучно передають авторську ідею.

Отже, філософічні, сатиричні афоризми Р. Купчинського й Дон-Амінадо відрізняються тематичним спрямуванням, однак у кожного вони пронизані духом скепсису й розчарування. Дон-Амінадо торкається як політичних питань, так і моральних. Р. Купчинський безмежно відданий Україні, тому його афоризми й справді терпкі, колючі. Їхні хрестослів'я, що містять елементи народних приказок та авторські знахідки, поповнюють скарбницю крилатих слів міжвоєнної доби.

Висновки до четвертого розділу

Отже, літературний процес міжвоєнного двадцятиліття являв собою своєрідне протистояння реалізму й модернізму, що сприяло подальшому розвитку жанрових форм, які склалися раніше, так і нових, що в сукупності являють синтез різних жанрових тенденцій, типологічно й генетично споріднених між собою.

У складі малої прози документально-публіцистичного етапу досліджені такі групи жанрів: новела й оповідання; помежові літературно-публіцистичні, до них тяжіють різні жанрові форми з антиутопічним змістом; «фольклорно-міфологічні» й «мініатюрно-фрагментарні».

У нетрадиційній новелістиці В. Набокова і Ю. Косача наявні схожі риси, що дає змогу говорити про модерністські тенденції: налаштованість на діалог із читачем; авторські коментарі, філософічність, текстуальні загадки, ігровий підтекст, поєднання ірреального й національного, інтертекстуальність. Малій прозі авторів притаманні своєрідна символіка, елементи таємничості, рідковживані слова, у ній вдало розставлені психологічні акценти.

Нетрадиційну новелістику Максима Горького відрізняють біблійні, фрейдистські й ніцшеанські мотиви, полеміка з основних питань зображення героя з Ф. Достоєвським, а перш за все – відтворення «усіх вивертів людської душі» без ідеологічного втручання. Для цього він послуговується міфом про великого грішника, який лише у російській літературі набув архетипового значення. В оповіданні «Отшельник» Максим Горький створив амбівалентний образ Савелія, поєднавши архетипи Мудрого Старця і Спасителя з образом-символом великого грішника.

На прикладі жіночої малої прози розглянуто різні види оповідань: етнографічне, різдвяне, соціальне, оповідання-портрет, психологічне й «детективне». Саме в еміграційне двадцятиліття серед численних різновидів набуває поширення «оповідка вигнання», представлена у багатьох авторів, зокрема жіночій прозі (О'Коннор-Вілінська, Н. Федорова, Н. Берберова). Здебільшого у новелістиці письменниць прослідковуються типологічні збіги як у

жанровому, так і у тематичному аспектах. В українських авторок оприявнений пафос страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій національних письменників кінця XIX – початку XX ст., Росіянкам більшою мірою притаманна заглибленість у «темряву душі» людини, акцент на суперечностях внутрішнього світу, що цілком відповідало традиціям російських класиків – Ф. Достоевському, Л. Толстому, А. Чехову.

Виявив неабияку майстерність у створенні оригінальних жанрів малої прози український письменник Остап Грицай, у творах якого помітне філософське начало, домінантними виявляються національні й екзистенціальні мотиви, символи, ремінісценції з творів зарубіжної літератури. Античні й орієнтальні мотиви стають провідними у новелах і легендах О. Купріна й О. Грицая. Вони близькі за філософським ставленням до проблем буття, екзотичними мотивами та суспільно-виховним змістом.

Групу помежових літературно-публіцистичних жанрів розглянуто на прикладі художньої публіцистики Д. Донцова і М. Арцибашева, нарисів М. Байкова і С. Левинського, фейлетонів А. Аверченка і Р. Купчинського.

Стиль художньої публіцистики українського та російського митців зумовлений їхньою войовничою позицією. М. Арцибашеву й Д. Донцову притаманні динамізм думки, в'їдлива іронія, певна тенденційність, пристрасна аргументація. Переконливі аргументи, влучні й чіткі висновки авторів спонукали співвітчизників до дії. Публіцисти залучали сатиричний дискурс, синестезію, образи-символи, влучні порівняння й метафори. Інша річ – світоглядні позиції: Д. Донцов – послідовний український націоналіст, М. Арцибашев – переконаний монархіст, у нарисах і статтях яких провідним виступає дискурс неprimerенності до більшовицької влади, з одного боку, і полум'яне бажання свободи для України у першого і відновлення минулої Росії в другого. Д. Донцов пише про внутрішню неорганізованість українського соціуму й намічає програму дій щодо визволення України, яка полягає передусім у відділенні від Росії; М. Арцибашев наполягає перш за все на помсті.

Початком екзистенціалізму в літературі можна вважати роман В. Винниченка «Сонячна машина» й оповідання М. Арцибашева «Под солнцем», написаних у жанрі антиутопії. Спільний код, який домінує у їхніх доробках, – сонце, яке є символом вічного життя. Обидва автори звертаються до теми влади, подають низку подій, що спричиняють руйнацію науково-культурних і технічних цінностей, попереджають про майбутній апокаліпсис на землі: «страшная катастрофа», «ужасное время», «хаос», «стихийное безумие», «всеобщее одичание» (М. Арцибашев); «стихийне нашествя», «блискавична катастрофа», «великий переворот», «фатальна, сліпа сила» (В. Винниченко). Українському та російському авторам характерна специфічна символіка, атрибути і «словник» революції: у «Сонячній машині» це Каесем, Інарак, страйки, прокламації, демонстрації та лозунги на кшталт «Хай живе Сонячна машина!», прапори, пролетаріат «біля дверей свого раю»; оповідання «Под солнцем» також містить цілий словник часів революції, лозунгів і цитат із виступів лідера більшовизму.

Серед помежових жанрів провідне місце займає фейлетон. Він відповідав завданням творів, які були введені в обіг завдяки терміну «література факту» (Н. Чужак). Названий жанр займає помітне місце у творчості А. Аверченка та Р. Купчинського. У збірці «Дюжина ножей у спину революции» російського автора й гумористичних нарисах і оповіданнях-фейлетонах українського наявні фактична основа, авторський підтекст. Завдяки сатиричному змалюванню дійсності й лексико-художнім засобам і прийомам прозаїки показали руйнацію післяреволюційного життя в колишній імперії й жахливе існування української нації.

Жанр нарису східної тематики в поєднанні з елементами оповідання є провідним у творчості М. Байкова і С. Левинського. Такий симбіоз документального й художнього має певні переваги перед іншими жанрами малої прози: він позначений автобіографізмом, реальними подіями та людьми, авторськими зауваженнями, аналізом явищ природи та соціуму, послідовною описовістю, завершеністю сюжетної лінії, художньою виразністю тощо.

«Фольклорно-міфологічні» жанри досліджено на прикладі порівняння «казкових оповідань» В. Королева-Старого та «оповідань-міфів» О. Амфітеатрова, які містять нові підходи (дидактичну спрямованість, психологічне навантаження, інший погляд на потойбічних істот) й набувають нових тематико-стилістичних ознак. Традиційною (С. Калинець) і несподіваною проблематикою (А. Чекмановський) позначений жанр легенди міжвоєнного двадцятиріччя. Легенди Наталени Королеви пов'язані з «циклоном революції» («Гонта») і «злиднями еміграції» («Дідусь»).

Окреме місце посідає «мініатюрно-фрагментарна» проза: поезії у прозі, мініатюри, образки, афоризми. У російській літературі вони подані традиційними жанрами: мініатюрами І. Буніна і гумористичними творами А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного, Дон-Амінадо, що склалися ще у дожовтневий час. В українському зарубіжжі малоформатна проза посідає більш помітне місце. Вона представлена різними жанрами, іноді несподіваними, у творчості Г. Орлівни (гротеск), В. Хмелюка (шкіц) та інших авторів, твори яких розсіпані в еміграційних виданнях. Жанр афоризму досліджено на прикладі хрестослів'їв Р. Купчинського й Дон-Амінадо, тематичний спектр яких відрізняється, а поетика має багато споріднених рис.

РОЗДІЛ 5.

ПОЕТИКО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

У сучасному літературознавстві вивченню індивідуально-авторського стилю та поетико-стильових тенденцій у літературному процесі присвячені роботи багатьох науковців (Р. Барт, Л. Гінсбург, В. Кожин, О. Лосєв, Л. Новиченко, О. Чичерін, В. Шкловський та ін.). Закладаючи засади літературознавчого аналізу стилю, В. Жирмунський зазначав, що до поняття «стиль» входять «не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору» [197, с. 34]. Загальноприйняте поняття стилю, що є, за словами А. Єсіна, «не елементом, а властивістю художньої форми», яке дає уявлення про те, що він не локалізований, а ніби розлитий у всій структурі форми. Відтак природу стилю варто позначити як двовимірну. Будучи внутрішнім, структурним законом поетики творця, стиль водночас управляє всіма зовнішніми, видимими, відчутними пластами поетики, залишаючись і поширюючись у них. Ф. Шіллер вважав, що стиль є закон, який одночасно встановлюється і виконується художником. Він і прихований у глибині тексту, і в той же час відкритий у ньому. Цілісність стилю, як писав А. Єсін, «з найбільшою чіткістю проявляється в системі стильових домінант» [151, с. 54–55].

Слово в художньому мовленні набуває «внутрішньої форми», адже воно – єдиний і неповторний засіб виявлення його стильових особливостей. Питання про естетичне перетворення слів природної мови методологічно було поставлене М. Бахтінін, який зазначав, що внутрішня форма художнього слова формується завдяки його діалогічній природі, а художня мова наділяється стилем завдяки певному баченню світу [32, с. 149]. На формотворчому розумінні стилю як художньо-естетичної категорії наполягав Д. Наливайко. В. Кожин вбачав у стилі «щонайглибшу суть твору», засвідчену «змістовною» формою. Сутність стилю простежується в системі домінант, які постають як «явище стилю, що охоплює всі складники форми», специфіку асоціацій автора, покладену в основу

його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопросторового світу [309, с. 433]. Спираючись на роботи І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та Е. Геннекена «Досвід побудови наукової критики», Г. Клочек слушно вказує на співдружність психології та літературознавства, яка вкрай необхідна для пізнання художньої енергетики творів: «Усі секрети художньої творчості містяться в тексті» [232, с. 123–137]. При цьому нам не обійтися й без «психологізації поетики», яка «домагається пізнати джерела породження художньої енергії найбільш оптимальним способом, а саме – моделюванням впливу художнього тексту на реципієнта». Переконливі тези філолога стосовно психологічного літературознавства, яке набуває другого дихання [234, с. 27], спонукають нас до застосування саме таких принципів аналізу літературного твору. Науковець пропонує застосовувати до вивчення поетики твору принцип «під мікроскопом» – «максимально уповільненого прочитання» [232, с. 32–53]. У такому підході вбачаємо високу критичну креативність й у власній розвідці спираємося на методику повільного й ретельного прочитання твору («close reading»).

5.1. Елементи модерністської поетики у малій прозі міжвоєнного двадцятиліття: Г. Газданов, Дарія Віконська, В. Федоров, Ю. Косач

Модернізм як провідний напрям у літературі ХХ ст. виявлявся у «нетрадиційності, маргінальності, навіть анти-традиційності» [126, с. 33]. Ця динамічна система безперервно рухалася і постійно змінювалася. Особливо інтенсивно естетична концепція модернізму розвивалася у міжвоєнне двадцятиліття. І саме в цей час модернізм в українській літературі ототожнювався «з переборенням провінційности й боротьбою за літературну техніку європейського рівня» [126, с. 24–25]. Модернізм намагався моделювати власну реальність, йому притаманна ідеалістична або агностична установка, поняття реальності поглинається в алюзіях, ремінісценціях; текст містить багато цитат, поступово перетворюючись в інтертекст; ідея зображення особистості з її

душевними хвилюваннями відступає на другий план [413, с. 177–179]. Саме такими рисами поетики відзначаються твори авторів-європеїстів міжвоєнного двадцятиріччя – В. Набокова, Ю. Косача, Г. Газданова, Д. Віконської та ін.

Одного із молодих представників російської літературної еміграції Гайто Газданова (1903–1971) цінували як «художника гармонійного» (М. Горький), автора «магічного реалізму» (В. Іванов), реаліста на свій, «газданівський лад» (Ю. Іваск), який пише «ні про що» (Г. Адамович). Малій прозі письменника характерні модерністські прийоми: тяжіння до експериментальності, калейдоскопічності, екзистенціалізму, ігрова поетика, що стає основою моделі оповіді, інтертекстуальність, звернена не тільки до чужих текстів чи різних контекстів, але і до власних, повторюваність тем, образів, сюжетів. Твори Г. Газданова 1930-х рр. характеризуються багатоплановістю, у них переплітаються ознаки різних модерністських течій – імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму. Провідне місце в оповіданнях «Черные лебеди», «Великий музыкант», «Ошибка», «Пленник» займає екзистенційна складова, що насичує його твори мотивами самотності, сну, смерті.

Ст. Ніконенко зауважував, що для Г. Газданова першочергове значення має не тема, фабула чи композиція, а особистість автора, його здатність висловити внутрішній світ, свої сприйняття життя і «в адекватній формі прозоро-чистою, чудовою, зрозумілою мовою» [354, с. 25]. Так, в оповіданні «Черная капля» (поч. 1930-х р.) виявлена схильність письменника до метафізики. Він робить спробу реалізувати світоглядну концепцію в характерному для екзистенціалізму жанрі притчі. Г. Газданов дає власний виклад міфу не стільки про створення людини, скільки про втрату ним заповіданого раю. Як відомо, бог, створюючи людину, задумав зробити її щасливою, але й сам виявився не всемогутнім, бо не зміг, за авторською версією, врятувати людство від горя: «Вдруг в воздухе высоко-высоко над островом стремительно пролетела чья-то громадная тень; и черная, невиданного цвета капля вдруг упала вниз на тело, лежавшее в руках молодого бога» [91]. Чорна краплина стає образом-символом людського нещастя. Впавши

на жінку, вона перетворилася на своєрідну мітку – «расплылась треугольным волнующимся пятном» й стала причиною невідворотніх людських страждань.

Автор послуговується притаманними модернізмові прийомами поетики, серед яких – інтертекстуальність, алюзії на біблійні та міфологічні сюжети (Книга Буття, Екклезіаст, міф про Пігмаліона). Г. Газданов руйнує християнську аксіому щодо всюдисущості й безгрішності бога, який «може помилятися». Є. Маханьков доречно писав, що письменник «актуалізує одну із головних екзистенціальних проблем принципової й нерозв'язаної несвободи буття» [317, с. 136–137]. «Теперь же ее судьба определена заранее», – говорить сину бог-батько, у вуста якого Г. Газданов вкладає власну життєву філософію: «...в начале человеческой любви были радость и счастье; я давно не видел этой любви, после них все равно придет сожаление – или у той, которая любит, или у того, который любит». В оповіданні знаходить відгук основний закон діалектики. Бог-батько пояснює богові-сину: «...день, когда появились люди, был днем земной смерти твоей матери» [91].

Численними алюзіями на біблійні оповіді сповнена й модерністська проза Дарії Віконської (1893–1945). У своїх публіцистичних виступах вона неодноразово наголошувала, що «можна і треба черпати з чужих джерел. Залежить, з яких джерел <...> і як черпаємо з тих джерел»; також зауважувала, що варто вчитись техніки писання у чужинних авторів, «але концепцію на підхід не можна від нікого запозичити» [84, с. 232; цит. за : 127, с. 11]. Її дебютна збірка «Райська яблінка» (1931) засвідчила появу нового явища – філософічно-поетичних діалогів, які стали, ймовірно, різновидом жанрової трансформації сократівських діалогів.

У назві самої збірки відчувалася «не так архетипна символіка гріха й насолоди, як провокативність естетизованого в мистецтві... еротизму як креативної сили людського духу» [240, с. 472]. М. Рудницький зазначав, що авторка має філософічний ум, а тому кожному проблему бачить одночасно з двох боків, що це «дозрілий твір дозрілого віку, глибоко передуманий, викінчений до нюансів, суцільний у собі та з власним духовним обличчям» [Цит. за : 127, с. 12]. У передмові до збірки йдеться про те, що «форма діяльогу вибрана не випадково,

а наслідком своєрідної прикмети авторки, перед якою ситуації і розмови виринають з такою силою внутрішнього переживання, якби вона сама брала у них участь» [83, с. 106–107].

Діалоги Єви й Ілони у новелі «Райське яблуко» носять полемічний характер, адже це розмова із собою. З'ясовуючи філософічний сенс любові, Єва категорично налаштована до висловлювань Ілони щодо «гарненької» статуетки, тому зауважує: «Я не терплю цієї райської невинности. Розумієш? Особисто не можу стерпіти. Так само, як вид одних жінок є для мене насолодою, вид такої породи є для мене осоружний. Морально осоружний. Коли тільки гляну на них, кров буриться в мені, а все моє єство бунтується проти ганьби, яка паде від таких жінок на всіх нас. Кожна з нас бере відповідальність не тільки за себе саму, але й за весь наш рід» [83, с. 60]. Новела містить ремінісценції з творів французьких авторів Р. де Гурмона, Р. Роллана, творчість яких надихала героїню до висновків стосовно призначення жінки, роздумів про неї як тілесне й духовне створіння. Оригінальні думки про світ і життя викладені Д. Віконською у різних за жанрами творах: подорожніх замальовках (Поезія Венеції», «Імпресіоністичне»), віршах у прозі з квітковою тематикою («Білі іриси», «Соняшники»), музичною («Полонез D-moll Шопена», «Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського»), сповнених імпресіоністської поетики філософських етюдів. Д. Віконська обрала есеїстичну форму викладу, притаманну багатьом авторам західноєвропейської літератури епохи модернізму, «мотивує вона різні форми непослідовних розгорнутих дискурсів, їх фрагментарність і варіативність, дигресивність і селективність пояснень, імпресіоністичну техніку парафраз» [Цит. за : 333, с. 16].

Провідні позиції в літературі модернізму займав експресіонізм, що виник напередодні Першої світової війни як напрям, протилежний імпресіонізму й натуралізму. Завданням письменника було – деформувати зовнішній світ, вивести його на рівень «мистецтва крику» («це не очі, а рот») [288, с. 173], творити іншу, особливу дійсність, «наскрізь бачену через призму неухильного розладу» [308, с. 323]. Як стильова течія, експресіонізм був тісно пов'язаний з психологією З. Фрейда, ірраціональними концепціями А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона.

Компаративний аспект експресіонізму малої прози розглядали О. Колінько, Т. Свербілова, Н. Шумило. О. Брайко вважає необхідним брати до уваги «дифузійність» цього стилю, тобто його відгомони в явищах, пов'язаних з іншими художніми домінантами індивідуальних практик, впливом національного літературного контексту чи значущих культурних дискурсів [54, с. 21].

Експресіоністична поетика була показником рецепції художнього досвіду митців, адже чи не кожен автор міжвоєнного двадцятиліття пройшов крізь горнило воєнних і революційних катаклізмів. Психіка людини піддавалася неймовірному випробуванню. М. Моклиця доречно зазначала, що експресіоніст – це людина з трагічним світовідчуттям, вона завжди «імпульсивно реагує на негативне, вороже». Експресіоністові «світ трансцендентно ворожий» [327, с. 89].

Мала проза Ю. Косача, Л. Мосендза, В. Федорова, К. Поліщука, А. Несмелова, Г. Орлівни містить суб'єктивні картини світу і психологічного стану героїв, що відповідає ознакам модерністської поетики: відмова від правдоподібності в побудові сюжетів, відкрите вираження філософських, релігійних, політичних або моральних ідей, наївні моралістичні утопії і незрідка естетизація потворного, умовні символічно-узагальнені образи тощо.

Сюжетна нелінійність і вільне поєднання різних часових планів, прийом монтажу є провідними в оповіданнях Ю. Косача, що містять модерністські тенденції – «Пуща в заграві» й «Право глуші», які залишилися поза увагою дослідників. У цих насичених, емоційних творах картини змінюються із калейдоскопічністю. Автор з піднесенням пише про народження слова «Україна»: «І стала від слова цього заграва в пущі, бо прийняли його і полюбили мовчазні бори волинські і озера бездонні <...> Полюбили його, бо своє воно було, рідне і любе. І стало зразу ясно усім, що без слова того не бути; що як сонце воно, як життя, як весна» [261, с. 101]. Петро Дорошук, головний герой оповідання, – «богатыр землі волинської», «гордий витязь», наділений рисами неоромантичного героя, який «пірнув у море революції» і став одним із тих, кому «ім'я – легіон» (ремінісценція з Біблії) [261, с. 102], що є свідченням амбівалентності. До того ж відбувається майже мозаїчна зміна подій. У Дорошука «вже орел ріс у грудях»,

однак вороги тіснять звідусіль, і це поселяє у ньому і його війнах «зневіру й отупіння». Далі – знову перемоги, які надихають героїв на нові подвиги. Потім – розправи з бунтівниками. Загибель вірних воїнів і туга отамана передані колоритно й експресивно: «Каркали круки над Волинню тихою, і вітер співав їй похоронну пісню»; «Продали сукини сини Україну» [261, с. 105–106].

Характеризуючи особливості експресіонізму, учені часто свідчать про його синтетичну природу. Так, В. Топоров відповідно зауважував: «Пізній символізм і, здавалося б, давним-давно вичерпаний натуралізм, акмеїзм, его- і кубофутуризм, імажинізм, дадаїзм, сюрреалізм – усі ці течії увібрав в себе експресіонізм, ставши єдиним і справді могутнім літературно-художнім рухом першої третини ХХ століття» [454, с. 518].

Своєрідною ілюстрацією синтетичної природи експресіонізму в різних його проявах є оповідання російського письменника-емігранта Василя Федорова (1895–1959) «Жизнь за ширмой» (1932). Герой твору Сидоренко (знаменно, що автор не називає його імені, натомість прізвище вживає понад 30 разів) перебуває у німецькій лікарні після операції. Світ його життя поділяється надвоє у різних площинах: за вікном (лютий «розквітає у вікнах», яскравий сніг, блакитне скло) і у лікарні (тиша, перемовини хворих); події до операції (еміграція, праця на заводі, голодування) і післяопераційний стан (марення, видіння, мрії про рідний край).

Експресіоністська поетика в оповіданні В. Федорова тісно поєднується і з елементами імпресіонізму, коли оповідач вдається до описів природи або коли у свідомості героя зринають спогади про «минулий рай». Водночас в аналізованому творі знаходимо багато інших загальних ознак модерністської поетики: елементи «потoku свідомості», натуралістичні вкраплення, перетворення окремих, здавалося, буденних речей на образи-символи: «Знаки препинання чирикали на подоконнике и вдруг разместились многоточием. Запятая взлетела снизу и ловко прилепилась к ветке. Получилась точка с запятой. «Странные препоны», – усмехнулся Сидоренко. Ширмы и препоны»; «Он кричит еще сильнее, замечая как она растворяется, уплывает вдаль, заплаканная и печальная. Но он забыл, как сказать по-немецки «возвратись». Он роется в своей памяти, а слово уже

улетучилось, и в черном окне, напротив, сияют только серебряные многоточия...» [469, с. 301, 303].

Витончено передається в оповіданні «Жизнь за ширмой» перетворення реальної дійсності на химерну внаслідок хворобливого сприйняття героя, який відчуває відсутність рук, тому «с остановившимся сердцем глядел теперь на свое тело, перепоясанное, как мумия, и обернутое полосами марли» [469, с. 299]. У творі відчувається поступове нагнітання чогось страшного, невідворотнього, що показано у розірваності часу. Від першого відчуття – зловісного гуркоту чавунної печі – враження героя передано низкою дієслівних словосполучень: «его слегка мутило», «ему казалось, что он лежит в компании алкоголиков», «лицо его беззвучно хохочет», «он забылся в полудреме».

Виразною ознакою експресіонізму виступає мотив крику, цей сигніфікаційний проявник експресіоністської поетики, що бере свій початок від знаменитої картини Е. Мунка «Крик» (1893). Оповідання насичене постійно повторюваними авторськими ремарками: «он хотел закричать»; «словно безмолвно кричало его тело»; «он кричит еще сильнее». Підсилюють ситуацію безнадійності й інші натуралістичні елементи портретування: «голова его, отделившись от туловища, летит куда-то»; «и этот обрубок мяса – я сам» [469, с. 299–303].

Експресіоністська драматичність підсилюється й імпресіоністичними деталями, що викликаються безпосередньо побаченням і почутим героєм і неначе синестезується в його сприйнятті. Сидоренко відчуває і «яркий свет», і «стеклянный звук», і «желтизну лампы». Природа за вікном палати й у підсвідомості героя створює контраст, що підкреслює вічність краси (щебет горобців, жорсткі туї, перші жайворонки) й водночас загострює відчуття безнадійності ситуації. На цьому тлі особливим утопійним акордом звучать слова віри та сподівання помираючого. Йому здається, що потрапив додому, в Полтавську губернію: «Ему хочется целовать землю, упасть на колени и целовать пахнущую чебрецом и весенними дождями родную русскую землю...» [469, с. 305].

Ключове місце у творі займають образи-символи – ширма, павутиння. Ширма має декілька значень. Спочатку це «серая полотняная ширма» – перегородка, що відділяє Сидоренка від решти хворих. І водночас вона відіграє набуває екзистенційного значення – герой виявився «странно отгороженным <...> от всего мира». Він зрозумів, що помирає. Нагнітає ситуацію ефект «потoku свідомості»: у напівзабутті герой знову бачить ширму, але вона «перетворюється» на кам'яну стіну, потім стіну глибокого колодязя, у якому сам він лежить на дні – «беспомощный и разбитый». Врешті ширма набуває світового значення, коли герой чує голоси і марить, що читає рядки газети: «От Западной Европы нас, русских, отделяет ширма», що стає для Сидоренка знаком-символом еміграції: «я уже двенадцать лет за ширмой». У кінці оповідання ширма виступає атрибутом, що супроводжує душу померлого: «ширма, сдвинувшись, медленно уплывала в небо» [469, с. 301, 304–305]. Певною мірою експресіоністського значення набуває рот – як «ширма» між життям і потойбіччям.

Символічну роль в оповіданні В. Федорова виконує павук і павутиння. Павук ввижається героєві «огромным тарантулом», «свирепо вцепившимся в восковой шарик», а «одинокая запыленная паутинка», яку час від часу бачить на стелі, свідчить про щось заплутане, а й таке, що має «некий скрытый смысл». Ймовірно, павутина має символічний зміст – саме у цій «павутині еміграції» заплутався герой, полтавчанин Сидоренко, та й сам автор, родом із Херсону.

У новелі Ю. Косача «Бунчужный Ширяй» (1937) відтворюється аналогічна ситуація. Її події також відбуваються в еміграції, і герой – українець із Полтавщини на прізвище Ширяй. Прикметно, що він не має імені, як і персонаж оповідання В. Федорова, а прізвище у тексті повторюється теж понад 30 разів. Ширяй працює на хімічному заводі у нестерпних умовах. Він тяжко хворий, тому домінантою в портретному описі стають психологічні ознаки болю: «...тупо впершись очима в піч»; «Перехилив вина, – зморщився – живіт, мабуть, гриз»; «Ширяй зжовк, позеленів, зібгався, захарчав – живіт заскимлив огидою» [399, с. 92–95]. Нагнітання дієслівних форм одного типу, у градаційному стилістичному форматі, має на меті підкреслити граничність екзистенційної

ситуації, в якій перебуває герой. Відчуття залізного скреготу, що переслідує Ширяя, передається за допомогою натуралістичних художніх засобів, як-от: «Газовий порох, деручись із нечищених рур, день у день прожирав йому живіт, поров його зсередини так, неначе хтось наклав туди відламків шкла або схоплював нутро кліщами і викручував» [399, с. 91]. Поетика експресіонізму також виявляється через крик, який перетворюється на стогін: «голос губився», «Ширяй стогнав», «стогін цей ламався в затиснених зубах». Фізіологічні вкраплення теж допомагають передати муки персонажа: «черево ставало знов тверде, як бубон, і випихалось із-за штанів огидною жовтою банею» [399, с. 92].

Екзистенціального струменю додають сумні події одного дня (кільцева композиція новели): смертельний випадок на крицевому цеху, коли російський полковник зачитався Біблії і забув змінити рейки; батько одного з персонажів в аероплані налетів «на двигарі й розчавив собі голову та груди»; бійка Ширяя із Ольшевським, в результаті якої обоє впали у «сліпучу прірву сталюварні».

У новелі повторюються елементи колористики, що підкреслюють експресію («жовта спина, що відливала синню», «обличчя стало синє»). Образом-символом в оповіданні, що відповідає ознакам експресіоністської поетики, виступає шрам як знак болю, страждання, випробування. Автор неодноразово згадує про Ширяєву спину, «посічену білими шрамами від більшевицьких шабель» [399, с. 92].

Ю. Косач вдається до елементів підсвідомого, оніроїдних видінь, марень, — наприклад, коли під час нападу хвороби його герой «побачив» батьків, братів, наче занурився у дитячі враження-переживання, і від того заплакав. Автор пише: «Плакав і говорив. Сльози стояли малиновими краплями на щоках, запалих, спечених вогнем. Котив слова, кидав у гуркіт і в полум'я...» [399, с. 96].

В. Агеєва наполягала, що реалізм, натуралізм та імпресіонізм були трьома стильовими напрямками в руслі єдиного типу творчості. «А поряд з цим бачимо і розквіт суб'єктивних стилів, зокрема неоромантизму, експресіонізму» [5, с. 12]. У новелі Ю. Косача також спостерігається поєднання цих стилів. Хвилюючись за долю свого краю, герой залишає завіт землякам: «Як на Україну повернетесь, щоб

тримали, чорти, не шаромижничали» [399, с. 96], вкладаючи у ці просторічні слова важливий моральний імператив справжнього патріота.

Ю. Косач залучає й фольклорні мотиви. Так, герої тричі наспівують улюблену пісню: «Гей, Україно, Україно наша – кохана...». У формі невластивої прямої мови говориться про страдний шлях персонажа: «А Ширяй живий, Ширяй все перехиріє й вийде. <...> Нечоловік. Війну пройшов, повстання, табор, шахти, коксовні, ливарні – нічого. Нужа (воші) жерла, голод, короста. Босим у повстання йшов. Під Вознесенськом відстрілювались: ноги скостеніють – вскочать до воза, заткнуть ноги в соломі, погріються й далі по снігу. Так і взяли Вознесенськ. У таборі висох на тріску, в шахтах тричі кров текла носом і вухами, як струмок. Звук і не йшла. Все перегриз Ширяй...» [399, с. 93].

Отже, поетика малої прози літературної еміграції позначена широким спектром модерністських прийомів і засобів відтворення внутрішнього світу людини. Українські та російські письменники Д. Віконська, Г. Газданов, Ю. Косач, В. Федоров в оригінальних і новаторських жанрах притчі й філософського діалогу застосовують елементи експресіонізму й імпресіонізму, алюзії й ремінісценції з біблійних, міфологічних сюжетів і творів європейських письменників. Твори згаданих авторів позазують деформований жорстокий світ еміграції, а у ньому – пригнічену людину. На загал експресіоністська поетика їхньої новелістики містить вкраплення імпресіонізму, неоромантизму, «потoku свідомості», символічної образності, що підтверджує значущість стильового синкретизму як важливої тенденції у малій прозі міжвоєнного двадцятиліття.

5.2. Психологізм vs публіцистичність у зображенні людей «нової епохи»

(Ю. Липа, І. Савін, Юрко Перекотиполе, С. Довгаль, М. Байков)

Модернізм приніс у літературу нові засоби відтворення внутрішнього світу людини. На відміну від переважно аналітичного заглиблення, характерного для класиків реалізму, письменники-модерністи, як правило, не вдаються до прийомів «діалектики душі» і не розкладають людські переживання на окремі складники.

Натомість вони тяжіють до форми «потoku свідомості», в якому психіка людини постає як цілісний плин, а авторські репліки-коментарі й мотивування зазвичай відсутні або зводяться до мінімуму. Це так званий синтетичний психологізм, в якому важливу роль відіграють оніричні елементи, а то й оніроїдні, коли сновидіння перетворюються на галюцинаторні марення й хворобливі манії. Саме такого типу психологізм переважає в малій прозі як українських, так і російських письменників. Ймовірно, що слова Ф. Достоевського («Меня зовут психологом, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть я изображаю все глубины души человеческой») могли б сказати й ті літератори 20–30-х рр., хто ретельно, за допомогою новаторських мистецьких прийомів вивчав душу людини – В. Винниченко, В. Королів-Старий, І. Шмельов, І. Бунін, Г. Газданов, Ю. Косач.

Якщо новітній психологізм складав один полюс емігрантської малої прози, то другий, протилежний їй полюс, формувався навколо публіцистичності й документалізму. Публіцистичність у даному випадку означала не лише наявність прямого авторського голосу в тексті, а й загальну «заангажованість творів суспільними, національними, політичними, ідеологічними проблемами, висвітлення в них актуальної проблематики, використання полемічної тенденційності, емоційного пафосу» [309, с. 297]. По-новому бачиться і така якість традиційної реалістичної прози, як документалізм і фактографічність. Згідно з концепцією О. Родного, документалізм художньої прози застосовує ті можливості образної інтерпретації факту, які розроблені в попередні етапи історико-культурного розвитку й, у свою чергу, підняті на якісно новий рівень типізації та узагальнення [410, с. 6]. Повністю новаторським бачить це явище О. Зверев: «І справа не лише у тому, що він виявив здібність органічно засвоювати новітні художні ходи – монтаж, внутрішній монолог і т. п. Справа у тісній його прихильності до катастрофічної реальності ХХ століття, власне, і <...> достовірності літературного свідчення» [205, с. 27].

Психологізм, публіцистичність і документалізм характеризують твори І. Лукаша, К. Поліщука, С. Довгаля, Ю. Липи, І. Савіна, Юрка Перекотиполе. Знаменно, що ці та інші автори були водночас і політиками і часто викладали свої

погляди у публіцистичних працях. У цьому контексті варто виділити діяльність Спиридона Довгаля (1896, Чернігівська губ. – 1975, Мюнхен) – журналіста, політика, економіста, активного учасника визвольних змагань, співорганізатора і командира Студентського Куреня під час боїв за Київ узимку 1917–18 рр, згодом – підполковника Армії УНР. Покинув Україну під час першої хвилі еміграції разом із сотнями біженців, які відверто симпатизували Центральній Раді й не згоджувалися з диктатурою більшовиків. Перебрався до Чехословаччини, був редактором часописів «Нова Україна», «Вперед», «Нова Свобода», «Слово» [20, с. 8; 187, с. 9–10], працював як публіцист, разом із Ю. Дараганом брав участь у створенні літературного таборового часопису «Веселка», був співредактором «Вісника Українського Робітничого Університету» в Подєбрадах. У роки Другої світової війни заснував і став редактором журналу «Дозвілля», який поступово перетворювався на «трибуну для майбутніх козаків», де публікувалися, зокрема, Є. Маланюк, Л. Мосендз, Ю. Клен, М. Орест тощо [212, с. 71–172]. У пражському часописі «Нова Україна» надруковані деякі твори С. Довгаля, серед них – нарис про Ольгу Кобилянську, некролог, присвячений Марку Черемшині. У роботі «Поворот од соціалізму» (1927), що була своєрідною відповіддю на брошуру В. Винниченка «Поворот на Україну» (1926), С. Довгаль висловив обурення стосовно позиції М. Грушевського й В. Винниченка, які так «безславно себе поховали як провідники»: «І повстає передо мною в усю велич трагічне бездоріжжя й пристосування до чужих і ворожих концепцій українських колишніх провідників, які не почувають жадної відповідальності за своє поступування, за свої вчинки. Провідники сьогодні плюють на своє вчорашнє й зраджують ті маси, які пішли на їхній поклик змагатися. Стискається серце з болю, що ми в таку славу добу визвольного світанку, в добу, повну героїчних вчинків і кривавих жертв розбурханої нації, мали таких провідників» [140, с. 4].

Уболівав за Україну і Ю. Липа. Його світоглядна позиція знайшла втілення у новелістиці й публіцистичних творах. У роботі «Українська раса» він зауважував на стихійності руху народних мас у 1917–1923 рр., адже не було «обдуманого кермування. То були часи повстанські й апостольські. Часи ті давали

тільки глибокі настрої і великі жертви». Публіцист наголошував на необхідності побудови Третьої України «в характері українського народу». Тому від самого початку законодавець новоствореної країни «не сміє вагатись, – і повинен встановлювати нові форми. Не вільно в тому спізнатися. Один з основоположників Польщі твердив, умираючи: «При будові нової держави дають напрям на десятиліття розпорядження й закони перших кількох місяців існування державності. Зле чи добре, свідомо чи з недогляду, – нове законодавство може заважити відповідно на долі мільйонів». Отже, Ю. Липа вважав, що серйозну роль відіграє організаційний талант [310].

Письменники міжвоєнного періоду, продовжуючи надбання попередників, шукали й знаходили особливі, що не застосовувалися раніше, методи дослідження внутрішнього світу людини, поєднуючи прозові та поетичні жанри, психологізм та документальність. Першорядне значення має творчість митців, які народилися в Україні, але за політичними уподобаннями знаходилися по різні сторони протистояння. Ми вже зіставляли на тематичному, жанровому й стильовому рівнях творчість українців – А. Аверченка і В. Королева-Старого, М. Арцибашева і В. Винниченка, М. Байкова і С. Левинського, В. Федорова і Ю. Косача.

На прикладі малої прози літераторів російської та української еміграції Івана Савіна (1899–1927, справжнє прізвище – Саволайнен), який виступав за монархічний лад Росії, та Юрія Липи (1900–1944) – борця за державну незалежність України, дослідимо аспекти психологізму в зображенні людей тієї епохи. Підставою для порівняльно-типологічного аналізу творчості письменників є близькі біографічні та світоглядні риси, а також художні особливості зображення катастрофічного життя при більшовицькій владі. У роки радянської влади їх твори були заборонені й не вивчалися з ідеологічних міркувань, адже І. Савін – представник білогвардійської літератури, а Ю. Липа – один із визначних ідеологів українського націоналізму [173, с. 79–89].

Малу прозу про трагедію покоління міжвоєнної доби подають «Нотатник» (1936) Ю. Липи і численні оповідання І. Савіна зі збірки «Тільки одна жизнь: 1922–1927», виданої вперше 1988 р. В основу новелістики лягли події, свідками й

учасниками яких стали самі письменники. І. Савін пішов добровольцем у кавалерію армії генерала Денікіна, воював у рядах белгородських улан на Дону, в Кубані та Криму. Ю. Липа – «козак збройного куреня морської піхоти уряду УНР, заступник командира одеської «Січі», брав участь у боях з більшовиками на одеських вулицях, пройшов через горнило визвольних змагань.

Головне, що єднає творчість українського та російського літераторів, – антибільшовицький дискурс [157, с. 79–89]. У кожному з творів І. Савіна «на тлі жорстокості, грубості та звіриного егоїзму яскраво виступає незломлена, світла у своїй благородній тиші душа, яка, за словами автора, «гірке приниження людської гідності приймала як вінець. Не мучеництва, а скромної неясної радості й гордості за дух, якого ні заплювати, ні принизити <...> Тільки тоді, в ті воістину голгофські роки, я відчув у собі, сприймав дотиком і благословив камінь твердості й віри, кинутий мені в душу Білою боротьбою» [243].

Є. Маланюк називав Ю. Липу «одним із того покоління Юріїв та Олегів, що їх зродила доба Державності і Визвольної Війни» [Цит. за : 494, с. 3]. Митець писав: «Як град і повинь – більшовизм зробив своє. Як стихійна зміна змінив і порушив усе, що можна було порушити. Як допуст Господа прийшов і треба ще пережити і наслідки цього пізнати» [300]. Саме у його творах знаходимо численні підтвердження і засторогу проти стихійного лиха під назвою «більшовизм». «Влада більшовицька – то якби хто глумої ночі кишеньковими ліхтариками день робив», – зазначав у новелі «Чародій» [299, с. 136].

У творах обох письменників основне психологічне навантаження бере на себе багата образна символіка, тяжіння до одноколірності. У насиченій колористичній гамі домінує червоний. Як відомо, організатори Жовтневого перевороту надавали йому особливого змісту. Натомість у їх противників він викликав зазвичай негативні конотації: «Колір червоний, колір насильства, колір убивства», – писав Ю. Липа [299, с. 23]. Люди з Холодного Яру у новелі «Рубан» закликали: «Ану, брате, ходім із червоних флагів онучі драти!» [299, с. 23]. У червоні штани із срібним шнуром вирядився матрос у творі І. Савіна. У збірці «Плен» такий колір згадується близько 70 разів, що вкотре підтверджує, що

червоний – це колір-подразник. Деякі з них входять до складу епітетів: «красная месть», «красный плен». В оповіданні-попередженні «Моему внуку» прозаїк, за допомогою внутрішнього монологу, від імені усього покоління звертається до «сына своего несуществующего сына»: «... сходи сегодня ко мне на могилу и принеси цветов, только не красных» [416]. Часто вживає автор словосполучення з прикметником «мертвий» (будинок, тиша, Росія), що також є психологічним маркером минувщини. Серед символів, що зустрічаються у творах, – попіл, дим, пил, павутина, вітер, годинник, засохла ромашка. Найчастіше вони символізують «мертву» Росію, «другие берега». «Россия ваша – ромашка, вся высохла <...> Сухие ромашки мы. Жалкие, никому не нужные цветы... <...> Люди без Родины», – підсумовує героїня оповідання «Ромашки» [416]. Зупинка годинника у творі «Белой ночью» є знаком катастрофічного завершення епохи: «не выдержало время русской боли, безумия русского».

Психологізм у творах письменників-емігрантів почасти набуває гротескових форм, тяжіє до перетворень, що загалом притаманно літературі ХХ ст. Як зазначав О. Зверєв, «персонаж все більше втрачає значення цілісності й завершеної індивідуальності, виявляючись скоріше деякою пластичною матерією, здатною до найнесподіваніших перетворень» [205, с. 31]. Авторська характеристика внутрішнього стану героїв часто відповідає їхньому зовнішньому вигляду. В оповіданні І. Савіна «Кусочек рая» – виснажені й змарнілі герої: «Злые, желтые лица взрослых и заплаканные лица детей». Люди хочуть одного – хліба, бо звертаються до кожного зустрічного й майже з «навіженою наполегливістю» вимагають: «Дай хлеба!» [416]. Вони помирають від голоду: щоденно з-під мосту виносять загорнуті у ганчір'я трупи. Реалізм автора часом межує з натуралізмом. Герой твору «В паутине» розповідає про відрізану ногу дівчини, яку з'їли голодаючі, про тремтячого від голоду хлопця, у якого очі вийшли з орбіт, а він швидко повторював одне й те саме: «А ты хлеба принес?» [416].

У новелі Ю. Липи «Кам'янець столичний» поки господаря не було вдома, гість з'їв шматочок хліба. Відповіддю на такий вчинок була записка сповідального характеру уявному другові: «Трохи мені, однак, шкода того

шматочка хліба. Бо, повір, ніколи, ніколи я так не голодував, як у Кам'янці, в липні року Божого 1919–го». Психологічною ознакою нестерпного болю голодної людини було те, що «засотило його під серцем і він скривився» [299, с. 143–144].

Сповідь героя як засіб психологічної характеристики уводить і І. Савін. Петька із твору «Майский барин» свідчить на суді, що в країні після Жовтневої революції «бедность пошла страшная, голод, холод и прочие прелести», тому вибір був один із трьох: або помирати з голоду, або вступати у партію, або грабувати. Він вибрав третій варіант, став «домушником» [416]. Схожий злочинський шлях обрав і герой липівської новели «Петька Кли́н, нальотчик».

Людей, які потрапили до рук чекістів («Рубан»), автор порівнює з «лавою темнолицих, як земля». Ю. Липа пише, що вони стояли «розхристані», «витирали пасми крові і поту з чола», облимччя їх «пожовкли, зблідли». Психологічне навантаження несе на собі символіка очей. Один чоловік тікає від них «з розкритими божевільно очима» [299, с. 29–30]. Герой твору «Кам'янець столичний» із жахом проводить очима автоплатформи, повні трупів: «Тільки було видно темні обводи шапок з білими шнурками юнацької школи, і безпомічні, майже дитячі, худі ноги в обмотках, що стирчали з-під накривала» [299, с. 155]. Наратор зазначає, що червоні також відчували голод і непевність, тому «все більше бунтували і матюкали на власний уряд» [299, с. 45]. Не розуміє й Семен Потапович, персонаж оповідання І. Савіна, чому його й таких, як він, називають «авангардом», коли йому «жрать охота и в лаптях ноги?» («Во второй раз») [416].

Новелістиці І. Савіна й Ю. Липи притаманні схожі поетико-стильові домінанти – психологізм, автобіографізм. Обидва вводять у тексти фактичну інформацію, пов'язану із подіями громадянської війни, як-от: про Севастополь 1917 р. у новелі «Коваль Супрун» Ю. Липи, або про злочиння більшовиків у різних містах України у творі І. Савіна «Белой ночью». Мала проза українських та російських письменників насичена документальними фактами, топонімами, публіцистичними елементами. У сукупності вона складає єдиний текст – картину революційного, емігрантського й радянського періоду історії 1917–1921 рр.

Підтверджують заявлену тенденцію і твори Юрка Перекотиполе, малознаного автора із Чернігівщини. Уже перше оповідання збірки «Експропріація» акцентує на складних і неоднозначних настроях народу, що відчув подих свободи і почасти п'янів від нього і діяв на межі й за межами людського й людяності. У зображенні суперечливих проявів народного прагнення справедливості прозаїк продовжує традиції М. Коцюбинського, В. Винниченка та інших письменників початку ХХ ст. Початок оповідання втрачений, але з контексту можна зрозуміти, що купка хлопців – «байдужих, сміливих і енергічних», зорганізувавшись у «Нову Січ», поставила собі за мету «...працювати для свого народу, для того, щоб увільнити вітчизну, для того, щоб повалити многоголову гидру – Царизм!» [379, с. 4]. Хлопці належать до різних соціальних прошарків: гімназистом, вигнаним за політику, був Іван Гулярка; сином заможного шляхтича, якого громада обрала отаманом – Іван Пугач; Юрко Довганенко – техніком, засланим до Сибіру, звідки йому вдалося втекти; Шило був народним учителем, але через знущання і вбивство нареченої став месником [379, с. 13–14]. Товариство озброєне «чим попало»: старі рушниці, револьвери, шаблі, «бравнінги», нові пістолі, чабанські ножі, але «...одна ціль, одна мета, один прапор, одна боротьба» об'єднують групу патріотів [379, с. 4].

Ознакою того, що в оповіданні йдеться про невидуману історію, є топоніми і вказівки на тогочасні події в Україні: «Київщина в огні повстання!», «Харківщина хвилюється», «на Херсонщині страйки і бунти». Неодноразово згадується Центральний Комітет Народної Оборони. Подія відбувається на Чернігівщині, про що свідчать топографічні маркери: назви селищ (Кладківці, Великі Тополі, Довгі Тополі), ліс (Вербівський), спуск по Десні тощо. Революціонери вирішили повести й Чернігівщину дорогою повстання. Для цього потрібні гроші – озброїти селян, «завалити» їх нелегальною літературою й підготувати до відкритого бунту. Один вихід, який знаходять отаман і його товариство – це експропріація. Наратор зауважує, що суспільство вбачало у ній злодійство, в селянських «розрухах розбішацтво», але й у смерті експропріантів – заслужену кару [379, с. 19]. Відтак можна говорити про амбівалентність позиції

автора, який у чомусь засуджує своїх героїв і водночас милується ними. Він показує життєлюбність цих юних злодіїв і мрійників, які люблять жартувати, сміятися, співати. Вирішивши «гукнути пісні», вони зазвичай починають з відомої усім «Ще не вмерла Україна». У такі моменти розповіді прозаїк вдається до поетики візуалізації, що завжди мають «високу функціональність – є основними генераторами художніх смислів»; «вони глибоко змістовні, тому «читаються в глибину» [233, с. 226].

Музикалізація прози допомагає почути цей «гімн горя, страждання, гуркочущої посвяти, призиву і надії. В його звуки вложили вони своє життя, свої мрії, свої бажання. І він гуркотів все гучніше і міцніше ллючись і переливаючись в різних звуках і нотках» [379, с. 12]. Таке крещендо налаштовує і героїв твору, і читача на майбутню перемогу. А далі товариство затягує «Ой не шуми, луже», «Морозенка» і пісня за піснею лунають у нічному повітрі. Автор вживає й ремінісценцію з Гоголя, бо не може втриматися від захвату чарівністю ночі: «Що може бути краще української ночі та ще на ріці! Коли все небо криється міріадами зірок і вони дивляться в ту воду, як у свою люстру, блистячи і милуючись; коли солов'ї так чудно співають...». Пісні козаків, таким чином, переплітаючись із пташиним співом, створюють самотутній нічний хор, від якого усім учасникам дійства стає так добре, коли хочеться «упиватися божественною амброзією сеї пишної, дивної ночі...» [379, с. 12]. Прозаїк, таким чином, прагне «поєднання образно-зорового (візійного) та логічно-сміслового начал» [233, с. 242].

У системі засобів вираження внутрішнього стану героїв важливу роль відіграє психологічний портрет. Особливою виразністю позначені описи очей і поглядів. При цьому Ю. Перекотиполе часто вдається до порівнянь із образами тваринного світу. Так, у Юрка Довганенка «страшні вогневі очі», які без слів доводять свою погрозу жидові Гершкові [379, с. 8]. Войовничість козака Шила змальовано так: «...лице його було таке страшне, що не можна було на нього дивитися: вискалені зуби були, як у вовка, він усміхався, як чортяка». Ганна, яка споглядала усе це дійство, так злякалася, що «лице було у неї, як у мерця», а у її

батька, якого побили урядовці, «спокійне і добре звичайно лице було перекошено ненавистю і очі блистіли, як у вовка» [379, с. 39–41].

Письменник послуговується елементами внутрішнього монологу, які допомагають розкрити психологічний стан героїв. Отаман Пугач мріє про свою «Січ», про батальйони повстанців, великі громади селян. «Все це бігло у нього, як малюнки в калейдоскопі: битви, ріки крові, страждання, страти, а потім, наче б з туману, впливав і ставав все яснішим прапор найдорожчої і наймилішої йому нени – України». Однак мрії були лише мріями, бо «жадібне зітхання зірвалося з його вуст» [379, с. 16]. Як людина освічена, Пугач розумів, якою тяжкою й нерівною буде боротьба. Довго з жалем дивився він на фото своєї дівчини, тихо розмовляв з нею, розповідаючи про свою любов до України й ненависть до самодержавного уряду: «Коли б ти знала, як б'ється серце у мене в грудях <...> Коли б ти знала, як воно відчуває нещастя і горе всіх пригноблених...» [379, с. 17].

Ю Перекотиполе подає картини знущань царських урядників над козаками: їх катували нагаями, підпалювали підосви ніг, рвали на головах їх волосся, саджали на палі, тобто «робили такі злодійські муки, що не можна навіть описати» [379, с. 19]. Та вони не здавалися; запорукою їхнього успіху були сміливість, відвага і братерська приязнь. У творі лунають гасла на кшталт «...битися треба не на життя, але на смерть! ...живими не треба даватися в їх руки»; «Або вийдемо побідниками, або умремо, як борці за вільність народу» [379, с. 37, 40]. Козакам вдається зібрати кошти «на революційний рух на Україні», вони переконують пана Кандзюбу, що що вони не розбійники й не вбивати прийшли. Панночці козаки пояснюють: «Подумайте про наш бідний народ! Що він має! Землі – нема, шкіл на рідній мові також нема, найменше проміння свідомості убиває російський уряд тюрмами, нагаями та шибеницями» [379, с. 52]. Пан врешті-решт погоджується надати грошову допомогу. Оптимістично звучать слова Довганенка, що «прийшов кінець абсолютизму і неволі України» [379, с. 56].

Твори малої прози Спиридона Довгаля («Тіні похмурих днів», «За землю гинули») присвячені військовій тематиці, у них простежується підвищена емоційність, містяться елементи потоку свідомості, монтажу [187, с. 11–12]. Їм

бракує сюжетної динаміки й композиційної вправності, однак вони містять прикмети новаторського письма: фрагментарність побудови, дискредитний внутрішній монолог, уривчастий синтаксис тощо. Кожне оповідання поділене на кілька частин, об'єднаних спільною тематикою. Основні кольори – сірий і чорний: «сірі хмари», «чорне болото», «чорні вістря дерев» [141, с. 56]. С. Довгаль вживає різні тропи – епітети, порівняння, метафори з елементами персоніфікації: «заплакали ночі дощами», «плаксива осінь», «шумлять ліси кулеметами», «несли гарячі серця холонуті у <...> госпіталях» [141, с. 56]; «Люд <...> як колодник, таволгою битий», «сонце випило роси», «діти <...> як горобці спадають», «крила «червоного півня», «тиха музика розгойданих пшениць» [138, с. 82–83].

Погодимось із С. Ленською, яка зазначала, що в духовній атмосфері доби співіснували дві протилежні тенденції: відчуття катастрофи та неймовірної сили порив, що живився прагненням до оновлення [292, с. 39]. У творах С. Довгала також наявні такі тенденції: одна пов'язана із жахіттям війни та визвольних змагань, друга нагадує про минуле або звучить музикою свободи. Обидві лінії подані експресивно й у кінематографічному стилі, коли одна картина швидко змінює попередню: «Замислиться Стародубом стара Чернігівщина, затужить руїнами Батурина» – «В патлатих головах роїться гнів» – «Стовпом куряви в'їхав карний загін у село» – «діда били» – «люд, як худобу, в кошару заганяють» – «Ніби мерця кожна хата має» – «Заложниками забрали кілька дівок з молодицями» – «В лісах люде козацьким табором стоять» – «Карний загін до смаженого пана в гості» – «Десь криво всміхається до сонця моя земля» [138, с. 82–83]. Або: «Десь мруть вояки» – «Чекали дикого Денікіна, а як прийшов, – виходили з села й «кістьми лягали» – «На возах дубіють зв'ялені тифом козаки» – «Зустрічали галичан» – «І прийдуть спечені сонцем дні майбутнього» [141, с. 56]. Означена тенденція дещо нагадує телеграфний стиль, який опановували футуристи і європейські письменники. Г. Клочек влучно відстежив, що «кінематографічний код ідеально пристосований для розпізнання прийомів візуальності літературних текстів, оскільки прийоми візуального впливу, які

вироблялися до появи мистецтва кіно, уже мали характер «вродженого» кінематографізму [233, с. 243].

Зразком поєднання реалістичних традицій української літератури й ознак експресіонізму є твір С. Довгаля «На інтернації». Ознакою публіцистичності у ньому є редукція психологізму й деталізації в зображенні польських вартових, що охороняють табір («Кругом колючі дроти й вартові польські доглядають за живим цвинтарем колишніх вояків»), нумерацією бараків («ч. 7»), згадками про Збруч, оповіддю від першої особи тощо. Якщо довідкова література лише згадує про «значні труднощі» інтернованих, то твір С. Довгаля художньо доповнює таку характеристику образно-емоційними картинами: «Над сонними й брудними бараками витає дух поступової атрофії органів і почуттів. Табір мріє лиш про минулі змагання, що луною гарматного грому віддають у снах». Голодні, змарнілі вояки днями блукають по бараку або лежать на брудних нарах. «Здається, личило б над табором дошку почепити <...> такого змісту: «Тут спочиває сконала армія У.Н.Р.», – зауважує С. Довгаль. Він уводить стилістичні засоби, за допомогою яких експлікує психологічний стан інтернованих. Інверсія дає змогу письменникові зосередитися на певних словах, наприклад: «Замість запалу *жаль* і зле *обурення* в душах живе». Він змальовує «дику добу», яка позначена, щонайперше, сірим кольором: «сірі й одноманітні дні», «сірі люди». До цього примикають епітети й метафори: «колючі дроти», «манекени людських подоб», «тремтючі тіні», «каламутні очі зголоднілих вояків» [139, с. 43].

Розповіді про дозвілля воїнів, які слухають оповідки хорунжого Бриля, вміщені у твір як «оповідання в оповіданні». Публіцистичність малої прози С. Довгаля виявляється як у авторських зауваженнях («Чи ж випростаємось? Чи ж запаланіємо бурливим життям і боротьбою?» [139, с. 43]), так і в творенні характерів таких патріотів, як Мужук Андрій. Цей гарний зовні хлопець має добре серце, сповнену любові до рідного краю душу. Безперервні походи та бої не давали йому змоги навіть подумати про рідних, бо «сотня замінила всіх: і матір, і Олену, і колишнє товариство» [139, с. 45].

Характерним прикладом поєднання документалізму й вигадки є оповідання-нарис Миколи Байкова «Быдло». Твір зорієнтований на документування конкретних фактів, пов'язаних із виступом Троцького в Києві, а також містить фантазійний епізод – пропозицію від польського пана застрелити більшовицького лідера. Твір рясніє достовірною інформацією: тут і робітники заводу «Арсенал», і повне ім'я оратора – Лейба Бронштвейн (Троцький), і вказівка на кількість присутніх на мітингу (25–30 тис.), й навіть пам'ятник Богдану Хмельницькому, який вказує булавою на «северо-восток» (промовистий жест!), і місце, де відбувається дійство: «по краям площади возносили к небу свои золотые купола соборы, Софийский и Михайловский монастыри» [26, с. 330–331]. Саме тоді М. Байков жив у сестер у Києві, де спостерігав за зміною влади, тому на власні очі бачив усе, що відбувалося. З історичних джерел відомо, що Троцький неодноразово приїздив до столиці України, а 20 травня 1919 р. виступав на мітингу на Софійській площі. Б. Соколов у «Тайнах Булгакова» припускає, що відомий письменник також слухав промову Троцького. У романі «Белая гвардия» оратор уподібнений ангелу-згубникові Аваддону-Аполліону з Апокаліпсису, а в «Мастере и Маргарите» Аваддон стає демоном війни, у якому також легко вгадується Троцький [432, с. 9–27].

У творі М. Байкова детально розповідається про візит. Ставлення до одного з більшовицьких лідерів висловлене через відповідне забарвлення лексики: «главковерх *прикатил* <...> в бывшем царском поезде, с небывалой *пышностью и помпой*»; «неслышно *подкатил* к трибуне *шикарный автомобиль*», військові «одеты с *иглочки*» [26, с. 330]. Така деталізація – своєрідний психологічний штрих для протиставлення «панів» і натовпу.

М. Байков дає портретну характеристику Троцькому. Передусім автор звертає увагу на «типичный мефистофельский профиль», «ястребиный нос» [26, с. 332]. У надрукованому М. Булгаковим по гарячих слідах фейлетоні «Грядущие перспективы» (1919) є таке попередження: «...придется много драться, много пролить крови, потому что пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одуроченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная

борьба» [60, с. 439]. Отже, булгаковська «зловещая фигура» має відповідник і в оповіданні М. Байкова, здобрена ще й «ожившим лицом Сфинкса», у якому зосереджене все зло й звірина жадова крові. Слова Троцького «дышат неумолимым презрением и звериной злобой». Значуща назва твору («Быдло») свідчить про зневажливе ставлення до людей як натовпу, який здається схожим на звіра. Водночас назва оповідання, очевидно, екстраполюється й на оратора.

Подібно відтворюється масова психологія й у новелі Леоніда Мосендза «Людина покірна». У ній протиставляється інженер Калер, сильна, вольова особистість, і вороже настроєний проти нього натовп. Останній порівнюється із «сірою масою» та «хижим звірем», який кидається на героя. Сцена протистояння самотнього беззахисного інженера й озвірілої юрби нагадує розп'яття Ісуса Христа: «Звір спробував крові й хотів її ще». Юрба у творі українського письменника «шпурляла в жертву найогидніші вигуки», а Калер стояв на ешафоті й гордовито дивився далеко понад головами натовпу [329, с. 18–20].

Протилежна ситуація описана у М. Байкова. На першому ж мітингу в «Арсеналі» Троцький «был освистан и забросан гнилыми яблоками», тому більшовиками були вжиті заходи. У творі провідне місце займає мотив зброї, яка є скрізь: на дахах встановлено декілька десятків кулеметів, нижні поверхи будинків зайняли особливі загони інтернаціональних частин. Говорили, ніби трибуна оточена «двойным рядом отборных красноармейцев, вооруженных до зубов», що під трибуною були кулемети. Матроси й червоноармійці стояли, спираючись на зброю [26, с. 331–332]. Запропонований оповідачеві револьвер так і залишився в кишені у польського пана. Промовисте прізвище його – Грохольський – один із засобів психологічної характеристики героя, який наполягав: «Пусть пан стреляет». Зрозумівши, що цього не станеться, Грохольський сказав: «Если б это было в Польше, то <...> повесили бы его на первом фонаре!» [26, с. 334].

Малодисциплінований натовп, хоча й висловлював своє нетерпіння, завмер, коли Троцький заговорив. Ораторський талант керівника мав магічну дію. Говорив він близько двох годин, голосом виразним, дзвінким, «как иерихонская

труба», вживаючи оклики, народні слова й приказки, захоплюючи увагу пафосом і суто демагогічними прийомами. Крім автора й пана Грохольського, ніхто майже не помічав «искрящихся глаз беспредельной злобой и неугасимой ненавистью ко всему человечеству». Виступ більшовицького лідера був дієвим: натовп слухав, незважаючи на «кровавый призыв к разрушению культурных ценностей и пролитию крови» [26, с. 332–333]. У Троцькому вгадується сам Антихрист, проти якого не посміли виступити ті, кого названо «бидлом» – натовп не спромігся вийти проти свого «укротителя». Сумнозвісний вердикт поляка містить пророчу долю: «Русский народ – это быдло, которое можно скрутить в бараний рог и заставит делать все, что угодно!»; «Лучшего вы недостойны!» [26, с. 334–335]. Тому і зброя не знадобилася: гіпнотичне слово Троцького виявилось сильнішим за зброю. Публіцистичністю позначена авторська кінцева ремарка: «И думалось мне: неужели мы, русские, действительно представляем собой быдло, неспособное к активной борьбе, и обречены на рабство?» [26, с. 335].

5.3. Естетика неоромантизму і поетика вольового характеру в малій прозі міжвоєнної доби (Л. Мосендз, І. Лукаш, К. Поліщук, М. Байков, І. Сургучов)

Література міжвоєнного двадцятиліття є неоднорідним і складним явищем, у якому переплітаються різні художні напрями й течії. Одне із провідних місць займає естетика неоромантизму. Ю. Ковалів наголошував, що неоромантизм – це «стильова тенденція модернізму», він «генетично пов'язаний із класичним романтизмом, <...> живлений ідеями «філософії життя», перейнятий тенденціями *fin de siècle*, запереченням нормативної естетики реалізму та натуралізму, позитивістської традиції картезіанства у мистецтві» [309, с. 118]. На переконання В. Агєєвої, неоромантичні тенденції «наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, піднесення національно-визвольної боротьби» [5, с. 13]. Характерні риси неоромантизму знаходимо у малих епічних формах Л. Мосендза, І. Лукаша, М. Байкова, В. Федорова та інших літераторів, які оспівують мужність своїх героїв, їхні подвиги.

На прикладі аналізованих вище творів малої прози Леоніда Мосендза («Людина покірна», 1937) й Івана Лукаша («Голе поле», 1922) доцільно простежити особливості поетики вольового характеру. Події, про які йдеться, безпосередньо сприяли появі вольової особистості: визвольна війна 1918–1921 рр. в Україні у книзі Л. Мосендза і перебування Добровольчої армії під командуванням генерала Врангеля у Галліполі у збірці І. Лукаша. Хоча тематика книг різна, вважаємо, що типологічно спорідненим для обох прозаїків є зображення героїчного духу персонажів. У десяти новелах збірки Л. Мосендза вольовим показаний увесь український народ, який піднявся на боротьбу за звільнення батьківщини, серед них – інженер Калер, дід Яким, козаки, американець Майкель Смайлз – люди мужні, непокірні, наділені незламною волею й жагою до свободи. Н. Мафтин справедливо зазначала, що назва книги «Людина покірна» «звучить контрастом до постатей», наведених тут: мужніх, наділених «залізною волею» [316, с. 158].

Назва збірки І. Лукаша виправдана не лише тим, що параномазією наближена до назви з турецьким містом Галліполі – це було справжнє голе поле. Книгу, створену на документальній основі, складають чотири твори, які за жанровими ознаками поєднують у собі елементи нарису й оповідання. Свого часу О. Амфітеатров назвав цю збірку «галліполійським епосом у співчутливій розповіді живого свідка, – такого, що торкає за серце», а також зазначив її сповідальний характер [Цит. за : 48, с. 105].

Найбільше місця «стоянню» білогвардійського війська відводиться в оповіданні-новелі «Кутеп-Паша». Хоча майже всі образи дещо ідеалізовані (автора виправдує те, що ставив за мету відтворити «духовну силу російського воїнства»), певним чином це відповідає функціям давньоруської літератури і споріднює означені твори письменників. У творі І. Лукаша подано цілу галерею різних представників вольового характеру – генералів, солдатів, жінок, ченців. У Галліполі панує залізна дисципліна, яку генерал Кутепов вважає запорукою збереження армії. Ще один важливий чинник підтримки духу – безумовна чистота одягу, якої вимагав командувач. Це здавалося неможливим за тих умов, але

офіцери були до педантичності чисто вдягнені. Воїни принесли із собою «всю Россию» і вірять у свою місію: «...мы все здесь испытываемые за Россию» [313, с. 51]. Солдати мужньо витримують голод, злидні, хвороби. Наратор подає образи сильних духом героїв, які вірять: «...мы россияне, мы ее последние солдаты и нас ждет Россия». Ніби вступаючи в діалог, наратор новели Л. Мосендза «Хазарин» наголошує, як важливо людині не втрачати себе в еміграції: «А на вигнанні треба завжди бути в борні, на сторожі, на чатах. Щоб не занепасти духом. Головне духом. Треба борюкатися, щоб витримати й перемогти» [329, с. 50].

Генералам, особливо Кутепову, відводиться головне місце: він «человек добрый и простой», «решительного, железного закала», «заразительный у него смех», «шагает крепко и широко» [313, с. 7, 17]. Це сильна, вольова людина, яка не знає сумніву. Оповідач ніби порівнює його з фольклорними героями: «Вся его сила в ногах и весь он похож на того вросшего в болотную петербургскую гать бронзового битюга, что сторожит с бородатым понурым царем Санкт-Петербург» [313, с. 8]. У створенні образів генералів відчутний вплив Ніцше, герой якого Заратустра учив: «Я скажу вам про Надлюдину. Людина є щось, що має подолати. <...> Нехай же і воля ваша скаже: Хай буде Надлюдина суттю землі!» [356, с. 8]. Персонажі І. Лукаша нагадують надзвичайну особу, яка поєднує ніцшеанську з біблійною. Автор називає Кутепова Мессією, а коли перед солдатами з'явився Врангель, крізь дощ раптом прорвалося сонце. Армія сприймає його як «стену перед всем миром» [313, с. 24, 28].

Патріотизмом і вольовими рисами характеру наділені й дійові особи збірки Л. Мосендза, для якої також характерні публіцистичність та ідеалізація героїв [166, с. 23]. Наратором є учасник визвольних змагань на ім'я Давид. Жанровий спектр книги, яка складається з десяти новел, представлений «новелою випробування характерів» [316, с. 162], що навіть назвою жанру відповідає тим життєвим обставинам, у яких опинилися персонажі І. Лукаша. Перший твір Л. Мосендза започатковує низку сильних, вольових людей. Як і генерали у російського автора, інженер Калер є людиною ніцшеанського типу. Він урівноважений, безстрашний, має могутню постать, пронизливий погляд. Калер –

«...увесь уособлення волі й дисципліни», до чого звикли працівники заводу. Він протистоїть юрбі – «вівце-людям», «диким звірям», «сірій масі». (Порівняємо: «Людина для мене занадто недосконала»; «...навіть тепер людина більше мавпа, ніж декотрі з мавп» [368, с. 8]). Близько 10 разів вживає Л. Мосендз слово «юрба», менше – синонімічні з ним – «маса» (4 рази), «натовп» (2 рази). Поведінка натовпу детермінована життєвими обставинами й нічим не відрізняється від звіриної. Наратор вживає й відповідну лексику: «жадоба крові», «хижі руки», «задряпалась по стовпу людська ошинелена мавпа з мотузком в зубах» [329, с. 21–26]. У момент розправи Калер тримався мужньо, «дивився гордовито кудись далеко понад головами юрби». Навіть в останню мить він помстився кривдникові: обличчя інженера ожило, «ніби метнуло грім і блискавку» [329, с. 27].

Незвичайна сила духу борців за визволення України змальована Л. Мосендзом у новелі «Брат». Юнак довго терпів московську владу, яку називав «північною сараною», врешті прийшов до висновку: «...не вівцями, а вовками бути», щоб не прогаяти «...цей грімкий і кривавий дев'ятнадцятий рік!» [329, с. 34]. Відтак відчувається амбівалентне ставлення до філософії Ніцше стосовно натовпу. В останній новелі Давид розповів історію американця, який, дізнавшись із газетної публікації про народження нової країни – України, прийшов побачити землю своїх прашурів і допомогти здобувати для неї волю. Філософ вустами Заратустри виголошував: «Заклинаю вас, брати мої, залишайтеся вірні землі!» [356, с. 8]. Отже, і герой твору Л. Мосендза відчував себе «...сином того народу, заради якого ризикує своїм життям» [329, с. 153]. Наратор наголошує: якщо у твоїх жилах тече українська кров, ти не зможеш залишатися осторонь, коли твоїй країні потрібна допомога, тому радіє, що починає відроджуватися «черкаська завзятість», а вчорашні діти перетворюються на Людей [329, с. 37].

Символіка лука і стріли в новелі Л. Мосендза «Великий Лук» наводить на міркування стосовно тризуба – символу України. Створити образи сильних людей допомагають паралелі з міфологією та давньою історією. Старий із оповідання І. Лукаша «Розсип зірок» впевнений, що найсильніша армія та, у якій кожна її частина несе свої історичні спогади, «заветы крови и подвига» [329, с. 66]. Деякі

фрагменти, ремінісценції із «Словом о полку Ігоревім» в обох творах зазначали В. Просалова [401, с. 110], О. Бобилева, яка зауважувала: «русичи» – не що інше, як поетична назва давньоруських воїнів» [48, с. 109]. Ремінісценції з давньоруською літературою помітні в оповіданні-нарисі І. Лукаша «Хмари»: «Свет померк и небо в крови потому, что померкла моя родная земля. Земля родная пала черным пеплом и уже догорает. Земля родная моя, ледяная пустыня» [313, с. 72]. Тут вгадується велич героїв минулих віків: «белые крылья рыцарских шлемов», «подняв щиты, идут бывшие рыцарские дружины», звучать історії про лицарське Вічне Кохання й Чарівну Даму [313, с. 10, 69–70].

Твори, у яких переплітається давня історія та сучасність – це і згадуваний нами «Великий Лук», і «Роксолана». Герой першої отримує як нагороду зброю – папуаський лук, який колись дивним чином зник, а тепер знайшовся. Автор нагадує про «славне українське минуле», а читаючи вірші «зацного рицаря Петра Сагайдачного, гетьмана», персонаж відчуває легкий трепет «несвідомої радості» – воскресіння України [329, с. 106, 112].

Неоромантичні мотиви є провідними у малій прозі Д. Тягнигоре, К. Поліщука, М. Байкова, де змальовуються так звані «амазонські» образи, що відповідало настроям тих часів. Для створення таких персонажів прозаїки вдавалися до публіцистично-документальних фактів участі жінок у визвольній боротьбі. В оповіданнях Д. Тягнигоре доволі часто зустрічаються образи жінок-воїтельок. Вони допомагають поневоленим козакам («В турецькій неволі», «Над молодістю сонечко зійшло, а над старістю зайшло»), відрізняються активністю, за необхідних обставин рішучо стають на бік боротьби й нарівні з чоловіками воюють, отримують перемогу або гинуть («Козаче серце», «Жінка-месник», «Бранка Галя», «Українська кров»). Наратор у захваті від красивої отаманші Теклі Зозулі, високої зростом і сильної хорунжої Розалії Орлички, яка попереду війська їде на «добрім коні» («Під блакитно-жовтим прапором») [464, с. 145]. В «Обороні Святині» автор розкриває долю таких жінок: «Ставили чоло ворогам не лишень незабутні лицарі козаки, але і їх не менше славні і хоробрі жінки, і вони, коли приходив тяжкий, скрутний час, кидали кочерги, брали в руки мушкети, шаблі,

сідали на коней і, мов ті колишні Амазонки, ставали до бою, своєю кров'ю рідну землю напували, за смерть своїх мужів, братів, суджених ворогам мстили, святині від бісурменів боронили, в тяжкій неволі турецькій, татарській, ляцькій томились, насильство і наругу невірних над собою терпіли» [463, с. 91].

З одного боку, автор виступає продовжувачем традицій української прози – М. Старицького («Облога Буші»), П. Куліша («Орися»); його жіночі образи дещо споріднені з героїнями творів О. Назарука («Роксолана») й Л. Костенко («Маруся Чурай»), які є втіленням ідеалу української дівчини. А з другого – у творах Д. Тягнигоре відчувається вплив американського середовища, де жінка відіграє у суспільстві більш активну роль. Так, у США та країнах Європи головними вимогами феміністок 20–30-х рр. були рівність жінок і чоловіків при голосуванні, право на можливість отримання жінками вищої освіти, можливість праці тощо.

М. Байков також звернувся до образу красивої, сильної жінки. Простір творів автора досить широкий – від карпатських лісів до Далекого Сходу, що дає змогу говорити про типовість представниці слов'янської раси. У «Ломницькой ведьме» він зачарований гуцульською жінкою-чаклункою, яка розумними й проникливими зеленкуватого кольору очима пильно дивилися з-під «седых кустов нависших бровей» [26, с. 149–154].

Тип, що нагадує фольклорну істоту народних казок, і лякає, і водночас дивує та захоплює літератора, бо відьма про всіх усе знає, лікує травами, заговорює кров, усіляко допомагає людям (з багатих бере золото й срібло і віддає бідним), їй підпорядковуються звірі й птахи. Гідним продовженням своєї прабабусі є тип вольової дівчини Ядвіги. Це «высокая, красивая горянка, одетая в звериные шкуры, вооруженная старинным боевым топором, на фоне древней священной рощи, производила сильное впечатление». Автору на мить здалося, що він побачив «воинственную амазонку древних славян после удачной охоты на дикого вепря» [26, с. 156]. Він вражений красою, силою й витривалістю дівчини, яка на плечах має ношу вагою не менше трьох пудів. «Могучая лесная фея» вправно володіє сокирою, добре орієнтується у лісі, до того ж гарно співає гуцульських пісень, на що зауважує: «Человек здесь так же прекрасен, как

окружающая его природа <...> Он чист душою и наивен сердцем, как ребенок, поэтому и сама жизнь для него легка и радостна...» [26, с. 159]. Героїні М. Байкова, як видно, продовжують галерею закладеного ще М. Некрасовим типу російської жінки (у названому випадку – української жінки, гуцулки!), яка «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет» і продовженого О. Купріним у рішучій та щирій «Олесе».

У багатьох творах М. Байкова жінка зображена також як зовні гарною, так і внутрішньо гармонійною, мудрою, сильною. Портретний нарис «Дэнуни», присвячений відважному дослідникові Сибіру Михайлу Янковському, містить коротку, натомість вагому інформацію й про його дружину – Ольгу Луківну. Сильна жінка ділила з ним радість і смуток, працю й небезпеку життя у тайзі [26, с. 99]. Вона влучно стріляла, її серце не знало страху, її можна було побачити верхи на коні, коли наздоганяла хунхузів. Автор зазначає, що Янковський навряд чи зміг би досягти таких блискучих результатів, якби з ним поряд не було такої мужньої супутниці. Жінка – сильна, смілива – є головним персонажем його роману «Тигрица». Настя врятувала пораненого чоловіка (сама теж постраждала, але тривалий час несла на собі, із власного волосся скрутивши аркан для Григорія, щоб зручніше нести). Герой вражений, бо не кожен чоловік здатний на таке. «Богатырь-баба! Под стать Григорию!» – вигукує у захваті [25, с. 509]. Жінки селища («Поселок Романовка»), у якому поселилися старовіри, також «под стать мужчинам» [26, с. 103]. Письменник наголошує, що вони здатні захистити житло, впоратися по господарству і з дітьми, коли чоловіки йдуть на полювання, а якщо хунхузи нападуть на «бабье царство», вони з легкістю дадуть їм опір [26, с. 103].

Несподіваний образ «амазонки» змалював український літератор Клим Поліщук в оповіданні «Отаманша Соколовська». Дія твору розгортається на території України часів визвольних змагань. Постать Олександри Соколовської (1902–1919 (?)), яка стала прототипом згаданого оповідання, у наш час хвилює істориків (Р. Коваль) і письменників (В. Шкляр), але й досі нез'ясованими залишаються обставини її смерті.

К. Поліщук, який першим звернувся до цієї особистості, підкреслив «струнку постать синьоокої панни», «коротко підстрижені золотії коси й сині, з таємними вогниками очі» [388, с. 243, 247]. Маруся зображена і в сентиментальному дусі, коли грає вальс, і як дівчина-воєк. «Бадьорість і рішучість проявлялися в кожному рухові її тіла», – зазначає К. Поліщук [388, с. 262]. Він милується дівчиною, яка вправно керує загonom, усю ситуацію тримає під контролем, сміливо воює з ворогом. Отаманша встигає скрізь: перевіряє, які настрої панують у загоні, для чого йде за село, мов у розвідку; вибудовує стратегічні плани наступу, блискавично приймає рішення. Маруся відкриває душу колишньому вчителю: «Життя заставило мене стати отаманшею <...> Всі люди, які коло мене, дісталися мені в спадщину після мого брата, як його замордували червоні. Якийсь час людьми керував мій батько, але і його спіткала та сама доля, тоді вже я мусила взятися за діло. Нічого було робити, коли всі в один голос кричали: «Немає Соколовського, то хай Соколовська атаманствує! Інших отаманів не потрібно нам!» Я згодилась лише для того, аби помститись за моє безталання. Ви думаєте, що мені війна потрібна? Що мені у ній? Я жінка ще молода, я хочу жити, але що поробиш? [388, с. 248]).

Та не лише войовничість і мужність оприявнюють письменники у характері сильної жінки. Дійсно сильною робить її кохання. У нарисі М. Байкова «Это – любовь», який описує період Першої світової війни, акцентується на непосильній ноші, яка лягла тягарем на тендітні плечі жінок і матерів, коли навіть чоловіки вражалися їхній мужності. Образ пані Рудич є втіленням справжнього кохання. М. Байков детально описав, яка це клопітка робота, «предприятие почти безнадежное» – пошуки тіла коханого, похованого в одній із численних братських могил. Солдати захоплювалися жінкою, розповідали, як вона «...сама работала с нами лопатой и киркой, не хуже мужика <...> Как откроем могилу, так она сама покойников переворачивает, осматривает, все ищет между ними своего» [26, с. 127]. Близько сотні мерців перевернули й знову закопали. Автор вживає елементи натуралізму: «...мы думали, она с ума сошла. Схватила его, обнимает,

целует в губы, в глаза, а оттуда бежит вонючая жижа и лезут белые черви! Вся перепачкалась в навозе, в гное. Еле уговорили ее тело в гроб уложить» [26, с. 128].

Принагідно зауважимо на суголосній тематиці оповідання «Любовь» російського письменника Іллі Сургучова (1881–1956), у якому також дві жінки намагалися відшукати тіло загиблого офіцера. Деталі, на яких зупиняється автор, – очі й руки: «люди не замечают, но руки живут почти такой же одухотворенной жизнью, как и глаза» [442, с. 99]. Елементи візуалізації допомагають довести думку, що по рукам скоріше можна вгадати настрій людини. Наратора зворушив загальний вигляд молодої жінки, відстороненої від усього: «в сердце этой девушки живет захватившая ее в свои когти человеческая, жестокая любовь, – та, которая сильнее смерти» [442, с. 100]. Якщо мати загиблого мала усміхнене обличчя, «старческие притворно-хитрые, лукавые глаза», то наречена була далека від усього світу, –оточуючі не наважувалися запалити сірника, щоб цим вогником «не оскорбит и не вспугнуть ее печаль». Він відмітив: «Что наши пустые огоньки рядом с этой печалью? <...> Была огромная, незабываемая красота человеческого чувства, перелитого в великую молчаливую и, потому, святую тоску» [442, с. 101–102].

Як і у творі М. Байкова, у цьому описі також наявні натуралістичні елементи тематики, однак у І. Сургучова мати, а не молода жінка виконує незбагненну для присутніх, але таку ніби звичайну справу знаходження тіла, обіймів і поцілунків рідної людини – того, що колись було її сином. Авторське бачення кохання різне: може бути скорботним і величним, водночас неспроможним сприйняти жахливу реальність (наречена), або самовідданим, що не помічає навіть тління (мати, мадам Рудич у М. Байкова). Зображення молодої жінки в оповіданні І. Сургучова є підтвердженням аксіоми, що сила жінки – у її слабкості.

Таким чином, вольовий характер людини міжвоєнної доби представлений різнопланово й колоритно. У творах Л. Мосендза й І. Лукаша виявлено схожі виразально-зображальні засоби творення характеру вольової людини. Це люди мужні, непокірні, наділені «залізною волею» й жагою до свободи. Митці ідеалізують їх, наділяють рисами ніцшеанського зразка, залучають ремінісценції

з Біблії, давньоруської й середньовічної літератур, таким чином наближуючи героїчне до міфологічного. У зображенні характеру сильної жінки письменники тяжіють до народно-фольклорних традицій, ставлячи її поряд із чоловіком і наділяючи волею, мужністю. Влучні портретні характеристики, деталі й авторські ремарки створюють виразні образи сильних жінок.

5.4. Засоби лексико-семантичної і стилістичної виразності в оповіданнях В. Винниченка й А. Аверченка

Зрозуміло, що загалом у малій прозі письменників-емігрантів важливу роль відіграють різноманітні лексичні засоби виразності й відповідні стилістичні прийоми, однак їх функціональність набуває особливої значущості у творах на дитячу тематику. З'ясуємо специфіку художньої образності у творах В. Винниченка й А. Аверченка, в яких змальовується світ дитинства. Дослідниками зазначено, що тема дітей завжди цікавила митців. Ще у дожовтневий період їй було присвячено чимало творів, серед них – оповідання В. Винниченка «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Бабусин подарунок», збірки А. Аверченка «Шалуны и ротозеи», «О маленьких для больших» тощо [167, с. 146].

Психологізм творів для дітей В. Винниченка вивчала С. Присяжнюк, яка зосередилася на визначенні своєрідності вираження внутрішнього світу дитини, зокрема й у збірці «Намисто». Важливий аспект, що перш за все дає можливість зіставляти творчість В. Винниченка й А. Аверченка, – дитячий дискурс. Сатира А. Аверченка й Теффі стала об'єктом студіювання Л. Спиридонової, твори В. Винниченка й І. Буніна досліджували Л. Мацевко, Л. Рева-Левшакова, з європейськими літературами їх порівнювали В. Панченко, Г. Сиваченко. Дитячі образи в гумористичній прозі А. Аверченка, Саші Чорного й Теффі студіювала А. Коротких.

Письменники народилися на півдні України: В. Винниченко – у Херсонській губернії у робітничо-селянській родині, А. Аверченко – в

Севастополі у купецькій сім'ї. Український автор закінчив народну школу, навчався у Єлисаветградській гімназії, на юридичному факультеті Київського університету, А. Аверченко – в Севастопольській гімназії, Харківській школі живопису. Змалку виявляли природний розум, неабияку любов до книги, захоплювалися театром і живописом. У літературу обидва прийшли майже одночасно. Перший друкований твір В. Винниченка, повість «Краса і сила», з'явився 1902 р. в «Київській старині», перше оповідання А. Аверченко – 1903 р. у харківській газеті «Южный край». Твори авторів містять багато автобіографічного, зокрема згадки про дитячі роки.

Сильні дитячі враження та можливість пізнавати життя завдяки мандрівкам Україною й зарубіжжям давали митцям багато матеріалу для творчості, тому ще у дореволюційний період кожен мав заслужену славу. Обидва стрімко йшли до своєї мети: у час, коли А. Аверченко здобував славу всеросійського гумориста, В. Винниченко займався революційною діяльністю. Російський митець працював у виданнях «Сатирикон», «Новий Сатирикон» і організовував вечори гумору, намагаючись бути якомога далі від політики. Під час таких заходів А. Аверченко скрізь устигав, «був всюдисущий, дотепний, милий» [504, с. 130]. В. Винниченко тоді займався пропагандою серед селян, за нелегальну діяльність час від часу потрапляючи до в'язниці, брав участь у виданні журналів і газет («Слово», «Наше життя», «Робітнича газета»), написав низку літературних творів, став одним із організаторів УНР, а потім очолював її Генеральний Секретаріат.

Однак доля розпорядилася так, що обидва у 1920-х рр. опинилися в еміграції, де створили не менш яскраві шедеври письменницької майстерності, зокрема й досліджувані твори. Написані вони майже одночасно: поетико-психологічна збірка В. Винниченка «Намисто» – між 1922 і 1927 рр., хоча окремим виданням вийшла 1930 р. в Харкові, а константинопільська збірка А. Аверченко «Діти» – 1922 р. У вступі до неї писав: «Я люблю детей. Дети любят меня». Він уважав їх кращими представниками людства: «Дети, в общем, выше и чище нас» [4, с. 10]. Якщо до дореволюції А. Аверченко виступав як автор

веселого сміху, то в еміграції частіше звучить сум і навіть озлобленість на дорослих, які позбавили малечу дитинства.

В. Винниченко також уважно ставився до дітей. У «Щоденнику» містяться записи і про власні сімейні проблеми, коли дружина втратила можливість мати дитину («А на дітей без жалю і жаської тривоги дивитися не можу»), і на загально-педагогічні теми. «Чи сміє така людина мати дітей?», «А скільки таких, що випускають у нове життя хворих дітей своїх, будучих калік!» – коментує випадки із життя [78, с. 210, 466].

Л. Спиридонова переконана, що А. Аверченко «протиставляє жорстокому світові дорослих свіжість сприйняття, чистоту й безхитрісну правду дитячого світу» [436, с. 105]. Суголосні думки вчених щодо творчості українського письменника. Збірку «Намисто» вважали однією із кращих у прозовому доробку В. Винниченка. Вона написана «на мотиви українських народних пісень, що надає їм ще більшої погідности й безпосередньости» [82, с. 3]. С. Присяжнюк зауважувала, що автор «заглиблюється у власне стихію дитинства, внутрішній світ маленької людини, її моральні випробування, сприйняття дорослого світу...» [397, с. 8]. Збірки «Намисто» і «Діти» мають схожі лексико-стилістичні елементи, представлені філософічністю, музикалізацією, гумором, іронією, засобами виразності й різними художніми прийомами і мовними ресурсами.

Оповіданням В. Винниченка й А. Аверченка властивий специфічний психологізм, пов'язаний із особливостями дитячого світосприйняття і дитячого внутрішнього світу. Їм відомі способи, як можна полегшити біль під час покарання. Так, щоб не було боляче Льонці, коли його битимуть, Сашко радить другові: «Мене як б'є хазяїн, так я раз у раз щось хороше про себе думаю. І так не болять», – говорить йому, щоб думав, що буде пастухом, тоді не буде страшно («Та немає гірш нікому») [80, с. 234, 239]. Діти виявляють себе справжніми знавцями людської душі, розуміють, як і з ким треба поводитися, як отримати дозвіл чи прихильність будь-кого. Санька з твору В. Винниченка спочатку вороже ставиться до свого кривдника, «владики і царя» Гриня, але згодом йде на поступки, бо хлопчик щиро просить у неї вибачення, і ось оптимістичний фінал:

«дві голівки <...> міцно сплять на одній подушці» [80, с. 26]. Слухняний і лагідний Зінь («Гей, хто в лісі, обізвися...») майже ніколи не сперечається, бо знає, яким чином можна добитися бажаного: «...сумирненько схиляє голівку до плеча, так щиро-щиро дивиться чорненькими хитрими оченятами, так ласкавенько посміхається, що просто-таки соромно відмовити йому» [80, с. 28].

Інтуїтивними психологами виявляють себе й маленькі герої А. Аверченка. Схожий на Зіня герой оповідання «Кулич», який для того, щоб батько не лаяв його за надкушений шматок ковбаси і паску, швиденько вітається («Христос воскрес!»). Хлопчик запобігливо підлізає до батька з поцілунком, і батько змушений дати відповідь: «Воистину!», і вже не такий суворий із сином [4, с. 29]. Спостерігати за гостями під пасхальним столом взявся Дімка («Под столом»). Хлопчик бачить чоловічий черевик, що повзе, мов змія, назустріч гарненьким жіночим туфлям. Дитині шкода блакитних черевиків, і для того, щоб їх не забруднило чоловіче взуття, він пустив у хід таку стратегему: підсунув замість блакитненької ніжки морду свого верблюда й енергійно штовхнув нею підприємливий черевик [4, с. 11]. Гумористична ситуація під столом, продемонстрована очима хлопчика, є кумедною завдяки поєднанню авторських прийомів: персоніфікації, метонімії, вживанню слів у невластивому для них значенні. Дорослі показані у всій своїй нікчемності, що дало змогу письменникові в одному з наступних творів підсумувати: «...взрослый человек – почти сплошь мерзавец...» [4, с. 25]. Ще в одному – маленька Оленка, образившись на матір, вирішила йти з дому, але на заваді стала собака. Тоді дівчинка зробила вигляд, ніби їй нема діла до жодної собаки у світі й стала байдуже дивитися у протилежний бік («Душистая гвоздика»). А витівник Костя, щоб привернути до себе погляди, намагається вигаданими історіями викликати жалість оточуючих, і це йому вдається («Костя») [4, с. 43].

Комічні ситуації трапляються й у згадуваних уже творах В. Винниченка. Одна з них – коли винахідлива близня «знайшла» для вдови «щасливу кішку», домалювавши фарбою на животі жовтеньку пляму: третю, щасливу масть. А повернувши шкатулку хазяїнові й домовившись про половину грошей, вони довго

чекали, поки той відрахує гроші: «Близня ніколи стільки не робила задач на складання, як цей раз», – стверджує автор [80, с. 108, 126].

Мала проза письменників, попри її орієнтації на дитяче світосприйняття, сповнена глибоких філософських інтенцій. Батько близнят говорить: «Життя – не казка» [80, с. 104], а шістнадцятирічний герой А. Аверченка називає життя «краєм воронки» [80, с. 16]. «Важко тримати своє щастя, навіть голубам», «...щастя так легко не дається», – роблять висновки персонажі винниченкових творів [80, с. 200, 231]. Мудрий батько розуміє, що з витівника Кості росте майбутній поет [4, с. 46].

Оповідання А. Аверченка містять, як у байках, мораль. «За одну вину двух наказаний не бывает», – чує герой «Кулича» втішний голос. Кінцівки творів сповнені сумних і навіть гірких висновків: «Желуди-то одинаковы, но когда вырастут из них молодые дубки – из одного дубка сделают кафедру для ученого, другой идет на рамку для портрета любимой девушки, а из третьего дубка смастерят такую виселицу, что любо-дорого...» [4, с. 20–30].

Збірка «Намисто» вміщувала вісім оповідань-намистинок, назвами яких стали рядки народних пісень. Така літературна родзинка є оригінальною, адже у самій назві міститься натяк на головну ідею твору. Музичні мотиви підсилюють роль сказаного. Таким чином, народно-фольклорні мотиви у творах «Віють вітри, віють буйні...», «Гей, не спиться...», «Та немає гірш нікому...» є свідченням як поетичної душі самого автора, так і його героїв. Пісні в його оповіданнях частіше виконують жінки чи дівчата: «Санька вміє тоненько-тоненько і так жалібно співати»; Ланка, підтанцювуючи, загонисто виспіває: «Ой випила, вихилила...»; у Хведоськи чистий і ніжний голос і «співає вона раз у раз таких гарних пісень так сердешно» [80, с. 26, 65, 240]. Іноді, навпаки, пісня гучно реве, ніби заводський гудок: «Гей, хто в лісі, обізвися...» – то голос самого Корчуна [80, с. 34, 39]. Доцільно вжито звукопис. Ось двері, як навмисне, «хитро і тонесенько, неначе кажуть до Зіня: «А-а, іде-еш?», скавучать або «тонесенько і жалібно риплять» [80, с. 27, 36–37].

Різні функції виконують пісні в оповіданнях А. Аверченка. Зазвичай це дражнилки («Рыжий красный / Человек опасный... / Я на солнышке лежал... /

Кверху бороду держал...»), міські наспіви («На слободке есть ворожка...») або популярні в морських сферах «романси» на зразок «Не плач, Маруся, / Ты будешь моя...» [4, с. 16–29]. Герой оповідання «Кулич», аналізуючи власну поведінку в пасхальний день, розуміє, що не буде йому пробачення за те, що «орал на базаре во все горло не совсем приличные татарские песни» [4, с. 28]. Згадки про музичні твори й елементи музикалізації є своєрідним тематичним фоном, який допомагає передати дух революційної епохи – чи то «міський маскарад», чи то політичні події, у яких не останню роль відіграють діти й підлітки.

Обом письменникам притаманне зображення світу дітей через гіперболізацію. Корчун, якого боїться Зінь, здається хлопчикові здоровезним, «удвое більшим за маму, за бабцю та й за самого тата» [80, с. 29]. Діти бояться темноти. Гринь з жахом дивиться «на чорну страшну дірку дверей до спальні», бо там може знаходитися якась «ворожа сила» [80, с. 17–18], а Дімка змушений терпіти нахабство гостя лише тому, що «між столовою і дитячою кімнатами були дві неіснуючі кімнати, де всяка нечисть могла схопити за руку» [4, с. 13].

Художній засіб, до якого часто вдаються автори, – порівняння, що найчастіше співвідноситься зі світом живої природи. Особливо це помітно в зіставленні людей із птахами або тваринами. Усі приклади порівнянь внутрішньо виправдані, є засобом реалістичного й часто гумористичного зображення життя.

В. Винниченко: «У димарі пищить <...> як муха в павутинні»; донечка «така гарнюсінька, така білесенька, як маленьке ягняточко», «вітер загув на інший голос, густий і добрий, як у бджоли», «зуби великі-великі та жовті, як зубки часнику», «серце затіпалось, як отой горобець», голубка «тупала, як теличка, що її обсіли мухи», «сірий... пурхав над усіма легко та грайливо, як метелик» [80, с. 19–185];

А. Аверченко: «нога, обутая в эту элегантную штуку, ...как змея», ботинок «заерзал, заюлил около безропотного верблюда, как коршун над падалью», «мы, как воробыи», «Мотька одет, как попугай», «как червяк без сердца», «иду, злой, как бешеная собака», «пробубнив, как майский жук», «голоса затрещали, как сотня воробьев», «дети его гонят от себя, как паршивую собачонку» [4, с. 10–46].

Письменники вдаються до синтезу різних засобів, тому часто зустрічаються в одному реченні поєднання епітетів, порівняння, метафори, наприклад: «...сонце червоною скибкою, як астраханський кавун, вилізло з-за обрію»; «сьогодні вранці грало сонце, пухнасті хмарини пливли білими кораблями в синю таємничу далечінь...»; «А здалеку, з річки, доносяться крики хлопчаків, що купаються, а промені сонця, ласкаві, теплі, як рука матері, яка проводить по голівці свого улюбленця, промені сонця ллються з синього неба» [80, с. 226, 284]. Сповнені тропів речення є свідченням яскравого художнього таланту майстрів слова.

Звертаються письменники й до схожих елементів поетики портретування. У В. Винниченка «найголовнішими є уста (усмішка, рішучість, оптимізм) й очі (рух, вираз)» [384, с. 5]. Маленькі очі є вказівкою на людину черству, злу. Васько з оповідання «Гей, не спиться» здивовано «витріщив <...> свої мишачі оченята» [80, с. 95]. У дядька Зозулі, якого хлопці не люблять, бо проганяє, «крихітні, як конопляне насіння, оченята» [80, с. 172], що є свідченням жадібності. Вузькі й косуваті очі, як у татарок, у Льоньчиної тітки. Колір її очей – «жовтяві, з червоними жилками» – вказує на роздратованість, дядько теж має «набряклі кров'ю очі», коли б'є хлопця [80, с. 242–249]. Отже, червоний вказує на роздратованість. Натомість у Льоньки великі, потемнілі очі, від переляку, а в Любки («Гей, не спиться...») – «дві великі-великі сині квітки очей» [80, с. 99], що свідчить про невинність душі дитини.

У малій прозі А. Аверченка також є описи очей і вуст. Володька («Продувной мальчишка»), сидячи в кафе, прикид і вижидав, «шныряя черными глазенками во все стороны». Така поведінка – свідчення неспокою дитини і бажання якомога швидше вирішити своє питання. Заокругленість очей школяра («Разговор в школе») часто свідчила про здивування й навіть жах, що він набрався сміливості задати нечемне запитання вчительці [4, с. 34, 36]. У портретній характеристиці бабусі Семена Комара («Гей, ти, бочечко...») подана пряма вказівка на лагідність характеру, передану завдяки усмішці: «оченята без вій, червоненькі, закислі, посміхаються. Уст нема, тільки ямочка, а й вона, і носик, і всі зморшки посміхаються» [80, с. 52–53].

Характерною ознакою поетики В. Винниченка є зосередження на такій деталі зовнішності людини, як волосся. У Ланки коси ледве вміщаються, «їх у неї така сила, і так вона їх круг голови обмотує, що то вже й не голова, а наче плетений із темної лози кошик...» [80, с. 65]. У Івашка на голові «по обидва боки стирчало два вихорці, задьорні, вперті, як два гребінці у півника», а у його сестри – буйно золоті кучері, мов піна на голові, «що сто вихорів там не дорівнялись би» [80, с. 98–99]. «Настовбурчене волосся» у дядька, ката маленького Льоньки [80, с. 349].

У творах російського літератора також достатньо вказівок на посмішку чи усмінене обличчя. В оповіданні «Кулич» хлопці весело сміються, «веселє разгоралось». Вчителька посміхається питанню учня, який не розуміє, навіщо вчитися («Разговор в школе») [4, с. 28, 37]. Але не завжди у творах А. Аверченка є пряма вказівка, іноді сміх відчувається у самій поведінці, словах героя чи автора. І тут на допомогу приходять мовні засоби – діалоги, просторіччя. Створенню гумористичних ситуацій сприяють застаріла лексика або слова у невластивому стилістичному контексті. Так, у маленького Гриня є «царство», у якому він – «владика, цар і бог над речами». Його присягання та відречення навіки від усякого насильства і знущання автор підсумовує висловом: «Так даються всі *конституції*, так дає їх і Гринь, будучи ні гіршим, ні кращим з монархів» [80, с. 13–18]. А наратор оповідань А. Аверченка звертається також до вказаної лексики: «Перед тем, как положить голову на *плаху*, я малодушно попытался отодвинуть этот момент...» [4, с. 19].

Діти наслідують поведінку старших, манеру говорити, вживають приказки, навіть, на зразок дорослих, лайливі слова. В. Винниченко «широко експериментує зі словом, поєднуючи традиційну й суголосну часові лексику» [404, с. 18]. Сирота Семен Гедзь раз по раз вживає словосполучення «проклята душа», «чортова душа», «чортів скургуц» [80, с. 49–51]. Лайлива лексика, відома в Україні з давніх-давен, є бажанням письменника показати емоційність народу. Взагалі у творах пристрасна мова, свідченням чого є окличні, спонукальні й питальні речення, насичені діалоги, як у російського автора, або невластива пряма мова, як у

В. Винниченка. Володька із твору А. Аверченка знає три приказки, які принагідно вживає: «Как бедному жениться – ночь коротка», «Была не была – повидаться надо», «Не до жиру – быть бы живу», користується брудною лексикою [4, с. 32].

Отже, влучні мовні прийоми у малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка підсилюють сприйняття світу дитинства як чистого й прозорого, що потребує захисту від життєвих катаклізмів. Схожі художні засоби – гіперболізація, порівняння, – найчастіше співвідносяться зі світом живої природи (зіставлення людей із птахами і тваринами). Залучають вони й однотипні елементи поетики портретування (описи очей, вуст, волосся, усміхненого обличчя). Український та російський художники слова вдаються до синтезу різних прийомів, тому часто зустрічаються в одному реченні поєднання епітетів, метафори, порівняння, що є свідченням їхнього яскравого художнього таланту.

5.5. Колористика й символіка предметно-художньої зображальності:

Теффі й Галина Орлівна

Сучасне літературознавство активно вживає поняття символу, яке розглядається у мистецтві як універсальна естетична категорія. Вона розкривається через зіставлення із художнім образом, а також знаком та алегорією. Тож можна стверджувати, що «символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості», і він є «знак, наділений всією органічністю й невичерпною багатозначністю образу» [1, с. 378].

Символічну природу художньої образності вивчали М. Бахтін, В. Жирмунський, М. Костомаров, О. Лосєв, О. Потебня, Г. Сковорода, З. Фрейд, П. Флоренський, Г. Юнг та ін. Вони простежили, що образ-символ містить у собі велике багатство значень. Учені доводили, що художній образ є своєрідним «переплетенням думок» (О. Потебня) і що у художньому зображенні важливий не лише символ, а й предмет зображення (П. Флоренський).

Найчастіше символіка привертала увагу науковців, які досліджували певні її аспекти у поетичних або прозових творах окремих авторів, серед них –

А. Азбукіна (образ-символ «соловей» у російській поезії), Е. Гаврилюк (рослинна символіка), Г. Разувалова (образ будинку), О. Росінська (екзистенційна природа символіки в поезії В. Стуса), Т. Кулешова (символ у творчості М. Цвєтаєвої), І. Московкіна (образи-символи у творах Л. Андрєєва), О. Темна (поетика символу у творчості М. Волошина), С. Чернюк (образна символіка у творах Т. Осьмачки), Ю. Єранова (художня символіка у прозі А. Чехова) та ін.

Загальні питання, пов'язані із розглядом символу в літературі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., вивчали Г. Осадко, Н. Мафтин, Л. Мних, Н. Науменко, А. Нямцу, А. Тимофєєв, а в російській – Є. Брисіна, С. Желобцова, К. Єрошкіна.

Символіку у творах письменників-емігрантів досліджували М. Анісімова (романи І. Шмельова, М. Осоргіна), А. Марченко (паризький текст у прозі авторів молодшого покоління російської еміграції першої хвилі), М. Каратоццоло і Л. Спроге (Дон-Амінадо), І. Сквирська та Г. Юрчак (твори Ю. Косача).

Вагоме місце у малій прозі емігрантів займає й колористика. Вона є одним з найсуттєвіших елементів стилю письменника, за допомогою якого виражається ідейний і пов'язаний із ним емоційний зміст літературних творів. Особливої актуалізації набула колористика художнього світу твору на межі ХІХ–ХХ ст., «коли естетика імпресіонізму, а потім і експресіонізму з живопису поширилася у сферу літератури» [233, с. 10]. Колористичні характеристики у творах митців, завдяки своїй смисловій та емоційній насиченості, є одним із засобів втілення естетичних ідеалів митців. Вони висловлюють його оцінки та ставлення до предмету, служать розкриттю ідей, уявлень і поглядів письменника, тобто особливостей його світосприйняття.

Фізичні явища – світло і темрява – у визначенні П. Флоренського, стають предметом філософських міркувань про співвідношення двох начал: божественного і нікчемного, Добра і Зла, Життя і Смерті. Вчений пояснює не лише інтерес прозаїків до символіки кольору, а й несвідоме тяжіння до того чи іншого кольору, і це дає змогу зрозуміти духовний світ автора та його світогляд.

Дослідження художньої символіки проведемо у компаративному аспекті на прикладі творчості російської та української авторок Теффі та Галини Орлівни.

На перший погляд, правомірність такого зіставлення може викликати сумнів, адже письменниці відрізняються і за світоглядними орієнтирами, й за жанровими пріоритетами і кількістю написаного. Однак саме простір художньої символіки в їхній прозі відкриває перспективи порівняльно-типологічного студіювання.

Функції вживання символів у творчості Теффі вивчали О. Бочкарьова, С. Васильєва, О. Михайлов, Д. Ніколаєв, Л. Спиридонова, Е. Нітрауер, О. Трубілова. Хоча з боку С. Ленської, П. Ротача, М. Яремкович і зроблені перші кроки у вивченні прозового доробку Г. Орлівни, однак її твори, передусім у царині образів-символів, «потребують сьогодні дбайливого дослідника» [45, с. 214].

У долях самих письменниць навряд чи знайдеться багато спільного, однак на деякі моменти ми звернули увагу. Обидві отримали гарну освіту: Теффі закінчила Санкт-Петербурзьку гімназію, Г. Орлівна – московську й Вищі жіночі курси. Кумиром обох був «Велетень» – Лев Толстой, «грудку землі і засохлу хризантему» із могили якого привезла українська авторка [45, с. 206], а Теффі «читала й перечитувала» його «Детство и отрочество» та «Войну и мир» [457]. Після революції 1917 р. Г. Орлівна повернулася до Києва, продовжила навчання й розпочала творчу кар'єру – актриси й літератора. Теффі, яка вже до революції стала «королевою російського гумору», також після закриття «Російського слова», у якому працювала, вирушила до Києва й Одеси з публічними виступами. У 1919 р. Теффі опинилася за межами етнічної території, сподіваючись на повернення додому, якого так і не сталося. Г. Орлівна, яка перебувала у 1921–1925 рр. в Західній Україні, на той час захопленій Польщею, випустила дві збірки новел «Шляхом чуття» і «Перед брамою». Вона «з беззастережною довірою» повернулася додому, однак була звинувачена у націоналістичному ухилі, заарештована і провела більше п'ятнадцяти років у Казахстані [411, с. 357–403].

Головні жанри, у яких працювали авторки у вигнанні, – оповідання і фейлетони (Теффі), новели й вірші у прозі (Г. Орлівна).

Хоча творчість Теффі еволюціонувала від символізму до реалізму, про що писали літературознавці, елементи символістської поетики займають істотне місце в її малій прозі. Зокрема, видно, як за маскою сміху проглядає ностальгія,

тому у малій прозі 1920–30-х рр. частіше зустрічаються образи-символи батьківщини, її минулого та сучасного [186, с. 25–28].

До сфери «минулого» у творах Теффі віднесемо художні символи, пов'язані з дитинством письменниці й дореволюційним періодом її життя. Як зазначила О. Бочкарьова, в еміграції авторка все більше зверталася до дитячих спогадів, забобонів і переказів «російського народу, спілкування з яким було необхідним для кожної людини, що опинилася на чужині» [53]. В оповіданні «Счастливая» дитинство асоціюється з абстрактним символом щастя – конкою. Мимохіть згадується гоголівське порівняння Росії з трійкою коней («Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?»; «Не так ли ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстают и остаются позади»). Шестирічна дівчинка захоплено повідомляє сестрі: «Я сегодня видела конку! <...> Лошади были белые и бежали скоро-скоро; сам вагон был красный или желтый, красивый, народа в нем сидело много, все чужие, так что могли друг с другом познакомиться и даже поиграть в какую-нибудь тихую игру. А сзади, на подножке стоял кондуктор, весь в золоте, – а, может быть, и не весь, а только немножко, на пуговицах, – и трубил в золотую трубу: – Ррам-рра-ра!» [462]. Ця «колесница радости», що біжить «под звон солнечной трубы», і є щастям. Радість підсилена яскравими кольорами – червоним, жовтим і «золотим».

З минулим пов'язані побутові речі, що стають образами-символами. Про них йдеться у творах, де згадуться обшуки та арешти. В оповіданні «Счастье» – це конфісковані ложки, що символізують украдений побут. Більшовики, які робили обшук помешкання, нічого підозрілого не знайшли, поки не виявили срібних ложок. Щоб уникнути розстрілу, героїня повідомляє, що їй вони не потрібні, бо й сама збиралася «пожертвовать их на нужды... государственной эпизоотии» [480]. Коли мешканці повернулися додому, виявилось, що й меблі знадобилися новій владі. Так, за допомогою сатири, письменниця подає реалії більшовизму.

У другому оповіданні, «Серебряный чайник», послуговуючись прийомом залучення чужого тексту (твори Г. Уеллса), Теффі за допомогою символу

викриває деякі вади існуючого режиму. Люди «смертельно больные», вживають якусь «бурду» і «клейкое месиво» замість хліба, носять одяг із лахміття. Міста порожні й зруйновані. Срібний чайник виступає символом минулої заможності: колись був окрасою салону, а тепер «этот чайничек, каким-то образом, вполне законно из предмета частной собственности перешел в собственность правительства». Теффі розтлумачує англійському письменникові, що відбувається: «Грабеж из кустарного промысла перешел в правительственную организацию. Вполне законно – ваше умозаключение верно. Кушайте на здоровье, ни в чем не сомневаясь» [460]. Аж ось символ старої Росії виявився у матроса. Авторка сатирично домислює: «...иногда неожиданно для дорогих гостей из шляпы лукаво вылезает краденый чайник...» [460]. Вона залучає й фольклорних героїв як свідків свавілля. В оповіданні «Сказочка» Баба-Яга скаржиться, що все добро розгубила: «Медную ступу, и ту реквизировали» [460].

Символами «минулого» є також анімалістичні деталі (кабан, джміль, хрущ), за допомогою яких відтворено індивідуальні характери, що сформувалися в дореволюційній Росії. Коли герой твору «Майский жук» прийшов до співвітчизника за допомогою, то, побачивши його в коричневому поміщицькому одязі, вловив його схожість із хрущем. Хлопець згадав сон – спогади з дитинства, коли весь сад гудів навесні цими жуками» [459, с. 195]. Засмучений відмовою, Костя прокручує події назад (ефект кіноматографа), подумки говорячи кривдникові: «Нет, жук, ты обязан. Ты обязан! Когда ты вывозил из России свою поганую поклажу, разлетаюку свою вывозил и деньги, мы тебя, жук, своей грудью прикрывали, отдавали жизнь, пока ты грузился на пароходы, когда я твою разлетаюку отстаивал, меня вот искалечили, контузили. Ты тогда, жук, лебезил передо мной, льстил мне и сочинял про меня стихи, что я герой. А теперь тебе до меня дела нет. Как это так, а?» [459, с. 197]. За С. Аверінцевим, «предметний образ і глибинний смисл у структурі символу постають як полюси, немислимі один без одного (тому що смисл втрачає поза образом свою явність, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти), але і розведені між собою, так що в напрузі між ними і розкривається символ» [1]. Тож аналогія із хрущем виникла у героя не

лише за зовнішньою, а й за внутрішніми ознаками. Отже, хрущ («майский жук») є ознакою егоїстичної, байдужої людини.

Символіка «сучасного» у Теффі стосується післяжовтневого періоду, пов'язаного з життям емігрантів та існуванням у Совдепії, про що дізнавалася з листів, чуток, еміграційної преси. Частіше авторка вживала абстрактні поняття для передачі символу. «Потворний» танок не в такт, а ніби «на ходу схваченный», виступає знаком неподобства на усій планеті – як результат світової революції та її наслідків («Защитный цвет»). «Налетела война. Смыла кровавой волной танцующие пары. Ревом орудий оборвала истомные аккорды. Страдание и смерть, горько обнявшись, заколебались, закружились, захватывая новые области, переходя границы новых государств. По следам танго – везде, везде. Революция – рев и свист. Выскочило подполье. Сбило с ног. Пляшет» – такий лапідарний текст Теффі створює калейдоскопічну картину життя [460]. Дивні й коротенькі листи з рідного краю на зразок «Анюта померла от сильного аппетита» або «Судьба его неизвестна» є маркером заборони на отримання достовірної інформації про голод і фізичне знищення у більшовицькій Росії – розстріли, катування («Тонкие письма»). Ейфелева вежа («Башня»).

Питання генерала-біженця («Ке фер?») означають глибоку самотність людини поза межами батьківщини [459, с. 150, 180]. Теффі писала, що в чужій країні для емігрантів знайомим було тільки небо. Розповідь про старого генерала взагалі стала візитівкою російських емігрантів [Цит. за: 355, с. 10]. «Живем мы, так называемые лерюссы (русские), самой странной, на другие жизни не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимопритяжением, как, например, планетная система, а – вопреки законам физическим – взаимоотталкиванием», – сумно писала Теффі [459, с. 180]. Символи гільйотини та сировини означають незатребуваність людей і у Совдепії, і в еміграції («Гильотина», «Сырье»): «Жили-жили, творили, работали, а вышло одно сырье, да и то – другим на потребу» [460]. У всіх творах відчувається ностальгія: «Только ночью, когда усталость закрывает сознание и волю, Великая Печаль ведет душу в ее родную страну. Ведет и показывает беспредельные пустые поля, нищие деревушки, как

ошметки – ломаные палки да клочья гнилой соломы, – пустые могучие реки, где только чайки ловят рыбу и обнаглевший медведь, бурый зверь, средь бела дня идет на водопой воду лакать» [459, с. 169].

У малих жанрах обох авторок зустрічаються абстрактні символи «сучасного» – голоду й смерті, які набувають екзистенціального смислу [192, с. 227–228]. Теффі намагається подати їх дещо відсторонено й не так вражаюче, як це робить Г. Орлівна. У першій зазвичай нема експресії в зображенні голоду, вона обмежується короткими словосполученнями або реченнями: «от голода горло сводит» («L'ame slave»), «Приезжают наши беженцы, изможденные, почернев от голода и страха» («Ностальгия»), «Жили в предместье Парижа и голодно и холодно» («Мать»), «Тяжелые, черные дни голода во время нашей революции» («Отклики»), «Больные, голодные, обманутые, обкраденные. Наше темное страшное русское будущее» («Дети») [461].

У Г. Орлівни смерть і експресія зображені у згадуваних «гротесках» «Дроти», «Спи, хлопче, спи!», «Improvisacia» та ін. Художній символ, яким вони об'єднані, можна визначити словосполученням «світ у дротах». Він охоплює і «тисячі жертв, полеглих на далеких полях», і «злиденне життя», змальоване у творі «У церкві», і «царство мертвих» із «Пісні вмерлого міста» [368, с. 29, 31]. Понура картина останнього твору нагадує готику середньовіччя з його німим жахом, «закостенілими і змертвілими тілами». Проходячи крізь лабіринт із трун, розставлених просто на землі, героїня збентежена ще більше від зустрічі з мерцями замість людей [368, с. 32–33].

Символіка слова «мертвий» у Теффі стосується як дореволюційного, так і життя в еміграції. Аналогічну картину зустрічаємо в її спогадах, розповіді про знущання більшовиків над хлопчиком: «Они выкололи глаза мальчику, ребенку десяти лет вырезали их начисто <...> Он жил так два дня и все время кричал» [459, с. 437]. Зазвичай мертва у письменниці – «деревня», «колокольня», «сезон». «По опустелым улицам бродят только обиженные, прожелкшие морды, обойденные судьбой, обезтравленные, обездовиленные и обездоленные», – зазначає у творі «Мертвый сезон» [460]. У фейлетоні «Сказочка», зображуючи

реальність, Теффі залучає казкових істот: Змій Горинич у «Чрезвычайку пошел мертвыми костями заведовать» [461]. Про страшні події згадується у творі «Свои и чужие»: «Женщина остановила грузовик, оглянула своих мертвых, выпрямилась, спокойная, открытая, незащищенная, одна перед направленными на нее дулами ружей, перекрестилась широким русским крестом и повернула ручку пулемета» [461].

Деякі авторські символи – павутиння і сургуч – означають невідворотність долі. Звертаючись до чогось заплутаного й незрозумілого, Г. Орлівна залучає символ павутиння, який заважає людям бачити Бога (новела «Павутиння»). Весь твір, власне, побудований на художньо довершеному розгорнутому паралелізмі. Стара хвора жінка намагається відсахнутися від павутиння в той час, коли в селі третій день «ревуть гармати», чутно «цокання кулеметів», у кожній хаті «повно червоних». Більшовики почуваються господарями: ріжуть худобу, п'ють горілку, палять у хаті. Героїня, «з сухими вогнями в провалених очах», показувала кудись пальцем і говорила: «Ось коли загубили Бога! <...> І встане брат на брата! <...> І прийде на землю Антихрист!». Вона передрікає голод, «болісті різні» [368, с. 18–21]. С. Ленська влучно зауважила, що «образ павутиння, який неначе обплутує стару, подвоюється: означає передсмертні марення старої і символізує більшовицьку владу, ворожу селянам, її руйнівні наслідки» [292, с. 333]. Пророцтво жінки («А щоб менше було чути голос Божий і щоб менше було видно небо, то весь світ заснуть павутинням...») [368, с. 20] звучить майже погрозливо.

Дещо іншу від павутиння, але аналогічну роль – постійної присутності – має символіка сургучу в оповіданні Теффі «Тихий спутник». По-різному називає вона цього супутника – «обломок сургуча», «ненужный огрызок», «маленький друг». Вона не пам'ятає, коли саме він у неї з'явився, але на всіх етапах вигнання був поряд. Починаючи від Петербурга й Москви, слідував з нею через Київ та Одесу, приїхав до Парижу та Берліну. Тривало виснажливе життя: «Черные, сонные дни, белые, бессонные ночи. Уходили, пропадали люди. Уходили и не возвращались вещи. И те, и другие не заменялись, и обнажалась жизнь, голая и безобразная». Потім була хвороба, коли сургуч був забутий. Нарешті сургуч став свідком листа

всесвітнього масштабу – того незвіданого, що у звичайному житті не можуть бачити люди: «существо безликое, выражающее обликом нечеловеческим человеческую печаль, заботу, и ласку, и страх за меня, и преданность» [461].

Символи павутиння і сургучу мають водночас схоже й відмінне значення. Збіги – у постійній присутності, невідворотності долі, нагадуванні про злиденні часи, у раптовому зникненні. Однак якщо павутиння означає те, від чого людина бажає позбавитися, але неспроможна самотійно це зробити, то сургуч, навіть забутий на столі, повертається до господині, слугує їй, допомагає, рятує.

Символіка кольору у Теффі й Галини Орлівни тісно пов'язана із простором і часом оповіді. Колір завжди символічний, допомагає не лише зробити виразним простір, а й встановлює зв'язок між подіями, епізодами. У малій прозі Г. Орлівни змістовну роль відведено жовтому, що має амбівалентну семантику. З одного боку, це символ самого життя, сонця, з другого – знак хвороби та втручання у власний світ людини, про що свідчить вживання цього кольору в оповіданні з однойменною назвою. Виконуючи політичні доручення, Оксана скрізь на своєму шляху відчувала те, що «хотіло обплутати її з усіх боків» – «жовте». Вжите у творі близько тридцяти разів, «жовте» набирає ознак психологічного символу, що стає маркером нестерпних чоловічих домагань, які призводять дівчину до нервового стану [367, с. 43–45].

Теффі у збірках «Книга Июль» і «О нежности» також залучає жовтий колір для визначення очей людини як психологічної ознаки: «злые, желтые глаза» («О нежности»), «большие, круглые желтые глаза» («Отклики»), «тухлые желтые глаза» («На Красной Горке»), «негр ворочал белками с желтым припеком» («Гурон»). Зазвичай жовтий означає втому, слабкість: «он был совершенно желтый» («Наклейка»), «Валентина Сергеевна усталая, желтая» («Чудовище»), «желтое лицо» («Жанин»), «лицо озабоченное и желтое» (Конец предприятия).

Якщо «жовте» у Галини Орлівни – бридке, то біле в її новелі «Крізь чад» – чисте, світле. Марися згадує минулий вечір, пристрасть поцілунків, але в ній раптом прокидається «туга... за чистим... за ясним... за білим», тому купує білі квіти й несе коханому «як жертву, білу і чисту» [370, с. 21].

У Теффі розроблена розмаїта символіка очей, що має багату психологічну функціональність і слугує для вираження різних почуттів: «глаза выпученные, «личико с огромными глазами» («Флирт») – свідчення здивування, «Мои глаза сверкали, как бриллианты», «Сергей не сводил с меня безумных глаз» – насолодження красою очей, «...ханжа скосил на меня бешеные глаза» – злість, «Говорит, а у самого слезы на глазах и губы трясутся» («Два дневника») – хвилювання, «она несколько раз метнула на Бульбезова удивленным лукавым глазком» («Жених») – хитрість [480]. Символіка очей, як бачимо, подана різнобічно. Це окремі види почуттів – від щасливого стану до невиразного, боязкого, засмученого: «тревожно-счастливые глаза» («О нежности»), «радостно блеснувшие глаза» («Мать»), «в его глазах неподдельный восторг» (Жанин), «в глазах что-то забегает» («Лунный свет»), «опущенные глаза» («Жена»), «тяжелые горели глаза» («Мара Демиа»), «умоляющие глаза» («Рюмина мама»), «опустила глаза» («Кука») [461]. Теффі уводить символіку очей і у приказки: «глазом не моргнула» («Охота»), «смотрела, не сводя глаз» («Кука») [461], «не смел показаться ей на глаза» («Кошмар») [460]. Частіше вона вживає словосполучення щодо очей – «мутные», «тусклые», «мертвые», «усталые глаза», «совсем не веселые глаза», «выхлестанные глаза», «ужас у него в глазах», що є акцентуванням екзистенціального, підсвідомого страху.

До схожої символіки звертається й Галина Орлівна, коли відстежує самотність і психологічний дискомфорт героїні, що відчуває ворожість оточуючих людей. Так, очі діди́ча неприємно вразили дівчину, коли вона, знесилена довгою дорогою, ховаючись від переслідування «пануючої влади», зупинилася перепочити: «...щось дивно блиснуло в цих старих, майже білих очах, в яких раптово засвітились якісь жовті точки» [367, с. 43]. Подібна ситуація трапляється й пізніше – в арештному будинку, у приватній зустрічі, у вагоні при броньованому потязі – скрізь переслідувало її оте «жовте», а разом із цим – очі різних чоловіків: «два жовто-зелених ока блистіли...»; «ці гарячі очі з жовтими вогниками» [367, с. 44–45]. Підзаголовок («Із життя») підкреслює типовість подібних ситуацій.

Проблему внутрішнього стану допомагає розкрити психологічна деталь – «зачинені очі» як небажання дивитись на щось. В оповіданні «Казка» Ганночка в день народження перебуває у піднесеному настрої. Михась дарує дівчині ніжно-рожеву троянду, читає їй вірші, потім казочку. Романтична налаштованість героїні, яка уявляє себе царівною з казки, швидко проходить після його холодних слів «не треба». Піднесений емоційний стан поступово змінюється: «Вона сиділа, вся втиснута в куток канапки, вся якась зблідла, з зачиненими очима» [370, с. 19–20]. Провідну роль відіграє антитеза: Г. Орлівна описує щастя дівчини («Господи, як гарно жить на світі!») і розчарування («...схопив у полон жорстокий дідуган-смуток»); великі очі хлопця, в яких «блищало захоплення митця», і дівчину, яка дивилася «Бог зна куди змученими, невидячими очима» [370, с. 20].

Іноді очі живуть окремим життям. В оповіданні Теффі «Мать» очі сина діють як окремий персонаж: «Его глаза спрашивали ее: «Ну что же ты?» Молили: «Помоги! Придумай!» [461].

Екзистенціальні мотиви та символіка очей є провідними в новелі Галини Орлівни «Її очі». Хвора жінка весь час проводить, сидячи на ліжку, дивиться «перед себе своїми трохи пукнатими очима». Очі виконують функції основного персонажу. Вони спостерігають за сусідською дівчинкою, від чого тій становиться моторошно. Характерна для новели «парадоксальність явища буття» (К. Фролова) набуває у творі драматичного відтінку. Щоб передати стан дівчини, авторка подає низку риторичних запитань: «Що вони хочуть знати, ці очі? Навіщо їм знать? <...> навіщо вони дивляться?» [370, с. 23–24]. У творі наявні готичні знаки: дівчину жахають ці «сірі», «страшні», «без майбутнього» очі. Символіка ока амбівалентна, вона сягає глибин двадцяти п'яти віків. У творі очі старої жінки несуть смислове навантаження Всевидячого Ока.

Звертаються письменниці й до символіки хреста, який є одним із найдавніших сакральних знаків. Хрест несе різні смислові навантаження. Згідно з українськими віруваннями – це оберіг від темних сил [85, с. 567–568]. Герої творів Теффі «Подземные корни», «Без слов», «Мара Демиа», «Ветер» використовують хресне знамення разом із молитвою, що має охоронне значення.

Персонажі носять натільний хрестик-оберіг («Лиза», «Свои и чужие»). Мисткині залучають хрест як символ вічного життя [85, с. 568]. У російської письменниці він вживається в описі колодязя, над яким влаштували монахи хрест на даху («Дикий вечер»). Іноді оберіг хреста доповнюється материнським символом Божої матері. У новелі «Ветер» Теффі, зокрема, пише: «Гигантская фигура Мадонны увенчивает его [храм. – І. Ж.] фасад. Вся статуя, ярко вызолоченная, с тяжелой высокой короной на голове. Лицо Мадонны повернуто к морю. Она смотрит, сторожит, охраняет <...> Он [вітер. – І. Ж.] летел над гибнущими кораблями, над замерзающими караванами в голодных степях <...> схватил под крестом на кладбище вопль последнего отчаяния и несет, все несет к нам...» [461]. Марія Бокур є втіленням страдницького життя. Авторка проводить аналогію між цією жінкою і тією, з минулого: «Смотрю на ее широко раскрытые глаза и чуть наклоненную голову и вспоминаю такие же глаза в далекой степи <...> Эти глаза были на лице очень бледной женщины с ребенком на руках. Она куталась в оренбургский платок, куталась от страха, а не от холода, и ребенка прижимала к себе». А далі вона малює символ самої Мадонни, обличчям повернутої до моря, бо вона – «Матерь Божия Охраняющая» [461].

У творах Теффі й Галини Орлівни мати виступає символом вічності, знаком самої Матері-землі. У боротьбі із собою, у стражданнях змальована жінка в оповіданні Теффі «Ветер» і у творі «Пробудження» української письменниці. Двоє бачать дівчину, що сидить, не змінюючи пози, і сперечаються. Один вважає, що «...вона тепер живий лиш мрець», другий вірить, що вона лише знепритомніла й скоро «Дух переможе і встане знов!» [359, с. 41–42].

Поетико-стильові елементи у Галини Орлівни пов'язані з розгортанням національно-патріотичних мотивів. У їх акцентуванні вона звертається до сакральних і міфологічних символів – ангелів, голосу Божого, Свят-вечора («Павутиння», «Небо і земля», «У церкві»). Так, у новелі «Липовий хрест» авторка застосовує прийом персоніфікації, на якому побудований весь твір. Фабула його – розмова трьох хрестів. Великий дубовий хрест «довго й нудно» оповідав про своє багатолітнє життя, стоячи над генералом. Березовий маленький

«несміливий» хрестик мав коротку й сумну історію: стояв над «умерлим від тифу стрільцем» [359, с. 3]. У липового ж хреста була довга розповідь про історію визвольних змагань в Україні: це і «червоні жупани», і «сірі люди», «картузи й мова якась чужа». Письменниця таким чином символічно показує, як змінювалася влада в Україні. Липовий хрест став свідком того, коли знов повернулися «червоні жупани», й був той же «шалений вогонь в очах, та ж сама відвага». Він розповідав і про власну загибель. Липа «дивилася в мертві очі» вбитого юнака, потім і її зрубали – і це символічно. «Ми тепер – обидва мерці», – говорив хрест і дивувався: «...як це люди не розуміли, що везуть два трупи?». Закінчення, сповнене скорботи, все ж символізує надію на свободу: «...ніхто не скаже, чи ще блукають на світі жупани, чи вже їх усіх задавила земля...» [359, с. 3–9].

Однотипну традиційну символіку у письменниць мають образи-символи неба, зірок, вітру, тіні, квітів. Із національною символікою пов'язаний символ маку, який в однойменній поезії у прозі є квіткою мрії. Намагаючись сплести вінок із різних квітів, дівчина натрапляє лише на маки: «на нашій ниві – одна лиш червона барва, одна лише червона кров – червоно-чорні маки...». У літературі образ маку символізує козака, що героїчно загинув, боронячи Україну. Отже, дівочі мрії затьмарені червоним кольором – символом крові захисника [359, с. 36].

Твір «Чарівний жезл» у Галини Орлівни висвітлює віру в щастя народне, в дива, коли знесилені люди в пустелі (символ батьківщини) отримують цілющу воду (символ свободи). З чарівними жезлами (символ влади) вони шукають джерело, «щоб народ знесилений повстав і ще хоч раз повірив би в чудо» [359, с. 39]. Фольклорно-міфологічні мотиви роблять мініатюру значимою й актуальною, адже людина має вірити: «І коли останнім ударом зрушимо непорушне, тоді серця відкликнуться любов'ю і потече із них по краплях червона кров і скропить рясно нашу землю, і в кожній душі повстане віра...» [359, с. 39].

Безсумнівно, як традиційна, так і авторська символіка у творах малої прози Теффі й Галини Орлівни, віддзеркалює екзистенціальні настрої емігрантського середовища. Теффі ностальгує за минулим, тому її мрії з Росією, яку вона втратила. Українська авторка уболіває за свободу батьківщини – звідси її

патріотичні мотиви. Провідне місце у творах займає символіка кольорів, предметно-художні деталі-символи мертвого, молитви, хреста, матері, павутиння, очей, сургучу, кожен із яких має специфічне психологічне навантаження, пов'язане із проблемно-тематичним комплексом твору.

Висновки до п'ятого розділу

Отже, поетико-стильова парадигма української та російської малої прози міжвоєнного двадцятиліття позначена різновекторністю художніх пошуків, в основі яких – тісна взаємодія модерністських тенденцій із реалістичною традицією. Поетика більшості авторів несе в собі ознаки символізму, експресіонізму, екзистенціалізму, неоромантизму, натуралізму. Мала проза Дарії Віконської, Г. Газданова, Ю. Косача, В. Набокова характеризується властивою модерністській поетиці сюжетною нелінійністю, вільним поєднанням подієвих і часових планів. У новелістиці Л. Мосендза, В. Федорова, К. Поліщука, А. Несмєлова, Г. Орлівни домінують суб'єктивовані авторським або персонажним баченням картини світу. Окремі твори, поряд із фактографічністю, тяжіють до відмови від традиційної правдоподібності в побудові сюжетів, містять відкрите вираження морально-філософських, політичних або релігійних концепцій. Письменники почасти естетизують потворне, вдаються до умовно-символічних і гротескових форм відображення дійсності.

Ю. Липа, І. Савін, Л. Мосендз, В. Федоров звертаються до нових вимірів психологізму, що відрізняється від реалістичної характерології минулого століття з її заглибленням у внутрішній світ героя й характерною толстовською «діалектикою душі». Їхній психологізм більшою мірою неаналітичний, фрагментарний, часто оніричний або оніроїдальний. Письменники розвивали нові художні методи й прийоми відтворення внутрішнього світу людини – «потік свідомості», монтаж (оповідання Ю. Липи, А. Аверченка), послуговувалися елементами візуалізації й музикалізації тексту (В. Винниченко, А. Аверченко, Д. Тягнигоре, С. Довгаль), вдавалися до поетики модерного портретування

(Ю. Перекотиполе, М. Байков). Фрагментарність наративу й навіть самого синтаксису відрізняє новели, мініатюри, оповідання Теффі, С. Довгаля, Ю. Косача, М. Байкова.

Провідне місце у творах українських та російських авторів займали сильні, вольові люди, у зображенні яких синтезувалися елементи міфологічної героїки й соціально-історичної фактографічності (Л. Мосендз, І. Лукаш). Поетика вольового характеру формується не лише у творенні чоловічих ідеалізованих образів, а й жіночих персонажів (К. Поліщук, Д. Тягнигоре, І. Сургучов).

Письменники українського та російського зарубіжжя створили цілу мозаїку поетичних художніх засобів, серед яких – відповідно до викликів модерної доби – особливо виділялися еспресіоністично-«надмірні»: гротеск, гіперболізація, драматична музикалізація, умовно-символічні форми. Істотною тенденцією виявився синтез різних прийомів, що додавало особливої значущості зображуваному (Д. Віконська, Теффі, А. Аверченко, В. Винниченко, Г. Орлівна, С. Довгаль). Одним з найсуттєвіших поетико-стильових елементів у творах еміграційних авторів стала колористика, за допомогою якої увиразнювалися важливі ідейно-емоційні аспекти авторської позиції та естетичного ідеалу митців.

Водночас при всій розмаїтості виразально-зображальних засобів у творах українських та російських письменників-емігрантів, їх дотичності до ключових тенденцій світового літературного процесу, важливими стильовими домінантами малої прози документально-публіцистичного періоду були психологізм, публіцистичність і документалізм, складне переплетення яких спричинялося соціально-політичними процесами і зрушеннями в художній свідомості модерної доби.

ВИСНОВКИ

Комплексне дослідження, у якому вперше здійснено порівняння малих прозових жанрів української та російської літературної еміграції міжвоєнної доби, виявлено типологічні подібності й розбіжності, створено проблемно-тематичну й жанрово-стильову типології малої еміграційної прози, охоплює близько трьохсот творів 1919–1939 рр.

Об'єкт дослідження розглядає численну малу прозу, вміщену на сторінках еміграційних часописів означеного періоду («Тризуб», «Літературно-науковий вісник», «Нова Україна», «Нове життя», «Воля», «Кубанський край», «Стерні», «Ми», «Нація в поході», «Студенський вісник», «Иллюстрированная Россия», «Эхо», «Современные записки», «На литературном посту», «Новый журнал»).

Творчість деяких авторів уводиться в науковий обіг уперше (І. Гаврилюк, Нік. Гієвський, Є. Гринишин, С. Довгаль, С. Калинець, А. Крезуб, І. Мірний, Г. Орлівна, П. Північний, Д. Тягнигоре, О. Храпко-Драгоманова). Детально аналізуються жанрові форми маловивчених письменників – М. Байкова, Лесі Верховинки, О. Гриця, С. Левинського, І. Лукаша, А. Несмелова, І. Савіна. Залучено до аналізу й маловідомі твори Д. Віконської, Г. Газданова, В. Королева-Старого, Наталени Королеви, Ю. Косача, О. Купріна, М. Осоргіна, Н. Федорової.

Усі структурні частини дисертації побудовані на зіставленні творів малої прози українських і деяких західноукраїнських із російськими й російськомовними (вихідцями із України) письменниками літературної еміграції 1919–1939 рр. Виявлено численні збіги, подібності, паралелі, відповідності та відмінності на тематичному, генологічному й поетико-стильовому рівнях.

На тематичному рівні зафіксовано найбільше типологічних збігів. Для багатьох прозаїків спільними стали теми Жовтневого перевороту й «більшовицького раю», екзистенційні аспекти існування на чужині, антивоєнна спрямованість і тема «втраченого покоління», патріотичні мотиви, пошуки національно-культурного архетипного взірця (шевченкіана й пушкініана) і глибинного материнського коду, антична й орієнтальна тематика.

В аспекті художнього осмислення наслідків Української революції 1917–1921 рр. окреслено типологічно подібні фольклорні мотиви, особливо характерні для жанрів, які визначаємо як легенди й «апокрифи» (І. Мірний, П. Північний, О. Ремізов). Ще більше збігів знаходимо в оповіданнях, нарисах і новелах, дотичних до так званої літератури факту (І. Шмельов, В. Королів-Старий, І. Савін, Є. Гринишин, А. Крезуб, М. Байков, А. Сєдих). Усі розглянуті твори є художнім узагальненням катастрофічних наслідків більшовицького правління: голоду, страждань, свавілля, фізичного й морального знущання. Представників обох літератур об'єднує ненависть до нової влади й бажання якнайшвидшого звільнення від неї. Симптоматичними є й назви творів: «Край божевільних та злочинців» (Х. Барановський), «За хлібом» (А. Крезуб), «Дісонанс» (Ф. Дудко), «Солнце мертвых» (І. Шмельов), «В паутине» (І. Савін), «Дюжина ножей в спину революции», «Нечистая сила» (А. Аверченко) тощо.

Не менш важливим є порівняння гострої критики «більшовицького раю» через аналіз поетики малої прози авторів, що мали спільне українське коріння. Так, твори з книжок І. Лукаша («Голое поле») і Л. Мосендза («Людина покірنا») позначені документальністю й публіцистичністю, їхні герої – сильні, вольові особистості, змальовані за принципом романтичної ідеалізації. У той час як персонажі нарисів російського автора, не сприймаючи більшовицької Росії, мріють про минулу велич монархічної держави, герої новел українського митця негативно ставляться як до більшовиків, так і до російського царату. Біла армія стоїть у Галліполі й чекає, поки її «покличе Росія», а українці асоціюють нових хазяїв із віковою залежністю від загарбницької влади Московії, тому борються проти неї усіма можливими способами.

Попри соціально-політичні розбіжності, українські й російські письменники акцентують необхідність діалогу культур. Про це йдеться у творах А. Чекмановського, Р. Гуля, А. Несмелова, Ю. Косача зі схожою для них антивоєнною проблематикою і темою «втраченого покоління». У малій прозі авторів багато місця займають факти історичного минулого України й Росії, зокрема Першої світової війни та визвольних змагань. Особливості поетики

письменників-емігрантів свідчать про типологічну спорідненість із художніми новаціями західноєвропейської літератури того часу. Так, застосування Р. Гулем елементів телеграфного стилю, методу «айсберга», пацифістських мотивів дає змогу говорити про наближеність його поетики до стилю Е. Гемінгвея. У дослідженні поетики оповідання А. Несмелова «Короткий удар» проведено паралелі з творчістю Л. Толстого й Е.-М. Ремарка, зокрема в аспекті антивоєнного дискурсу. Своєрідне втілення тема «втраченого покоління» набуває і в творах українських авторів А. Чекмановського («Крути») і Ю. Косача («Остання атака»).

Подібності проблемно-тематичного комплексу еміграційної малої прози виразно демонструє так звана антиленініана. У роботі виявлені схожі принципи зображення «вождя пролетаріату» в комічному (фейлетони й оповідання А. Аверченка, О. Купріна, Теффі, Саші Чорного, К. Поліщука) і фольклорному (анекдоти і народні пісні у творах І. Савіна та Ю. Липи) ракурсах. І російські, й українські автори (А. Чекмановський, О. Звичайна, М. Арцибашев) показують ставлення Леніна до народу, змальовують жахливі результати його політики, що спричинили загальний занепад життя; з'ясовують, як спрацьовували ленінські демагогічні заклики й гасла. Залучений до роботи історико-публіцистичний матеріал відтінює тематичну складову творів малої прози літературної еміграції. Деякі оповідання українських митців (А. Чекмановський «Колхоз імені Леніна») викривають катастрофічні наслідки комуністичного експерименту часів непу.

Тема батьківщини займає провідне місце у спадщині В. Королева-Старого, О. Купріна, Теффі, Лесі Верховинки. У творчості останньої виявлено чимало типологічно подібного до малої прози О. Купріна: схожі жанрові орієнтири, особливості хронотопу, домінанти експресивної поетики, що поширюються на осмислення сучасного, минулого й почасти породжують антиутопічні мотиви.

Національно-патріотичний дискурс творів малої прози часто пов'язують із далеким минулим часів козацтва (Д. Тягнигоре, А. Чекмановський) і трагічним сучасним (Ю. Липа, Л. Мосендз, К. Поліщук). Захисниками українського народу, здатними на будь-які жертви заради свободи України, виступають як історичні постаті (Байда, Гонта), так і вигадані персонажі (Іван Халамидник, Невідомий

Лицар). Натомість у малій прозі російського зарубіжжя твори подібної жанрово-тематичної спрямованості не займають помітного місця.

Для всіх авторів винятково актуальною була тематика вигнання. На прикладі оповідань О. Толстого й О. Бабія простежено типологічно подібні модуси екзистенціальної естетики: межові ситуації, осягнення абсурдності існування, мотиви самотності та відчуження. У сюжетиці творів є чимало елементів, дотичних до екзистенціальної прози першої третини ХХ ст. Схожим в обох письменників є зображення життя емігрантів, поміщених у «мінус-гармонійну» післявоєнну атмосферу.

У тематичному блоці студіювання фольклорно-міфологічних орієнтирів перш за все зіставляються архетипові фігури Т. Шевченка й О. Пушкіна, духовна спадщина яких була надто близькою для митців еміграції. У роботі виокремлено дві групи творів. До панегіричної належать виступи, статті, нариси, есе, в яких прославляються кумири нації. Твори другої групи об'єднує концепт «портрет», а лінія розмежування проходить навколо інших – «живий Пушкін» у російських письменників і «архетип Спасителя» (Шевченка) в українських.

У багатьох творах прослідковуються опосередковані літературні контакти. Російські митці Нік. Гієвський, І. Лукаш, М. Осоргін, Саша Чорний намагалися зробити національного класика своїм сучасником, вступали з ним у творчий діалог. Пушкін давав їм відчуття єдності, згуртованості, чого так не вистачало в еміграції, тому кожен із авторів шукав «свого» Поета. Натомість для українських письменників Шевченко був національним оберегом, архетиповим символом нескореності й нетлінності українського духу; його портрет відігравав роль символу – іконічного знака (Ю. Липа, Леся Верховинка, Б. Лепкий, Д. Тягнигоре), а «Кобзар» був «талісманом» і впливав на формування національної свідомості українців.

Міфологічні мотиви, пов'язані з архетипом матері, в діалозі малої прози українських та російських представників зарубіжжя досліджено у творах В. Софронова-Левицького, І. Шмельова, І. Гаврилюка, Теффі, У. Самчука, Б. Лепкого та ін. Архетип Великої Матері, який є протягом століть незмінним, у

міжвоєнну добу породжує різноманітні міфологічні проєкції: сліпої материнської любові, Ніобеї (матері-страдниці), Ати (підміни дитини), Ананке (фатальної зустрічі), Юди (матері-зрадниці), Фурії (материнського прокляття й помсти), маски (захисної оболонки), псевдоморфності (невпізнання власної дитини), манкуртизму (забуття), Мнемозини (спогаду). Почасти материнські образи-архетипи мають амбівалентне значення, однак навіть за такої багатой варіативності домінантою у більшості випадків залишається символ жертвності.

Фольклорну складову різних за жанрами книжок малої прози вивчаємо на прикладі збірок із однаковою назвою («Нечиста сила») у творчості В. Королева-Старого й А. Аверченка. Подібними рисами оповідань є фантастичні та гумористичні елементи, апелювання до гоголівських мотивів. Однак збірка українського митця полемічно налаштована як до книги А. Аверченка, так і до народної міфології загалом. Водночас схожою для письменників є інтерпретація нечистої сили як чогось ворожого людству, чим виступала більшовицька влада у російського сатирика, і деякі персонажі у В. Королева-Старого.

На генологічному рівні виокремлено чотири групи творів документально-публіцистичного періоду малої прози усіх жанрів: новела й оповідання; суміжні літературно-публіцистичні (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до яких тяжіє утопія й антиутопія; «фольклорно-міфологічні» (казка, міф, притча, легенда, оповідка); «мініатюрно-фрагментарні» (поезія в прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм).

Аналіз малої прози українських (Ю. Косач, О. Грицай) і російських (В. Набоков, Максим Горький) письменників, а також жіночої (Н. Берберова, Н. Федорова, О'Коннор-Вілінська, О. Звичайна, О. Храпко-Драгоманова) дає можливість зробити висновок про домінування оповідання над новелою в період літературної еміграції 1919–1939 рр. Оповідання різних видів (етнографічне, різдвяне, соціальне, оповідання-портрет, психологічне й «детективне») демонструють багату парадигму цього жанру в жіночій прозі обох літератур.

Новим явищем стали «оповідки вигнання», у яких домінують ностальгічні й екзистенціальні мотиви. Однак якщо художній практиці українських авторок

притаманний пафос страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаником, О. Кобилянською, то росіянки більше звертаються до прихованого психологізму, увиразненого через деталі предметно-художньої зображальності, що відповідає традиціям російських класиків – А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоевського. Поряд із модерністськими тенденціями розвиваються і традиційні форми відображення реальної дійсності.

Інтелектуальну прозу письменників-модерністів В. Набокова й Ю. Косача, яку віднесено до нетрадиційної, вирізняють спільні домінанти, що дає змогу говорити про дотичність до модерністських тенденцій у світовій літературі: актуалізація образу дивака, мотивів двійництва, акцент на діалозі з читачем, поширеність авторських метатекстуальних коментарів, ігровий підтекст, наскрізна інтертекстуальність, образна символіка, інтроспективний психологізм.

Інтерес Максима Горького до нетрадиційних сюжетів був закономірним «у пору його роздумів про Росію, яка тільки-но пережила страшний досвід революції і братовбивчої війни» (М. Клімова). Домінантами поетики його еміграційних оповідань є біблійні, фрейдистські й ніцшеанські мотиви, таємничі символи, зображення «усіх вивертів людської душі» без ідеологічного втручання, характерного для автора у дожовтневий період його творчості. В оповіданні «Отшельник» провідну роль відіграє фольклорно-міфологічна складова. Основу образу відлюдька складають міфи про великого грішника, про Пана (Велеса), архетипи Мудрого Старця і Спасителя.

До нетрадиційної віднесено й оригінальну малу прозу О. Грицяя, позначену модерністською увагою до екстраординарних тем і сюжетів, експериментальною поетикою. У його творчості поширений тип «своєрідних оповідань з ідеолого-філософською тематикою» (Л. Винар), у яких вдало поєднані різні жанрові утворення: класичне оповідання, психологічна новела, казка, притча, міф, легенда.

Відштовхуючись від визначених І. Денисюком попередніх етапів розвитку малої прози, – «фольклоризму» і «фази соціологічного оповідання й суспільно-

психологічної студії», – пропонуємо досліджуваний період назвати «документально-публіцистичним». Мала проза міжвоєнної доби створювалася авторами, які безпосередньо брали участь у воєнно-революційній історії. Більшість творів «націоналістичного реалізму» (Ю. Барабаш) містять фактографічні дані, адже написані на основі реальних подій – Першої світової й громадянської війн, Жовтневого перевороту й визвольних змагань, еміграції та розселення вигнанців у багатьох країнах світу.

Особливу роль у малій прозі цього часу відіграють твори літератури факту, виділені нами у групу помежових літературно-публіцистичних жанрів, до якої належать фейлетон, памфлет, нарис, есе. Письменники залучали документальні, почасти статистичні й біографічні матеріали, образно інтерпретували реалії життя першої третини ХХ ст., відтак провідними у їх жанровій поетиці є автобіографічний і публіцистичний елементи.

Помежову групу складають перш за все художньо-публіцистичні твори. Зразком для нашого дослідження стали нариси М. Арцибашева і Д. Донцова, у яких простежуються опосередковані контактні зв'язки. Характерний для кожного автора публіцистичний стиль зумовлений їхньою активно-діяльнісною позицією та бажанням донести її до народу. Літераторам притаманні в'їдлива іронія, певна тенденційність, динамізм думки, особлива патріотична енергетика. Переконливі аргументи, влучні висновки спонукали до дії. Відрізняють їх світоглядні позиції: Д. Донцов – непримиренний український націоналіст, М. Арцибашев – монархіст.

Провідне місце серед творів помежової групи займає фейлетон. Його жанрово-стильові особливості простежено на прикладі творів А. Аверченка, який здебільшого зображував більшовицьку Совдепію, та Р. Купчинського, автора малої прози про життя українців в окупованій поляками Галичині. Обидва вводять схожі лексичні й художні засоби, елементи іронії, сатири, гротеску.

Своєрідний симбіоз документального й художнього демонструє ще один помежовий жанр – нарис, особливості якого розглянуто на прикладі збірок орієнтальної тематики. Російський автор М. Байков став першовідкривачем маньчжурського простору, український письменник С. Левинський – Японії та її

мешканців. Нариси насичені автобіографізмом, реальними подіями та людьми, містять авторські коментарі та аналіз явищ природи й соціуму; їхній поетиці властиві композиційна стрункість, розгорнута описовість, характерологічна завершеність, послідовний розвиток сюжетних ліній.

«Фольклорно-міфологічні» жанри подано в дослідженні як порубіжжя фікціонального й фактуального. У міжвоєнний період традиційний для української літератури жанр легенди представляють твори національно-патріотичної, релігійної, еміграційної тематики і феміністичного змісту.

Тема славного українського козацтва стала головною в С. Калинця. До несподіваної для жанру легенди проблематики звернувся А. Чекмановський, стверджуючи, що жіноча сила може бути руйнівною або чародійною, милосердною і водночас разючою. Легенди Наталени Королеви охоплюють як традиційну, так і новітню тематику, пов'язану з «циклоном революції» і «злиднями еміграції».

Твори О. Купріна та О. Гриця досліджуваного періоду – це легенди й новели екзотичної тематики. Порівняльний аналіз їхньої малої прози виявив генеалогічні зв'язки у схожій філософській концепції, античних та орієнтальних мотивах. Різноманітні твори українського й російського митців відрізняються тематичною спрямованістю, у них порушуються загальнолюдські проблеми (свобода, влада, мета, кохання, виховання). Водночас вони мають схожі образи супергероїв і слабких людей, мотиви ніцшеанства, діонісизму, фрейдизму, по-новому переосмислюють міфи й міфологічних істот. Античне й орієнтальне спрямування малої прози О. Купріна та О. Гриця позначене дидактизмом, екзотичною образністю, колоритними сюжетами, що свідчить про помітну роль їхньої праці у культурно-мистецькому просторі світової літератури.

Особливості авторської казки досліджено у «фольклорних» творах В. Королева-Старого й О. Амфітеатрова, які продовжують традиції народної оповідної прози. Схожі «казкові оповідання» українського письменника та «оповідання-міфи» російського тяжіють до гоголівських традицій, втілюють народне й міфологічне уявлення про потойбічний світ, містять морально-

філософську дидактику. Однак між ними є й відмінність: у «казковому оповіданні» (В. Королів-Старий) відповідно до традиції добро перемагає зло, натомість «оповідання-міф» (О. Амфітеатров) має невизначений фінал, а читачеві дається можливість вибору власної позиції.

У роботі вперше застосовано термін «мініатюрно-фрагментарна проза», який об'єднав різні «малі» жанри – поезія в прозі, шкіц, етюд, образок, мініатюра, афоризм тощо. Якщо у російському зарубіжжі це твори, що зазвичай стали продовженням традиційних дореволюційних (стислі оповідання І. Буніна, короткі сатиричні твори А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного), то в українській літературі це нова продуктивна й надто строката група: гротески й поезія у прозі С. Довгаля, Галини Орлівни; шкіци, акварелі, образки В. Хмелюка; афоризми Р. Купчинського та ін., розсіпані на сторінках численної емігрантської преси, багато з яких ще чекають на свого дослідника.

Твори цього різновиду розглянуто на прикладі мініатюр І. Буніна та різножанрових творів В. Хмелюка й Галини Орлівни, які відповідають модерністським тенденціям доби, розвивають національні та фольклорно-міфологічні мотиви, сповнені художньої символіки. Російський письменник більше уваги приділяв релігійно-філософським та побутовим темам, українські автори переймалися злободенними питаннями катастрофічного буття й темами кохання. Деякі складові – лірична основа, музичність і колористика – спільні атрибути творів багатьох митців.

Особливе місце в малій еміграційній прозі займали афоризми, розглянуті на прикладі хрестослів'їв Р. Купчинського й Дон-Амінадо, поетика яких має багато спорідненого. Їхні максими відрізняє дух скепсису й розчарування, вживання прийомів мовної гри, повторів, антитези, народних приказок. Хрестослів'я складають справжню скарбницю висловів, актуальних і сьогодні.

Основні типологічні відповідності в поетико-стильовій сфері української та російської еміграційної малої прози спричиняються специфічним синтезом психологізму й публіцистичності, що виростає на основі автобіографічності й документалізму. Вона відрізняється різновекторністю художніх пошуків, в основі

яких – тісна взаємодія модерністських тенденцій із реалістичною традицією. Поетика більшості авторів несе в собі ознаки символізму, експресіонізму, екзистенціалізму, неоромантизму, натуралізму.

Малу прозу Д. Віконської, Г. Газданова, Ю. Косача, В. Набокова відрізняє властива модерністській поетиці сюжетна нелінійність, вільне поєднання подієвих і часових планів. У новелістиці Л. Мосендза, В. Федорова, К. Поліщука, Г. Орлівни домінують суб'єктивовані авторським або персонажним баченням картини світу. Окремі твори, поряд із фактографічністю, тяжіють до відмови від традиційної правдоподібності в побудові сюжетів, містять відкрите вираження морально-філософських, політичних або релігійних концепцій. Письменники почасти естетизують потворне, вдаються до умовно-символічних і гротескових форм відображення дійсності.

Відмінні за жанровими різновидами малої прози, твори українських авторів С. Довгаля і Ю. Перекотиполе, а також російських І. Лукаша й М. Байкова стали своєрідним експериментальним полем, на якому увиразнилася концентрація естетичних, моральних, художніх та наукових знахідок митців. Спільними стильовими особливостями є: психологічний портрет, внутрішній монолог, монтаж, потік свідомості.

Російські й українські письменники Л. Мосендз, Ю. Липа, І. Савін, В. Федоров звертаються до нових варіантів художнього психологізму, що відрізняє їх від реалістичної характерології минулого століття з її заглибленням у внутрішній світ героя й характерною толстовською «діалектикою душі». Їхній психологізм більшою мірою неаналітичний, фрагментарний, часто оніричний або оніроїдальний. Прозаїки розвивали нові художні методи і прийоми відтворення внутрішнього світу людини – потік свідомості, монтаж (оповідання Ю. Липи, А. Аверченка), послуговувалися елементами візуалізації й музикалізації тексту (В. Винниченко, А. Аверченко, Д. Тягнигоре, С. Довгаль), вдавалися до поетики модерного портретування (Юрко Перекотиполе, М. Байков). Фрагментарність наративу й навіть самого синтаксису відрізняє новели, мініатюри, оповідання Теффі, С. Довгаля, Ю. Косача, М. Байкова.

Провідне місце у творах українських і російських авторів займали сильні, вольові люди, у зображенні яких синтезувалися елементи міфологічної героїки й соціально-історичної фактографічності (Л. Мосендз, І. Лукаш). Поетика вольового характеру формується у творенні не лише чоловічих ідеалізованих персонажів, а й жіночих (К. Поліщук, Д. Тягнигоре, І. Сургучов, М. Байков).

Дитячі оповідання В. Винниченка (збірка «Намисто») й А. Аверченка (збірка «Діти»), на прикладі яких прослідковуються мовно-лексичні й стилістичні особливості цього сегмента малої прози, є свідченням контактних зв'язків, що мають опосередкований характер. Влучні мовленнєві засоби у малій прозі письменників підсилюють сприйняття світу дитинства як чистого й прозорого, що потребує захисту від життєвих катаклізмів. Схожі художні прийоми – гіперболізація, порівняння – найчастіше співвідносяться зі світом живої природи (зіставлення людей із птахами і тваринами). Звертаються автори й до однотипних елементів поетики портретування (описи очей, вуст, волосся, усміхненого обличчя). В. Винниченко й А. Аверченко вдаються до синтезу різних прийомів, тому часто зустрічаються в одному реченні поєднання епітетів, метафори, порівняння, що є безперечним свідченням таланту.

Подібні художньо-естетичні пошуки виявляє зіставлення малої прози Теффі й Галини Орлівни. На поетико-стильовому рівні домінантною в їхніх творах є символіка, зокрема колористична (контекстуальне акцентування жовтого, білого, червоного) і предметна (знаки-символи хреста, павутиння, сургучу), що несе в собі виразне психологічне навантаження.

Митці українського й російського зарубіжжя найактивніше працювали у жанрах першої і третьої груп (новела й оповідання; казка, міф, притча, легенда, оповідка). Нерівномірно представлені жанри другої (фейлетон, памфлет, нарис, есе, антиутопія) та четвертої груп (поезія в прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм тощо). До фейлетону частіше зверталися російські сатирики, ховаючи за сміхом-маскою свою тугу. Антиутопічні елементи ширше залучали російські прозаїки, а фрагментарно-афористичні жанри переважали у творчості українських письменників.

Загалом можемо констатувати, що українська й російська літератури в еміграції існували цілком автономно, адже письменники через різні світоглядно-ідеологічні позиції майже не контактували між собою, що не заперечує типологічних паралелей та відповідностей у тенденціях та закономірностях розвитку малої прози. Унаслідок проведеного аналізу виявлені опосередковані генетико-контактні зв'язки, встановлено генеалогічну спорідненість у розвитку та інтерпретації традиційних сюжетів і образів (античність, фольклор, давньоукраїнська писемність, рецепція загальноєвропейської та слов'янської культур). Важливу посередницьку роль у міжлітературних контактах відігравали філологічні студії (Є. Маланюк, О. Грицай, О. Амфітеатров). Значні перспективи компаративних досліджень виявляють збіги на рівні генеалогічних джерел, філіації, рецептивної інтерпретації класики, типологічних відповідностей у поетиці.

Отже, порівняльно-типологічне дослідження малої прози російського й українського зарубіжжя міжвоєнної доби дало змогу усвідомити процеси її художньо-естетичного розвитку як цілісний і багатогранний жанрово-стильовий дискурс. Йому властиві проблемно-тематичне розмаїття, багата генерика й різновекторні поетико-стильові пошуки. Виявлені на цих трьох рівнях художньої парадигматики творів подібності й відмінності засвідчують як національно-культурні пріоритети письменників-емігрантів, так і відповідність їхньої творчості загальним тенденціям розвитку світової літератури першої половини XX ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Символ в искусстве: литературно-энциклопедический словарь / С. С. Аверинцев – М. : Наука, 1987. – С. 378–379.
2. Аверченко А. Автобиография / Аркадий Аверченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=47534>
3. Аверченко А. Двенадцать портретов (в формате «будуар») / Аркадий Аверченко. – М. : АПИ МС СССР, 1990. – 88 с.
4. Аверченко А. Записки Простодушного / Аркадий Аверченко. – М. : А/О «Книга и бизнес», 1992. – 365 с.
5. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза: монографія / В. Агеєва. – К., 1994. – 159 с.
6. Агеносов В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В. Агеносов. – Terra : Спорт, 1998. – 543 с.
7. Агеносов В. В., Дябкин И. А. Генезис военной прозы А. Несмелова: от «военных страничек» к окопной правде» / В. В.Агеносов, И. А.Дябкин // Русский Харбин, запечатленный в слове: сборник научных работ. – Благовещенск. – 2012. – С. 148–166.
8. Адамович Г. Одиночество и свобода (сборник эссе) / Георгий Адамович [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.e-reading.club/book.php?book=146262>
9. Алексеев А. Д. Литература русского зарубежья. Книги 1917–1940. Материалы к биографиям. / А. Д. Алексеев. – СПб., 1993.
10. Амфитеатров А. В. Дубовичи. Карпатская сказка / А. В. Амфитеатров [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1907_m_dubovichi_oldorfo.shtml
11. Амфитеатров А. В. Литература в изгнании / А. В. Амфитеатров [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1929_literatura_v_izgnanii.shtml

12. Амфитеатров А. В. Соб. соч. В 10 т. Т.3. Бабы и дамы. Мифы жизни / А. В. Амфитеатров. – Москва, Интелвак, 2001 [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ruslit.raumlibrary.net/book/amfiteatrov-ss10-03/amfiteatrov-ss10-03.html#work002004>
13. Антологія української готичної прози : У 2-х т. – Т. 2 / упорядкув. і передм. Ю. П. Винничука. – Харків : Фоліо, 2014. – 620 с.
14. Арсенич П. І. Верховинка Леся / П. І. Арсенич // Енциклопедія сучасної України. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33694
15. Архівні матеріали, повернуті в Україну у 1993–2015 рр. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php
16. Арутюнов А. Досьє Леніна без ретуші. Документи. Факти. Свідчення / А. Арутюнов – М. : Вече, 1999. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.pseudology.org/ArutunovLenin/11.htm>
17. Арцыбашев М. П. Записки писателя (1907 – 1927). Дьявол / М. П. Арцыбашев. / сост., автор. вступ. статьи и примеч. Т. Ф. Прокопов. – М. : НПК «ИНТЕЛВАК», 2006. – 792 с.
18. Арцыбашев М. П. Под солнцем / М. П. Арцыбашев / М. П. Арцыбашев. Собрание сочинений в 3 т. – М. : Терра, 1994. – Т. 3. – С. 652–672.
19. Арцыбашев М. П. Санін; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбан / М. П. Арцыбашев. – Кемеровское кн. Изд-во, 1990. – 414 с.
20. Астаф'єв О. Командир студентського куреня / Олександр Астаф'єв // Слово проsvіти, 2011. – 3–9 лют. (ч. 5). – С. 8
21. Бабій Ол. Бандит / Олесь Бабій // Нова Україна. – 1923. – № 10. – С. 74–85.
22. Бабій Олесь. Зродились ми великої години. – Дрогобич, 1997. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://chtyvo.org.ua/authors/Babii_Oles/Zrodylys_my_velykoi_hodyny/
23. Баган О. Міжвоєнна доба в українській літературі ХХ ст.: період, стилі, ідейно-естетичні пріоритети // Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в

- українській літературі: До 125-ї річниці від дня народження письменниці; Збірник наукових праць. – Випуск 3 – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – С. 122–151.
24. Баган О. Поміж містикою і політикою (Дмитро Донцов на тлі української політичної історії 1-ї половини ХХ ст.) / Олег Баган // Донцов Д. Геополітичні та ідеологічні праці. – Львів : Кальварія, 2001. – С. 23–63.
25. Байков Н. А. В лесах и горах Маньчжурии: очерки; Тигрица : повесть. / Николай Байков. – Владивосток : Рубеж, 2011. – 736 с.
26. Байков Н. А. Тайга шумит; По белу свету; У костра; Сказочная быль: очерки и рассказы. Комментарии Е. Ким / Николай Байков. – Владивосток: Рубеж, 2012. – 512 с.
27. Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02. / М. С. Байцак. – Омск, 2009. – 24 с.
28. Барабаш Ю. Украинское литературное зарубежье: Лица. Судьбы. Тексты / Ю. Барабаш – М. : ИМЛИ РАН, 2016. – 373 с.
29. Барабаш Ю. Я. Творчество Т. Г. Шевченко в европейском литературном полилоге (вступление к теме) / Юрий Барабаш // Литературоведение на современном этапе. – Елец, 2014. – С. 103–115.
30. Барановський Х. Із краю божевільних та злочинців / Христофор Барановський // Воля. – Відень. – 1920. – С. 345–346.
31. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
32. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 472 с.
33. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
34. Безрукова А. В. Литературный словарь / А. В. Безрукова. – М. : Луч, 2007. – 320 с.

35. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml
36. Берберова Н. Зоя Андреевна / Нина Берберова // Современные записки. – 1928. – № 34. – С. 185–210.
37. Берберова Н. Курсив мой (Автобиография) / Нина Берберова // Вопросы литературы. – 1988. – № 9–11.
38. Бердяев Н. А. Русская идея. / Н. А. Бердяев. – СПб. : Азбука-классика, 2008. / Н. А. Бердяев. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1946_037_00.html
39. Бердяев Н. А. Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. – М. : Философское общество СССР, 1990. – 240 с.
40. Березовая Л. Г. Культурная миссия пореволюционной эмиграции как наследие Серебряного века / Л. Г. Березовая // Новый исторический вестник. – 2001. – № 5. – С. 1–33.
41. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми: навч. посіб. / Н. І. Бернадська – К. : Логос, 2007. – 116 с.
42. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX – поч. XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 / Бігун Ольга Альбертівна. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
43. Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу // О. І. Білецький. Зібрання праць: У 5 т. Т. 2 – К. : Наук. думка, 1965. – С. 5–49.
44. Білецький Ф. М. Оповідання, новела, нарис / Ф. М. Білецький. – К. : Дніпро, 1966. – 92 с.
45. Білик Г. Галина Орлівна – Клим Поліщук: «Дієві жертви великого історичного лихоліття» / Г. Білик // Рідний край. – 2013. – № 1 (28) – С. 206–214.
46. Білокінь С. І. Левинський (Левінський) Степан Іванович // Енциклопедія історії України у 10 т. Т. 6: Ла–Мі. – К. : Наукова думка, 2009. – С. 79.

47. Блищ Н. А. А. М. Ремизов и русская литература XIX–XX вв. : рецепция, рефлексия, авторефлексия / Н. Л. Блищ. – Минск : БГУ, 2013. – 191 с.
48. Бобылева Е. С. Символика пейзажа в книге И. С. Лукаша «Голое поле» / Е. С. Бобылева // Вестник МГОУ. – 2012. – №5. – С. 105–110.
49. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
50. Богословский А. Дыхание России / А. Богословский. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://az.lib.ru/o/oredezh_i/text_0080.shtml
51. Бойчук Б. Дещо про автора / Богдан Бойчук // Купчинський Р. Невиспівані пісні : вибрана лірика і проза. – Нью-Йорк : Вид-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. – С. 7–11.
52. Бондаренко В. Вільнокозацький рух у Північній і Південній Америці (1923–1939 рр.) / В. Бондаренко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : Історичні науки. – Вип. 21. – Острог, 2013. – С. 22–27.
53. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: автореф. дис. на соискание науч.спенени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Е. В. Бочкарева. – Ульяновск, 2009. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/komicheskoe-v-hudozhestvennom-mire-n-a-teffi>
54. Брайко О. Компаративні аспекти становлення експресіонізму в українській літературі: новели В. Винниченка і мала проза Л. Андрєєва / О. Брайко // Слово і Час. – 2015. – № 2. – С. 21–39.
55. Брайко О. Українська компаративістика другої половини XX – початку XXI ст. / О. Брайко // Національні варіанти літературної компаративістики / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. – К. : Видавничий дім «Стилос», 2009. – С. 386–438.
56. Брешко-Брешковский Н. Н. А. Т. Аверченко. К десятилетию со дня смерти русского юмориста / Н. Н. Брешко-Брешковский // Иллюстрированная Россия. – 1935. – № 13. – С. 15–16.

57. Бриних М. Модерна нетутешність / М. Бриних // Українська культура. – 2014. – № 7–8. – С. 88–93.
58. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 400 с.
59. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
60. Булгаков М. А. Избранные произведения / М. А. Булгаков. – К. : Дніпро, 1990. – 703 с.
61. Бунин И. А. Думая о Пушкине [Електронний ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступу : <http://bunin.niv.ru/bunin/public/dumaya-o-pushkine.htm>
62. Бунин И. Миссия русской эмиграции : Речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 г. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>
63. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 4. Произведения 1914–1931 / Иван Бунин. – М. : Худож. лит., 1988. – 703 с.
64. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи; Рассказы 1932–1952. / Иван Бунин. – М. : Худож, лит., 1988. – 639 с.
65. Бурбан В. «Будьте человечнее в эти дни всеобщего озверения». Несвоечасный Максим Горький. До 135-річчя від дня народження / В. Бурбан // Дзеркало тижня. 2003. – № 437, 28 березня – 4 квітня. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://dt.ua/SOCIETY/budte_chelovechnee_v_eti_dni_vseobschego_ozvereniya_nesvoechnasniy_maksim_gorkiy_do_135-richchya_vid_.html
66. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...»: новелістика на тлі маніфестацій МУРу : монографія / Ірина Бурлакова – К., 2010. – 357 с.
67. Бурлакова І. В. Поетика малої прози письменників МУРу (40-і – 60-і роки ХХ ст.) : дис... докт. філол. наук : 10.01.01 / Бурлакова Ірина Вікторівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. – К., 2010. – 373 с.

68. Бутов А. Ю., Трофимова В. Б. Проза русского зарубежья первой волны: современные концепты и интерпретации // Педагогика искусства. – 2013. – № 4. – С. 1–7.
69. Варданын М. В. Шевченкіана літератури для дітей та юнацтва української діаспори / Марина Варданын // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. – Т. 240. – Вип. 228. – С. 13–16.
70. Вардугина Г. С. Фольклоризм как элемент поэтики А. И. Куприна: вопросы типологии и эволюции: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филолог. наук : спец. 10.01.02 / Г. С. Вардугина. – Челябинск, 1996. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/folklorizm-kak-element-poetiki-i-kuprina-vopr-tipologii-i-evolyutsii>
71. Варламов А. Красный шут. Биографическое повествование об Алексее Толстом / Алексей Варламов – [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://royallib.com/book/varlamov_aleksey/krasniy_shut_biograficheskoe_povestvovanie_ob_aleksee_tolstom.html
72. Верховинка Леся. До Делятина на крилах мрій: поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій / Леся Верховинка. Упоряд. О. О. Жарівський. – Львів : Каменяр, 2013. – 454 с.
73. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
74. Вешнев В. Г. Горькое лакомство / В. Г. Вешнев // На литературном посту. – 1927. – № 27.
75. Винар Л. Остап Грицай. Життя і творчість / Любомир Винар – Клівленд : Накладом Української Академії Громади «Зарево», 1960. – 92 с.
76. Винар Л. Остап Грицай [Риски до портрету в п'ятиліття смерти письменника] / Любомир Винар // Свобода. – 1959. – 11 червня. – С. 1–4.
77. Винниченко В. Сонячна машина / Володимир Винниченко. – К. : Сакцент Плюс. – 2005. – 640 с.
78. Винниченко В. Щоденник. 1911–1920. – Т. 1. / Ред., вступ, ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – 500 с.

79. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. – Т. 2. / Ред., вступ, ст. і примітки Григорія Костюка. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – 700 с.
80. Винниченко В. К. Намисто: Оповідання / В. К. Винниченко. – К. : Веселка, 1989. – 380 с.
81. Витковский Е. В. Байков, Николай Апполонович // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) / Том 1. Писатели русского зарубежья. – М. : РОССПЭН, 1997. – С. 46.
82. Від видавництва // В. Винниченко. Намисто. – Вінніпег, Канада. – 1976. – С. 3.
83. Віконська Дарія. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя / Дарія Віконська. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 108 с. + 76 с.
84. Віконська Дарія. За силу й перемогу: нариси. Ч. 1. За державну бронзу / Дарія Віконська. – Львів : ЛА «Піраміда», 2016. – 344 с.
85. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2015. – 664 с.
86. Войценко О. Літопис українського життя в Канаді / О. Войценко. Т. 2. – Вінніпег, 1963. – 395 с.
87. Волков А. Творчество А. И. Куприна. / А. Волков. Изд.-е 2-е. – М. : Худож. лит., 1981. – 360 с.
88. Воронюк І. О. Національно-визвольна ідея в художньому трактуванні українських письменників першої еміграційної хвилі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец 10.01.01 / І. О. Воронюк. – Дніпропетровськ, 2010. – 27 с.
89. Вышинская Е. И. «Малая проза Н. Н. Берберовой: проблема жанрового своеобразия: дисс... канд. филолог. наук : 10.01.02 / Е. И. Вышинская. – Харьков, 2017. – 214 с.
90. Гаврилюк І. З часів боротьби / Ілько Гаврилюк. – Каліш, 1931. – 40 с.
91. Газданов Г. Черная капля / Гайто Газданов [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.rp->

net.ru/book/articles/materialy/gazdanov/krasavchenko2.php#%D7%E5%F0%ED%E0%FF%20%EA%E0%EF%EB%FF

92. Галинская И. Л. В. Набоков: современные прочтения. Лучшие рассказы Владимира Набокова. [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://ilgalinsk.narod.ru/nabokov/n_best.htm

93. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.

94. Ганько Г. Дві еміграції Г. Ганько // Кубанський край. – Прага, 1930. – ч. 3. – 40 с.

95. Герра Р. Диалог или монолог? Русская эмигрантская культура во Франции (1920–1970-е гг.) // Диалог культур и партнерство цивилизаций: IX Международные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2009. – СПб : Изд-во СПб ГУП, 2009. – С. 52–55.

96. Гетьманець М. Ф., Михайлин І. Л. Сучасний словник літератури і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. – Х. : Прапор, 2009. – 384 с.

97. Гиевский Ник. Зачем Пушкин ездил к Покрову... / Ник. Гиевский. Новоселье. – Нью-Йорк, 1943. – № 4–5. – С. 27–44.

98. Гиппиус З. «По Арцыбашеву» // Арцыбашев М. П. Записки писателя (1907–1927). Дьявол / Сост., автор вступ. статьи и примеч. Т. Ф. Прокопов. – М. : НПК «Интелвак», 2006. – С. 724–727.

99. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье / Д. Глэд. – М. : Книжная палата, 1991. – 318 с.

100. Гнатюк М. Леся Верховинка: повернення до краян / М. Гнатюк // Гражда. – 2013. – № 1/32. – С. 19–22.

101. Голенищев-Кутузов И. Н. Русская литература на Дальнем Востоке / И. Н. Голенищев-Кутузов // Русский Харбин. – М. : Изд-во МГУ : Наука, 2005.

102. Горбач Н. Жанр авторської казки в українській дитячій літературі: витоки та перспективи / Н. Горбач // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2016. – № 1 (303). – С. 39–44.

103. Горелов П. Чистокровный юморист / П. Горелов // А. Т. Аверченко Рассказы. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 3–6.
104. Горный С. «Сатирикон» (Силуэт) Аркадию Аверченко // Аркадий Аверченко. Русское лихолетье глазами «короля смеха» / Сост. А. Е. Хлебина, В. Д. Миленко. – М. : Посев, 2011. – С. 372–374.
105. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. – М., 1998.
106. Горький М. – Андреевой М. Ф. (4 февраля 1924 год, Мариенбад). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pisma/pismo-783.htm>
107. Горький М. Собрание сочинений в 30 т. Т. 16 : рассказы, повести (1922–1925). / Максим Горький. – М. : Худ. лит, 1952. – 594 с.
108. Гострий М. Московська еміграція й ми / М. Гострий // Нація в поході. – 1939. – ч. 7. – С. 12–13.
109. Гриневичева К. Непоборні: Повість, оповідання, новели / Катря Гриневичева / Упоряд. Ф. П. Погребенник. – Львів : Каменяр, 2004. – 359 с.
110. Гринишин Є. Червоний сміх / Євген Гринишин // Вулиця Владиче: Мала проза перемиських авторів – дебюти 30-х років XX століття. – Перемишль, 2010. – С. 155–157.
111. Грицай О. Василь Стефаник / Остап Грицай. – Відень : Накладом «Українського прапора», 1921. – 26 с.
112. Грицай О. Етрурійська ваза / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 13. – С. 616–629.
113. Грицай О. Невольник / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 8. – С. 352–357.
114. Грицай О. Про Анандра та Змія / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 5. – С. 200–208.
115. Грицай О. Про Смарагдову Оазу / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 3. Ч. 4. – С. 129–138.

116. Грицай О. Про султана та його жінку / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 10. – С. 457–466.
117. Грицай О. Щурі: малюнок з суспільного підземелля / Остап Грицай. – Відень : Накладом «Українського прапора», 1922. – 15 с.
118. Грицик Л. Порівняльне літературознавство в Україні: Початковий методологічний етап / Людмила Грицик // Національні варіанти літературної компаративістики / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. – К. : Видавничий дім «Стилос», 2009. – С. 302–362.
119. Грицик Л. Українська компаративістика ХІХ – поч. ХХ ст.: напрями, методика досліджень / Людмила Грицик // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. – Тернопіль, 2002. – С. 28–32.
120. Губарев В. Исторический очерк о нэпе на Украине и причинах его свертывания в конце 20-х годов / В. Губарев [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://history.ukraine-in.ua/unr_ussr/istoricheskiy-ocherk-nepe
121. Гудзий Н. К. Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение ХVІІ – ХVІІІ вв. / Н. К. Гудзий. – К. : Наукова думка, 1989. – 376 с.
122. Гуль Р. Дзержинский / Роман Гуль // Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе. – Пермь : Пермская книга, 1995. – С. 392–453.
123. Гуль Р. Ледяной поход (С Корниловым) / Роман Гуль. – Берлин : Издательство С. Ефрон, 1921. – 160 с.
124. Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Т. 1. Россия в Германии / Роман Гуль. – М. : Б. С. Г.-Пресс, 2001. – 560 с.
125. Гундорова Т. Грабович, якого не знаємо // Україна модерна. – 2015. – 8 грудня. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/event/hundorova-grabowicz>
126. Гундорова Т. Проявлення слова : дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : «Часопис «Критика», 2009. – 447 с.
127. Габар В. Аристократка духу: Дарія Віконська // Віконська Д. Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – С. 7–16.

128. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. – М. : Республика, 1994. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1580-1.shtml
129. Дашкевич Я. (Дмитро Донцов і боротьба навколо його спадщини // Донцов Д. Геополітичні та ідеологічні праці. – Львів : Кальварія, 2001. – С. 7–19.
130. Демидова О. «Эмигрантские дочери» и литературный канон русского зарубежья / О. Демидова // Пол. Гендер. Культура. – М., 2000. – С. 205–219.
131. Дем'янчук Г. «Рятуй нас, пресвята Софіє!» / А. Нивинський. Віки пливуть над Києвом / Упор. Інна Нагорна. – Рівне : ПП Лапсюк В. А. – 2012. – С. 157–161.
132. Денисюк І. А. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. А. Денисюк. – К. : Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1981. – 215 с.
133. Диканько М. Гадючий виродок / М. Диканько // Воля. – Відень. – 1921. – 14 травня. – С. 254–255.
134. Диканько М. Дідова революція / М. Диканько // Нова Україна. – Прага. – 1927. – № 1–2. – С. 46–49.
135. Диканський В. «Гиндик»: оповідання / В. Диканський // Воля. – 1921. – Т. 3. – Ч. 3 – 5. – 20 серпня. – С. 138–144.
136. Диканський В. Колеги : оповідання / В. Диканський. – Відень – Київ : Наша Воля. – 1921. – 27 с.
137. Дмитровский-Байков Н. И. Жизнь и творчество Николая Аполлоновича Байкова // Охотники.ру. – 2008. – 25 декабря. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.ohotniki.ru/editions/huntingfishing/article/2008/12/25/6122-zhizn-i-tvorchestvo-nikolaya-apollonovicha-baykova.html>
138. Довгаль С. За землю гинули / Спиридон Довгаль // Нова Україна. Прага. – 1925. – № 4–6. – С. 81–83.
139. Довгаль С. На інтернації / Спиридон Довгаль // Нова Україна. Прага. – 1927 – № 1–2. – С. 43–46.
140. Довгаль С. Поворот од соціалізму / Спиридон Довгаль. – Подєбради: Видавництво «Вільна Спілка», 1927. – 16 с.

141. Довгаль С. Тіні похмурих днів / Спиридон Довгаль // Нова Україна. Прага. – 1925. – № 2–3. – С. 56.
142. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. – СПб : Академический проект, 2004. – 400 с.
143. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Дон-Аминадо. – М. : ТЕРРА, 1994. – 768 с.
144. Донцов Д. В. Ленін / Дмитро Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1924. – Т. 82 (83). – С. 322–333.
145. Донцов Д. Твори. Том 1. Геополітичні та ідеологічні праці / Д. Донцов – Львів : Кальварія, 2001. – 488 с.
146. Дружников Ю. Куприн в дегте и патоке / Ю. Дружников // Новое русское слово. – Нью-Йорк. – 1989. – 24 февраля. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.libtxt.ru/chitat/druzhnikov_yuriy/54027-kuprin_v_degte_i_patoke.html
147. Дудко Ф. Дісонанс / Федір Дудко. – Стерні.– Прага. – 1922. – Ч. 1. – С. 63–67.
148. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
149. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : Т. 9. – Львів, 2000. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/encycl/euui09.htm>
150. Енциклопедія Української Діаспори. В 7 томах. Том 4 (Австралія – Азія – Африка). Гол. ред. В. Маркусь. Вид. 1-е. – К. : «ІНТЕЛ», 1995. – 250 с.
151. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : учебное пособие / А. Б. Есин [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://modernlib.ru/books/a_b_esin/psihologizm_russkoy_klassicheskoy_literaturi/read/
152. Жарівський О. Буду йти до ясного сонця, – з квітками на голові по колючому терню під ногами. Життєпис Ярослави Лагодинської-Кучковської (Лесі Верховинки) // Верховинка Леся. До Делятина на крилах мрій: поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій. – Львів : Каменяр, 2013. – С. 417–433.

153. Животко А. Сучасне українське письменство поза С.С.С.Р. / А. Животко. – Прага, 1937. – 20 с.
154. Жиленко И. Р. Антибольшевистская публицистика Михаила Арцыбашева / И. Р. Жиленко // Журналистика XXI века: опыт прошлого и вызовы будущего : сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Тирасполь, 2013. – С. 356–362.
155. Жиленко И. Р. «Пока Родина в цепях – художник должен быть меченосцем!» (Публицистика М. П. Арцыбашева периода эмиграции) / И. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2009. – №1, Т. 1. – С. 21 – 28.
156. Жиленко И. Р. Поэтика рассказа А. Несмелова «Короткий удар» / И. Р. Жиленко // Концепции устойчивого развития науки в современных условиях: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции (Казань, 14 декабря 2017) / в 6 ч. Ч. 4. – Sterlitamak : АМИ, 2017. – С. 164–168.
157. Жиленко И. Р. Стилиевые доминанты малой прозы Ивана Савина / И. Р. Жиленко // «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» : матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 12–13 травня 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 100–102.
158. Жиленко І. Р. А. Чекмановський і Р. Гуль: «втрачене покоління» у горнилі війни / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 44. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 15–18.
159. Жиленко І. Р. Антибільшовицький дискурс російської та української малої прози першої хвилі еміграції (на матеріалі збірок І. Лукаша і Л. Мосендза) / І. Р. Жиленко // Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine. April 28–29, 2017. – Lublin, Republic of Poland, 2017. – С. 148–151.
160. Жиленко І. Р. Античність у малій прозі О. Гриця й О. Купріна міжвоєнного двадцятиліття / І. Р. Жиленко // «The Tenth International Congress on Social and

Humanities». Proceedings of the Congress (April 2, 2017). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. – С. 90–96.

161. Жиленко І. Р. Батьківщина у малій емігрантській прозі О. Купріна / І. Р. Жиленко // «Ученый XXI века»: Международный научный журнал. – 2017. – № 2–3. – С. 51–57

162. Жиленко І. Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 76. – Харків, 2017. (Серія: «Філологія»). – С. 300–303.

163. Жиленко І. Р. В. Набоков і Ю. Косач – письменники-модерністи / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 45. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 58–62.

164. Жиленко І. Р. Василь Королів-Старий: мала проза міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // World Science. – 2017. – № 12 (28). – Vol. 3, December. – С. 49–54.

165. Жиленко І. Р. «Веселе у сумному» Кліма Поліщука і «Смішне у страшному» Аркадія Аверченка: міжлітературний діалог / І. Р. Жиленко // Від смішного до великого : феномен комічного в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.). – Бердянськ, 2017. – С. 45–47.

166. Жиленко І. Р. Вольовий тип людини у малій прозі І. Лукаша і Л. Мосендза першої хвилі еміграції / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 43. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 21–25.

167. Жиленко І. Р. Дитяча тематика в емігрантській малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 4. – С. 146–154.

168. Жиленко І. Р. Домінанти стилю малої прози В. Набокова крізь призму його уподобань. / І. Р. Жиленко // Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції,

м. Запоріжжя, 25–26 серпня 2017 р. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. – С. 42–46.

169. Жиленко І. Р. Емігрантська лєнініана у творах малої прози українських та російських письменників міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 2. – С. 133–141.

170. Жиленко І. Р. Жанрово-тематичний калейдоскоп жіночої емігрантської малої прози міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 1. – С. 142–151.

171. Жиленко І. Р. Жінка: святе і грішне (жанр легенди у творах Антіна Чекмановського) / І. Р. Жиленко // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 лютого 2017 року. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 20–23.

172. Жиленко І. Р. Жовтневий переворот і його наслідки в Україні: жанрова палітра й художні особливості малої емігрантської прози 1920-х років / І. Р. Жиленко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2017. – № 9. – С. 95–100.

173. Жиленко І. Р. Іван Савін та Юрій Липа: «більшовицький рай» у малій прозі міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Кременецькі компаративні студії: науковий часопис. – 2017. – Вип. VII. Т. I. – С. 79–89.

174. Жиленко І. Р. М. П. Арцибашев і його роман «Санін»: Навчально-методичний посібник / І. Р. Жиленко – Суми : Вид-во СумДУ, 2007. – 174 с.

175. Жиленко І. Р. Мала проза Галини Орлівни періоду еміграції: жанрова палітра, стилістичні особливості / І. Р. Жиленко // Науковий вісник Східноєвропейського наукового інституту імені Лесі Українки. – 2016. – № 8 (333) (Серія: Філологічні науки. Літературознавство). – С. 49–54.

176. Жиленко І. Р. «Між народами син народу я...»: мала проза Василя Хмелюка міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, socjologia i kulturoznawstwo

Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki» (30.05.2017 – 31/05/2017) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o «Diamond trading tour». 2017. – С. 27–29.

177. Жиленко І. Р. Міфологічні мотиви й образи-архетипи матері у творах малої прози міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2018. – Том 10. – № 1. – С. 112–121.

178. Жиленко І. Р. Національно-патріотичний дискурс малої прози Дмитра Тягнигоре / І. Р. Жиленко // Вісник Львівського університету. – 2018. – Вип. 67. (Серія філологічна). – С. 222–229.

179. Жиленко І. Р. «Нечиста сила»: збірки А. Аверченка і В. Королева-Старого / І. Р. Жиленко // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXXI. – Херсон : ХДУ, 2017. – С.156–160.

180. Жиленко І. Р. Остап Грицай: мала проза періоду еміграції 1920-х років / І. Р. Жиленко // «Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки». – Запоріжжя. – 2017. – № 1 (48). – С. 4–9.

181. Жиленко І. Р. Остап Грицай та Олександр Купрін: орієнтальний дискурс в малій прозі міжвоєнного двадцятиліття/ І. Р. Жиленко // Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. – Миколаїв, 2017. – Т. 295. – (Філологія. Літературознавство; вип. 283). – С. 51–55.

182. Жиленко І. Р. Подорож до Михайла Арцибашева : навчально-методичний комплект (навчальний посібник, хрестоматія) / І. Р. Жиленко. – Суми : СВС Панасенко І. М., 2013. – 168 с.

183. Жиленко І. Р. Пушкін у творах малої прози російських письменників-емігрантів першої хвилі // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». Випуск 26 том 1. – С. 26–28.

184. Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 75. – Харків, 2016. (Серія: «Філологія»). – С. 188–191.

185. Жиленко І. Р. Свобода преси і цензура на сторінках регіональної періодики початку ХХ ст. / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта на Сумщині: набутки й

проблеми : матеріали Дев'ятої всеукр. наук.-практ. конф. (Суми, 5–6 червня 2013 р.) – Суми : Сумський державний університет, 2013. – С. 30–34.

186. Жиленко І. Р. Символіка батьківщини у малій прозі Теффі періоду еміграції / І. Р. Жиленко // Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ столітті: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень». – С. 25–28.

187. Жиленко І. Р. Спиридон Довгаль: штрихи до творчості міжвоєнної доби (за матеріалами часопису «Нова Україна» (Прага) / І. Р. Жиленко // Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24–25 листопада 2017 року. – Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2017. – С. 9–12.

188. Жиленко І. Р. Стильові домінанти малої прози українського зарубіжжя (на матеріалі збірки Юрка Перекотиполе «Експропріація») / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: ХІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція. – Суми, 11–12 травня 2017 року. – С. 98–101.

189. Жиленко І. Р. Стильові особливості національно-патріотичної прози Антіна Чекмановського / І. Р. Жиленко // Мова та література у полікультурному просторі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 10–11 лютого 2017 р.– Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 66–68.

190. Жиленко І. Р. Таємничий світ Далекого Сходу в нарисах Миколи Байкова і Степана Левинського / І. Р. Жиленко // International academy journal Web of Scholar. – 2018. – № 1 (19). – Vol. 5. – С. 4–10.

191. Жиленко І. Р. «Туманна далечінь майбутнього»: антиутопія у творах Михайла Арцибашева і Володимира Винниченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Том 8. – № 4. – 2016. – С. 92–99.

192. Жиленко І. Р. Художні символи у малій прозі Галини Орлівни і Теффі періоду міжвоєнного двадцятиріччя // Мова і культура (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 19. – Т. V (185). – С. 225–231.
193. Жиленко І. Р. Шевченківські мотиви у творах малої прози письменників-емігрантів 20–30-х років // Питання літературознавства. – Чернівці, 2017. – № 95. – С. 120–129.
194. Жиленко І. Р. «Як бачу лиш добро у людях, я всіх обняти їх бажаю»: мала проза Лесі Верховинки // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7–8 квітня 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017 р. – С. 82–85.
195. Жиленко І. Р. Гражданская позиция М. Арцыбашева в публицистике эмигрантского периода / І. Р. Жиленко, Д. Павлова // Філологічні трактати. – 2015. – Том 6. – № 4. – С. 88–94.
196. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 496 с.
197. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / В. М. Жирмунский. – М. : Наука, 1977. – 407 с.
198. Житкевич А. Тріумф у Детройті / А. Житкевич. – МІСТ-Online. – 2013. – 1 травня. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://meest-online.com/culture/triumf-u-detrojti/>
199. Жуков А. Ф. Р. Б. Гуль – автор книги «Я унес Россию: Апология эмиграции» / А. Ф. Жуков // Международные отношения и диалог культур. – 2016. – № 4 (2015). – С. 263–276.
200. Журба Г. Антін Чекмановський / Г. Журба // Чекмановський А. Віки пливають над Києвом. – Нью-Йорк, 1964. – С. 7–8.
201. Забияко А. А. Проблема «натуралистического текста» в творчестве А. Несмелова / А. А.Забияко, А. О. Девочкин // Вестник АмГУ. – 2011. – Вып. 52. – С. 148–156.

202. Залеська Онишкевич Л. Призабута літературна постать: Леся Верховинка / Лариса Залеська Онишкевич // Наше життя. – 2014. – № 12. – С. 11–12.
203. Заремба Я. Передмова до першого видання / Ярослав Заремба // Чекмановський А. Віки пливають над Києвом. – Нью-Йорк, 1964. – С. 5–6.
204. Зарва В. А. Амбивалентность добра и зла в творчестве Л. Н. Толстого // Вісник Запорізького державного університету. – 2002. – № 4. – С. 51–55.
205. Зверев А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. II. – С. 3–56.
206. Зверева Л. И. О жанровых особенностях миниатюр И. А. Бунина / Л. И. Зверева // ФИЛОЛОГОС. – 2007. – № 3 (1–2). – С. 176–192.
207. Звиняцьковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (проблема жанру): монографія / В. Я. Звиняцьковський – К. : Наукова думка, 1987. – 108 с.
208. Звичайна О. Оглянувшись назад... / Олена Звичайна. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1954. – 230 с.
209. Зубарев Д. И. «Красная чума» и белый терроризм (1918–1940) // Индивидуальный политический террор в России XIX – начале XX в. Материалы конференции. Сост. К. Н. Морозов. – М. : Мемориал, 1996. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.memo.ru/history/terror/n>.
210. Зушман М. Поезія в прозі в жанрово-стильовій проекції малої прози Б. Лепкого та його сучасників / Михайло Зушман // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла». – 2011. – Вип. 15. – С. 104–110.
211. Иващенко Е. Г. Военная проза Арсения Несмелова / Е. Г. Несмелов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2007. – № 4 (16). – С. 168–171.
212. Івченко М. Сурма і меч / Михайло Івченко. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2012. – 212 с.
213. Ильин И. А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. // И. А. Ильин. – Мюнхен, 1958. – 155 с.

214. Ільницький М. М. На перехрестях віку / М. М. Ільницький // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. Зб. наук. праць. Вип. 1 – К. : Наукова думка, 1992. – С. 173–207.
215. Кайманова Т. Неизвестный Куприн / Т. Кайманова // Пестрая книга. Несобранное и забытое. – Пенза, 2015. – С. 3–20.
216. Калениченко Н. Л. Українська проза початку ХХ ст. : монографія / Н. Л. Калениченко – К. : Наукова думка, 1964. – 450 с.
217. Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла): монография / О. Н. Калениченко. – Волгоград : Перемена, 2000. – 232 с.
218. Калинець С. Було, та мохом поросло: народні легенди і перекази / Сильвестр Калинець. – Львів : Селянська бібліотека, 1922. – 56 с.
219. Каміля П. Святий вечір... / Пален Каміля // Воля. – 1920. – Т. 4., Ч. 13. – С. 632–633.
220. Камю А. Избранное: сборник / А. Камю – М. : Радуга, 1989. – 464 с.
221. Карпенко А. В. Очерки и рассказы А. И. Куприна 1920–30 годов: типология жанровых структур: автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. филолог. наук / А. В. Карпенко. – М., 2007. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/ocherki-i-rassказы-a-i-kuprina-1920-1930-godov-tipologiya-zhanrovyyh-struktur>
222. Качуровський І. Новела як жанр: науково-популярна довідка / І. Качуровський – Буенос-Айрес, 1958. – 30 с.
223. Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 766 с.
224. Квіт С. М. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет: монографія. / С. М. Квіт – ВЦ «Київський університет», 2000. – 260 с.
225. Кеба О. В. Література vs філософія : екзистенціальна свідомість і художній дискурс (версії Альбера Камю і Андрія Платонова) / О. В. Кеба // Життя зі словом. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи

- Ткачука / За ред. проф. М. Зимомрі. – Київ – Дрогобич : Посвіт, 2014. – С. 245–252.
226. Кеба О. В. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття : монографія / О. В. Кеба, Н. М. Шенкнехт. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. – 188 с.
227. Кеба О. В. Типи художньої свідомості в літературі ХХ ст. / О. В. Кеба // Наукові праці: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів : вип.13, у 3 т. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2014. – Т. 3. – С. 9–10.
228. Ким Рехо. Байков (1872–1958) // Литература русского зарубежья. 1920–1940. – Выпуск 2. – М. : ИМЛИ – Наследие, 1999. – С. 270–297.
229. Киричок П. М. Сучасне прочитання роману В. К. Винниченка «Сонячна машина». / П. М. Киричок // Винниченко і сучасність : збірник наукових праць. – Сімферопіль, 2000. – С. 92–97.
230. Климова М. Н. «Миф о великом грешнике» в русской литературе (этапы эволюции и некоторые особенности бытования) / М. Н. Климова // Вестник Томского государственного университета, 2003. – Выпуск 1 (33). – С. 54–58.
231. Климова М. Н. Отражение мифа о великом грешнике в рассказе А. М. Горького «Отшельник» / М. Н. Климова // Вестник Томского государственного университета, 2000. – Выпуск 6. – С. 39–42.
232. Клочек Г. Енергія художнього слова : збірник статей / Григорій Клочек. – Кіровоград : Редакціно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
233. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
234. Клочек Г. Синергія літературного твору: навчальний посібник з магістерського курсу теорії літератури / Григорій Клочек. – Кіровоград, 2018.
235. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). / Г. Д. Клочек. – К. : Дніпро, 1989. – 221 с.

236. Ключников С. Ю. Священная наука чисел. / С. Ю. Ключников. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://new-numerology.ru/books/kl_sod.htm
237. Кобець О. Записки полоненого (Пригоди і враження учасника Першої світової війни) / О. Кобець // Березіль. – 2010. – № 9–10. – С. 100–133.
238. Кобленкова Д. В. Проблемы становления теории гротеска / Д. В. Кобленкова. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_2_4.html
239. Ковалів Ю. Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст.: підручник У 10 т. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – 624 с.
240. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник : у 10 т. Т. 6: На розламах міжвоєнного двадцятиліття / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», – 2019. – 528 с.
241. Ковалів Ю. Одиссея української літературної еміграції міжвоєнного двадцятиліття / Юрій Ковалів // Всесвіт. – 2018. – № 1–2. – С. 171–187.
242. Кодак М. П. Поетика як система: літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене / М. П. Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
243. Козякин Н. В. Иван Савин. «Только одна жизнь» / Н. В. Козякин. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.xxl3.ru/kadeti/savin.htm>
244. Колінько О. П. Українська і російська модерністська новела рубежу XIX–XX ст. (типологічний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.05 / Олена Колінько; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2013. – 38 с.
245. Колінько О. «Цілий світ у краплі води...» : компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX – початку XX ст. : монографія / Олена Колінько. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – 326 с.
246. Колобаева Л. А. Горький и Ницше / Л. А. Колобаева // Вопр. литературы. – 1990. – № 10. – С. 165–166.

247. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
248. Коломиєць А. Яр / А. Коломиєць // Студентський вісник. – Прага. – 1928. – Ч. 11–12. – С. 6–7.
249. Комаров С. А. Жанр фейлетону в російській літературі XIX – першої третини XX століття: теорія, історія, персоналії, поетика: дис...д-ра філол. наук: 10.01.02 / С. А. Комаров. – Х., 2016. – 467 с.
250. Комаров С. А. Жанр фельетона в русской советской литературе 1920-х – начала 1930-х годов : монографическое издание / С. А. Комаров. – Мариуполь : ПГТУ, 2015. – 372 с.
251. Координати. Антологія сучасної української поезії на заході. – Мюнхен : В-во «Сучасність», 1969. – С. 197–211.
252. Копач О. Наталена Королева / О. Копач. – Вінніпег, 1962. – 36 с.
253. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
254. Коробко Л. Літературознавчі поняття в інтертексті культури: спроба кореляції / Л. Коробко // Слово і Час. – 2009. – № 12. – С. 86–93.
255. Коровин В. И. «Наиболее даровитый поэт» эмиграции / В. И. Коровин // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Дон-Аминадо. – М. : ТЕРРА, 1994. – С. 3–38.
256. Королева Наталена Гонти / Наталена Королева // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Т. 95–97. Кн. 1. – С. 10–15.
257. Королева Наталена Дідусь // Королева Н. Подорожній / Наталена Королева. – Торонто : Добра книжка, 1953. – С. 13–28.
258. Королів-Старий В. «Алілуя» / Василь Королів-Старий // Воля. – 1921. – Т. 2. – Ч. 5. – 1 травня. – С. 180–188.
259. Королів-Старий В. З моїх спогадів про Симона Петлюру // Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). – Прага, 1930. – С. 177–187.
260. Королів-Старий В. К. Нечиста сила: Казки / Василь Королів-Старий. – К. : Веселка, 1990. – 208 с.

261. Косач Ю. Пуца в заграві / Юрій Косач. – Вісник. – 1929. – С. 101–106.
262. Косач Ю. Чарівна Україна / Юрій Косач // Київська старовина. – 1998. – №4. – С. 58–76.
263. Костиков В. В. Не будем проклинять изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции) / В. В. Костиков. – М. : Междунар. отношения, 1990. – 464 с.
264. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. / М. І. Костомаров. – К., 1994. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos10.htm>
265. Костюк Г. З літопису літературного життя в діаспорі. Відбитка з журналу «Сучасність». чч. 9–10 (129–130). – Мюнхен, 1971. – 49 с.
266. Кравців Б. «На позвах з істиною» // Б. Кравців На багрянному коні революції». – Нью-Йорк, 1960. – С. 33–38.
267. Кравців Б. Українська література по той бік і по цей бік залізної завіси // Б. Кравців. Зібрані твори. Т. 2. – Нью-Йорк, 1980. – С. 391–393.
268. Красный террор в Харькове [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://kaminec.livejournal.com/183756.html>
269. Крат П. Коли зійшло сонце: оповідання з 2000 року. / Павло Крат. – Торонто : з друкарні «Робітничого Слова», 1918. – 72 с.
270. Краткая энциклопедия символов [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%91%D1%83%D1%82%D1%8B%D0%BB%D0%BA%D0%B0>
271. Крезуб А. За хлібом / Антін Крезуб // Літопис політики, письменства і мистецтва. – Берлін. – 1924. – 17 травня. – С. 292–298.
272. Криворученко В. К., Цветлюк Л. С. Юношеское движение России 20–30-е годы XX столетия / В. К. Криворученко, Л. С. Цветлюк. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Krivoruchenko-Tsvetliuk_Juvenile-Movement/
273. Крижанівський А. Історія одного вагону (Фрагмент третього розділу) / А. Крижанівський // Ми (Варшава). – 1937. – Осінь. – С. 11–61.

274. Крутов М. Сожжение книг: история и современность // Крым. Реалии. – 2016. – 18 января [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ru.krymr.com/a/27491616.html>.
275. Кузьмина О. А. Рассказы А.Т. Аверченко (Жанр. Стилль. Поэтика). – автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 / Кузьмина Ольга Анатольевна. – Тверь, 2003. – 20 с.
276. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна 1907–1938. / Ф. И. Кулешов. – Минск, 1987. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://kuprin.velchel.ru/?cnt=17&sub=2&page=15>
277. Куприн А. И. Волшебный ковер / А. И. Куприн. Собр. соч. в 9 т. Т. 7. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 252–262.
278. Куприн А. И. Голос оттуда. – М. : Согласие, 1999. / А. И. Куприн. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/kuprin-golos-ottuda.html>
279. Куприн А. И. Пестрая книга. Несобранное и забытое. Сост. Кайманова Т. / А. И. Куприн. – Пенза, 2015. – 628 с.
280. Куприн А. И. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1982. – 463 с.
281. Куприн А. И. Судьба / Куприн А. И. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. – М. : Правда, 1982. – С. 428–434.
282. Купчинський Р. Невиспівані пісні: вибрана лірика і проза / Роман Купчинський. – Нью-Йорк : Вид-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. – 124 с.
283. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Легенда як жанр народної словесності, її художня природа / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик Українська усна народна творчість : навчальний посібник. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с. [Електронний ресурс] – Режим доступа : <http://www.info-library.com.ua/books-text-4174.html>
284. Лаппо-Данилевский К. Ю. Глеб Струве – историк литературы // Струве Г. П. Русская литература в изгнании. – Париж – Москва, 1996. – С. 7–17.
285. Лев В. Богдан Лепкий. 1872–1941. Життя і творчість. / В. Лев. – Нью-Йорк, 1976. – 399 с.

286. Левинський С. З Японського дому / С. Левинський. – Львів : Накладом видавничої спілки «Діла», 1932. – 156 с.
287. Левицкий Д. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д. Левицкий. – М., 1999. – 552 с.
288. Лексикон загального та порівняльного літературознавства : за ред. А. Волкова та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
289. Ленин В. И. Талантливая книжка / В. И. Ленин // Юность. – 1989. – № 8. – С. 76.
290. Ленська С. Трансформація різдвяної семантики як спосіб художнього моделювання антисвіту в українській малій прозі ХХ ст. / Світлана Ленська // Філологічний дискурс. – 2016. – № 3. – С. 59–70.
291. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії: дис... докт. філолог. наук : 10.01.01. / Ленська Світлана Василівна. – К., 2015. – 470 с.
292. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю: монографія / С. В. Ленська. – Полтава : ПолтНТУ, 2014. – 656 с.
293. Лепкий Б. Свої / Богдан Лепкий // В 60-і роковини смерті Тараса Шевченка. – Берлін, 1921. – С. 11–15.
294. Лепкий Б. Твори у 2-х т. Т. 2. Прозові твори / Б. Лепкий. – К. : Наукова думка, 1997. – 695 с.
295. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – Київ : Радянська школа. 1971. – 485 с.
296. Ливри А. Набоков ницшеанец. / А. Ливри – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nietzsche.ru/influence/literatur/nabokov/>
297. Ливри А. Сверхчеловек Набокова / А. Ливри // Литература ХХ века. Итоги и перспективы. Материалы Девярых Андреевских чтений в МГУ им. Ломоносова. – М. : Экон-Информ, 2011. – С. 215–223.
298. Линор Горалик. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // НЛО. – 2002. – № 54. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor-pr.html>

299. Липа Ю. І. Нотатник / Юрій Липа, – К. : Український Світ, 2000. – 296 с.
300. Липа Ю. Українська раса / Юрій Липа [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.vatra.cc/rasa/yuriy-lypa-ukrayinska-rasa.html>
301. Лист до мами // Сурма. – 1934. – № 1–6 (75–76). – С. 2–3.
302. Литература о Горьком: 1996–2000: материалы к библиографии / БАН; Ин-т рус. лит (Пушкинский Дом) РАН; сост. Е. Б. Валуйская. отв ред. В. Г. Бахарева. – СПб, 2011. – 178 с.
303. Литература русского зарубежья. Восточная ветвь: хрестоматия: В 4-х томах. Т. 1. Проза: В 3-х частях. Ч. 1 (А – К) / Сост., общ. ред. А. А. Забияко. – Благовещенск : Изд-во АмГУ, 2013. – 370 с.
304. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции 1920–1940 годы): учебное пособие: В 2 ч. Ч.2 / А. И. Смирнова, А. В. Млечко, С. В. Баранов и др. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2004. – 232 с.
305. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / под общ. ред. А. И. Смирновой. – 2-е изд.– М. : Флинта, 2012. – 640 с.
306. Литература русского зарубежья (1920–1930). – М. : ИМЛИ – Наследие, 1999. – 321 с.
307. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
308. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
309. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
310. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
311. Ловмянский Г. Религия славян и ее упадок / Г. Ловмянский // Пер. с польского М. В.Ковальковой. – СПб : Академический проект, 2003. – 512 с.
312. Луговий О. Визначне жіноцтво України / О. Луговий. – Торонто, 1942. – 254 с.

313. Лукаш И. Голое поле (Книга о Галлиполи) / Иван Лукаш. – София : Печатница «Балкан», 1922. – 77 с.
314. Лукаш И. Заветный перстень / Иван Лукаш [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://az.lib.ru/o/oredezh_i/text_0080.shtml
315. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Є. Маланюк – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
316. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти / Н. Мафтин. – Івано-Франківськ, 2008. – 356 с.
317. Маханьков Е. А. Поэтика рассказа Гайто Газданова «Черная капля» / Е. А. Маханьков // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2012. – № 1014. Сер. : Філологія. – Вип. 65. – С. 135–139.
318. Мацько В. П. Злотонить-2: проза українського зарубіжжя. / В. П. Мацько – Хмельницький : Просвіта, 2003. – 166 с.
319. Мельник М. В. Літературний портрет Романа Купчинського : жанрові та художньо-стильові аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / М. В. Мельник. – Львів, 2008. – 20 с.
320. Миленко В. Д. Аркадий Аверченко / В. Д. Миленко. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 327 с. – (Жизнь замечательных людей).
321. Митико И. Пушкин – духовная опора российской диаспоры в Харбине / Икута Митико // Известия Восточного института. – 2004. – № 8. – С. 147–154.
322. Михед П. Слово художнє, слово сакральне...: Збірник статей / Павло Михед. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – 172 с.
323. Мифологическая энциклопедия. Мифологические места обитания. Пещера [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://myfhology.info/myth-places/pezchera.html>
324. Михалюк М. Тематична різноманітність фейлетонів Романа Купчинського (за матеріалами газети «Діло» 1920–1930-х рр.) / М. Михалюк // Вісник Львівського університету. Серія журналістика, 2013. Випуск 37. – С. 467–475.
325. Мірний І. Дві «пророчі» українські легенди / І. Мірний // Нова Україна. – 1923. – Ч. 6. – С. 28–30.

326. Мовчан Р. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Р. Мовчан. – К., 2009. – 44 с.
327. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія, Психологія. Поетика : монографія / М. Моклиця. – Луцьк : Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
328. Мопассан Гі де. Твори в 8 т. Т. 5. Туан. Добродій Паран. Маленька Рок. Горля / Гі де Мопассан. – К. : Дніпро, 1971. – 503 с.
329. Мосендз Л. Людина покірна / Л. Мосендз. – К. : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. – 164 с.
330. Мох А. Від видавця / Василь Королів-Старий. Згадки про мою смерть : Спомини. – Торонто : Українське видавництво «Добра книжка», 1961. – С. 5–8.
331. Мочернюк Н. «І подібний я до райдуги...»: поетична палітра художника Василя Хмелюка. / Наталія Мочернюк // Українознавчі студії. – 2012–2013. – № 13–14. – С. 282–288.
332. Музичко О. Є. Рецепція постаті В. Леніна та ленінізму в ідейній спадщині Дмитра Донцова / О.Є. Музичко – Режим доступу : <http://www.stattionline.org.ua/histori/114/21414-recepciya-postati-v-lenina-ta-leninizmu-v-idejniy-spadshhini-dmitra-doncova.html>
333. Набитович І. Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento / Ігор Набитович // Віконська Дарія За силу і перемогу: нариси. Ч. 1. За державну бронзу. – Львів ЛА «Піраміда», 2016. – С. 7–31.
334. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович / – Дрогобич : Відродження, 2001. – 222 с.
335. Набоков В. Дракон / В. Набоков // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 3–6.
336. Набоков В. Нежить. / В. Набоков – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/NABOKOW/nezhit.txt>
337. Набоков В. Пушкин, или Правда и правдолюбие / В. Набоков [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.lib.ru/NABOKOW/Pushkin.txt>

338. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. / В. Набоков – М. : Правда, 1990. – 416 с.
339. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. / В. Набоков – М. : Правда, 1990. – 447 с.
340. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. / В. Набоков – М. : Правда, 1990. – 479 с.
341. Набоков В. Удар крыла / В. Набоков // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 10–21.
342. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 5–42.
343. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
344. Наріжний С. Українська еміграція : культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Семен Наріжний. – Прага, 1942. – Част.1. – 372 с.
345. Несмелов А. И. Короткий удар / А. И. Несмелов. Собрание сочинений. В 2 т. – Т. 2 : повести и рассказы, мемуары / А. И. Несмелов; под ред. Л. М. Суриса. – М.– Берлин : Директ-Медиа, 2016. – С. 273–312.
346. Нестеренко А. Ю. Гоголевские сюжеты и образы в творчестве А. Аверченко / А. Ю. Нестеренко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2009. – Вип. 3(1). – С. 81–86.
347. Нестеренко А. Ю. Поетика сатири А. Аверченка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02. / А. Нестеренко. – Дніпропетровськ, 2009. – 23 с.
348. Нивинський А. Безодня / А. Нивинський // Нова Україна. – Прага. – 1926. – Ч. 1–2. – С. 83–108.
349. Николаев Д. Д. Король в изгнании (Жизнь и творчество А. Т. Аверченко в Белом Крыму и в эмиграции) / Д. Д. Николаев // Аверченко А. Т. Соч. : в 2 т. Т.1. Кипящий котел. – М. : Лаком, 1999. – С. 5–58.

350. Николаев Д. Д. Рай на Земле (фантастика русского зарубежья) // Д. Д. Николаев. Русская проза 1920–30-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза. – М. : Наука, 2006. – С. 239–285.
351. Николаев Д. Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко. Две тенденции развития русской юмористики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. / Д. Д. Николаев. – М., 1993. – 24 с.
352. Николукин А. Н. Введение. Русское зарубежье и литература // Русское литературное зарубежье : сборник обзоров и материалов. – Вып. 1. – М., 1991. – С. 5–12.
353. Никоненко Ст. Время и личность Аркадия Аверченко / Ст. Никоненко [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/averchenko-ss06-01/averchenko-ss06-01.html#work001>
354. Никоненко Ст. Загадка Газданова // Гайто Газданов. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки. – М. : Эллис Лак, 2009. – С. 3–35.
355. Нитрауэр Э. «Жизнь смеется и плачет...». О судьбе и творчестве Тэффи / Элизабет Нитрауэр // Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания / Сост. Б. Аверина. – Л. : Худож. лит., 1989. – С. 3–8.
356. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – СПб : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 336 с.
357. Ніколова О. О. Псевдоморфні персонажі українських та російських літератур кінця XVIII – першої половини XIX ст. (у контексті європейської традиції) : монографія / О. О. Ніколова. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. – 450 с.
358. Нямцу А. Миф. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.
359. О'Коннор-Вілінська В. Автомобіль / В. О'Коннор-Вілінська // Нова Україна. – Прага. – 1923. – Ч. 3. – С. 131–133.

360. О'Коннор-Вілінська В. Дід Явтух / Валерія О'Коннор-Вілінська // Воля. – 1920. – Т. 3, Ч. 13. – С. 527–529.
361. О'Коннор-Вілінська В. Крамничка / В. О'Коннор-Вілінська // Нова Україна. – Прага. – Ч. 7–8. – 1923. – С. 135–150.
362. О'Коннор-Вілінська В. Понад Сулою / Валерія О'Коннор-Вілінська // Нова Україна. – Прага. – Ч. 1–3. – 1924. – С. 73–89.
363. О'Коннор-Вілінська В. Святвечір / Валерія О'Коннор-Вілінська // Воля. – 1920. – Т. 4., Ч. 13. – С. 630–631.
364. Олейник А. Шевченко vs Пушкин. Почему россиянам везде видится «недостаточно оказанная им честь»? / А. Олейник // Українська правда. – 2016. – 4 лютого. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://life.pravda.com.ua/columns/2016/02/4/207668/>
365. Оречкин Б. Рыцарь улыбки / Б. Оречкин // Эхо. Иллюстрированное приложение (Берлин). – 1925. – № 12. – С. 4.
366. Орлівна Галина. Емігранти / Галина Орлівна // Червоний шлях. – 1927 р. – №7–8. – С. 42–70.
367. Орлівна Галина «Жовте» (Із життя) / Галина Орлівна // Воля. – Відень. – 1921. – 3 липня. – С. 43–45.
368. Орлівна Галина. Перед брамою : новелі // Галина Орлівна // Львів – Київ, 1922. – 47 с.
369. Орлівна Галина. Поезії в прозі. / Галина Орлівна // Стерні. – Прага. – 1922. – Ч. 1. – С. 52–55.
370. Орлівна Галина. Шляхом чуття: Новелі / Галина Орлівна // Львів – Київ, 1921. – 49 с.
371. Осоргин М. А. Собрание сочинений. Т. 1. Сивцев Вражек: Роман. Повесть о сестре. Рассказы / М. А. Осоргин. – М. : Моск. рабочий; НПК «Интелвак», 1999. – 542 с.
372. Осоргин М. А. Собрание сочинений. Т. 2. Старинные рассказы. / М. А. Осоргин. – М. : Моск. рабочий; НПК «Интелвак», 1999. – 560 с.

373. Останіна Г. Г. Антична модель орієнталізму / Г. Г. Останіна // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 2 (261). – Ч. II. – С. 197–203.
374. Останіна Г. Г. Орієнталізм у сучасному літературному процесі / Г. Г. Останіна // Наукові праці. Літературознавство. – 2012. – Вип. 188. – Том 200. – С. 73–76.
375. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 328 с.
376. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
377. Панченко В. «Я хочу собою возвеличити українське...» / В. Панченко // Березіль. – 1997. – № 11–12. – С. 155–167.
378. Передмова (для дорослих) // Королів-Старий В. К. Нечиста сила : казки. – К. : Фірма «Довіра», 1992. – С. 3–4.
379. Перекотиполе Ю. Експропріація : оповідання з революційних часів на Україні / Юрко Перекотиполе. – Chicago, Illinois : Українська видавнича спілка, 1917 (?). – 64 с.
380. Петлюра С. Про патріотизм // В. І. Сергійчук. Симон Петлюра. – К. : Україна, 2004. – С. 437–444.
381. Північний П. Помилка / Петро Північний // Воля. – Відень. – 1920. – 9 жовтня. – С. 76–82.
382. Північний П. Сон / Петро Північний // Воля. – Відень. – 1920. – 7 серпня. – С. 213–214.
383. Північний П. Утілітаристи / Петро Північний. – Воля. – Відень. – 1921. – 3 липня. – С. 50–55.
384. Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка / С. Погорілий // Дивослово. – 1995. – № 9. – С. 3–12.
385. Погребенник Ф. Еміграція і література / Ф. Погребенник // Слово і Час. – 1991. – № 10. – С. 22–28.

386. Погребенник Ф. П. Не така вже й страшна нечиста сила» / Ф. П. Погребенник // В. К. Королів-Старий. Нечиста сила: Казки. – К. : Веселка, 1990. – С. 5–11.
387. Поліщук К. Веселе в сумному / Клим Поліщук – Львів-Київ : Русалка, 1921. – 65 с.
388. Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка / Клим Поліщук. – К. : Смолоскип, 2008. – 704 с.
389. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
390. Полюхович О. Апологія споглядання в текстах еміграційної літератури (Володимир Набоков, Юрій Косач) / О. Полюхович // Мандрівець. – 2012. – № 5. – С. 65–68. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2012_5_15.
391. Пospelов Г. Н. Теория литературы : учебник для ун-тов / Г. Н. Пospelов – М. : Высш. школа, 1978. – 351 с.
392. Потемкин П. П. Об Аркадии Аверченко / П. П. Петемкин // Последние новости. – 1925. – № 1500. – 15 марта. – С. 2.
393. Поэтика Владимира Набокова : новации и традиции // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195560881&archive>
394. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. / научн. ред.: В. А. Келдыш, В. В. Полонский. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 829 с.
395. Прима Л. Прозові твори О. Гриця на сторінках «Волі» та їх ідейно-жанрова своєрідність / Л. Прима // Науковий вісник Чернігівського університету. Слов'янська філологія. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 83. – С. 47–52.
396. Прима Л. О. Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – Львів, 2000. – 22 с.

397. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / С. С. Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 20 с.
398. Про Україну. Символіка чисел [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://about-ukraine.com/index.php?text=365>
399. Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / Упор. В. Агеєва – К. : Факт, 2003. – 323 с.
400. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. – 362 с.
401. Просалова В. Текст у світі текстів празької літературної школи / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
402. «Прошедший все ступени»: А. Несмелов // В. В. Агеносов. Литература русского зарубежья (1918–1996). – М. : Терра. Спорт, 1998. – С. 265–279.
403. Прошунин А. В. Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького (генезис и типология): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02. – Воронеж, 2005. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/obraz-kontsept-strannika-v-rannem-tvorchestve-m-gorkogo>
404. Рева-Левшакова Л. В. Неореалістична українська і російська проза першої третини ХХ століття: рецепції наративу : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05 / Рева-Левшакова Людмила Володимирівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2012. – 36 с.
405. Резник О. В. Украина и гражданская война: к постановке проблемы (на материале литературы русского зарубежья) / О. В. Резник // Вопросы духовной культуры – Филологические науки. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10185/19-Reznik.pdf?sequence=1>

406. Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен : роман / Э. М. Ремарк [Электронний ресурс] – Режим доступу : <http://edu.kharkivosvita.net.ua/files/na-zapadnom-fronte-bez-peremen.pdf>
407. Ремизов А. М. Современные легенды. Рождество // А. М. Ремизов. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 3. – М. : Русская книга, 2000 – 2003, С. 361–364.
408. Рог В. Замість передмови / В. Рог // Донцов Д. Заповіт Шевченка. – Суми, 1996. – С. 3–4.
409. Роденкова О. В. Творчество А. И. Куприна в аспекте Русского Зарубежья: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 / О. В. Роденкова. – М., 2003. [Электронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-i-kuprina-v-aspekte-russkogo-zarubezhya>
410. Родный О. В. Художественный документализм в русской прозе второй половины XIX – начала XX вв о войне и тенденции его развития в современной литературе: дисс... канд. филолог наук : 10.01.02 / О. В. Родный. – Днепропетровск, 1992.
411. Ротач П. Лубни, Кулябки, 18... Стежками життя Галини Орлівни // Ротач П. І слово, і доля, і пам'ять : статті, дослідження, спогади // П. Ротач. – Полтава, 2000. – С. 357–403.
412. Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Мария Рубинс – М. : «Новое литературное обозрение», 2017. [Электронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.litmir.me/br/?b=594114&p=1>
413. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
414. Русское зарубежье и славянский мир: Сборник трудов / Сост. Петр Буняк. – Белград : Славистическое общество Сербии, 2013. – 595 с.
415. Ряст О. (Симон Петлюра) Сучасна українська еміграція та її завдання / О. Ряст. – Щипіорно, 1923. – 90 с.

416. Савин И. «Всех убиенных помяни, Россия...»: Стихи и проза / Иван Савин. – М. : Грифон, 2007. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.litmir.me/br/?b=175796>
417. Савин И. Только одна жизнь: 1922–1927. / Иван Савин. – Нью-Йорк, 1988. – 230 с.
418. Садовський В. Ми і вони / В. Садовський // Тризуб (Париж). – 1927. – ч. 7 (65). – С. 5– 8.
419. Сайковська О. Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття / О. Сайковська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – 2010. – вип. 18. – С. 36–42.
420. Салига Т. Поет Василь Хмелюк: шукання стилю / Тарас Салига // Слово і Час. – 2008. – № 10. – С. 68–74.
421. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: роман, оповідання, новели. / У. Самчук – Дрогобич, 2009. – 488 с.
422. Світ І. Український подорожник по Далекому Сходу // Альманах УНСоюзу на 1962 рік. – Джерсі Сіті : Свобода, 1962. – С. 164–172.
423. Седых А. Там, где была Россия / А. Седых. – Париж : Изд-во Я. Поволоцкого, 1930. – 141 с.
424. Сергеев О. В. Примечания // А. Аверченко. Записки Простодушного. – М. : А/О «Книга и бизнес», 1992. – С. 331–340.
425. Сиваченко Г. Карел Чапек і Володимир Винниченко : спроба типологічного аналізу / Г. Сиваченко // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – С. 115 – 125.
426. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-утопія ХХ ст. / Г. Сиваченко // Слово і Час. – 1994. – № 1. – С. 42–47.
427. Словник античної міфології / Уклад. І. Я. козовик, О. Д. Пономарів; вступ. стаття А. О. Білецького. – 2-е вид.. – К. : Наук. думка, 1989. – 240 с.
428. Словник української мови: в 11 томах. – Том 11. – 1980. – С. 13.
429. Современная нумерология. Священная наука чисел [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm

430. Современники об Аркадии Аверченко. Н. Тэффи. // Антология сатиры и юмора России XX века. Том 20. Аркадий Аверченко. – М. : Эксмо, 2007. – С. 449–458.
431. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов / А. Г. Соколов – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 184 с.
432. Соколов Б. Тайны Булгакова. Расшифрованная «Белая гвардия» / Б. Соколов. – М. : Эксмо, 2010. – 320 с.
433. Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) // Э. Ю. Соловьев Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. М. : Политиздат, 1991.
434. Софронів-Левицький В. Липнева отрута: Вибране // Василь Софронів-Левицький. – Торонто – Вінніпег, Канада : В-во «Новий шлях», 1972. – 236 с.
435. Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур: Сборник статей. – М., 1994. –161 с.
436. Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. / Л. А. Спиридонова. – М. : Наука, 1977. – 302 с.
437. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья / Л. Спиридонова. – М. : Наследие, 1999. – 336 с.
438. Спиридонова Л. А. Мифопоэтическая основа художественного мира Горького // Максим Горький – художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 2002.
439. Стрельникова Л. Ю. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия. Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, вып. 3. – С. 104–110.
440. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. / Глеб Петрович Струве. – Париж – Москва, 1996. – 448 с.
441. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XX века, 1917–2017. В 3 т. Т. 2: 1935–1964. – СПб. : Петрополис, 2017. [Электронный ресурс] – Режим доступа:

ww.rulit.me/books/sudby-russkoj-duhovnoj-tradicii-v-otechestvennoj-literature-i-iskusstve-hh-veka-nachala-hhi-veka-191-read-485939-1.html

442. Сургучев И. Эмигрантские рассказы / Илья Сургучев. – Париж : Книгоиздательство «Возрождение», 1927. – 216 с.

443. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.

444. Сытник М. Архетип Сенекса и его влияние на личность // Теурунг. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://teurung.org/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BF-%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0-%D0%B8-%D0%B5%D0%B3%D0%BE-%D0%B2%D0%BB%D0%B8%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE/>

445. Табачин Л. Т. Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття : особливості жанрово-стильових форм вираження : дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Л. Т. Табачин. – Івано-Франківськ, 2000. – 182 с.

446. Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза : к вопросу о разграничении техник / Е. В. Тарнаруцкая // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 14. – 2012. – № 2. – С. 230–234.

447. Ташлыков С. А. Куприн и Ницше / С. А. Ташлыков // Материалы международной научно-методической конференции «Русский язык: вопросы теории и инновационные методы преподавания. Часть II. – Иркутск, 2001. – С. 189–194.

448. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

449. Ткаченко Т. Онтологічний вимір української малої прози кінця ХІХ – ХХ століть : монографія / Т. Ткаченко. – К. : Освіта України, 2017. – 470 с.

450. Толкачев К. А. Художественный мир прозы Дон-Аминадо: дис... канд. філол. наук : 10.01.02 / К. А. Толкачев. – М., 1999. [Електронний ресурс] – Режим

доступу : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-prozy-don-aminado>

451. Толстой А. Избранное в 2 т. Т. 2. Повести и рассказы. 1917–1944. – Ленинград : Худож. лит., 1979. – 632 с.

452. Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы; Казаки; Поликушка / Л. Н. Толстой – М. : Худож лит., 1986. – 352 с.

453. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. Группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

454. Туманов Д. В. Конструирование социального образа в контексте публицистической пушкинианы русского зарубежья / Д. В. Туманов // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2009. – Том 151, кн. 5, ч. 2. – С. 162–174.

455. Турган О. Д. Античные мотивы в русской и украинской литературе конца XIX – начала XX века / О. Д. Турган // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. – Пермь, 1993. – С. 241–251.

456. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.

457. Тэффи. Мой первый Толстой [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://ocr.krossw.ru/html/teffi/teffi-tolstoy-ls_1.htm

458. Тэффи. Немножко о Ленине [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.k2x2.info/istorija/nemnozhko_o_lenine/p2.php

459. Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания / Сост. Б. Аверина. – Л. : Худож. лит., 1989. – 448 с.

460. Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Все о любви. Городок. Рысь. – Москва : Лаком, 1998. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/teffy-ss05-03.html>

461. Тэффи. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Книга Июнь. О нежности. – М. : Лаком, 2011. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-ss05-04/teffy-ss05-04.html#fbcont>

462. Тэффи Н. А. Счастливая / Н. А. Тэффи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://lib.ru/RUSSLIT/TEFFI/r_schastliwaya.txt
463. Тягнигоре Дмитро. Козацьке Серце і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. – Вінніпег, 1927 р. – 191 с.
464. Тягнигоре Дмитро. Королева Розбійників і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. – Вінніпег, Манітоба, Канада, 1938 р. – 154 с.
465. Тягнигоре Дмитро. Розбійник Іван Пушкар і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. – Вінніпег, Ман, 1936 р. – 159 с.
466. Українська діаспора : літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / Упорядк. В. А. Просалової. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. – 480 с.
467. Українські письменники діаспори : матеріали до біобібліограф. слов. Ч. I (А–К) / Авт. вступ. ст. Ф. Погребенник; Авт.-уклад.: О. Білик, Г. Гамалій, Ф. Погребенник; Відп. ред. В. Кононенко; НПБ України. – К., 2006. – 196 с.
468. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. В. Фащенко – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
469. Федоров В. Г. Канареечное счастье / Сост., предисл., примеч. В. П. Нечаева. / В. Г. Федоров. – М. : Моск.рабочий, 1990. – 479 с.
470. Федорова Н. Мадам Бовари со станции Хинган / Нина Федорова // Новый журнал : Нью-Йорк, 1942. – С. 56–69.
471. Федорова Н. Шпион / Нина Федорова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://coollib.net/b/275789/readp>
472. Федотов Г. П. Зачем мы здесь // Современные записки. – Париж, 1935. – С. 433–444.
473. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2014. – 511 с.
474. Философов Д. В. Речь, произнесенная 7 мая 1927 года на вечере памяти М. П. Арцыбашева // Арцыбашев М. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. – М. : Терра, 1994. – С. 773–779.

475. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія. / Г. В. Фоміна, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2009. – 239 с.
476. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 1984. – С. 471–529.
477. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 438 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://modernlib.ru/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read
478. Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
479. Хархун В. Ленін як тоталітарний Христос / Валентина Хархун // Слово і Час. – 2008. – № 11. – С. 14–29.
480. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по истории культуры. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt_with-big-pictures.html
481. Хемингуэй Э. Смерть после полудня (отрывок). [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://ocr.krossw.ru/html/heminguey/heminguey-death_afternoon_part-ls_1.htm
482. Хлебина А., Миленко В. Аркадий Аверченко: беженские и эмигрантские годы (1918–1925). / Анна Хлебина, Виктория Миленко. – М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013. – 544 с.
483. Хлебина А., Миленко В. Аркадий Аверченко: встреча через 90 лет // Аркадий Аверченко. Русское лихолетье глазами «короля смеха» / Сост. А. Е. Хлебина, В. Д. Миленко. – М. : Посев, 2011. – С. 7–40.
484. Хмелюк В. Лінія і пляма / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. – 1927. – ч. 2. (9) – С. 21–22.
485. Хмелюк В. Основи / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. – 1927. – ч. 1 (8). – С. 16–18.
486. Хмелюк В. Шкіци / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. – 1926. – ч. 1–2. – С. 56–58.

487. Ходасевич В. Воспоминания о Горьком. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0340.shtml
488. Храпко-Драгоманова О. Вікно / Оксана Храпко-Драгоманова // Воля. – 1920. – Ч. 13. – Груд. – С. 651–656.
489. Храпко-Драгоманова О. Сентиментальне оповідання / Оксана Храпко-Драгоманова // Воля – 1921. – Ч. 11–12. – Черв. – С. 446–448.
490. Цегельський Л. Памяти Тараса Шевченка / Лонгрин Цегельський // Деклямації. – Вінніпег, Канада, 1939. – С. 5–6.
491. Цимбалістий Б. Родина і народ // Українська душа / Б. Цимбалістий. – Нью-Йорк – Торонто : В-во «Ключі», 1956. – С. 26–44.
492. Чекмановський А. Віки пливають над Києвом / Антін Чекмановський. – Нью-Йорк, 1964. – 181 с.
493. Чекмановський А. Поліщуцька мати / Антін Чекмановський // Антологія української готичної прози у 2-х т. Т. 2. / Упор. Юрій Винничук. – Х. : Фоліо, 2014. – С. 392–412.
494. Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму» // Юрій Липа. Нотатник. – К. : Український Світ, 2000. – С. 3–22.
495. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец – М. : Изд-во Моск. ун-т, 1982. – 192 с.
496. Черные иконы [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://magicjournal.ru/chernie-ikoni/>
497. Черный Саша. Пушкин в Париже / Саша Черный [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/satira-v-proze/pushkin-v-parizhe.htm>
498. Черный Саша. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. Сумбур-трава / Саша Черный. – М. : Эллис Лак, 1996. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/cherniy-ss05-03.html>
499. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. – К. : «Академія», 2005. – 288 с.

500. Чистяков К. А. Идеологи ВЦ эмигрантского экстремизма // Материалы научной конференции. Москва, 1998. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.mochola.org/russiaabroad/chistjakov.htm>
501. Чіпка Галактіон. В старій Галичині / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 12 квітня. – С. 5.
502. Чіпка Галактіон. «Вплоть до атделения...» / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 16 грудня. – С. 5.
503. Чіпка Галактіон. Гарна чи погана нація? / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 26 вересня. – С. 4.
504. Чіпка Галактіон. 25 мільонів / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 28 серпня. – С. 4.
505. Чіпка Галактіон. Дві картини / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 12 квітня. – С. 5.
506. Чіпка Галактіон. Де живуть українці? / Галактіон Чіпка // Діло. – 1930. – 18 січня. – С. 4.
507. Чіпка Галактіон. Клопіт з мільонами / Галактіон Чіпка // Діло. – 1931. – 8 вересня. – С. 5.
508. Чіпка Галактіон. На австрійську тему / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 17 березня. – С. 5.
509. Чіпка Галактіон. Приписовий фейлетон / Галактіон Чіпка // Діло. – 1924. – 26 листопада – С. 4.
510. Чіпка Галактіон. Татарські вісті / Галактіон Чіпка // Діло. – 1938. – 7 жовтня. – С. 4.
511. Шалата М. Про життя, присвячене свободі й слову // І. Набитович. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. – Дрогобич : Відродження, 2001. – С. 3–14.
512. Шаповал М. Завдання української еміграції / М. Шаповал. – Прага, 1926. – 20 с.
513. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения / Зинаида Шаховская. – М. : Книга, 1991. – 319 с.

514. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 161–195.
515. Шмелев И. О творчестве Ивана Лукаша / И. Шмелев. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0190.shtml
516. Шмелев И. Пути небесные: Избранные произведения / И. Шмелев. – М. : Советский писатель, 1991. – 592 с.
517. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : монографія / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
518. Шумило Н. М. До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ– початку ХХ ст. / Н. М. Шумило // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. : Зб. наук. пр. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 250–265.
519. Щоденники Володимира Винниченка (1926–1928) // Слово і Час. – 2000. – № 7. – С. 82–88.
520. Щоденники Володимира Винниченка (1928– 931) // Слово і Час. – 2000. – № 8. – С. 76–85.
521. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – Psychologie und Alchemie, 1999. – 160 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://wanderer.org.ua/book/psy/jung/arch_sym.htm
522. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://psy.wikireading.ru/53043>
523. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / К. Г. Юнг. – К. : СИНТО, 1995. – 228 с.
524. Юрияк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юрияк. – Вінніпег – Канада : Накладом товариства «Волинь», 1981. – 118 с.
525. Яковенко С. Клим Поліщук: проза трагічного гуманізму / Сергій Яковенко // Клим Поліщук. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2008. – С. 5–47.
526. Янів В. Донцов Д. // Енциклопедія українознавства. – Т. 2. – 1994. – С. 575–576.

527. Яремкович М. Ідея двоплановості світу в «Гротесках» Галини Орлівни / М. Яремкович // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 11. Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті : матеріали Всеукр. наук. конф., Ужгород, 14-16 трав. 2007 р. – Ужгород : Говерла, 2007. – С. 194–197.
528. Ярмиш Ю. Актуальність класичного фейлетону: образи та форми / Ю. Ярмиш – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=76>.
529. Яхьяпур М. Тень Востока на жизни и творчестве А. И. Куприна / Марзие Яхьяпур // Исследовательский журнал русского языка и литературы. – 2013. – № 1. – С. 49–58.
530. Spiridonova Lydia A. Литература о Горьком (1986–1996) // *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 4, 1996. pp. 554–560. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1996_num_68_4_6367

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Монографія

Жиленко І. Р. Малі жанри в українській та російській еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття: компаративний дискурс : монографія / Ірина Жиленко. – Суми : СВС Панасенко І. М., 2018. – 428 с.

Навчальне видання

Острови малої еміграційної прози: Хрестоматія творів українських письменників міжвоєнного двадцятиріччя / Укладач І. Р. Жиленко. – Суми : СВС Панасенко І. М., 2018. – 156 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Жиленко І. Р. «Пока Родина в цепях – художник должен быть меченосцем!» (Публицистика М. П. Арцыбашева периода эмиграции) / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Суми; Харків. – Т. 1. – №1. – 2009. – С. 21–28.
2. Жиленко І. Р. М. П. Арцыбашев как продолжатель традиций А. П. Чехова / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Суми; Харків. – Т. 2. – № 2. – 2010. – С. 90–95.
3. Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 75. – Харків, 2016. (Серія: «Філологія»). – С. 188–191.
4. Жиленко І. Р. Мала проза Галини Орлівни періоду еміграції: жанрова палітра, стилістичні особливості / І. Р. Жиленко // Науковий вісник Східноєвропейського наукового інституту імені Лесі Українки. – 2016. – № 8 (333) (Серія: Філологічні науки. Літературознавство). – С. 49–54.
5. Жиленко І. Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка / І. Р. Жиленко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Вип. 76. – Харків, 2017. (Серія: «Філологія»). – С. 300–303.

6. Жиленко І. Р. Жовтневий переворот і його наслідки в Україні: жанрова палітра й художні особливості малої емігрантської прози 1920-х років / І. Р. Жиленко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2017. – № 9. – С. 95–100.
7. Жиленко І. Р. «Нечиста сила»: збірки А. Аверченка і В. Королева-Старого / І. Р. Жиленко // Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць. Випуск LXXI. – Херсон : ХДУ, 2017. – С. 156–160.
8. Жиленко І. Р. Остап Грицай: мала проза періоду еміграції 1920-х років / І. Р. Жиленко // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. – Запоріжжя, 2017. – № 1 (48). – С. 4–9.
9. Жиленко І. Р. Остап Грицай та Олександр Купрін: орієнтальний дискурс в малій прозі міжвоєнного двадцятиліття / І. Р. Жиленко // Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. – Миколаїв, 2017. – Т. 295. – (Філологія. Літературознавство; вип. 283). – С. 51–55.
10. Жиленко І. Р. Художні символи у малій прозі Галини Орлівни і Теффі періоду міжвоєнного двадцятиріччя / І. Р. Жиленко // Мова і культура (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 19. – Т. V (185). – С. 225–231.
11. Жиленко І. Р. Національно-патріотичний дискурс малої прози Дмитра Тягнигоре / І. Р. Жиленко // Вісник Львівського університету. – 2018. – Вип. 67. (Серія філологічна). – С. 222–229.

Статті у наукових фахових виданнях України,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних

12. Жиленко І. Р. «Жизнь моя, как летопись, загублена» (Владимир Нарбут: штрихи к творческой биографии) / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2016. – Том 8. – № 2 – С. 52–60.
13. Жиленко І. Р. «Туманна далечінь майбутнього»: антиутопія у творах Михайла Арцибашева і Володимира Винниченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – Том 8. – № 4. – 2016. – С. 92–99.

14. Жиленко І. Р. А. Чекмановський і Р. Гуль: «втрачене покоління» у горнилі війни / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 44. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 15–18.
15. Жиленко І. Р. В. Набоков і Ю. Косач – письменники-модерністи / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 45. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 58–62.
16. Жиленко І. Р. Тип вольової людини у малій прозі І. Лукаша і Л. Мосендза першої хвилі еміграції / І. Р. Жиленко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 43. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – С. 21–25.
17. Жиленко І. Р. Дитяча тематика в емігрантській малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 4. – С. 146–154.
18. Жиленко І. Р. Жанрово-тематичний калейдоскоп жіночої емігрантської малої прози міжвоєнної доби. / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 1. – С. 142–151.
19. Жиленко І. Р. Емігрантська ленініана у творах малої прози українських та російських письменників міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2017. – Том 9. – № 2. – С. 133–141.
20. Жиленко І. Р. Іван Савін та Юрій Липа: «більшовицький рай» у малій прозі міжвоєнної доби/ І. Р. Жиленко // Кременецькі компаративні студії : науковий часопис. – 2017. – Вип. VII. Т. I. – С. 79–89.
21. Жиленко І. Р. Пушкін у творах малої прози російських письменників-емігрантів першої хвилі/ І. Р. Жиленко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Одеса, 2017. Серія «Філологія». Випуск 26. – Том 1. – С. 26–28.

22. Жиленко І. Р. Шевченківські мотиви у творах малої прози письменників-емігрантів 20–30-х років / І. Р. Жиленко // Питання літературознавства. – Чернівці, 2017. – № 95. – С. 120–129.
23. Жиленко І. Р. Міфологічні мотиви й образи-архетипи матері у творах малої прози міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2018. – Том 10. – № 1. – С. 112–121.
24. Жиленко І. Р. Компаративний дискурс: художня публіцистика Дмитра Донцова і Михайла Арцибашева / І. Р. Жиленко // Філологічні трактати. – 2018. – Том 10. – № 3. – С. 92–104.

Статті в закордонних наукових періодичних виданнях

25. Жиленко І. Р. Мир ребенка и подростка в малой прозе Зинаиды Гиппиус периода эмиграции / И. Р. Жиленко // Филология: Международный научный журнал. – 2017. – № 1 (7), январь. – С. 40–43.
26. Жиленко І. Р. Батьківщина у малій емігрантській прозі О. Купріна / І. Р. Жиленко // «Ученый XXI века»: Международный научный журнал. – 2017. – № 2–3. – С. 51–57.
27. Жиленко І. Р. Античність у малій прозі О. Грицяя й О. Купріна міжвоєнного двадцятиліття / І. Р. Жиленко // «The Tenth International Congress on Social and Humanities». Proceedings of the Congress (April 2, 2017). «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. 2017. – С. 90–96.
28. Жиленко І. Р. Антибільшовицький дискурс російської та української малої прози першої хвилі еміграції (на матеріалі збірок І. Лукаша і Л. Мосендза) / І. Р. Жиленко // Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine. April 28–29, 2017. – Lublin, Republic of Poland, 2017. – С. 148–151.
29. Жиленко І. Р. «Між народами син народу я...»: мала проза Василя Хмелюка міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // Zbior artykulow naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, socjologia I kulturoznawstwo Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki» (30.05.2017 – 31/05/2017) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o «Diamond trading tour». 2017. – С. 27–29.

30. Жиленко І. Р. Василь Королів-Старий: мала проза міжвоєнної доби / І. Р. Жиленко // World Science. – 2017. – № 12 (28). – Vol. 3, December. – С. 49–54.
31. Жиленко І. Р. Поэтика рассказа А. Несмелова «Короткий удар» / І. Р. Жиленко // Концепции устойчивого развития науки в современных условиях: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции (Казань, 14 декабря 2017) / в 6 ч. Ч. 4. – Стерлитамак : АМИ, 2017. – С. 164–168.
32. Жиленко І. Р. Таємничий світ Далекого Сходу в нарисах Миколи Байкова і Степана Левинського / І. Р. Жиленко // International academy journal Web of Scholar. – 2018. – № 1 (19). – Vol. 5. – С. 4–10.

Тези наукових доповідей

33. Жиленко І. Р. Публіцистика М. П. Арцибашева / І. Р. Жиленко // Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного факультету. – Суми, 2009. – С. 62–65.
34. Жиленко І. Р. «Известия Сумского совета рабочих и солдатских депутатов» (1917) – ідеологічний орган більшовиків» / І. Р. Жиленко // Матеріали шостої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Журналістська освіта на Сумщині: набутки й проблеми». – Суми, 2010. – С. 88–94.
35. Жиленко І. Р. Антибольшевистская публицистика Михаила Арцыбашева / І. Р. Жиленко // Журналистика XXI века: опыт прошлого и вызовы будущего: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Тирасполь, 2013. – С. 356–362.
36. Жиленко І. Р. Сильові особливості національно-патріотичної прози Антіна Чекмановського / І. Р. Жиленко // Мова та література у полікультурному просторі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 10–11 лютого 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 66–68.
37. Жиленко І. Р. Жінка: святе і грішне (жанр легенди у творах Антіна Чекмановського) / І. Р. Жиленко // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція,

м. Одеса, 24–25 лютого 2017 року. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 20–23.

38. Жиленко І. Р. Символіка батьківщини у малій прозі Теффі періоду еміграції / І. Р. Жиленко // Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 березня 2017 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень». – С. 25–28.

39. Жиленко І. Р. «Як бачу лиш добро у людях, я всіх обняти їх бажаю»: мала проза Лесі Верховинки / І. Р. Жиленко // Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури : матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7–8 квітня 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017 р. – С. 82–85.

40. Жиленко І. Р. «Своє» і «чуже» у малій прозі Лесі Верховинки / І. Р. Жиленко // Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства: матеріали V Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів, викладачів та співробітників. – Суми, 20–21 квітня 2017 року. – С. 331–334.

41. Жиленко І. Р. Стильові домінанти малої прози українського зарубіжжя (на матеріалі збірки Юрка Перекотиполе «Експропріація») / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: XIII Всеукраїнська науково-практична конференція. – Суми, 11–12 травня 2017 року. – С. 98–101.

42. Жиленко И. Р. Стилиевые доминанты малой прозы Ивана Савина / І. Р. Жиленко // «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури»: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 12–13 травня 2017 р. – Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. – С. 100–102.

43. Жиленко І. Р. Домінанти стилю малої прози В. Набокова крізь призму його уподобань / І. Р. Жиленко // Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції,

м. Запоріжжя, 25–26 серпня 2017 р. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. – С. 42–46.

44. Жиленко І. Р. «Веселе у сумному» Кліма Поліщука і «Смішне у страшному» Аркадія Аверченка: міжлітературний діалог / І. Р. Жиленко // Від смішного до великого : феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28–29 вересня 2017 р.). – Бердянськ, 2017. – С. 45–47.

45. Жиленко І. Р. Спиридон Довгаль: штрихи до творчості міжвоєнної доби (за матеріалами часопису «Нова Україна» (Прага) / І. Р. Жиленко // Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 24-25 листопада 2017 року. – Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2017. – С. 9–12.

46. Жиленко І. Р. Психологізм vs документалізм малої прози міжвоєнного періоду / І. Р. Жиленко // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: Матеріали чотирнадцятої Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Суми, 10–11 травня 2018 року. – С. 79–82.

47. Жиленко І. Р. Жінка-амазонка в малій прозі українських та російських письменників першої хвилі еміграції / І. Р. Жиленко // IX Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України). – Київ, 2018. – С. 100–108.

Апробація результатів дослідження

1. Міжнародна конференція «Современность классики», 22–24 вересня 2016 р., Харків.
2. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі», 10–11 листопада 2016 р., Харків.
3. Міжнародна науково-практична конференція «Мова та література у полікультурному просторі» 10–11 лютого 2017 р., Львів.
4. Міжнародна наукова конференція «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук» 24–25 лютого 2017 р., Одеса.

5. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів і здобувачів університету, 15–16 березня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
6. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті», 24–25 березня 2017 р., Одеса.
7. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгенерації революцій», 7–8 квітня 2017 р., Київ.
8. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури», 7–8 квітня 2017 р., Львів.
9. V Всеукраїнська наукова конференція студентів, аспірантів та викладачів «Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства» 20–21 квітня 2017 р., СумДУ.
10. II Міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії», 21–22 квітня 2017 р., Миколаїв.
11. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція», 27–28 квітня 2017 р., Львів.
12. XIV Міжнародна літерату-рознавча конференція «Пасіонарність другорядного», 11–12 травня 2017 р., Чернівці.
13. XIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти», 11–12 травня 2017 р., СумДУ.
14. Міжнародна науково-практична конференція «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури», 12–13 травня 2017 р., Львів.
15. XXVI Международная научная конференция «Язык и культура» имени Сергея Бураго, 25–27 июня 2017 г., Киев.
16. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні дослідження філологічних наук: проблеми та рішення» 25–26 серпня 2017 р., Запоріжжя.
17. Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі», 28–29 вересня 2017 р., Бердянськ.
18. VII Міжнародна наукова конференція «Мова, культура і соціум у

- гуманітарній парадигмі», 5–6 жовтня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
19. VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики», 13–14 жовтня 2017 р., Кам'янець-Подільський.
 20. Міжнародна науково-практична конференція «Мова та культура: сучасні аспекти співвідношення», 24–25 листопада 2017 р., Одеса.
 21. Международная научно-практическая конференция «Концепции устойчивого развития науки в современных условиях» 14 декабря 2017, Казань.
 22. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів і здобувачів університету, 15–16 березня, 2018 р., Кам'янець-Подільський.
 23. XIV Всеукраїнська науково-практична конференція «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти», 10–11 травня 2018, СумДУ.
 24. IX Міжнародний конгрес українців, 25–28 червня 2018 р., Київ.