

Ірина Жиленко

**МАЛІ ЖАНРИ  
в українській та російській  
еміграційній прозі  
міжвоєнного двадцятиліття:  
компаративний дискурс**

Монографія



Суми  
СВС Панасенко І. М.  
2018

УДК 821.161.2.09+821.161.1.09  
Ж 72  
ББК 84(4Укр)(4Рос)

Рекомендується до друку за ухвалою вченої ради  
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка  
(протокол № 5 від 30 травня 2018 року)

Науковий редактор:

*Олександр Кеба*, доктор філологічних наук, професор (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка)

Рецензенти:

*Володимир Звиняцьковський*, доктор філологічних наук (Київ)

*Олег Рарицький*, доктор філологічних наук, професор (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка)

*Олена Ткаченко*, доктор філологічних наук, професор (Сумський державний університет)

**Жиленко І. Р.**

Ж-74 Малі жанри в українській та російській еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття: компаративний дискурс: Монографія / І. Р. Жиленко. — Суми : СВС Панасенко І. М., 2018. — 428 с.  
ISBN 978-966-1644-14-12

Монографія присвячена цілісно-системному вивченню малих художніх жанрових форм української та російської еміграційної літератур міжвоєнного двадцятиріччя у порівняльному аспекті.

На багатому фактичному матеріалі як уперше повернутих після довгого забуття текстів українських та російських письменників-емігрантів, так і творів відомих митців, чий творчі набутки вилучалися з літературного процесу за часів тоталітаризму, досліджуються спільні та відмінні особливості літератур першої хвилі еміграції (1919—1939). Значна увага приділяється проблемно-тематичній спрямованості малої прози та її жанрово-стильовій типології.

Для літературознавців, студентів, усіх, хто цікавиться взаємозв'язками української та російської літератур, літературною компаративістикою.

ББК 84(4Укр)(4Рос)  
УДК 821.161.2.09+821.161.1.09

ISBN 978-966-1644-14-12

©Жиленко І. Р., 2018  
©СВС Панасенко І. М., 2018

*Присвячую любій мамі  
та світлій пам'яті тата*

## ЗМІСТ

### Вступ

Між двох світових війн: одісея і творчий подвиг письменників-емігрантів.....6

### Розділ 1

Українська й російська еміграційна мала проза в сучасному науково-критичному дискурсі.....25

### Розділ 2

Теоретико-методологічні засади вивчення малої прози.....38

2.1. Жанрові тенденції у російському й українському літературознавстві.....38

2.2. Мала проза міжвоєнної доби: проблеми типології.....59

Використані джерела.....70

### Розділ 3

Особливості художньо-естетичного моделювання життя у міжвоєнну добу.....78

3.1. Жовтневий переворот і національно-визвольні змагання...78

«Більшовицький рай»: віддзеркалення революції у творах малої прози.....79

Антивоєнні мотиви й тема «втраченого покоління».....92

Еміграційна ленініана.....103

3.2. Дискурс життя в еміграції: ностальгія за батьківщиною.....112

«Люди без батьківщини» й рееміграція.....112

Тема батьківщини: «шосте почуття».....118

Національно-патріотичний дискурс.....130

Екзистенціальні мотиви.....140

3.3. Фольклорно-міфологічна парадигма.....144

Архетипи національно-культурних витоків і вершин.....146

Варіанти художнього втілення архетипу Матері.....158

Фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності.....169

Сучасність крізь призму античних сюжетів.....177

3.4. Естетико-філософська концепція дитинства.....181

Використані джерела.....203

### Розділ 4

Жанрова палітра еміграційної малої прози: модерністські пошуки і традиційні орієнтири.....215

4.1. «Нове життя» новели й оповідання.....215

Володимир Набоков і Юрій Косач: «нетрадиційна проза»...	220
«Нові оповідання» в еміграційній творчості Максима Горького.....	230
«Своєрідні оповідання з ідеолого-філософічною тематикою» Остапа Грицяя.....	237
Жанр оповідання в жіночій малій прозі.....	243
4.2. Тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів.....	254
Художня публіцистика: уроки минулого та прогнози на майбутнє.....	256
Фейлетон як зразок літератури факту.....	273
Антиутопічний вимір рецепції сьогодення.....	293
Поетика нарису.....	302
4.3. На межі казки та життя: «фольклорні» жанри.....	313
Легенда й новела в орієнтальному дискурсі.....	313
Жанр легенди: традиційна й оновлена тематика.....	319
«Казкові оповідання» й «оповідання-міфи».....	324
4.4. Мініатюрно-фрагментарна проза.....	330
«Маленькі форми»: поезія у прозі, мініатюра, малюнок, образок, гротески.....	330
Жанр афоризму: у пошуку універсальних істин.....	342
Використані джерела.....	349
<b>Розділ 5</b>	
<b>Стильові домінанти малої прози першої хвилі еміграції.....</b>	<b>361</b>
5.1. Психологізм vs публіцистичність.....	362
Психологічні аспекти зображення людей «нової епохи».....	366
Документалізм і публіцистичність як основа революційної, еміграційної та радянської дійсності.....	378
5.2. Типологія персонажів малої прози.....	385
Тип вольової людини.....	387
«Амазонка» нових часів.....	392
Тип «зайвої людини» більшовицької епохи.....	397
5.3. Колористика й символіка предметно-художньої зображальності у малій прозі митців.....	401
Використані джерела.....	413
<b>Висновки.....</b>	<b>418</b>

## ВСТУП

# Між двох світових війн: одіссея і творчий подвиг письменників-емігрантів

Одніміть еміграцію від українського народу, <...> замовкне само слово «Україна», в Європі його ніхто не чутиме і про існування в світі великого поневоленого народу та його страждання не знатиме...

*М. Шаповал*

...національність літератури створюється її мовою і духом, а не територією, на якій проходить її життя, і не побутом, у ній відтвореним... Історія знає ряд випадків, коли саме в еміграції створювались твори, не тільки чудові самі по собі, а й такі, що послужили зв'язку для подальшого зростання національних культур.

*В. Ходасевич*

Загальний розвиток літературного процесу ХХ ст. зумовлений кризовими явищами, бурхливими подіями й масштабними потрясіннями. Художня й документальна творчість письменників стала свідченням втрати цілісного уявлення про життя, есхатологічного передчуття кінця світу, про що попереджали учені й письменники. Філософія Фрідріха Ніцше символізувала переоцінку цінностей на межі цілої епохи. Він сповістив, що «Бог помер», тому людині, яка раптом виявила в собі духовну порожнечу, потрібно було стати на шлях її подолання [102, с. 7]. Освальд Шпенглер, провісник майбутньої катастрофи, висунув ідею неминучості загибелі культури: «Кожна культура, кожна рання епоха, кожен підйом і кожен занепад, кожна неминуча їх фаза мають певну, завжди однакову, завжди з виразністю символу повторювану тривалість» («Занепад Європи») [150]. Про апокаліпсис величезної космічної епохи, кінець старого світу й переддень нового світу застерігав Микола Бердяєв. Він писав: «...усе переходить у цілковито інший вимір <...> Усе змінилося у світі <...> нині перед європейським світом стоять страшніші небезпеки, ніж ті, які я бачив у цій війні. Майбутнє усієї християнської старої Європи піддається найбільшій небезпеці. Якщо світова війна буде й надалі продовжуватися, то усі народи Європи зі своїми старими культурами поринуть у темряву і морок» [12, с. 3–4]. На 1930–

1940-ві рр. припадає розвиток екзистенціальної філософії, яка, на думку Олександра Кеби, «віддзеркалює сутність нової епохи, коли традиційні релігійні цінності і моральні орієнтири зазнають кризи, втрачають значення абсолютних істин для людини, а вона сама глибоко відчуває і переживає стан самотності і пригніченості в загальному потоці Буття» [59, с. 31].

Літературознавці наголошували на відкритості різних художніх систем початку ХХ ст., головну опозицію в яких займали реалізм і модернізм, причому вони не протидіяли, а взаємно доповнювали одна одну, вступаючи в полеміку. Реалізм, модернізм, неоромантизм, неокласицизм та інші напрями мали загальні критерії, і це вирізняло літературу ХХ ст. від попередньої. Художня революція, що охопила всі рівні літературного розвитку, зокрема й жанрову складову, не залишила осторонь жодної з національних літератур, інтенсивність змін у яких була нерівномірною. Загальновідомо, що будь-яка література може успішно розвиватися лише у постійних контактах із іншими літературами, звідки вона черпає силу і збагачує свій потенціал [127, с. 11]. Саме в цей час посилюється взаємодія національних літератур. Успіхи одних творчо використовуються іншими, сприяють наслідуванню, і в цілому це позитивно впливає на загальну картину літературного процесу, де відбувався пошук нових шляхів і методів художнього відтворення дійсності. На розвиток художньої творчості великий вплив мали філософські вчення (А. Шопенгауер, Ч. Дарвін, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, З. Фройд, А. Бергсон, А. Камю). Трансформації підлягали деякі категорії поетики, зокрема міфологізм, внутрішній монолог і зображення психічного стану у вигляді «потому свідомості», тяжіння до екзотичності, універсальність конкретного художнього прийому, відкриття містичного, ірреального тощо.

Новаторським явищем став документалізм, який склав «цілий пласт художньої культури» і тісно прив'язаний до катастрофічної реальності ХХ ст. Подібний синкретизм, на думку Олексія Зверева, варто визнати важливою ознакою культури ХХ ст. «Сутність справи тут, звичайно, не в жанровій дифузії і не у взаємовпливах, а в тій спорідненості принципів, яка — при всіх численних світоглядних, естетичних, індивідуальних та інших розбіжностях — надає певну єдність ХХ ст. як особливій літературній епосі», — зазначав дослідник [51, с. 10].

Відбувалися суттєві трансформації також у жанрово-стильовій системі еміграційної літератури. Микола Ільницький слушно

зауважував, що кожне художнє явище, яким би яскравим й неповторним не було, по-справжньому пізнається лише в загальному контексті літературного й культурного розвитку на тлі епохи [53, с. 173]. Схожі думки висловлював Дмитро Наливайко: «...необхідно пам'ятати, що національні літератури, як правило, існують не в одному, а в кількох контекстах, роль і значення котрих є різними, нерідко з ознаками деякої ієрархічності» [97, с. 23]. На необхідності довгої та клопіткої «праці поколінь» щодо «проведення у повний зріст порівняльного вивчення світових літератур і російської, коли будуть зіставлені стиль зі стилем і естетика з естетикою», наполягав Наум Берковський [13, с. 18].

Важливим завданням сучасної компаративістики є аналіз «шляхів дослідницького сходження від національної чи однієї окремої літератури до вищого цілого – світової літератури», яку Діоніз Дюришин вважає підсумковою й кінцевою міжлітературною спільністю [Цит. за: 124, с. 3–20]. Він зазначав: «...якщо дослідження схожостей, аналогій сприяє з'ясуванню спільних закономірностей літературного розвитку, то студіювання відмінностей дає дуже важливий матеріал для встановлення специфічних особливостей літературних явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності» [48, с. 176–177]. Майже кожна література в будь-яку епоху, на думку Сергія Нікольського, співіснує «не з однією, а з декількома різними літературними спільностями, входить до них тими чи іншими стосунками, обумовленими, наприклад, близькістю мови, аналогічною фазою розвитку, схожим типом літературного процесу, інтенсивністю спілкування (через історичні, географічні чи інші причини та обставини) тощо» [123, с. 76]. Цю точку зору доповнює Нонна Копистянська: «...коли б були глибоко вивчені національні жанрові явища у різних літературах і, зокрема, в слов'янських, то загальна «карта літературного розвитку» виглядала б інакше» [70, с. 52].

Справді, усі літератури функціонують під впливом багатьох факторів. На споріднені компоненти, що стосуються східних, західних і південних слов'ян, вказує Анатолій Волков, який називає спільність походження, мовну близькість, аналогічну міфологічну основу, релігію, етнографічно-побутовий чинник, подібність історичної долі [77, с. 532–533]. Порівняння української й російської літератур, які вважаються етнічно спорідненими й надзвичайно близькими в культурно-історичному вимірі, незважаючи на тривку колоніальну політику сусідньої країни, здається нам



доцільним, бо допоможе зрозуміти закономірності літературного процесу в цілому й кожної з літератур окремо.

У літературознавстві є певні дослідження з вивчення української (Н. Калениченко, І. Денисюк, Л. Мацевко-Бекерська, О. Колінько, Т. Ткаченко) та російської (В. Гречнев, О. Калениченко) літератур, порівняльних аспектів (В. Звиняцьковський) малої прози межі ХІХ–ХХ ст., західноукраїнської й еміграційної літератури 20–30-х рр. (М. Дубина, Л. Табачин, Н. Мафтин), періоду МУРу (І. Бурлакова, В. Мацько, Ю. Барабаш), української літератури 20–60-х рр. (С. Ленська) та ін. Учені висловлювали думки про необхідність 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» [27, с. 17]. Магістральним напрямом сучасного порівняльного літературознавства, на думку Дмитра Наливайка, є комплексне дослідження участі усіх національних літератур у світовому літературному процесі» [97, с. 393].

Важливою і водночас найменш вивченою є мала проза, написана в еміграції у період після Жовтневої революції й визвольних змагань — і до початку Другої світової війни, тобто приблизно з 1919 по 1939 рр. Студіюючи літературу цього часу, науковці ще не прийшли до єдиного знаменника стосовно назв і хронологічних рамок. Гліб Струве у першому періоді російської еміграції визначав час «становлення літератури російського Зарубіжжя (1920–1924) і її самовизначення (1925–1939)» [126, с. 13], у Григорія Костюка — з 1921 по 1940 рр. — перший із чотирьох періодів українського літературного процесу на еміграції [72, с. 6]. Юрій Ковалів виокремлює у другому етапі, «коли захисники України рятувалися від більшовицької розправи в європейських державах», три хвилі міжвоєнної еміграції: 1918–1921 (Відень, Варшава, Прага); 1921–1925 (переважно Чехо-Словаччина); 1925–1939 (Польща, Чехо-Словаччина, Німеччина, Франція) [65, с. 171–172]. Отже, мова йде майже про один хронологічний період — приблизно від 1918 по 1939 рр., тому будемо вживати як рівнозначні поняття, що відповідають часові між двома світовими війнами (1919–1939) й називати його міжвоєнним двадцятиріччям або першим еміграційним періодом.

Зазначимо, що еміграція російська 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» [33, с. 1–2]. Незважаючи на вказані відмінності політичного характеру, умови життя і творчості, у які потрапили ті й інші, мало чим відрізнялися.

Творчість письменників, які опинилися унаслідок Жовтневого перевороту й поразки визвольних змагань поза межами материкової Росії й Великої України, — це особлива творча енергетика митців зарубіжжя, яку ті в неймовірно важких умовах акумулювали на чужині. Втративши батьківщину, вони «так нікуди й не приїхали, задовольняючись тим, що існують із гріхом навпіл у проміжному абстрактному просторі». Михайло Бриних зазначав, що вигнання, залежність і культурна бездомність — давні приятелі українського всесвіту [23, с. 88]. Випробування на шляху емігрантів ще більше «загострили їхні почуття, зробили їхній талант більш зрілим, і ностальгія <...> піднесла їхню душу. Вони писали краще, ніж коли-небудь» [34, с. 52]. «Найповніше еміграційне письменство розкрило свої креативні можливості в період міжвоєнного двадцятиліття в берлінському, варшавському, особливо празькому культурних осередках» [65, с. 182]. Критик Георгій Адамович стверджував: «...ні, непогано вона [еміграційна література. — І. Ж.] свою справу зробила, і з важкого історичного випробування вийшла із честю. Після образ, яких еміграційна література вдосталь наслухалася, після крижаної байдужості, якою була оточена, після незліченних окриків і повчань на тему про те, яким шляхом слід їй іти, хочеться, нарешті, сказати: спасибі, багато що було зроблено і коли-небудь Росія ще визнає це!» [2]. Про складнощі існування за кордоном у «безповітряному просторі» згадував філософ Георгій 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» [141, с. 439].

На важких умовах перебування в еміграції наголошує Юрій Ковалів: «Не варто думати, що переселенці могли нарешті знайти сподіваний прихисток на чужині, куди вони виїжджали як на потойбіччя...». Учений наводить свідчення деяких письменників про цей скрутний шлях. Так, Галина Журба писала: «У т.[ак] зв.[аному] «вільному світі» він опинився на психологічному безгрунті, повис у порожнечі загального розгублення, безжиттєвості, пірваний маховим колесом безглузлого, сліпого темпу, чи пак лету в порожнечу», переживаючи «трагедію Антея, відірваного від рідної землі» [65, с. 173, 178].

Зауважимо, що життя емігрантів тяжко складалося ще й через відсутність розуміння між ними і західною елітою, часто не знаходили вони співчуття й із боку країн, які їх прийняли у себе. «То був крижаний ад апатридів...», — визначив професор Паризького університету Анрі Труайя. Він писав про жадливість становища вигнанців, яке полягало у тому, що до тих, хто утік від аду більшовицької революції, ставилися із «таким презирством, ніби вони були непотребом людства або покидьками історії» [34, с. 52–53]. Охопивши єдиним поглядом різні аспекти, Андрій Ренніков дав таку влучну характеристику еміграції: «Недавнее появление на Западе нашего варяжского племени Русь до сих пор приводит в смущение представителей европейской науки. Одни считают варягов потомками скифов, другие — татарами, третьи — финнами <...> никакого призвания варягов не было. Варяги сами пришли. Успокоившись после взаимных междоусобиц и войн, Запад через своих послов спешно сообщил варяжским князьям, состоявшим на царьградском рейде: «Господа! Порядок у нас, как будто, наладился, но земля мала, не обильна и дороговизна ужасная. Не приходите, пожалуйста!» На что варяги твердо ответили: «Придем, все-таки». И, в результате <...> пришедшие распределились кто где. Разбросались, смотря по меридианам. «И вот куда, в конце концов, пошла есть русская земля!», — с горечью воскликнул по этому случаю летописец» [114, с. 5–6].

На іншого плану непорозуміння звернув увагу Семен Наріжний. У книзі «Українська еміграція» він наводить думку професора, празького диригента Ярослава 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» [98, с. 22].

Це є своєрідним свідченням того, що «українсько-московські взаємовідносини в еміграції були «назагал ворожі». Коли деякі групи росіян виявляють певне розуміння щодо української національної справи, то воно не йде далі признання культурної автономії для українського народу в межах однієї московської великодержави. Дуже «вороже оцінює московська еміграція український Гетьмансько-державницький табір, бо відчуває небезпеку для себе й бореться з ним усілякими методами» [37, с. 12–13]. Про недоброзичливість свідчить і численна публіцистика (Дмитро Донцов, Симон Петлюра, Євген Маланюк, Юрій Липа та інші), і художні твори малої прози, про які мова далі.

Екзистенціальним чинником вигнанців став також розрив між поколіннями літераторів. Незважаючи на письменницькі об'єднання в еміграційних центрах (Париж, Берлін, Прага, Софія, Харбін), у яких тон задавали представники старшого письменства, молодь — «незамеченное поколение» (В. Варшавський) — зазвичай сиротливо залишалася майже поза літературним процесом, бо не мала нічого, навіть минулого. Марія Рубінс писала, що характер російського Монпарнасу визначався амбівалентними стосунками з авторами старшого покоління діаспори. Вони характеризувалися як захопленням і залежністю, так і бунтом та відторгненням [116]. Так, російськомовний письменник із України Василь Федоров наважився виступити у статті «Бесшумный расстрел» проти таких «літературних ворон, які звили собі міцні гнізда» у деяких еміграційних виданнях, у той час як інші літератори знаходяться в жакливих умовах існування «у стані школяра-новачка», який змушений працювати мовчки, стиснувши зуби, працювати з оглядом на російських класиків, а не на їхнє «викривлене відображення у західно-європейських літературах», а якщо потрібно, то працювати аж до «безшумного розстрілу», до тієї найвищої міри покарання, яку наклала на усіх інакомислячих «самовибрана» і пануюча нині еліта. Автор наголошував не лише на важливості моральної підтримки митців, а й необхідності насичення літератури «живою водою» вікових духовних традицій. Вступивши у полеміку із Дмитром Мережковським («Точки над «І»), який закликав молодих письменників «навчатися чужій культурі», Федоров писав: «можна долучитися до культури, можна зрозуміти чужу культуру, але навчитися її неможливо», бо «...можна література, в основі своїй, пов'язана із рідною їй мовою і втрата цієї мови, як би ми не «навчалися чужій культурі», незмінно призводить до провалу» [141, с. 454–456].

Та незважаючи на ворожу й несприятливу атмосферу, силами письменників-емігрантів створювалася цілковито самобутня література, яку протягом майже сімдесяти років виключали із літературного процесу обох країн, бо вважалася ідейно ворожою, тому не видавалася й не вивчалася.

Науковці радянських часів воліли або нічого не знати про існування зарубіжної України й Росії, або замовчувати, знецінюючи творчість своїх співвітчизників, тому писали про слабкість еміграційної спадщини письменників. Свої висновки деякі з них обґрунтовували згадками про міфологічного Антея, який ніби-то набирався справжньої сили, лише торкнувшись землі. У відповідь на таке спостереження Григорій Костюк доцільно зауважував, що цим 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 батьківщини [72, с. 5]. Справді, чого варта ота грудочка рідної землі, яку чи не кожен із вигнанців узяв із собою в далеку дорогу? А черевики, у яких вигнанці покинули батьківщину? Вони ж торкалися батьківського порога, тому мали міць і силу, бо несли із собою «пыль дорог» своєї вітчизни.

Як у еміграційних, так і сучасних дослідників не викликає жодних сумнівів значимість літератури українського й російсько-зарубіжжя, вона — духовний та культурний феномен ХХ ст.

Гліб Струве писав про російське зарубіжжя як про «тимчасово відведений у бік потік загальноросійської літератури, який — прийде час — увіллється у загальне русло цієї літератури» [126, с. 22]. «Маємо, що осмислювати, маємо моральний обов'язок знімати необ'єктивні, грубо тенденційні, часто образливі характеристики багатьох літераторів...», — зауважував Федір Погребенник [107, с. 28]. Олександр Соколов називав літературу зарубіжжя майже не вивченою галуззю, «однією із блискучих сторінок вітчизняної культури, створеної найбільшими її майстрами» [123, с. 3]. Значення еміграційної літератури ще не проаналізоване до кінця, адже науковці знаходяться лише на початку довгого шляху дослідження «історії приховування та спотворення спадщини» духовної культури минулого [101, с. 12]. Вивчаючи діалогічний контекст міжлітературності, Юрій Богданов справедливо писав про важливість такого літературного процесу, який не обмежується публікацією тих чи інших, раніше заборонених, «пропу-

щених» творів чи передруком книг, створених свого часу письменниками-емігрантами. При цьому філолог наголошував на очищенні історії літератур від вульгарно-соціологічних побудов, від тенденційної вибірковості у підході до національної класики, від зведення учительсько-пророчої місії літератури до утилітарно витлумаченої, виховної функції тощо [Цит. за: 124, с. 157].

Перші спроби осмислити значення творів діаспори й поставити завдання перед письменниками зроблені самими вигнанцями, учасниками літературного процесу (Г. Адамович, О. Амфітеатров, Д. Донцов, А. Животко, Г. Костюк, М. Кушнір, П. Мілюков, С. Наріжний, С. Петлюра, М. Слонім, Г. Струве, В. Ходасевич, М. Шаповал, Ю. Шевельов та інші). Але значний поштовх до студіювання величезного «неосвоєного материка» (М. Ільницький) еміграційної літератури розпочався в 1990-ті рр. ХХ ст. [53, с. 173]. Період перебудови став кульмінаційною точкою початку складної, але надзвичайно важливої роботи з вивчення українського й російського зарубіжжя, яке довгий час лишалося *terra incognita*.

Нарешті з'явилася можливість видання художніх і документальних книг, що спричинило розвиток наукових досліджень у різноманітних сферах. У галузі літературної науки вийшли численні праці з історії російського (В. Агеносов, Т. Буслакова, Дж. Глед, Б. Кодзис, П. Ковалевський, О. Михайлов, А. Ніколюкін, Н. Полторацький, Л. Спиридонова) й українського зарубіжжя (О. Астаф'єв, І. Бурлакова, О. Баган, О. Вішка, Г. Грабович, М. Ільницький, Р. Гром'як, І. Воронюк, Ю. Ковалів, Г. Костюк, Н. Мафтин, В. Мацько, І. Набитович, О. Назарук, Н. Мерфі, Н. Кривда, С. Павличко, Ф. Погребенник, Н. Савка, Ю. Шерех), які сприяли поверненню на історичну батьківщину багатьох заставрованих імен і творів письменників.

Про важливість вивчення літератури зарубіжжя свідчить і те, що в кінці ХХ – початку ХХІ ст. інтердисциплінарною галуззю науки стає емігрантологія – розглядає еміграцію як явище світового масштабу, яке «з історичних і політичних причин отримало величезне значення у слов'янських країнах» [127, с. 12]. Термін «емігрантологія» для позначення науки про літературу й культуру еміграції запропонував Люціан Суханек. Ученого підтримав Юрій Борєв («Емігрантологія», 2000). Він виокремив три моделі, за якими живуть емігранти: ностальгічна (зберігає традиції втраченої батьківщини), космополітична (вбирає у себе особливості цивілізації ХХ ст. і націлена у майбутнє) й акултураційна (адаптується до дійсності нової батьківщини) [Цит. за: 127, с. 18].

Серед величезної кількості художньо-документальної літератури та мемуаристики, створеної у вигнанні, чільне місце посіла «мала» епічна форма, яка на початку ХХ ст. «стала провідним жанром у тогочасній прозі, художньо досягаючи небувалого розмаїття модифікацій» [64, с. 49]. Вчені обґрунтовували «гнучкість і оперативність малої форми оповідального жанру, здатність негайно відгукнутися на злобу дня» [18, с. 61] і саме це забезпечило їй провідне місце в літературному процесі. У перехідні історичні періоди малі жанри домінують: «Давно помічено, що усі істотні зміни у розвитку літератури (чи йде мова про зміну напрямів, художнього методу або зміну жанрів) бувають викликані й продиктовані змінами у самих основах життя, тим духом, «тиском часу», в кожному конкретному випадку неповторно своєрідному, який є характерним для того чи іншого історичного періоду» [40]. Таким значущим періодом стали події 20-х рр. минулого століття, які не залишали часу письменникові для масштабних проєктів, а змушували мобільно відтворювати замисли у лаконічній формі новели, оповідання, нарису, фейлетону, мініатюри, афоризму.

Таким чином зроблено чимало спостережень: твори малих жанрів стали об'єктом зацікавлення таких учених: В. Василюшина, О. Жарікової, Л. Єфименко, С. Киричук, С. Комарова, Т. Кутаренкової, А. Марченко, Н. Мочалової, В. Панченка, Ф. Погребенника, І. Набитовича, Н. Рибінської та інших, однак вони ще недостатньо проаналізовані, особливо якщо брати до уваги, що безліч імен українських та російських письменників еміграції залишається й до цього часу на маргінесі літературознавства.

Тому одним із першочергових завдань вважаємо вивчення малої прози відомих, але малодосліджених письменників (В. Винниченко, Ю. Липа, Л. Мосендз, А. Аверченко, О. Купрін, В. Набоков, Теффі, З. Гішпіус) і напівзабутих (О. Грицай, Леся Верховинка, Д. Тягнигоре, М. Левинський, І. Лукаш, В. Федоров, М. Байков), без яких неможливо скласти цілісне уявлення про літературний процес України й Росії першої половини ХХ ст. З метою порівняльного аналізу – до еміграційних письменників<sup>1</sup> залуцаємо 1 Учнені послугуютьс'я й іншими назвами: «закордонні українці», «українська діаспора» (Яр Славутич); «література українського зарубіжжя», «українська зарубіжна література» (Л. Скупейко); «зарубіжна Україна» (С. Павличко). Гліб Струве пропонував називати літературу першої хвилі «російським Зарубіжжям» або «Зарубіжною Росією», які, на його думку, більш відповідають змістові, аніж слово «еміграція», хоча, зауважив, що саме його вживатиме, бо воно вже укорінилося. Юрій Барабаш пропонує вживати поняття загальніше, як «інтегральну метафору» – національне літературне зарубіжжя чи «заокееання».

імена деяких західноукраїнських. Юрій Ковалів зауважував на складнощах, що виникають із тими, які, перебуваючи в еміграції, поверталися додому і навпаки, бо їх «не просто віднести до еміграційних чи західноукраїнських» [65, с. 179].

Крім того, територія Західної України після поразки національної революції 1917–1920 рр. опинилася у складі Польщі, Чехословаччини, Румунії — тож мимохіть з'явилися умови «вигнання» для українських письменників. Публіцист Михайло Бриних зазначав: «Можна навіть обґрунтувати теорію, що українська література у своїх вершинних проявах завжди була емігрантською — ще з часів Феофана Прокоповича, коли українські письменники здебільшого писали польською або латинською. Зрештою, а як ще могла функціонувати література бездержавної нації? Відтак можна вважати закономірністю, що Шевченко та Гоголь більшу частину свого життя були типовими діаспоріанами» [23, с. 88]. Користуючись запропонованою аксіомою, можна вважати вигнанців, які народилися в Україні, але писали російською («не вина їх, а біда!»), духовними емігрантами. Ігор Качуровський, виокремивши три хвилі українців, які увійшли у російську культуру, наголошував: «Наймошкодливою втратою для української культури була третя хвиля, що вплилася в російську літературу Срібного віку і що без неї цей Срібний вік годі уявляти» [57, с. 192].

Павло Михед зауважує, що за останнє десятиліття вивчення історії російської культури й літератури не вийшло на нові методологічні засади. Філолог вважає, що дослідники зазвичай підходять до аналізу російських культурних текстів не з позицій українського інтелектуального поля, а з російського, залишаючись в лоні російської гуманітарної думки [92, с. 90]. 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 інші, тому робимо акцент на українському, як наполягає й Павло Михед. Звідси витікає одне із завдань, що стосується аналізу художньої спадщини тих митців російського зарубіжжя, хто так чи інакше пов'язаний із Україною. Вважаємо необхідним звернути увагу на вивчення «індивідуального творчого світу, обумовленого конкретною історичною ситуацією — революцією та громадянською війною». Погодимося з думкою Оксани Резнік, що внаслідок національної специфіки українські сторінки різко виділяються на загальному тлі, тому цілком природною в контексті порівняння



української й російської літератур зарубіжжя є «скрупульозна робота над прозовими текстами письменників, які розкривали цю тему за кордоном» [113, с. 111].

Рівною мірою стосується і російської материкової літератури, і російського зарубіжжя слухно вжитий Григорієм Костюком термін «феномен двоколіїності» на означення літературного процесу, який «...пішов від 1921 року двома шляхами: літературний процес в УРСР і літературний процес поза її межами» [73, с. 5–6]. Застосовуючи таке словосполучення до двох сусідніх літератур, з'ясуємо до того ж, яким чином «колії» обох літератур знаходять точки дотику між собою (збігаються, перехрещуються чи віддаляються одна від одної) у зарубіжжі та яким чином вони співвідносяться з європейськими (кількість «колії» при цьому, звичайно, буде більшою).

Тема єдності материкової та еміграційної літератур в українському літературознавстві не нова<sup>2</sup>, однак Юрій Барабаш зауважує, що ця дилема залишається дискусійною. Вважаємо таку думку не зовсім коректною з огляду на те, що дослідник і сам собі суперечить, бо далі справедливо наголошує, що всіх українських письменників об'єднують спільні константи, імператив рідної мови, національна ідея свободи, християнська традиція [8].

До того ж останнім часом ведеться невпинна робота з повернення в національний культурний простір імен забутих письменників та їхньої спадщини, що вже є свідченням єдності літератур — материкової та еміграційної.

На теренах незалежної України були проаналізовані українські теми в літературі Росії минулих століть<sup>3</sup>, які свідчили про гостроту теми дослідження, затребувану «моду» на українське в російському суспільстві, і головне — підкреслювали, що «глибокий невідомий інтерес російської літератури до України створював виняткові умови для російсько-української літературної єдності», а українські письменники отримали «небувалу досі можливість зробити зразки рідної літератури надбанням всеросійського читача» [75, с. 5, 16].

<sup>2</sup> Цього питання торкалися В. Державин, Ю. Шерех, І. Дзюба та інші.

<sup>3</sup> С. Кур'янов «Литературная деятельность Н. А. Маркевича в контексте русско-украинских литературных связей 1820–1830-х годов» (1991), В. Мацапура «Українська тема в російській літературі першої половини XIX ст.» (2002), В. Казарін «Украина и Россия – Гоголь и Пушкин» (2004), С. Пилипичин «Українське письменство в російській науковій свідомості 70–90 років XIX століття» (2009), В. Подрига Українська російськомовна проза кінця XVIII – першої третини XIX ст. (2009), Т. Васильєва «Біля витоків українофільства: образ України в російській словесності кінця XVIII – першої чверті XIX століття» (2014).

Варті уваги й роботи, у яких зіставляються певні проблеми, творчість окремих письменників або одного автора на тлі спорідненої літератури<sup>4</sup>. Зауважимо, що чи не найбільшу цікавість не лише авторів материкової літератури обох століть, а й письменників-емігрантів першої хвилі, викликає гоголівське питання<sup>5</sup>.

Якщо російські письменники вважали своєю основною місією продовження культурних традицій класичної літератури, то українські до того ж були більш націлені потрапити в європейську культурну площину. Так, філософ Георгій Федотов писав: «І ось ми тут, за кордоном — для того, щоб стати голосом всіх мовчазних там, щоб відновити поліфонічну цілісність російського духу» [142, с. 439], а Валентин Садовський сподівався: «Може, одною з найбільш цінних речей, яку дасть еміграція Україні, — це буде той дух і та атмосфера західно-європейської культури, яку принесе еміграція» [121, с. 6].

Учені різних наук вказували на великі можливості, що відкривалися перед Україною<sup>6</sup>. Людмила Грицик писала, що саме життя переконує в необхідності різновекторних досліджень, які б ґрунтувалися на реальних фактах історичного буття народу і розвитку художнього слова. Багато століть Україна перебувала під впливами «азійсько-кочового, орієнтально-візантійського та європейського світів, по-різному інтегруючи впливи кожного

4 М. Пісчурнікова «Олександр Твардовський і українська література», 1992; В. Звиняцьковський «Микола Гоголь. Таємниці національної душі», 1995; Л. Мацево «В. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі», 2000; О. Ніколова Псевдоморфні персонажі українських та російських літератур кінця XVIII — першої половини XIX ст. (у контексті європейської традиції), 2017.

5 Творчості Миколи Гоголя присвячені праці багатьох учених України й Росії: Ю. Барабаш, С. Вільнова, В. Воропаєв, Т. Гаджиева, Г. Грабович, С. Давиденко, О. Забужко, В. Звиняцьковський, О. Зеленський, К. Дмитрієва, В. Казарін, П. Михед, С. Кауфман, А. Савінова, О. Скобельська, О. Стратійчук, А. Суворов, О. Хусайнова та інші. Але суперечка на тему «чий Гоголь?», «наш» чи «не наш» (Ю. Барабаш), не припиняється й досі. Ю. Ковальова, аналізуючи проблему «Гоголь і російсько-українське питання», наголошує, що Гоголь виявився ключовою фігурою і в політичних суперечках, і в суперечках, що торкаються культурної спадщини. Спроби «приватизувати» (П. Михед) його робляться кожною із сторін [63, с. 142]. Дослідниця робить огляд праць тих науковців, які намагаються довести російськість чи українськість великого письменника — Д. Чижевський, Ю. Луцький, О. Ільницький, Ю. Барабаш, П. Михед, Яр Славутич, В. Воропаєв [63, с. 142—146]. Спроба поставити крапку в цьому питанні зроблена П. Міхедом: «Немає необхідності «приватизувати» Гоголя. Справа ця безнадійна» [93, с. 112]. Сам Гоголь, відповдаючи на запитання, ким він себе почуває — українцем чи росіянином, писав, що «обидві природи» щедро обдаровані, містять у собі кожна зокрема те, чого нема в другій: «явно, що вони повинні доповнити одна одну». Об'єднання двох природ, двох народів, на думку Гоголя, повинно «становити собою щось найдосконаліше в людстві» [17, с. 502].

6 Дослідженням європеїзму української літератури займалися М. Драгоманов, М. Костомаров, І. Огієнко, П. Куліш, І. Франко, М. Гудзій, О. Білецький, Д. Наливайко, Д. Чижевський, М. Грушевський, Л. Рудницький, Ю. Шевельов, О. Пахльович та інші.

з них» (Ю. Терещенко). Таке становище, на думку дослідниці, робить українську літературу «ідеальним» (Л. Рудницький) предметом порівняльного літературознавства. Знаходячись на перехресті шляхів, між Заходом і Сходом, Україна «непомітно вбирає в себе імпульси художніх світів» [42, с. 31–32].

Микола Гудзій<sup>7</sup> першим почав вивчати російську й українську літератури в їхніх міжнародних зв'язках, у широкому контексті інших слов'янських і неслов'янських літератур розкрив міжнародне значення літератури Київської Русі. Незважаючи на радянську риторичку, деякі зауваження вченого залишаються актуальними й сьогодні: «Історія української літератури <...> повинна бути звільнена від усякого роду націоналістичних збочень і тенденційних вигадок» [43, с. 43].

Заслугове на увагу й наукова спадщина Олександра Білецького<sup>8</sup>. Його роботою «Українська література серед інших літератур світу» (1958) визначено напрям розвитку української компаративістики. Даючи детальний огляд літератури, яка «пробивала собі дорогу у світ», він зазначав, що 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 [16, с. 6]. Олександр Білецький відзначав «виняткову стійкість, непереборну живучість» української літератури, яка «жила, затиснута в лещата й обмежена в можливостях висловлювання і російською, і австрійською цензурою» [16, с. 13].

Важливе місце займає й діяльність дослідника із слов'янської та німецької літератур Дмитра Чижевського<sup>9</sup>. Однією з значущих робіт є «Порівняльна історія слов'янських літератур», яка опублікована німецькою мовою у 1968 р., а в Україні впер-

7 Серед величезної наукової спадщини українського й російського вченого М. Гудзія помітне місце займають «Російсько-українське літературне єднання» (1954), «Пушкин в новейших українських перекладах» (1954), «Іван Франко і російські письменники» (1956), «Традиції Київської Русі в старинних українських і белоруських літературах» (1963)..

8 Відомо багато робіт О. Білецького, присвячених освоєнню творчості А. Міцкевича українською літературою, зв'язкам І. Франка з польською суспільною думкою та літературою, українсько-польським та українсько-чеським літературним зв'язкам XIX ст., висвітленні значення творчості Т. Шевченка для слов'янських літератур, впливу Марка Вовчка на болгарську літературу.

9 Д. Чижевський – автор численних робіт німецькою й українською мовами («Культурно-історичні епохи» (1948; 1978), «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» (1948), «Поза межами краси (до естетики барокової літератури)» (1952), «Історія української доби: від початків до доби реалізму» (1956), «Порівняльна історія слов'янських літератур» (1968, 2005).

ше вийшла 2005 р. Чижевський вважав, що слов'янські культури належать до антично-європейської духовної традиції, тому європейську культуру неможливо осмислити без урахування внеску слов'янських народів. Завдяки античним та біблійним текстам слов'янські письменники долучилися до традицій літературної макроструктури Європи, виробили відповідний тип мислення і запропонували те, що буде названо національною специфікою творчості в кожній слов'янській літературі [148].

Вагому наукову цінність мають роботи фахівця із порівняльного дослідження української та світової літератур Дмитра Наливайка, який висвітлював питання української літератури в контексті європейського літературного процесу, зупиняючись на деяких аспектах українсько-російських паралелей, вивчав типологічні збіги й контактено-генетичні зв'язки<sup>10</sup>. У книзі «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.» (1998) автор писав, що «національні образи» витворюються не лише в окремих країнах, — вони можуть бути також витвором і набутком, що належать цілим культурно-історичним регіонам [96].

Михайло Насенко, аналізуючи науковий доробок Чижевського, писав, що є потреба показати, що слов'янський світ — явище дуже об'ємне; воно включає (крім російської) до десяти інших самобутніх літератур, які є часто близькими за тематикою чи стилем. Усе це треба дослідити й узагальнити. Стверджується природний вплив західноєвропейської літератури на слов'янську. Зауважується, що «суто зовнішній вплив не є плідним; він діє тільки на слабкий розум і залишається непродуктивним без певних передумов (попередній власний розвиток і певна духовна спорідненість)» [148, с. 29–48; 95, с. 10]. Чижевський із гордістю зауважував, що слов'янські літератури «жодного разу не плелись

*10 Д. Наливайко — автор збірок, монографій, підручників, численних статей. Найбільш вагомі праці: «Спільність і своєрідність. Українська література у контексті європейського літературного процесу» (1988), «Козацька християнська республіка. Запорізька Січ в західноєвропейських літературних джерелах» (1992). У першій літературознавчій висвітлював питання української літератури в контексті європейського літературного процесу, зупиняючись на українсько-російських паралелях, вивчав типологічні сходження і контактено-генетичні зв'язки. Апетуючи до І. Франка, зазначав, що національні літератури розвиваються «не по одному шаблону», і кожна «вносить свого в загальну скарбівню літературних тем і форм» [97, с. 4]. Проаналізував праці, присвячені літературним зв'язкам України з іншими літературами світу, дав поділ етапів розвитку української літератури в європейському форматі, детально зупинившись на літературних взаєминах Київської Русі й Західної Європи. Під загальною редакцією Наливайка останнім часом видано дослідження: «Літературна теорія і компаративістика» (2005), «Компаративістика й історія літератури» (2007), «Національні варіанти літературної компаративістики» та «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (2009).*

у хвості західноєвропейської літератури», до того ж «є деякі рідкісні випадки, коли розвиток слов'янських літератур випереджає західноєвропейський» [148, с. 45–46], про що йтиметься в нашій роботі. На думку Чижевського, 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 [148, с. 29–30].

Праці Григорія Грабовича<sup>11</sup> ґрунтуються на методологічній базі, що склалася шляхом урахування різних теоретичних підходів сучасного західного літературознавства і зазнала власної еволюції [39]. Вони стосуються історії української, польської, російської літератур та їхніх взаємозв'язків. Літературознавець Тамара Гундорова зазначала, що прикметними рисами філологічної школи 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 [44].

Володимир Матвіїшин, автор монографії «Український літературний європеїзм» (2009), доводив, що Україна «не була відірвана від загальносвітового розвитку, європейських тенденцій» [87, с. 7]. Його літературознавча місія спрямована передусім на заповнення прогалін у міжкультурному діалозі України — Європи періоду ХІХ — початку ХХ ст. на рівні літературних взаємин, перекладацької справи, особистостей [38, с. 71].

На відміну від оптимізму попередніх вчених, які розглядали європеїзм крізь призму минулих століть, Оксана Пахльовська звертає увагу на сьогоднішнє й майбутнє. Непростий дискурс українсько-польсько-російських відносин вона називає «бермудським трикутником» і вважає, що в означений період «солідарність як глобальна філософська парадигма слов'янських культур, що характеризувала їхній розвиток упродовж ХІХ і ХХ ст., історично вичерпалася» [106, с. 79]. Дослідниця зазначає, що Схід Європи впродовж багатьох століть був для Заходу «мінус-простором», у західній свідомості накопичилася маса стереотипів, нерозуміння,

<sup>11</sup> Дослідження сучасного українського й американського літературознавця Г. Грабовича стосуються історії української, польської, російської літератур та їхніх взаємозв'язків: «Шевченко як міфотворець» (1991), «Гоголь і міф України» (1994), «Кобзар, Каменяр та Дочка Прометей» (1999), «До історії української літератури» (2003), «Тексти і маски» (2005).

несприйняття. Майже від XIX ст. починається взаємна цікавість, взаємне зближення. Українська національна еліта намагалася усіма зусиллями вирвати суспільство з пут асиміляції з Росією, насамперед через дискурс літератури. Позиція Пахльовської чітка: «...Росії потрібна слабка Україна, а Європі потрібна Україна сильна» [105].

Сучасні науковці студіюють<sup>12</sup> малу прозу інших країн, зіставляючи її з українською. Вони наголошують на двох типах зв'язків між літературами: національно-літературних та міжлітературних, вивчають взаємовпливи, культурні традиції тощо. Активізація компаративного вивчення споріднених чи сусідніх літератур необхідна як для висвітлення творчості конкретних письменників, так і для розуміння сутності літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття.

Порівняльне дослідження, на думку Василя Будного, неможливе без урахування різних рівнів літературної структури: стильового, наративного, жанрового. До того ж зіставний підхід, на його думку, «...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» [25, с. 134]. Тому нашу розвідку проведемо на різних типологічних рівнях: тематологічному, генологічному, поетико-стильовому. Діапазон порівняльних студій охоплює творчість художників слова українського й російського зарубіжжя, що мешкали у Східній та Західній Європі, Далекому Сході та США.

12 В. Гижий «Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця XIX – початку XX ст. (текстологія і поетика)», 1999; Н. Яцків «Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця XIX – початку XX століття (проблема відтворення стилю новеліста)», 2000; А. Гурдуз «Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX – першої третини XX ст.», 2007; О. Харлан «Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі міжвоєнного двадцятиліття», 2008; О. Бігун «Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська література кінця XIX – поч. XX ст.)», 2009; І. Снатар «Мала проза Елізи Ожешко та українська новелістика кінця XIX – початку XX століття: поетика, типологія», 2011; У. Жорнокуй «Ерос і Танатос в українсько-польському літературному діалозі (на матеріалі прози Валерія Шевчука, Ярослава Івашкевича і Міхала Хороманського)», 2013; М. Брацка «Міфосторичні, етнорегіональні та аксіологічні концепти прози польсько-українського пограниччя середини XIX століття», 2014; К. Зайцева «Наративні моделі в сучасній дитячій літературі (на матеріалі української, білоруської прози)», 2015; Н. Воловецька «Проблема української самоідентифікації в англомовній та українській прозі початку XXI століття», 2016; О. Погребняк «Модус України в чеській прозі кінця XX – початку XXI століття: типологія і жанрологія», 2016 та інші.

У сучасній компаративістиці накопичилося чимало праць із вивчення української й російської прози<sup>13</sup>, але вони свідчать, що дослідження ведуться зазвичай у царині великої, рідше — середньої прози, також проводяться на матеріалі різних історичних періодів, майже не торкаючись міжвоєнного двадцятиліття. Ми не виявили робіт, у яких би порівнювалася еміграційна проза, малі жанри зокрема (поетика, стиль тощо). Нонна Копистянська зазначала, що «жанрові системи національних літератур конкретних епох як системи дуже мало досліджені, недостатньо і не завжди коректно проводилось також і порівняння цих систем» [70, с. 72]. Окреслені причини свідчать про необхідність та актуальність нашої роботи.

Для своєї розвідки — з метою відтворити максимально об'єктивну картину розвитку еміграційної літератури на загальному тлі буття вигнанців — ми залучили як власне художню малу прозу українських (Л. Мосендз, Дмитро Тягнигоре, О. Грищай, В. Королів-Старий, В. Винниченко, Ю. Косач, Ю. Липа, Галина Орлівна, Леся Верховинка, В. Леонтович, О. Бабій, В. Хмелюк, Р. Купчинський, К. Поліщук, С. Довгаль та інші) і російських (І. Бунін, О. Купрін, І. Лукаш, І. Савін, О. Амфітеатров, А. Несмелов, О. Толстой, Максим Горький, А. Аверченко, Дон-Амінадо, Тэффі, В. Набоков, О. Ремізов, І. Шмельов та інші) авторів, так і деякі документально-публіцистичні твори першої хвилі еміграції (Д. Донцов, М. Арцибашев, Р. Гуль, М. Байков, С. Левинський), що вийшли окремими виданнями у зарубіжжі та у часи перебування, а також надруковані на сторінках еміграційної української й російської преси міжвоєнного двадцятиліття.

На прикладі вказаних творів доведемо, що мала проза письменників міжвоєнної доби розвивалася у руслі всесвітніх літературних тенденцій, іноді навіть випереджаючи їх (екзистенціальні мотиви; тема «втраченого покоління»; тип «зайвої людини»); ві-13 Т. Тищук «*Повість як жанр: головні принципи та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози XIX – поч. XX ст.*», 1999; С. Пилипшин «*Українське письменство в російській науковій свідомості 70–90-х років XIX століття*», 2000; В. Приходько «*Український та російський історичний роман кінця XX століття: проблема національного характеру*», 2001; Л. Лавринович «*Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа*», 2002; О. Пасічник «*Образ світу і концепція героя у творчості Уласа Самчука й Олександра Солженіцина в'язнично-таборової тематики*», 2004; В. Зарва «*Просвітницькі тенденції в російській та українській прозі 60-80-х рр. XIX ст.*», 2006; О. Колінько «*Українська і російська модерністська новела рубежу XIX–XX ст. (типологічний аспект)*», 2012; Н. Панова «*Дискурс самогубства в українській, російській та англійській прозі кінця XIX – початку XX ст.*», 2017; М. Ковінько «*Авторська маска в сучасній українській та російській малій прозі*», 2017, статті О. Брайка (компаративні аспекти прози В. Винниченка й російських письменників – Л. Андрєєва, Л. Толстого, Ф. Достоевського, М. Арцибашева, Г. Успенського).

діграла провідну роль у долученні національних літератур до процесу європеїзації; мала схожі й відмінні жанрово-тематичні та стильові риси.

Новизна роботи визначається тим, що:

- подається широке коло досліджуваного матеріалу;
- творчість деяких письменників вперше вводиться у науковий обіг;
- порівнюються твори малої прози письменників українського й російського зарубіжжя та деяких західноукраїнських і російськомовних авторів України;
- аналізуються нові форми малої прози, які лише наприкінці ХХ-го ст. знайшли жанрову визначеність і отримали визнання в науці;
- з огляду на нові жанрові явища окреслюється або уточнюється їхня атрибутика;
- розглядаються традиційні жанри і їхні модифікації в нових історичних умовах;
- виявляються національно-культурні ознаки малої прози, зумовлені особливостями національного життя і менталітетом народу.

Таким чином, важливість дослідження малої прози міжвоєнної літератури першої хвилі еміграції визначається ще й тим, що українські й російські митці розширили межі тематичної спрямованості й суспільної проблематики творів, які співзвучні й нашому часові: теми війни й миру, антибільшовицька позиція, національна картина світу, екзистенціальні мотиви, теми батьківщини, дитинства, природи, кохання та ін.



## РОЗДІЛ 1

**Українська й російська  
еміграційна мала проза в сучасному  
науково-критичному дискурсі**

*У всіх слов'янських народів майже у всі часи розвивалися паралельні процеси, що відбувалися у всій Європі.*

*Д. Чижевський*

Про розвиток культури й літератури міжвоєнної доби українського зарубіжжя в числі інших важливих питань писали С. Петлюра («Сучасна українська еміграція та її завдання», 1923), М. Шаповал («Завдання української еміграції», 1926), С. Наріжний («Українська еміграція», 1942) та інші. Пояснюючи причини української еміграції та розселення майже 1000000 людей «мало не по цілому світу», О. Ряст (С. Петлюра) наголошував на необхідності українців включатись у справу підняття престижу батьківщини. Він говорив про участь у європейській пресі й журналістиці, згадуючи найталановитіших сміливих публіцистів (Д. Донцова), дипломатів (О. Шульгіна), наполягав на організації лекцій українською мовою, праць над створенням перекладної, а головне — оригінальної літератури в різних галузях науки і популярних книжок для народу, створенні українських видавництв тощо [120, с. 37–80]. Схожі думки висловлював М. Шаповал і підкреслював велику історичну місію еміграції — «підготувати європейську свідомість для включення України в міжнародне право...» [149, с. 6]. Також український патріот уважав необхідною організацію культурної праці, своїх шкіл, видавництва і преси.

Найбільше уваги аналізу літератури міжвоєнної доби приділили такі письменники: Д. Донцов («Криза української літератури», 1923; «Шляхтич міщанин», «Емігрантська сменовеховщина», 1932, «Наша доба і література», 1936); А. Животко («Сучасне українське письменство поза С.С.С.Р.», 1937); Г. Костюк («З літопису літературного життя в діяспорі», 1971); Ю. Шевельов («Українська еміграційна література в Європі 1941–49 рр.», «Стилі сучасної української літератури на еміграції», «МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури»); В. Державин («Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)») та інші. Справедливо зауважував А. Животко:

«Тоді, як в поезії останніх часів зустрічаємо чимало творів з тематики загально-світового характеру, проза визначається більш тематикою суто національною» [50, с. 12].

У незалежній Україні проводиться серйозна робота з вивчення літератури діаспори й повернення архівних матеріалів. Так, у 1993–2015 рр. передані в Україну матеріали багатьох письменників, серед яких: І. Багрянний, У. Самчук, В. Барка, О. Ольжич, О. Олесь, І. Гаврилюк, Л. Мосендз, Б. Лепкий та інші [5].

Починаючи з 1990-х рр., з'являються праці, що проливають світло на еміграційні процеси в цілому – статті М. Жулинського, Яра Славутича, Р. Мовчан, В. Моренця, Д. Нитченка, Ю. Шереха, Ф. Погребенника й багатьох інших. Літературу діаспори вивчали в різних аспектах. Розвиток поезії цікавив 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. Василюшин («Епоха й люди в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПи», 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 інші.

В. Мацько – автор монографій «Злотонить-2: проза українського зарубіжжя» (2003), «Українська еміграційна проза ХХ століття» (2009), статей про письменників. Він розглядає методологічні аспекти художньо-філософських моделей, виокремлює типологічні засади. Приділяючи увагу формам і жанрам прози, важливе місце у розвідках відводить художньо-естетичній композиції малої прози другого періоду еміграції [89, с. 3–13].

Робота Ю. Барабаша також присвячена здебільшого письменникам, творчість яких припадає на повоєнний час (Є. Маланюк, В. Барка), порівнянню творів А. Любченка й В. Петрова та авторів новітнього зарубіжжя. Пріоритетними у дослідницьких пошуках науковця є узагальнення щодо спільних для усіх українських письменників констант: «імператив рідної мови», національна ідея свободи, християнська традиція тощо [8].

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 в цих роботах, мають суттєве значення. Так, О. Баган виділив періоди літературного процесу ХХ ст., особливо звернувши увагу на період 1914–1945 рр., що означав початок великих подій, тенденцій і культурних явищ (Перша світова війна, репресивні дії російської влади в Наддніпрянській Україні, проголошення незалежності УНР в січні 1918 р., прихід нового покоління в літературу тощо), які мали визначальний вплив на подальші культурно-історичні процеси. Однак нам здається така хронологія надто широкою, адже роки Другої світової війни варто виокремити для іншого дослідження, бо мають свої важливі риси. Слушно прослідковані науковцем характерні ознаки періоду «міжвоєнної доби»: новий тип модерністської естетичної свідомості, стильова повнота, національна самобутність і органічність модерних явищ, дух парнасізму, естетичний поліфонізм, буттєвий оптимізм. Вчений підсумовує, що «міжвоєнна доба була об'єднана спільними духовними, ментальними устремліннями покоління» [7, с. 122–129].

Мала проза окремих письменників стала предметом філологічних розвідок дослідників: 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 століття», 2015 та багатьох інших. Вказані робо-

ти охоплюють широкий тематичний спектр. Головним чином літературознавці аналізують поетику малої прози українських митців, твори, які були довгий час вилучені із наукового середища. Учені повертають у культурну площину імена маловідомих письменників (О. Грицяя, Ф. Дудка), приділяють велике значення новелістиці як провідному жанру першої половини ХХ ст.

Зосереджувалися науковці й на вивченні західноукраїнської прози, яка у період міжвоєнного двадцятиліття перебувала в контексті польської, румунської й чехословацької 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 Гриневицевої 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; Л. Табачин «Мала проза письменницької 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). Ці роботи охоплюють багато творів малої прози маловідомих письменників, розглядають широке коло проблем. Чи не кожен літературознавець вивчає жанрово-стильові вияви малої прози.

Слушне зауваження щодо переважання в малій прозі міжвоєнного двадцятиліття національно-визвольних і патріотичних мотивів зробила Л. Табачин і наголосила 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» [129, с. 145].

Багато вперше повернутих із забуття творів малої прози проаналізувала Н. Мафтин. На думку авторки, «...західноукраїнська проза 20–30-х років ХХ ст. у всьому розмаїтті тематичної та жанрово-стильової палітри становила текстуальний опір російському неоколоніалізму, утверджуючи національну самість, непобудовану ідею України духовної й України державницької» [88, с. 15]. Дослідниця охопила малу прозу К. Поліщука, «стрілецьку Голгофу» (Ю. Шкрумеляк, О. Бабій, В. Софронів-Левицький),

історичну белетристику А. Чайковського, Б. Лепкого, К. Гриневичевої, прозу «трагічних оптимістів» Ю. Липи, Л. Мосендза, Ю. Косача, евроцентризм Наталени Королевої, ліризовану жіночу прозу й багато інших малодосліджених творів.

Зверталися історики літератури й до вивчення окремих жанрів у творчості українських митців. Так, розвиток фейлетону у творчості західноукраїнського письменника Р. Купчинського вивчали М. Мельник («Літературний портрет Романа Купчинського: жанрові та художньо-стильові аспекти», 2008) та М. Михалюк («Тематична різноманітність фейлетонів Романа Купчинського (за матеріалами газети «Діло» 1920–1930-х рр.)», 2013).

Еміграційна спадщина у компаративному аспекті студіювалася в основному шляхом зіставлення творів окремих авторів: Л. Мацевко «В. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі», 2000; О. Резнік «Окаянные дни» И. А. Бунина и «Воспоминания» Тэффи: Украина и гражданская война», 2005. У вже згадуваній монографії літературознавця Ю. Барабаша порівнюються твори як окремих українських письменників між собою, так і з російською зарубіжною літературою, більше уваги все ж надано великим формам і повоєнному періодові еміграції [8].

Вищі навчальні заклади надають великого значення розгляду літератури еміграції: видаються підручники, посібники, хрестоматії, антології. У посібнику з літератури української діаспори за редакцією Л. Скорини (2005) проаналізована творчість прозаїків міжвоєнного періоду – Наталени Королеви, Ю. Липи, Л. Мосендза, В. Винниченка [122, с. 181–271]. Для популяризації творчості письменників української еміграції багато зробила В. Просалова. Серед її робіт – монографія «Текст у світі текстів Празької літературної школи» (2005), навчальні посібники й хрестоматії: «Поезія «Празької школи» (2000), «Проза «спізненого покоління» (2004), «Празька літературна школа: ліричні та епічні твори» (2008), «Українська література міжвоєнних десятиліть в еміграції» (2008), «Письменники української діаспори: Донбаський вимір» (2010). Інші видання зосередилися на творчості авторів другої еміграційної хвилі: посібник з літератури української діаспори Г. Немченко й І. Немченко «Вежі духовності» (2000); антологія малої прози В. Агєєвої (2007).

Натомість «Антологія української готичної прози», Т. 2 (упорядник Ю. Винничук) вміщує чимало творів малої прози міжвоєнної доби: В. Король-Старий «Вікно», Наталена Королева «Сарацінка», Л. Мосендз «Великий лук», В. Софронів-Левицький

«Клікуша», А. Чекмановський «Поліщуцька Мати», Д. Тягнигоре «Страшний Замок» та інші [4].

Позитивним є те, що представники діаспори у збірках хрестоматій та антологій уміщують твори і митців материкової України, і письменників-емігрантів. Один із прикладів – «Хрестоматія української літератури ХХ століття», видана 1997 р. у Нью-Йорку (упорядники Є. Федоренко та П. Маляр). Вона містить уривки статей О. Білецького та Б. Кравціва, інформацію про історичні й політичні обставини розвитку літератури ХХ ст., залучає матеріал про періодику в Україні, зв'язок преси й літератури, розвиток окремих родів – поезії, прози й драми. Окремі розділи присвячені українській літературі Західної України між двома світовими війнами, української літератури в еміграції. Хрестоматія вміщує прозовий матеріал письменників еміграції, але здебільшого другої хвилі (Ю. Липа, У. Самчук, І. Багрянний, В. Барка) [146].

Суттєве значення має «Енциклопедія Української Діаспори» (ЕУД) – перша у своєму жанрі «книга знань», яка готувалася поза Україною. Ідея створення належала В. Кубійовичу, головний редактор – В. Маркусь. Першим у 1995 р. випущений четвертий том (Австралія – Азія – Африка). Два наступні томи, присвячені США, вийшли 2009 і 2012 рр., третій том готується до друку, працює над його випуском Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Америці [49, с. 5, 8].

Починаючи з 1995 р., Національна парламентська бібліотека України почала випуск біобібліографічних покажчиків; на сьогодні маємо лише п'ять видань. Матеріали довідника, що з'явився у 2006 р. у двох частинах, охоплюють близько півтораєста персоналій письменників діаспори [136]. Сподіваємося, що розпочата робота буде продовжена й не залишить осторонь прізвищ багатьох маловідомих митців еміграції.

Серед інших 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 виходу останнього укладач пояснила відсутністю точних біографічних відомостей про літераторів, потребою введення нових імен у науковий і літературний обіг, усунення цілої низки неточностей, 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. Просалової

ва слушно наголошувала на необхідності такої роботи і з огляду на «рецидиви колоніального мислення» [136, с. 3–4]. Можна не погоджуватися із деякою інформацією, але в цілому довідник — серйозний помічник у роботі дослідників української еміграції.

Важливе значення для вивчення українського зарубіжжя мають художньо-публіцистичні твори: Є. Сверстюк «Блудні сини України» (1993), В. Біляїв «На неокраїнім крилі...» (2003), М. Іванченко «Сурма і меч» (2012) та інші, в яких міститься багато цінної інформації про діяльність українських письменників-вигнанців.

Набагато ширше представлені дослідження російської еміграції. Загальне уявлення про неї та літературу зарубіжжя в цілому дають роботи: Антон Крайній (З. Гіппіус) «Полет в Европу», 1923; О. Амфітеатров «Литература в изгнании», 1929; П. Мілюков «Очерки по истории русской культуры», 1931; В. Ходасевич «Литература в изгнании», 1933; М. Алжданов «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 редакцією М. Полторацького «Русская литература в эмиграции», 1972; Ю. Терапіано «Литературная жизнь русского Парижа за полвека», 1987 та інші.

Російські письменники мріяли повернутися на батьківщину. Так, З. Гіппіус сподівалася, що колись відчиняться їм знову двері в Росію, і література вернеться туди з іще більшим всесвітнім визнанням. Хоча в творах багатьох молодих авторів звучить «мотив самотництва й занедбаності», все ж у ній, на думку В. Ходасевича, менше трагізму, ніж у літературі радянській [119, с. 531, 533–538].

У лекції, прочитаній для філологічної спільноти Мілану, О. Амфітеатров (1862–1938) оприлюднив список російських письменників, які достойно проявили себе в еміграції. Зокрема зазначив, що в останні два десятиліття XIX ст., якщо залишити осторонь колосальну творчість Льва Толстого, російська література була біднішою людьми і подіями, ніж «у нинішньому своєму закордонному стані, здавалося б, настільки несприятливому для її зростання і розвитку». Публіцист, не звертаючись до бібліографічних джерел, нарахував близько ста, причому врахував тільки авторів белетристичних творів, залишаючи осторонь критиків, публіцистів, істориків і мемуаристів, хоча із них також багато хто

мав бути зарахованим до художньої літератури. Наведемо згаданий список повністю: «Аверченко (пом.), Адамович, Алданов, Амфітеатров, Л. Н. Андреев (пом.), Арцибашев (пом.), Бальмонт, кн. Барятинський, кн. Бебутова, Берберова, Бранд, Брешко-Брешковський, Бунін, І. Воїнов, кн. Волконський А., кн. Волконський С., Галич, Гіппіус, Глуховцова, С. Горський, Гофман, Гребенщиков, Гришин, Гусев-Оренбурзький, ген. Денікін, Деренталь, Єлець, Б. Зайцев, Зуров, В. Кадашев (Амфітеатров-син), кн. Касаткін-Ростовський, Клементьєв, А. Кондратєв, Корчемний, Кошко (пом.), Краснов, Крачковський, Крижанівська (пом.), Купрін, Ладигенський, Лоло, Лукаш, Лунін, кн. Львів, Л. Львів, Маковський, Мережковський, Минцлов, Муратов, Наваль, Нагродська, Наживін, Немирович-Данченко, Первухін (пом.), Петрищев, Пільський, Плещеев, Потьомкін (пом.), Ремізов, Ренніков, Роштин, Рибінський, В. Ришков (пом.), Савін (пом.), Светлов, В. Сірін, Соколов-Кречетов, Степун, Л. Столиця, Г. Струве, Б. Суворін, Сургучов, І. Северянин, Е. Тарусський, гр. Л. Л. Толстой, Тиркова-Вільямс, Теффі, Урванцев (пом.), Федоров, Філософов, Хірьяков, Ходасевич, М. Цветаєва, Чириков, Шмельов, Шумлевіч, Шульгін, кн. Щербатов, О. Яблоновський, С. Яблоновський» [3]. Серед цих прізвищ Амфітеатров називає одного із кращих публіцистів російського зарубіжжя М. Арцибашева, талант якого був недооцінений ще на батьківщині, про що йтиметься далі.

Перша спроба зробити загальний огляд літератури еміграції належить П. Мілюкову, ширший — дає І. Тхоржевський, серйозний аналіз англійською мовою зробив М. Слонім. Загальний настрої усіх книг, на думку О. Соколова, «був надто песимістичний» [123, с. 4–6].

Незважаючи на велику кількість робіт, першим глибоким дослідником російської еміграції було визнано Гліба Струве — автора «Русской литературы в изгнании» (Нью-Йорк, 1956) [126]. Про значення його діяльності писав К. Лаппо-Данилевський: «...без урахування його робіт зараз неможливе повноцінне вивчення російської літератури і її міжнародних взаємозв'язків» [76, с. 7].

У передмові до своєї монументальної праці 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 включаючи в неї і філософську прозу, і публіцистику» [126, с. 21]. Письменник 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 письменників-емігрантів старшого покоління (І. Бунін, О. Купрін, О. Ремізов, М. Осоргін, І. Шмелєв та інші) й молодших (В. Набоков, Н. Берберова, Г. Газданов та інші) дослідник торкається й малої прози згаданих митців. Зазначимо, що структура подачі матеріалу (поділ на хвилі еміграції та поетів і прозаїків старшого й молодшого поколінь, письменників-сатириконівців), запропонована Струве, прижилася у російських і зарубіжних науковців. Так, з незначними змінами її використовували автори деяких навчальних посібників: «Литература русского зарубежья» за редакцією А. Смірної, 2004, 2012; «*Rusko mimo Rusko*» чеського автора Martin C. Putna, 1993.

З початку перебудови з'являється величезний масив матеріалів, присвячених темі російської еміграції: біографічні й біобібліографічні словники та покажчики, збірки статей, монографії, посібники, мемуари, антології, хрестоматії, художньо-документальні видання. Коротко охарактеризуємо деякі з них.

Першою серйозною роботою була книга американського професора-слависта Джона Гледа «Беседы в изгнании» (1991), назва якої свідчить про діалогічний виклад матеріалу. Автор знайомить із місцями географічного розселення російських вигнанців, дає уявлення про політичне життя й літературний рух. У розділі, присвяченому першій хвилі еміграції, вміщене інтерв'ю з письменниками другого ряду Р. Гулем і А. Седих [35].

У формі вільного есе видана книга В. Костікова «Не будем проклинать изгнание» (1990), яка стала першою спробою правдивої оповіді про долі російської еміграції першої хвилі. Автор пише, що, залишившись поза межами батьківщини, інтелігенція Росії використала найважливіші права художника — на вибір, пошук, сумнів, заперечення, незгоду й самостійність думки. В. Костіков зауважує, що права вільної творчості дозволили 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 недоліки» [71, с. 23].

Суттєвий матеріал про діяльність письменників подають численні монографії, назвемо 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 творче-

стве писателів «незамеченного покоління» російської еміграції: Б. Поплавський, Г. Газданов», 1998; В. Агеносов «Література російського зарубіжжя (1918–1996)», 1998; П. Басинський «Русская література кінці ХІХ – початку ХХ в. і першої еміграції», 1998; А. Доронченков «Еміграція «першої хвилі» о національних проблемах і судбі Росії», 2003; Н. Барковська «Література російського зарубіжжя (Перва хвиля)», 2001. У названих роботах зазвичай зацентровано на творчості відомих письменників, серед них – І. Бунін, В. Набоков, М. Осоргін, І. Шмельов, О. Ремізов, Б. Зайцев, А. Аверченко, Теффі та ін. Натомість зовсім незначне місце відводиться малій прозі цих авторів.

Монографія О. Соколова робить огляд причин, що спонукали письменників покинути Росію після Жовтневого перевороту. Автор звертає увагу, що російська зарубіжна література ХХ ст. – одна із блискучих сторінок вітчизняної культури. Учений зупиняється на причинах відсутності в літературознавстві навіть бібліографічного переліку російськомовних видань за кордоном, головною з яких є ідеологічна: література 1920–30-х рр. і подальша, аж до часів «відлиги», названа ворожою, неприйнятною для країни і забороненою. Серед причин – недоступність архівів, що часто зберігалися у приватних осіб, іноді були втрачені. Дослідник аналізує деякі закордонні видання (В. Террас, О. Матич) і робить висновок, що професійний рівень робіт був різним. Даючи відповідь численним суперечкам на тему аналізу еміграційної російської літератури, О. Соколов стверджує, що вона є реальною частиною національної літератури [123, с. 7].

Праця В. Агеносова «Література російського зарубіжжя (1918–1996)» (1998) – перша спроба викласти закономірності російського літературного процесу за кордоном, починаючи з 1918 р. У книзі проаналізовано малу прозу як відомих (І. Бунін, В. Набоков, А. Аверченко, І. Шмельов, М. Осоргін, О. Ремізов, Б. Зайцев), так і менш відомих письменників (А. Несмелов, Г. Газданов) [1].

Важливе значення для вивчення еміграційної малої прози мали фундаментальні колективні дослідження: «Культурное наследие российской эмиграции», кн. 2, 1994; «Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь», 1997; випуски збірок «Література російського зарубіжжя (1920–1930)». Становить інтерес видання 1999 р., у якому розглядалися ідеологічні й духовно-релігійні аспекти, а також давалися аналіз естетичного пошуку російської зарубіжної літератури. Колективна монографія дає портрети

письменників-емігрантів О. Купріна, І. Шмельова, І. Сургучова, М. Байкова та інших. 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» [82, с. 4].

Малу прозу розглядають і зарубіжні видання. Автори книги «Русское зарубежье и славянский мир» (Белград, 2013) ставлять питання єдності літератури зарубіжжя й метрополії (Л. Жаравіна), звертають увагу на творчу співдружність Шмельова й Льїна (Н. Лапаєва), слов'янську єдність у поетичних творах (Л. Васильєв, І. Тяпков) і діалогізм російської еміграції з іншими народами (Е. Успенська) [118].

З російської зарубіжної прози захищено багато дисертацій у Росії (О. Бузуєв «Литература русского зарубежья Дальнего Востока, 1917–1945 гг.: проблематика и художественное своеобразие», 2001; М. Нащок «Словотворчество в художественной прозе русского зарубежья: первая волна эмиграции: И. А. Бунин, Е. И. Замятин, В. В. Набоков», 2001; 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) та в Україні (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) тощо. Однак мала проза письменників зарубіжної Росії залишається майже поза увагою літературознавців.

Досить насиченою є галузь навчальної літератури, адже студіювання російського зарубіжжя є складовою базового лекційного курсу історії російської літератури ХХ ст. Курс лекцій Т. Буслакової «Литература русского зарубежья» (2005) стосується діяльності письменників-емігрантів усіх трьох хвиль. Автор проводить паралелі між творчістю відомих письменників першої хвилі різних напрямів і їхніх послідовників, виявляє зв'язки з культурою метрополії, що дозволяє показати еміграційну словесність як закономірний і плідний етап російського літературного процесу [28, с. 5]. Дається короткий аналіз малій прозі І. Буніна («Темные аллеи») та А. Аверченка («Дюжина ножей в спину ре-

волюції»), є згадка про деякі оповідання та фейлетони Теффі й Саші Чорного.

Багато робіт присвячено вивченню комічного в літературі першої хвилі еміграції. Так, Л. Спиридонова аналізує творчість письменників-сатирикони́вців як дореволюційного, так і еміграційного періодів: А. Аверченка, Саші Чорного, Теффі, Дон-Амінадо та інших. Д. Ніколаєв порівнює гумористику Аверченка й Теффі, О. Бочкарьова вивчає сатиричні оповідання Теффі, А. Нестеренко – сатиру А. Аверченка.

Посібник за редакцією А. Смірної «Література русского зарубежья (1920–1990)» (2006) також окреслює літературу всіх трьох хвиль еміграції. У вступній статті детально окреслено літературне й культурне життя, течії, зарубіжні видання. Творам малої прози І. Буніна, А. Аверченка, Теффі автори приділяють незначну увагу, більше зосереджуючись на ліричних та великих епічних полотнах [83].

В «Истории отечественной литературы» за редакцією Т. Алпатової (2012) російська еміграція першої хвилі розглядається як продовження літератури Срібного віку, а також як розвиток традицій класичної літератури в літературі російського зарубіжжя. Науковці стверджують, що у сучасній літературній освіті склалася традиція бачити у майстрах еміграційної прози першої хвилі зберігачів культурної традиції, національної пам'яті, умовного стильового «канону», заснованого на поданні високих зразків російської класичної літератури. Зазначено, що інтерпретація прози першої хвилі розглядається у контексті загальноєвропейського літературного процесу [29, с. 3–4, 6].

Серед інших навчальних матеріалів – посібник В. Прищепи «Література русского зарубежья», 1994; А. Лисенко «Голос изгнания», 2000; навчально-методичний посібник «Література русского зарубежья» (упорядник Л. Насрутдінова), 2007; посібник С. Якимової «Література русского зарубежья Дальнего Востока», 2009; підручники «История литературы русского зарубежья (1920–1990-х гг.)» за ред. А. Авраменко, 2011 та Л. Алексеєвої, А. Ваховської, Л. Суматохіної «История русской литературы XX века. Кн. 2. 1910–1930 годы», 2012 та інші.

Добре налагоджена робота з випуску хрестоматійних видань: «Русское зарубежье» (упорядник В. Ганічев, 1993); «Русский Париж» (упорядник Т. Буслакова, 1998); антологія в 6 томах (упорядник В. Лавров, 1990–1998). Хрестоматія з літератури російського зарубіжжя пермських видавців (1995) вміщує велику кіль-

кість творів, зокрема й малу прозу Дон-Амінадо, А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного, Г. Газданова, М. Осоргіна й І. Шмельова, що мало позитивне значення, особливо враховуючи те, що пріоритет надавався письменникам, які мало публікувалися в Росії [119, с. 4]. Антологія «Література русского зарубіжжя» (1997) вміщує деякі прозові твори І. Шмельова, Теффі, Д. Мережковського, Є. Замятіна 1930-х рр.

Із чотирьохтомної хрестоматії (редактор А. Забіяко, Благовещенськ, 2013), у якій представлена східна гілка еміграції, має суттєве значення перший том, де зібрані прозові твори 40 письменників російського Китаю, серед яких — О. Ачаїр, М. Веселовський, Д. Загоскін, В. Іванов, Г. Гранін, В. Логінов, В. Март, А. Несмелов, Л. Нікіфорова, О. Петров, В. Петров та інші. Уміщені й твори уродженців України М. Байкова (Київ), Б. Волкова (Дніпропетровськ), Ф. Даниленка (Полтавська губернія), П. Шкуркіна (Харківська губернія). Дослідниця А. Забіяко підкреслювала, що проза далекосхідної еміграції в науковому просторі російської літератури — це зазвичай «terra incognita», тому матеріали хрестоматії допоможуть зрушити з місця загальноприйняту на Заході (у першу чергу — в Парижі) і у російській вітчизняній русистиці точку зору щодо вторинності, провінційності зарубіжної літератури, що створювалася на Сході, у Харбіні й Шанхаї [81, с. 3–5].

Останнім часом отримали поширення видання «два в одному»: практикум-хрестоматія «Література русского зарубіжжя (1920–1940)», упорядник С. Титаренко, 2010; навчально-методичний комплекс із курсу «Література русского зарубіжжя (1920–1940)», редактори О. Рубіс, Б. Аверіна, 2011.

Як бачимо, і в Україні, і в Росії зроблено чимало для вивчення малої еміграційної прози: видається наукова й довідкова, навчальна й науково-популярна література. Однак обмаль уваги приділяється студіюванню малих жанрів українського й російського зарубіжжя, відсутні науково-критичні матеріали, у яких би порівнювалася російська й українська еміграційні літератури міжвоєнного двадцятиліття взагалі, й мала проза — зокрема, що доводить актуальність та необхідність пропонованої наукової розвідки.

## РОЗДІЛ 2

# Теоретико-методологічні засади вивчення малої прози

Оскільки жанри у кожен епоху літературно-го розвитку виокремлюються в літературі під впливом сукупності змінних факторів, ґрунтуються на різних ознаках, перед історією літератури постає особливе завдання: вивчати не лише самі жанри, а й ті принципи, за якими здійснюються жанрові поділи, вивчати не тільки окремі жанри та їхню історію, а й саму систему жанрів кожної даної епохи.

Дмитро Лихачов

Наближався новий перерозподіл жанрово-родової системи, здатної до модифікації в межах визначальних літературних тенденцій певного історичного періоду, характерний для модернізму, що надавав перевагу «малим» та «середнім» епічним жанрам. Цей процес розпочався в оточенні реалізму, зумовлюючи не лише становлення нової, динамічної системи, а й розмивання та змішування жанрових ознак.

Юрій Ковалів

### 2.1. Жанрові тенденції у російському й українському літературознавстві

Створення типології жанрів — одне з головних завдань порівняльного літературознавства, «покликаного досліджувати специфіку, закономірності розвитку письменств різних народів, тенденцію до їх взаємозбагачення і зближення» [46, с. 3]. За теорією В. Виноградова, історична поетика жанрів у їхній взаємодії повинна входити в загальну, повну історію тієї чи іншої літератури [31, с. 8]. «Позажанрових творів» (М. Бахтін), як відомо, не існує. Категорія жанру необхідна, щоб адекватно розуміти сенс літературних явищ. Належність твору до певного жанру вказує на традиційні, історично стійкі й типові аспекти його смислу [130, с. 4].

Витоки літературознавчого поняття жанру сягають давнини. Жанрові домінанти, визначені Арістотелем, отримали подальший розвиток у роботах представників наступних епох, ко-

жен із яких зробив свій внесок у формування теорії літературних родів і жанрів.

Генологія належить до однієї із «найбільш дискусійних проблем, хоча її науковий набуток досить вагомий» [14, с. 5]. Завдання генологічного аналізу, на думку В. Звиняцьковського, «вимагає насамперед послідовного точного ракурсу прочитання даного твору, доведеної історичності тлумачення його саме в даній системі жанрових координат» [52, с. 4]. Існує безліч літературознавчих теорій, у яких дослідники пропонують різні принципи жанрової типології: О. Веселовський («Историческая поэтика»), Н. Лейдерман («Теория жанра»), Г. Поспелов («Вопросы методологии и поэтики»); Н. Тамарченко («Теория литературных жанров»), О. Фрейденберг («Поэтика сюжета и жанра»), Ю. Тинянов («Поэтика. История литературы. Кино») та ін. Детально теорією жанру займався М. Бахтін, якому належить термін «пам'ять жанру», тобто здатність зберігати конкретним літературним твором шлях, пройдений певним жанром. Він писав: «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й обновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі цього жанру» [9, с. 120].

Погляд на жанр як систему, що може коливатися, притаманний Ю. Тинянову: «Не планомірна еволюція, а стрибок, не розвиток, а зміщення. Жанр непізнаваний...». Окремою рисою дослідник вважав величину, для якої «спочатку є поняття енергетичне»: «розрахунок на велику форму не той, що на малу, кожна деталь, кожен стилістичний прийом у залежності від величини конструкції має різну функцію, різну силу, на неї лягає різне навантаження». Тинянов вважав, що дати статичне визначення жанрові неможливо, адже він зміщується, «перед нами ламана лінія, а не пряма лінія його еволюції — і відбувається така еволюція якраз за рахунок «основних» рис жанру: епосу як розповіді, лірики як емоційного мистецтва і т. д. Достатньою та необхідною умовою для єдності жанру від епохи до епохи є риси «другорядні», подібно величині конструкції» [133, с. 256 — 257].

При вивченні проблем генології літературознавці торкаються найрізноманітніших питань. І. Франко уважав, що поетичні форми протягом віків не залишалися сталими й зауважував, що вони, «міняючись з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву» [Цит. за: 139, с. 185]. В. Шкловський показав ступінчатий рух жанрів, їх зіткнення і зміни в результаті нового переосмислення життя. Жанр, на думку П. Медведєва, це

«сукупність способів колективної орієнтації в дійсності, з установкою на завершення». Кожен жанр має «свої способи, свої засоби бачення і розуміння дійсності, доступні лише йому» [90, с. 180, 183]. Не історично конкретним явищем, а типологічним вважав жанри Г. Поспелов: «...особливості того чи іншого жанру неможливо шукати лише в особливостях форми літературного твору, в особливостях їхньої побудови. Форма творів у всіх своїх конкретних особливостях безперервно історично змінюється разом зі змінами конкретних особливостей їхнього ідейного змісту» [109, с. 233]. М. Кодак зауважував: «...насправді жанр з часом зуживається, і на якийсь період література мусить переключатися на ті жанрові різновиди, які були недовантажені в реальному процесі». 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 [66, с. 47]. Жанр, на думку Н. Бернадської, «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» [14, с. 5].

Звертаючись до витоків популярних форм національної прози, В. Звиняцьковський нагадує, де і коли з'явилося вперше те чи інше жанрове явище й 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» [52, с. 46]. Н. Копистянська також зазначала, 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 [70, с. 51].

Роль жанрових категорій вивчала Л. Чернець, яка наголошувала на необхідності починати вирішення проблеми жанру «із визначення його функцій як величини постійної, а не з визначення історично змінюваного обсягу жанрів». Обсяг, на її думку, змінюється залежно від жанроутворюючих факторів, що діють у



літературі певного періоду. При цьому «для історичного розвитку літератури характерне поступове зменшення обсягів жанрів» [147, с. 12, 15]. Одне з найважливіших завдань типології жанрів — «встановлення зв'язків між жанровими системами різних літературних періодів, виявлення найбільш тривких жанрових ознак у літературному процесі» [147, с. 19]. Також важливо пам'ятати про «межі використання поняття жанру (типу, жанрової групи)». До категорій, які вказують «на роль традицій, елементів повторюваності у літературі, й відноситься жанр» [147, с. 23].

Когнітивній моделі жанру, жанровим концепціям феміністичної критики, зарубіжних концепцій Ж. Женетта, Х. Ортеги-і-Гассета, Ц. Тодорова, А. Фаулера, Х. Р. Яусса, Н. Фрая та інших присвячена «Теорія літературних жанрів» Т. Бовсунівської. Вона ретельно вивчає канонічну модель жанру, жанрові тенденції радянського й пострадянського літературознавства, теорії Г. Пospelова, М. Бахтіна, Д. Лихачова, Н. Тамарченка, звертає увагу на новітні технології, зокрема — «метажанр» [20, с. 10–12]. Дослідниця визначила антропологічні мотивації видозмін жанру, до яких відносяться креативність, фрактальність, ієрархічність, циклізація/ритмізація, анігіляція, кореляція, трансформативні властивості. Щодо останніх Т. Бовсунівська узагальнила, 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 [20, с. 507–513].

Кризу в теорії жанрів, що виникла на початку ХХ ст., Н. Лейдерман означив як «циклічний феномен літературної історії, що виникає у перехідні епохи зміни літературної свідомості» [77, с. 630]. А. Есалнек вважала, що «класифікації жанрів — романного, епопейного, новелістичного та ін. можуть бути різними, побудованими на різних засадах — тематичних, проблемних, стильових та ін.» [152, с. 20]. Та незважаючи на велику кількість наукових робіт у галузі дослідження літературних жанрів, все ж єдиного критерію у класифікації жанрів не вироблено.

Найбільш вивченим періодом розвитку жанрів у новітній літературі є межа ХІХ–ХХ ст., що розглядається у монографіях Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст. (1964), І. Дениско «Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст.» (1981), В. Звиняцьковського «Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського» (1987), О. Калениченко «Судьби малых жанров в

русской литературе конца XIX — начала XX вв.: святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла» (2000) та інших.

Н. Калениченко окреслює широке коло проблем, пов'язаних із розвитком української прози межі століть. Дослідниця приділяє увагу течіям, напрямам, групам, основним темам і проблемам в українській літературі у революційні роки, детально аналізує творчість відомих і «другорядних» письменників [54].

Зазначимо, що І. Денисюк уперше аналізує особливості української малої прози у процесі еволюції, простежує засоби поглиблення змістовності жанрових форм та вдосконалення й урізноманітнення їх структур [46]. Вчений ставить ряд завдань, які стоять перед науковцями — дати таку класифікацію, яка спроможна охопити велике розмаїття форм малої прози, що склалися історично внаслідок своєрідності суспільно-політичних умов її розвитку. Автор доцільно наголошує на тому, що українська література в загальних рисах розвивалася за спільними закономірностями з російською: «...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. <...> Українська новелістика розвивалася у тісних контактах з польською, чеською, словацькою та іншими літературами» [46, с. 202]. Дослідник зауважував, що для літератури цього періоду «взагалі характерний посилений родово-жанровий синкретизм — взаємопроникнення епічного, драматичного й ліричного начала, трансформація жанрів, «накладання» одних модифікацій на інші» [46, с. 24].

Учений слушно вважає, що є підстави «виділити як самостійні жанри в українській дожовтневій прозі оповідання, новелу, а також фрагмент як об'єднуючий жанр прози, що її Франко назвав фрагментарною (різновиди її — етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія у прозі)». До того ж оповідання та новела, на думку науковця, 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 [46, с. 7]. І. Денисюк, виокремивши два етапи розвитку малої прози («фольклоризм»

і «фазу соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії»), називає провідні жанри останнього: виробниче оповідання, політичне оповідання, суспільно-психологічна студія, залишаються й від попереднього етнографічно-побутові оповідки [46, с. 8–9, 58–59]. Учений аналізує й окремі жанри у творчості українських письменників – новели, оповідання, поезії у прозі, ескізу, образка тощо. Погодимось із поданою типологією підзаголовків, які 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) [46, с. 178].

Детально аналізує малі жанри межі століть Ю. Ковалів. Він 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 нарративної структури [64, с. 40].

Важливі й узагальнення В. Звиняцьковського, який вважає новелу кінця XIX – початку XX століття 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», «соціальну» від «психологічної» і т. д.), – можна відчувати традицію жанру і жанрово-стильове новаторство таких провідних вітчизняних майстрів новелістики, як Чехов і Коцюбинський» [52, с. 107].

Змістовою насиченістю відзначається монографія О. Калениченко, яка доводить думку про значний розквіт жанрів малої прози межі століть у російській літературі. Вона виявила розмаїття типів і модифікацій оповідань, розмитість жанрових форм і кордонів. Кращі зразки святочного й пасхального оповідань, на її думку, орієнтуються на духовно-філософський зміст християнських традицій. Важливий аспект, окреслений О. Калениченко, – розглянуті нею бінарна та тернарна моделі, запропоновані Ю. Лотманом, відтворені відповідно в жанрах святочного й пасхального

оповідань (бінарна), і новела (тернарна). Дослідниця довела, що пасхальне і святочне оповідання на межі століть перетворилися у провідні жанри. А багатозначність типів і модифікацій оповідань (святочне оповідання, святочна новела, святочний нарис-оповідання, святочна фантазія, святочна пародія, святочна притча, святочна легенда, антисвяточне оповідання тощо) і модерністської новели свідчать про двоєдиний процес — широкий розвиток і внутрішнє перетворення цих жанрів на межі століть [55, с. 33 — 35]. О. Калениченко в основному аналізує типи й модифікації, різновиди, еволюцію деяких видів дореволюційних оповідань і новел Чехова, Буніна, Купріна, Сологуба, Теффі, Вересаєва, Андрєєва, Ремізова та інших, не обходить увагою й еміграційні твори Буніна («Преображение», «Метеор», «Безумный художник») й Аверченка («Продувной мальчишка») [55, с. 91 — 92].

Подальший спектр робіт торкається періоду 20—40-х рр. Значний обсяг невивченої прози досліджує М. Дубина («Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20—30-і роки ХХ ст. »)), 1997. До нього в «жанрі літературного портрету» цього питання були незначні розвідки (Ю. Мельничук, В. Радченко, Г. Кулінич, У. Колеснік, Б. Буряк, Я. Цегельник) [47, с. 5]. Вчений окреслює основні етапи розвитку української новелістики, осмислює становлення і розвиток західноукраїнської малої прози, видову різноманітність, жанрово-стильову самотність, змістовну глибину й пафосну спрямованість прози, яку розглядає в контексті всієї тогочасної літератури малої форми, простежує еволюцію новелістичного виду, визначає його місце для подальшого розвитку української національної малої прози. Науковець наголошує, що зародження західноукраїнської малої прози пов'язане «не з жовтневим переворотом у Росії, а з національно-визвольними змаганнями, що розпочалися в Західній Україні ще задовго до початку першої світової війни» [47, с. 8]. М. Дубина вказує на відмінності малих жанрів західноукраїнської прози й зазначає, що, наслідуючи й водночас по-новаторськи розвиваючи художні завоювання української класичної прози, мала проза Західної України — оповідання, новела, нарис, репортаж, образок, шкід і т. д. — впродовж більш ніж двадцятилітнього активного життя безперервно змагалася з другими епічними видами — повістю, романом, ліричною прозою — у схопленні духу й пафосу часу, у відтворенні самого образу тих неповторно героїчних років [47, с. 167]. Вчений розглядає різновиди малої прози — ті самі, що й велика проза: соціально-психологічну, лірико-філософську

і публіцистичну. До малої прози він відносить поряд із новелою й оповіданням художній нарис, замальовку, репортаж, бо у них «досить часто «схрещувались» ідейно-емоційні «силові поля» різних планів: пафосне дослідження і дидактика, легка сентиментальність і героїка, філософія межувалася із змалюванням в основі своїй трагічних соціальних і побутових картин, гумор поєднувався з прихованою сатирою, їдким розвінчуванням несправедливого суспільного ладу [47, с. 458 – 462].

Деякі спостереження літературознавця можуть стосуватися й малих жанрів еміграційної прози, які також «успішно розвивалися поряд з публіцистикою», мали досягнення «в освоєнні нового життєвого матеріалу» [47, с. 383]. Зауважував М. Дубина й інші особливості — багатство проблематики, цікавого матеріалу, що «таїв у собі можливості несподіваності». Автори, на його думку, не лише активно розвивали художні досягнення класичної прози, але й створили «власні цінності, що відзначаються наступальним характером, глибокою народністю, глибиною змалювання життєвих явищ, умінням поєднати потаємні життєві почуття простих людей з брязкотом зброї, фанфарні звуки барикад з пастельними чарівними барвами західноукраїнських пейзажів» [47, с. 456, 458]. Як у західноукраїнській літературі 20—30-х рр., так і в еміграційній провідною є «тема зіткнення ідеологій, боротьби людини за своє право бути щасливою, мати свою державу, зберігати свої традиції, гордитися героїчною історією» [47, с. 168]. У цьому «жорсткому і тривалому двобої, як писав учений, формувався й героїчний характер, з'явився й герой, який «усвідомив свою роль творця нової історії» та «увібрав у себе пульс і ритм збуреної доби, її проблеми й нерозривні суперечності» [47, с. 373, 383].

Л. Табачин («Мала проза письменниць Західної України 20—30-х років ХХ століття: особливості жанрово-стильових форм вираження», 2000) зауважує, що з погляду проблематики художня проза письменниць Західної України — О. Вергановської, Д. Віконської, К. Гриневичевої, М. Дороцької, В. Жуковецької, М. Козоріс, Х. Кононенко, Наталени Королевої, Я. Лагодинської — дещо різнилася від прози чоловіків. У жінок, вважає авторка, осмислення національних мотивів, зокрема стрілецької тематики, одвічних проблем людської екзистенції знайшло цілком оригінальне вирішення. До того ж саме у жінок-прозаїків виявляються деякі специфічні ознаки жанрово-стильової палітри, приріком щодо настроєвих новел, фрагментарної прози [129, с. 5].

Вивченню малої прози кінця XIX—XX століть присвячена робота Т. Ткаченко (2017), у якій досліджено онтологічно-екзистенційні основи української малої прози крізь призму жанрово-стильових, ідейно-тематичних, образних доміант. Авторка вперше охопила понад столітній дискурс української малої прози, виявила її онтологічно-екзистенційні концепти у формозмістовій єдності, які доводять єдність національної літератури в розмаїтті. Та на жаль, вона не аналізує еміграційну малу прозу і не вдається до зіставлення творів різних літератур [133].

Студіюючи поетику малої прози письменників МУРу (40-і — 60-ті роки 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 доміантних 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 емоційного світу особистості й філософських проблем сучасності, відродження традицій українського модернізму; посилення психологізму, безфабульності, монологічності, сповідальності, яке призводить до появи новели, у якій переважає фрагментарна композиція; поглиблення філософічності, теоретичне та структурно-метафоричне осмислення біблійних сюжетів, присутність у таких творах образів-знаків, деталей-символів тощо [27, с. 13—14]. Тематика її розвідки дещо перегукується з нашою. 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» [26, с. 15].

Жанрову специфіку малих епічних форм дослідила С. Ленська («Українська мала проза 1920—1960-х років: на перетині жанру і стилю», 2014). У роботі з'ясовуються теоретичні підходи і стратегії сучасного літературознавства щодо визначення предмета й обсягу поняття «малої прози». Авторка детально розглянула категоріальний статус жанру в сучасних філологіч-

них дослідженнях, проаналізувала досягнення вітчизняної науки, зарубіжного літературознавства й представників російського формалізму. С. Ленська виокремила дві протилежні тенденції: змістово-формальну (М. Бахтін, Н. Лейдерман, Н. Тамарченко, Ю. Гинянов, В. Тюпа та ін.), у якій пріоритетною вважалася поетика тексту, та проблемно-змістову (Г. Поспелов, А. Есалнек, Л. Чернець та ін.). Дослідниця описала різні методологічні підходи, які визначаються плюралістичністю: системно-функціональний реалізується в досягненнях структуралізму – праці Р. Барта, Ю. Лотмана, Д. Чижевського; «вторинні моделюючі системи» на рівні структури, композиції описали Н. Лейдерман, Н. Тамарченко, В. Тюпа; генетичний напрям – П. Ернані, Н. Фрай; наратологію – Р. Барт, Х. Вайт, Ц. Тодорков, В. Тюпа, М. Мацевко-Бекерська, М. Ткачук; компаративістику й міфологічну школу – С. Аверінцев, Д. Затонський, Д. Лихачов, Є. Мелетинський, Д. Наливайко, І. Неупокоева та інші. С. Ленська зупинилася на багатьох проблемних питаннях сучасного літературознавства стосовно категорії жанру, стилю, носіїв жанру, жанрової специфіки різних видів малої прози, питаннях диференціації новели й оповідання; навела визначення термінів «жанр», «новела». Авторка звернула увагу на жанрово-стильові стратегії у малій прозі різних періодів, простудіювала мілітарну тему, екзистенційну проблематику, антитоталітарний, фемінний, еміграційний дискурси, гумор і сатиру й інші питання, ґрунтовно дослідивши малу українську прозу ХХ ст. [79, с. 14–54].

Нову класифікацію жанрів та родів запропонував Н. Тамарченко. Він заперечував термін «генологія» на тій підставі, що генологія потребує повноти аналізу текстів у їхній хронологічній послідовності. Досліджуючи теорію роману, він «синтезував дві системи бачення жанру (жанр як усталена формозначення одиниця літературного процесу, всі складові якої вираховуються з майже математичною точністю; жанр як вічно неготовий, вічно трансформаційний процес, невловима форма)» [Цит. за: 20, с. 361]. Науковець, не погоджуючись із існуючою структурою епічних текстів (малі форми (новела, оповідання); середні (повість); великі (епос, роман)), пропонує власну: «Порівнюючи властивості і структури великої і малої епіки в такому уточненому розумінні їх жанрового складу, неважко помітити, що вони є суперечливими». Історик літератури нагадав, що існують такі малі епічні жанри, як анекдот, притча, байка, що само по собі автоматично переносить новелу та оповідання до середніх форм

епосу. Тамарченко охарактеризував їх через призму протистоянь та структурних градацій: «Із названих нами жанрів анекдот і притчу можна вважати полярними, а байку — якоюсь «серединою» між ними». Новелу й повість вчений вважає канонічними жанрами, а роман та оповідання — неканонічними [130, с. 40].

До вказаних класифікацій варто додати спостереження О. Рарицького за художньо-документальною прозою письменників-шістдесятників. Учений, пропонуючи метажанрову модель нефікційної прози, детально зупиняється на специфіці текстів non-fiction, вивчає жанрову парадигму українського шістдесятництва, відстежує змістові домінанти й поетику творів. Дослідник вказує цілу низку синонімічних жанрових означень художньо-документальних творів: документальна література, література факту, non-fiction, соціографічне письмо, нефікційна література, і «вже сам цей факт укаже на синтетичність аналізованих художніх утворень» [112, с. 44].

Н. Романишина аналізує теоретико-методичні аспекти вивчення малої прози (2013), стверджує, що мала проза в українській літературі характеризується багатством формо-змістових модифікацій, «чіткіших та багатших» (І. Денисюк), ніж у російській; «яскравою своєрідністю та оригінальністю» (Н. Осьмак), здатністю до експериментаторських пошуків [115, с. 8].

Найбільше уваги приділяють учені студіюванню новели й оповідання. Історія російської радянської новелістики майже за п'ятдесят років висвітлена у колективній праці «Русский советский рассказ. Очерки истории жанра» (1970). Серед інших розвідок — монографії: В. Гречнева «Русский рассказ конца XIX—XX века: проблематика и поэтика жанра», (1979), Е. Шубіна «Современный русский рассказ» (1983), В. Етова «Современный рассказ» (1983), В. Скобелева «Поэтика рассказа» (1982), у яких детально розглянуті категорії роду й жанру, закономірності розвитку малих жанрів, їх варіативність. Серйозні колективні роботи останніх років — «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 крупних жанрових підрозділів. Автори детально вивчають жанр і жанрову систему російської літератури межі століть (С. Бройтман, Д. Магомедова, Н. Тамарченко), стилізацію



як фактор динаміки жанрової системи (М. Козьменко, Д. Магомедова), міфопоетику й жанрову еволюцію (В. Полонський). Відтовщуючись від реформи малого оповідного жанру, здійсненої Чеховим, філологи вивчають «зовсім нові <...> для усього світу форми письма» (Лев Толстой), яким присвячені окремі розділи щодо 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 [110]. «Аморфоз русского рассказа» подає причини, що призвели до руйнування 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. А підзаголовками зазвичай виступали різноманітні вільні позначення: «випадок», «уривок», «етюд», «мініатюри», «легенда», «із нотаток», «епізод», «ескіз», «картинки». Тому О. Чудаков підкреслював, що таке поле літератури чекало свого літературного Мічуріна-Бербанка, котрий остаточно знищив би жанрові межі [110, с. 369]. Стосовно розвитку нарису відзначено, що він набуває значної стилістичної свободи й тематичної багатоплановості, що давало змогу художньому нарису переробляти й розвивати нові тенденції в літературі відповідно до внутрішніх протиріч епохи [110, с. 434]. Аналіз фрагментарної прози засвідчив, що вона стала «однією із візитівок модерністського руху, пізнаваням, іноді загадковим способом створення вражаючого ефекту і передачі повідомлення прийомом, що вніс хвилювання у звичні поняття часу й простору в літературному творі» [110, с. 463].

Осмилюючи домінування в російській літературі з кінця XIX ст. жанрів малої прози, що витіснили великі епічні форми, В. Гречнев приходять до висновку про зв'язок цього явища з «воістину невичерпними можливостями, закладеними в самій природі» жанру оповідання [41, с. 49]. М. Кудріна у дисертації «Жанровая структура рассказа» (2003) дослідила канонічні й неканонічні жанри малої епіки, розглянула оповідання як проєкцію неканонічної романної стратегії на ієрархію малих жанрів, провела розвідку питання його дефініції й урешті з'ясувала, що воно й досі залишається відкритим [74]. І. Бабенко зосередилася на вивченні еволюції українського історичного оповідання XIX — початку XX ст., виділила й охарактеризувала сім жанрових модифікацій: біографічне оповідання, оповідання-легенду, опо-

відання-казку, оповідання-нарис, оповідання-новелу, неоромантичну новелу, поезію у прозі, проаналізувавши чималий пласт творів малої прози означеного періоду [6, с. 118].

Певної уваги жанрово-стильовій модифікації різдвяного оповідання, міфопоетиці, хронотопно-типологічним зв'язкам приділено С. Аверінцевим, О. Приймачук, Н. Шевчук, Л. Сироною, С. Ленською, І. Буркут.

Оповідання порівняно з новелою більш розповсюджений жанр у російській літературі [10, с. 118]. На цьому наполягав В. Фащенко («Оновлення жанру і суперечки про поетику»), який писав про плутанину, що виникла ще у 20-х рр. Тоді В. Шкловський, А. Баричевський, Г. Майфет вважали, що новела — особний жанр, а Б. Томашевський не вбачав між оповіданням і новелою ніякої різниці. Деякі довідники дореволюційних і радянських часів уникали назви «новела» або вживали його як рівнозначне оповідання. Водночас В. Фащенко стверджує, що термін «новела» більш вживаний саме в українській літературі, особливо у ХХ 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» [140, 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 [52, 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 Белінського «повість» найчастіше й означає «новелу». Учений зауважує, 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 автор зауважує: «Але само по собі це ще не дає права протиставляти «російське оповідання» як начебто специфічно національний жанр — новелі як жанру неросійському, інонаціональному» [52, с. 45]. Головним напрямом еволюції малого епічного жанру в українській літературі, на його думку, був шлях «від соціально-критичного оповідання або повісті до соціально-психологіч-

ної новели, що у світовій літературі ХХ ст. формується під знаком новели «чеховського типу» [52, с. 32].

Узагалі жанр новели, ймовірно, має чи не найбільшу кількість робіт. Новелу вивчали Є. Мелетинський, Я. Топольницький, Н. Мельник, С. Ленська, Л. Рева, О. Колінко, М. Насенко, В. Кунців, І. Немченко, Н. Науменко, М. Васильєв, Т. Лопушан, І. Цюп'як, О. Бровко, М. Пашенко та багато інших.

І. Франко на початку ХХ ст. писав, що в царині новелістики галицька Русь «видала ряд талантів, яких не постидалась би не одна, далеко багатша від нашої література». Його визначення новели є особливо актуальним сьогодні: «Новела, се можна сказати, найбільш універсальний і свобідний 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» [144, с. 524]. Новелістиці, як жанрові більш «емоційному» по природі й по відношенню до «концептуального» жанру роману, на думку Звиняцковського, органічно притаманні «ліричні потенції» [52, с. 46].

Проблемам типології модерністської новели в українській та російській літературах порубіжжя ХІХ – ХХ ст. присвячена монографія С. Колінко, яка визначила подібні суспільно-історичні обставини, процеси внутрішньолітературного характеру, що й стали підґрунтям типологічних збігів в українській та російській літературах межі століть. Дослідниця виділила такі різновиди новели: символістська, імпресіоністська, експресіоністська, сюрреалістична; вказала на спільні риси, що спричинили паралельність зародження модерністської новели, дослідила творчість найвідоміших письменників межі століть – І. Франка, М. Горького, О. Купріна, В. Стефаника, І. Буніна, В. Винниченка, Б. Зайцева, М. Коцюбинського та інших, у творах яких «відбувалися пошуки й стилізові оформлення новелістичних жанрів» [67].

Досліджуючи жанр новели, Е. Мелетинський ставив на перший план положення, що «не може бути єдиного і вичерпного визначення новели». Він виокремив важливі риси: стислість, яка відрізняє новелу від роману й повісті, але об'єднує її із казкою, байкою, анекдотом; структурна інтенсивність, концентрація різних асоціацій, використання символів. Усе це, на думку історика літератури, веде до яскраво вираженої кульмінації у вигляді по-

воротного пункту композиційної «кривої». До того ж зі стислістю пов'язана тенденція до переваги дії над рефлексією, психологічним аналізом. І така перевага дії робить новелу «найбільш епічним із усіх епічних жанрів» [91, с. 4].

Ще В. Белінський писав про важливі критерії стислості, сконденсованості письма художника: «Є події, є випадки, яких, так би мовити, не вистачило б на драму, не стало б на роман, але які глибокі, які в одній миті зосереджують стільки життя, скільки б не вижили його за віки: повість ловить їх і укладає у свої тісні рамки» [11]. Услід за ним І. Франко висував ідею сконцентрованості матеріалу і компактності композиції як головних ознак новелістичного жанру, в якому має бути головна прикмета моменту життя і доби: «цілий світ у краплині води» [144, с. 524 – 525].

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». За Качуровським, «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 визначає місце новели (між анекдотом і оповіданням), вказує на ускладнення в побудові жанру: новела в рамці, багатострижнева новела і багатoverшинна новела. Називає види новел: побутові, пригодницькі, детективні, екзотичні, соціальні, філософські — і свідчить, що «перелік можна продовжити в безкінечність». Автор зауважує, що в «нашій еміграційній літературі новела не зайняла належного їй становища», але називає окремі прізвища авторів-новелістів: Ю. Клен, Я. Галан, О. Смотрич, М. Бодай, В. Бендер. Усе ж 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» [56, с. 12 – 30].

Провідне значення для вивчення теорії малої прози мають етапні роботи В. Фашенка («Новели і новелісти» (1968), «Із студій про новелу» (1971), у яких розглядаються теоретичні основи жанру, подаються індивідуальні характеристики відомих новелістів епохи [133]. Історик літератури 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 стислого розповідного епосу» [140, с. 170 – 171]. Усе ж дає власне визначення: «Новела —

короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в зосереджувачій 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 осягнення протиріч дійсності» [140, с. 177].

Роздуми стосовно новели знаходимо у представників діаспори. В. Федоров писав, що новела, втративши свої особливі риси, поступово перетворюється на художньо недисципліноване оповідання з десятками окликів, вигуків; мета новели — «примусити читача задуматися над якимось випадком чи життєвою подією» [141, с. 16]. Вивчаючи новелу у світлі історичної поетики, О. Юрчук окреслила історію й теорію жанру, виявила його поетичні ознаки на різних рівнях системи жанроутворення, визначила жанрові риси, які дають уявлення про діапазон новели. Дослідниця вдало зауважила, що жанр новели змінював свою форму в кожному з літературних напрямів. Типологічна класифікація жанрових різновидів новели кінця XIX — поч XX ст. представлена у неї такими типами: модерністським, імпресіоністським, символістським, експресіоністським, сюрреалістичним [155, с. 116 — 153].

Новелу в структурі художнього твору дослідив О. Бровка, виокремивши певні модули. Літературознавець окреслив специфіку жанру з позицій семіотичного, компаративного, формалістичного, структуралістського, рецептивного, наратологічного методологічних підходів і відповідних аналітичних практик [24].

І. Денисюк стверджував, 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» [46, с. 14]. Н. Ференц вказує на такі види новел: психологічна, соціально-психологічна, лірико-психологічна, лірична, філософська, історична, політична, драматична [143, с. 293].

Класифікацію малим жанрам дають деякі довідкові видання. Так, словник А. Юриняка «Літературні жанри малої форми» не виокремлює жанру новели, а особливе значення приділяє оповіданню. Він вирізняє новелістичні, оповідання-мініатюри, діалогічні оповідання-сценки, оповідання-легенди, фантастичні, гумористичні. Підсумовуючи, Юриняк пише: «оповідання — вельми плідний розповідний жанр, який охоплює багато жанрових відмін, позначених своєрідними ідейно-тематичними і стилевими особливостями» [154, с. 11 — 36].

Хоча А. Ткаченко зауважує на загальноприйнятій практиці вживання термінів «оповідання» й «новела» як рівнозначних, що «утруднює дефініцію жанрової природи кожного конкретного твору та інколи не дозволяє науково коректно у жанровизначальному сенсі описати його змістову форму» [132, с. 84–85], все ж учені невтомно продовжують відшукувати риси, які відрізняють або зближують новелу з оповіданням (І. Бурлакова, А. Лужанівський, Е. Шубін, В. Гречнев, М. Кудріна та інші).

Словник А. Безрукової має інформацію стосовно багатьох різновидів, основаних на жанрово-родовому принципі (ліричний, драматичний, епічний), тематиці (мисливській, історичній, виробничій і т. д.), проблематиці (соціально-побутової, морально-психологічної), характері художнього узагальнення (сатиричний, фантастичний та ін.) [10, с. 119].

Визначення, що найбільш відповідає новелам досліджуваного періоду, містять такі видання: словник Лесина («Новела – різновид оповідання, <...> невеликий розповідний твір про якусь незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом» [80, с. 274]); «Літературознавчий словник-довідник» («автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки») [86, с. 498]). Літературознавча енциклопедія подає й думку Ф. Шлегеля, який вбачав у новелі анекдот, «ще не відому історію, цікаву власне собою, передбаченням незвичайних або привабливих моментів» [85, с. 128].

Жанрові види оповідань окреслює О. Галич: соціально-побутове, соціально-політичне, соціально-психологічне, естетичної спрямованості (сатиричне, комічне й трагічне), розповідної структури (різне співвідношення, власне епічного, розповідного і привнесеного до нього ліричного, авторського) [32, с. 274].

Ю. Ковалів визначав оповідання як «невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів». Оповідання має нерозгалужений, однолінійний, чіткий за будовою сюжет; йому притаманна промовиста семантика побутової, психологічної деталі, розповідь від третьої чи першої особи; джерелами можуть слугувати народний епос, легенди, перекази, хроніки. До того ж автор вважає оповідання проміжною формою між повістю та новелою [85, с. 156–157], що також є вартим уваги.

Погодимось із спостереженням Г. Ключека: «...саме у новелах різко збільшується кількість предметів, у яких підвищена виражальність і які набувають статусу художньої деталі» [60, с. 89].

Як видно з такого короткого й навіть дещо хаотичного перебігу, чітких критеріїв розрізнення новели й оповідання не існує, до того ж часто вони ототожнюються.

Науковці досліджували й інші жанрові різновиди малої прози. О. Гусева, вивчаючи нарис у російській літературі, визначила вплив оповідання й повісті на цей жанр і довела, що нарис ХІХ — початку ХХ ст. постає у більш досконалії літературній формі; мова описів ускладнюється, вбираючи в себе минулий літературний досвід, набуває семіотичної насиченості. Крім того, на її думку, якщо в літературі ХІХ ст. переважав тип «безадресного» (белетризованого) нарису; разом із тим численні подорожні нариси, «записки», «листи» включали в себе документально точні описи місць подорожі, реальних подій, то в ХХ ст., навпаки, домінував «точно адресований» нарис, хоча популярність і читацьке визнання отримували белетризовані нариси [45, с. 406].

Важливе місце серед малої прози займають жанри з чітко вираженим елементом комічного. Як особливий принцип зображення дійсності, що може застосовуватися й у жанрах малої прози, розглядав сатиру І. Евентов. М. Бахтін наголошував на міжжанроому визначенні сатири як негативного ставлення митця до предмета зображення, що зумовлює вибір засобів художнього зображення і загальний характер образів. За межі розуміння сатири як особливого літературного роду виходив Г. Пospelов, який писав про сатиру як різновид пафосу — ідейно-емоційної оцінки письменником життєвих явищ. З урахуванням наукових ідей попередників сформувалися сучасні концепції сатири. Так, В. Халізов аналізував сатиру як тип авторської емоційності, а В. Тюпа, що вивчав її як модус художності, зауважив: «гумор сам по собі і досить «серйозний», і «суспільно значущий» [135, с. 237].

Комічне у літературі детально дослідив Ю. Боров. Учений підкреслював, що різні відтінки сміху постають «як відображення розмаїття естетичних властивостей дійсності й естетичних потреб людини, комедійна ж обробка життєвого матеріалу виступає як художній засіб загострення, концентрації протиріч та естетичних властивостей реальності, стимуляції необхідного ефекту несподіванки та каталізатора активності протиставлення естетичних ідеалів висміюваному явищу» [21, с. 6].

Н. Копистянська писала, що потрібно звернути належну увагу на те, яке місце в системі жанрів посідають пародії, бурлескні, гумористичні та сатиричні жанри. Філолог слушно зазначала: «Адже в гуморі яскравіше, ніж у трактуванні героїчного, виявляється характер народу, обличчя епохи» [70, с.76].

Один із найпопулярніших жанрів сатири й гумору – фейлетон – перебуває в колі вивчення журналістики (О. Кузнецова, О. Почапська, А. Капелюшний, Є. Гурова, І. Кадикова, Ю. Ярмиш) й літератури. Сатиру й фейлетон науковці досліджували й у радянські часи (Ф. Білецький «Українська сатира початку ХХ ст.»; Л. Єршов «Советская сатирическая проза 20-х годов», «Из истории советской сатиры»; М. Гончарук «Українська сатира періоду революції 1905–1907 рр.», І. Зуб «Зброя несхибного прицілу», А. Щербина «Жанри сатири і гумору», Т. Любимова «Комическое, его виды и жанры», Л. Спиридонова (Євстигнесва) «Русская сатирическая литература начала ХХ века» тощо. Сатирична література початку ХХ ст., на думку останньої, відрізняється різноманітними проявами комічного – від прямої агітаційної сатири до складних форм гротеску, трагікомедії, іронії; від гумору, що виявляє радісне ставлення до життя, до похмурого «гумору шибеника», який висловлює приреченість і відчай [125, с. 5].

Д. Ніколаєв зауважував на використанні оповідача-маски, що відображає розвиток фейлетону на початку ХХ ст.: «У фейлетон привносяться прийоми інших жанрів, йде пошук нових тем і нових форм. <...> Циклізація маленьких фейлетонів, створення постійних комічних масок, поширення іронічної манери оповіді значно видозмінюють жанр» [100, с. 11].

Як межовий жанр на стику журналістики й літератури аналізує фейлетон С. Комаров. Він справедливо зауважує на розквіті фейлетону саме у 20–30-ті рр. перш за все завдяки багатій традиції жанру й творчому використанні досягнень попередників не лише у фейлетоністиці, а й сатиричній літературі в цілому [69, с. 330]. На жаль, С. Комаров обмежуються 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 [68, с. 179–191].

У творах означеного періоду велике значення мають фольклорні традиції, які впливають на жанрову систему малої прози в еміграційній літературі. Розробці теорії та історії жанрів у фоль-



клорі завдячуємо перш за все В. Пропшу. Аналізуючи жанр чарівної казки, вчений наполягав на композиційній єдності казки, що «прихована не в якихось особливостях людської психіки, не в особливостях художньої творчості, вона прихована в історичній реальності минулого» [111, с. 353].

Розглянула жанр літературної казки й 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) [70, с. 69].

Цей жанр, наголошувала Н. Горбач, у ХХ ст. оновився такими жанровими різновидами, як казки-фентезі, казки-притчі, казки-новели, казки-легенди, казки-мініатюри, казки-балади, казкові хроніки, міські казки тощо [36, с. 42]. Новелі-казці 20–30-х, за спостереженням О. Бровко, «притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, мікроструктурованість, сфокусованість на казкових мотивах» [24, с. 157]. Т. Уткіна пропонувала своєрідний ланцюжок, який демонстрував процес переродження казки: народна (або фольклорна казка) — «фольклористична» — літературна (або авторська) — письменницькі перекази [138, с. 8].

Вдале визначення літературної казки дає Л. Брауде: «авторський, художній прозаїчний або віршований твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, у якому неймовірне диво відіграє роль сюжетотворчого фактору, служить вихідною основою характеристики персонажів» [22, с. 284].

Дискусійними в царині літературознавства є й інші питання — зокрема, фрагментарної прози. 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 [46, с. 7]. Н. Шумило писала, що «найтиповішою жанровою формою, на якій позначається процес «ліризації» в українській літературі кінця ХІХ — поч. ХХ ст., постає фрагментарна проза, зокрема лірична мініатюра» [151, с. 267]. Стихія ліризму «виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми «новелістичних» нарисів-фрагментів — етюдів, обривків, ескізів, поезій у прозі» [152, с. 252].

Історики літератури зауважують, що у творчій практиці зустрічаються такі невеликі епічні твори, як шкід, ескіз, акварель, колючка, окрушина. Акварель, шкід, образок, замальовка, етюд названі за асоціацією з живописом. Термін «арабеска» запровадив А. Шлегель для позначення невеликих текстів із елементами фантастики, іронічним пафосом, гротеском [143, с. 300].

Щодо В. Звиняцьковського, то він називає величезну кількість різноманітних назв малоформатної прози «стихією випадкового, суб'єктивно-неповторного» [52, с. 47]. Вчений дає власне визначення форми «образок», під якою, «очевидно, розуміється портретна форма», а саме слово перекладається як «замальовка» (психологічна) або «портрет» (сатиричний). Лексема «образок» включає в себе значення «портрет» або навіть «іконка» [52, с. 49]. Аналізуючи етюди Коцюбинського, він пише: «Етюд як «картинка побуту звичаїв» (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 (відрізку) життя персонажів, як в оповіданні, і не окремої характерної події їхнього життя, як у новелі» [52, с. 37].

З-поміж різновидів фрагментарної прози найчастіше піддаються аналізу поезії у прозі. Жанрові та поетикальні особливості цієї форми в літературі межі століть з'ясовували О. Бігун, М. Зушман, С. Павличко; поетику фрагменту й художню цілісність твору — В. Костюк, який із позицій фрагментаризму інтерпретував здобутки зарубіжних, українських та російських митців, завдяки чому виявив основні поетологічні ознаки фрагмента, форми його історичної трансформації, втілені у здобутках різних епох і напрямів. У європейському літературознавстві поезія у прозі, зазначала О. Бігун, асоціюється з модерною художньою формою. Синтез її формально-змістових елементів ґрунтувався на синкретизмі, інтеграційних тенденціях, супроводжуваних елементами дифузії, наближенням до суміжних мистецтв (музики, малярства, скульптури, кіно), поєднанням родової, жанрової специфіки та свободі прозового викладу [15, с. 2]. В. Блідченко-Найко дослідила жанрові та художні особливості поезії в прозі раннього українського модернізму [19, с. 3–19].

Системну характеристику поезії у прозі дає С. Павличко: «певний ритмічний склад, поетичні або такі, що вважалися поетичними, образи, теми, дискурси, орнаментальність, кучерявість

стилю, певний словесний фетишизм, <...> сентиментальність, чуттєвість, які так само вважалися неодмінною рисою ліричної, поетичної прози, що водночас бачила себе прозою психологічною» [104, с. 124–125]. Розглядаючи жанрово-стильові особливості малої прози Дніпрової Чайки, І. Рудник акцентує увагу на поезії в прозі як явищі епохи модернізму; зауважує збіднілість тематичного діапазону й стильову одноманітність жанру початку ХХ ст., що викликало глибинну модернізацію цього жанру [117, с. 65]. Певні теоретичні питання й окремі жанри малої прози філологи вивчали на прикладі творчості письменників першої хвилі еміграції, до яких ми звертатимемося у подальших розділах<sup>14</sup>.

Отже, категоріальний статус жанру, зокрема специфіка малих літературно-художніх форм, – важливі проблеми сучасної науки. Огляд наукових праць підтверджує, що здебільшого українські вчені досліджували малу прозу дожовтневого періоду або західноукраїнську літературу, а російські – творчість відомих письменників межі століть або особливості оповідань літератури радянських часів. Сутнісною прогалиною досі залишається мала проза відомих і менш відомих письменників міжвоєнної доби.

## 2.2. Мала проза міжвоєнної доби: проблеми типології

*...текст живе, лише стикаючись з іншим текстом (контекстом); лише у точці контакту текстів спалахує світло, яке висвітлює і назад, і вперед, долучаючи цей текст до діалогу.*

Михайло Бахтін

У попередньому підрозділі монографії було здійснено огляд теоретичних концепцій жанру й, зокрема, жанрових різновидів малої прози. Наразі спробуємо екстраполювати висновки відомих науковців на матеріал власного дослідження з тим, щоб оз-

<sup>14</sup> Нариси й оповідання О. Купріна вивчав О. Карпенко; оповідання І. Буніна – С. Зеленцова, Н. Лозюк, А. Круглова, М. Байцак, О. Пустовоїнова; особливості художнього світобачення Л. Мосендза – І. Набитович; новелістику Ю. Липи – Н. Левицька; поезику сатири А. Аверченка – А. Нестеренко; комічне у творах Теффі – О. Бочкарьова; оповідання М. Горького 20-х років – Н. Гребенцикова, М. Белотурова; фольклорні твори О. Ремізова – Ю. Розанов, А. Жияков, І. Данилова. Малу прозу В. Набокова 20–30-х років вивчала О. Іванова; І. Сургучова – О. Фокін; І. Шмельова – Л. Макарова, Я. Дзига; Б. Лепкого – М. Зушман, Н. Буркалець; В. Винниченка – Н. Михальчик.

начити, 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» [30, с. 40]. Ця теза автора «Історичної поетики» важлива і для вивчення малої прози першої хвилі еміграції.

Так само ідею М. Бахтіна («усі жанри певною мірою гармонійно доповнюють один одного і вся література, як сукупність жанрів, є значною мірою якимось органічним цілим вищого порядку») [9, с. 393], вважаємо вданою й до літератури міжвоєнної доби, у яку цілком суголосно вписувалися усі існуючі жанри малої прози. До того ж поняття «пам'ять жанру» (М. Бахтін) зазвичай зберігає присутність оповідача й дає змогу створити ілюзію достовірності розповіді, що було вкрай необхідним для творів воєнної та революційної тематики.

Жанрова теорія Г. Поспелова, розроблена й продовжена іншими дослідниками (Л. Чернець, В. Звиняцьковський), частково накладається й на нашу роботу. Твори однієї жанрової форми «можуть мати міфологічний, національно-історичний, етологічний, романічний» зміст [109, 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 один від одного ступенем своєї епічності або ліро-епічності, тематичним обсягом та своїми жанровими композиційно-стильовими формами [109, с. 240–241].

У цих групах відбувається саме той «рух по спіралі», на чому наполягав М. Дубина, аналізуючи розвиток західноукраїнської малої прози: «...у розвитку новели, оповідання простежуються своєрідні «спіралі» – повернення до попередніх форм, аспектів і традицій» [47, с. 459]. Осмислення феномену повторюваності в біблійних текстах («Що було, те й буде; і що робилося, те й буде робитися, і немає нічого нового під сонцем. Буває щось, про що говорять: «дивись, ось це нове»; але це було вже у віках, що були раніше за нас» (Еккл., 1:9–10)) отримало подальший розвиток у науці й літературі (Ф. Ніцше, П. Губер, С. Утченко, Д. Лондон, А. Нямцу). «Ті самі напрями, течії з властивою їм жанровою свідомістю проходять у різних літературах по-різному й у різний час,

із різною тривалістю в часі, по-різному «повторюються» із часткою «нео», — зауважувала Н. Копистянська [70, с. 51].

Жанри чотирьох вказаних груп через певний проміжок часу повертаються вже в інших, трансформованих видах, однак несуть у собі віковий заряд енергії та гармонії, а також притаманні тому чи іншому жанрові постійні жанротворчі ознаки, але на іншому рівні (оберті). «В історії світової культури є сюжети, образи й мотиви, котрі з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнтові змістове наповнення й ідейно-семантичне звучання», — зауважував А. Нямцу [103, с. 18]. На щільному ремінісцентному полі, де «новий художній зміст найчастіше формувався шляхом інтертекстуального монтажу стійких тем, мотивів і образів класики», наголошував В. Полонський [108, с. 12].

Отже, відштовхуючись від класифікації «споріднених груп» [109, с. 239], використовуючи перехресну класифікацію [147, с. 19], означення новели як «романічного» жанру [52, с. 44], пропонуємо такий умовний поділ на групи — різновиди жанрового змісту, притаманні еміграційній прозі першої хвилі [20, с. 323]: міфологічні, національно-історичні, етіологічні, новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування.

**«Міфологічна»<sup>15</sup>** група у нашому дослідженні — це народні образні жанри, які пояснюють ті чи інші природні та суспільні явища. Їм, на відміну від названих Пospelовим жанрів (міфи, обрядові пісні, героїчний епос), певним чином відповідають перш за все оповідання й новели відповідної тематики (розділ «Фольклорно-міфологічна парадигма») та жанри казки, міфу, легенди (розділ «На межі казки та життя: «фольклорні» жанри»). А. Нямцу спостерігав, що «кожне звернення до міфу, спроба його творчого переосмислення часто провокує процес міфотворчості, тобто класичний міф стає основою для творення нового міфу». Тому не можна цілком погодитися із Пospelовим, що «при переході народів на більш високий рівень суспільного життя міфологічна група не одержала подальшого розвитку [109, с. 243].

У літературі ХХ 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 [103, с. 47]. Крім різних груп традиційних

<sup>15</sup> Цей термін беремо у лапки, адже він лише частково нагадує ті твори міфологічного змісту, які мав на увазі Г. Пospelов.

сюжетів та образів, що отримують у літературі «нове звучання у нову епоху: міфологічні, легендарно-фольклорні, історичні, легендарно-церковні [103, с. 18], певної міфологічності набувають у міжвоєнне двадцятиріччя культові фігури народних поетів Т. Шевченка та О. Пушкіна (розділ «Архетипи національно-культурних витоків і вершин»).

Міфологічним образом-символом у 20–40-ві рр. в еміграції стає образ Матері, що втілюється у триєдиному союзі «Мати-батьківщина – Мати-земля – рідна матуся» (розділ «Варіанти художнього втілення архетипу Матері»). Як слушно наголошував 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» [58, с. 371]. Тому й важливо сучасним науковцям відшукувати суттєві властивості міфологічних мотивів та образів, що сформувалися за кордоном, адже «легендарно-міфологічні структури зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно «витають» із загальнокультурної пам'яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного національно-історичного» [103, с. 28]. Вбираючи досвід минулих віків, традиційні міфологічні сюжети вливаються в інші твори, адаптуються до вимог середовища, зберігаючи «пам'ять жанру» та обмеження, і роблять новий рух по спіралі, піднімаючись на вищий, порівняно з попередніми колами, рівень.

Твори другої групи – **національно-історичні жанри** – це жанри «доби героїв» (Гегель). Поспелов сюди відносить твори, які мають пізнавальний аспект ідейного змісту: національно-історичні казки, пісні, легенди, поеми, епопеї, балади, повісті, оповідання. Вчений наголошував, що автори цих жанрів «цікавляться в основному соціальним життям свого часу або історичним минулим розвитком усього національного суспільства» [109, с. 246].

«Доба героїв» у іншому вимірі та новій реальності, розпочалася й після революції 1917 р. – нова ера проникла в усі галузі життя, зокрема й літературу. Не буває історії без своїх велетнів, були вони і в українській – борці за незалежність країни, були і в російській – ті, хто сміливо боровся проти кривавого більшовицького режиму. У зображенні героїв міжвоєнної епохи присутня народно-фольклорна естетика, що споріднює їх з багатирем або козаком: у прозі І. Лукаша це Кутепов, Врангель, у А. Чекмановського – Гонта, у новелах Л. Мосендза і Ю. Липи – україн-

ські воїни, козаки; у творах М. Байкова і К. Поліщука — героїчні жінки та ін.

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» [109, с. 246]. Національно-історичним жанрам відповідають головним чином твори, розглянуті у третьому розділі («Жовтневий переворот і національно-визвольні змагання», «Дискурс життя в еміграції: ностальгія за батьківщиною»), представлені жанрами новели, оповідання, легендами українських письменників Дмитра Тягнигоре, А. Чекамановського, а також нарисами й оповіданнями російських митців І. Лукаша, І. Савіна, М. Байкова, поданими у п'ятому розділі («Стильові домінанти малої прози»). Твори цих двох груп змальовують події, що відбуваються завдяки зіткненню, за словами Гегеля, «субстанціальних» сил життя — стихій природи й національно-суспільних сил.

**Етологічна** (грец. *etos* — звичка, характер, *logos* — слово, тобто зображення характерів) група жанрів відрізняється від інших більшими відмінностями у пафосі творів, вона «ще не зовсім усвідомлена науковцями у типологічній своєрідності, а у різних народів існує *incognito*» [109, с. 247]. До етологічної групи належать описово-розповідні жанри, у яких відсутня еволюція характерів — байка, сатира, пізніше виник художній нарис, утопія.

Головне завдання цих жанрів — викриття поганих соціальних звичок у своєму середовищі й у своєму часі та прагнення усвідомити добрі звичаї. Автори творів, що відносяться до етологічної групи, також «цікавляться соціальними характеристиками насамперед із боку їх постійно повторюваних моральних властивостей — негативних чи позитивних або тих та інших у їхній суперечливій єдності» [20, с. 324]. Виявлення «негативного стану» того чи іншого соціального середовища може, на думку Поспелова, породжуватися не лише сатиричним, а й гумористичним пафосом твору [109, с. 249].

Тому в нашій роботі до творів етологічної групи віднесемо малу прозу А. Аверченка, Теффі, В. Винниченка, деякі твори В. Короліва-Старого, К. Поліщука, О. Грицяя, М. Левинського, В. Набокова, М. Горького, М. Байкова та багатьох інших, розглянуту нами в роботі. Єднальним ланцюгом у них виступають гумористична й викривальна лінії, що стосуються морально-етичних категорій окремих персонажів і суспільства загалом.

Сюди віднесемо також твори, що тяжіють до утопічного й антиутопічного змісту (П. Крат, В. Винниченко, М. Арцибашев) і жанр нарису (М. Байков і М. Левинський) — у розділі «Майбутнє і сучасне: тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів». Літературознавці слушно наголошують, що «нарисовий принцип анітрохи не зменшує художньої висоти та значущості творів і може стати жанровою формою у створеннях найвищого словесного мистецтва» [109, с. 253].

Четверта група — **новелістичні жанри художньо-публіцистичного спрямування**, які об'єднують новелу (твір із чіткою композиційною схемою, найчастіше психологічного змісту) і нариси чи спогади з їх документалізмом і вільною композицією.

У міжвоєнне двадцятиріччя, як відомо, вищого розвитку набуває мала проза. Враховуючи, що сама дійсність у цей час вимагала правдивого зображення та об'єктивного висвітлення подій, майже всі письменники вважали за потрібне сказати влучне слово про катастрофічні події початку ХХ ст. До групи новелістичних жанрів художньо-публіцистичного спрямування віднесемо психологічну новелу й оповідання, різноманітні жанри фрагментарної прози, нариси, спогади, які містять публіцистичну й документальну основу — пережите й особисто побачене: художню публіцистику Д. Донцова й М. Арцибашева, нариси С. Довгала, новели й оповідання Ю. Липи, І. Шмельова, спогади А. Крезуба, Р. Гуля, І. Лукаша (розділи «Майбутнє і сучасне: тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів», «Психологізм vs публіцистичність» та інші).

Цей розподіл на групи, звичайно, є досить умовним. Деякі твори цього періоду можуть належати не лише двом, трьом, а й чотирьом групам, як, наприклад, новели Ю. Липи або нариси М. Байкова, фейлетони А. Аверченка або 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 малої прози, на чому вже наголошувалося, — «фольклоризму», який розпочався в епоху раннього Ренесансу й тривав до ХІХ, а подекуди й ХХ ст., і «фази соціологічного оповідання й суспільно-психологічної студії» [учений не вказує конкретно часу. — І. Ж.] [46, с. 8–9, 58–59], — пропонуємо наступний етап розвитку малих жанрів назвати **документальним**. Більшість творів «націоналістичного реалізму» (Ю. Барабаш) має фактографічні дані, бо написані на основі реальних подій —



Першої світової й громадянської війн, Жовтневого перевороту й визвольних змагань, еміграції та розселення вигнанців у багатьох країнах світу. Справедливою є думка О. Галича щодо традиційності художньої структури оповідання, яке «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» [32, с. 273].

Еміграційна проза підпадає під цю дефініцію, адже в революційний час на перший план зазвичай виходить «література факту» (поняття, запропоноване Ю. Тиняновим). Воно «покликане відновити й загострити бачення конкретного матеріалу, що підлягає спостереженню, опису та інтерпретації» [134, с. 508]. Дослідник дивувався, чому історики й теоретики літератури не помітили «великого значення літературного факту» [134, 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» [134, с. 273]. Отже, саме принцип об'єктивізму, за якого письменник «мусить фіксувати життєві факти і події, спиратися на документи, не виявляючи свого ставлення до них, внаслідок чого жанр нарису замінює традиційні прозові жанри» [84, с. 566], стає провідним у 20–40-і рр. в еміграційній літературі.

На нашу думку, до «літератури факту» варто віднести не лише нарис, а й інші жанри або їхні різновиди синкретичного плану, у яких використовується достовірна інформація. «Без правди, на думку Г. Клочека, неможливо здійснювати повноцінне художнє дослідження життя» [62, с. 219]. Відтак життєво правдивими у нашій роботі є нариси й оповідання І. Лукаша, А. Несмелова, І. Шмельова, Р. Гуля, новели Ю. Липи, нариси М. Байкова, О. Думіна і Х. Барановського та інших авторів. Використовуючи достовірний матеріал, письменники водночас застосовують засоби поетичної виразності для створення саме художніх творів: «Вона [література — І. Ж.] може посилювати своє публіцистичне начало, пам'ятаючи при цьому, що має свою якість, свою перевагу, яку не повинна втрачати, — художність» [62, с. 218].

Для вивчення поетики малої прози міжвоєнної доби залуцаємо 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) та інші. Тинянов пропонував замість терміну «композиція» вживати «динаміка», щоб позбутися статичного елементу. Зауважимо, що динаміка — базова категорія філологічної думки науковця. Він слушно вважав, що будь-який літературний твір є такою динамічною цілісністю, що розгортається [134, с. 509]. Наголошував автор і на системності: «...літературний твір є системою, і системою є література. Тільки завдяки такій домовленості й можлива побудова літературної науки, що не розглядає хаос різнорідних явищ, а вивчає їх» [134, с. 272].

Погоджуючись із цим спостереженням, звернемося до пропонуваної Г. Клочком системологічної теорії літературного твору й рецептивної поетики. Літературознавець вважає, що системний підхід передбачає визначення складу поетики твору, а «розуміння природи цілісності літературного твору допомагає осягнути один із найважливіших критеріїв його художності» [61, с. 5]. Учений визначає основні принципи системного підходу: 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 [61, с. 8–9]. Г. Клочек зазначає: «...естетично самоцінний зміст потрібно вважати найважливішою складовою частиною поетики літературного твору». Системні уявлення про літературний твір дослідник пов'язує з категорією цілісності, ідеєю подвоєння форми. «Поетика високохудожнього твору бачиться як система, складові компоненти якої тотально організовані на досягнення кінцевого результату» [62, с. 144; 61, с. 5–12]. Спираючись на роботи І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та Е. Геннекена «Досвід побудови наукової критики», Г. Клочек слушно наполягає на співдружності психології та літературознавства, яка вкрай необхідна для пізнання художньої енергетики творів: «Усі секрети художньої творчості містяться в тексті» [60, с. 123–137]. Літературознавець справедливо пропонує застосовувати до аналізу поетики твору принцип «під мікроскопом» — «максимально уповільненого прочитання» [60, с. 32–53]. Вважаємо таку точку зору своєчасною й актуальною, а власну розвідку будемо саме за методикою повільного й ретельного прочитання твору.

Відповідні спостереження знаходимо й у М. Кодака, який доводить, що «системний підхід до жанру врешті-решт може

сформувати уявлення про синхронну «топографію» жанрів для різних історичних періодів». Зміна таких «топографій», здійснювана у хронологічній послідовності, на думку філолога, «дозволить відчувати історичну динаміку жанрів у кожній з національних літератур. А «сусідство», синхронне їх зіставлення, підкреслить історико-типологічні відмінності в освоєнні жанрових «материків», створить фонд свідчень про шляхи й етапи літературного прямування» [66, с. 57].

Ми намагалися, залучаючи до порівняння твори українських та російських письменників першої хвилі еміграції схожої тематики й подібних прийомів, художніх засобів, дослідити менш відомі твори знаних письменників і долучити імена другорядних авторів, які «іноді яскравіше виявляють особливості того чи іншого напрямку. Навіть більше, «певні методологічні та художньо-естетичні принципи творчості видатного художника стають значно яснішими для нас, коли порівнювати їх із менш відомими сучасниками» [54, с. 7].

Наше дослідження — це спроба вивчення малої прози, адже включає цілісний розгляд художніх особливостей творів на різних рівнях (розділи «Жанрова палітри еміграційної малої прози: модерністські пошуки і традиційні орієнтири», «Стильові домінанти малої прози першої хвилі еміграції»), на чому й наголошує Г. Ключек: «Важливо визначити домінантні особливості художнього світу твору, які зумовлені найбільш характерними особливостями мистецького бачення автора» [62, с. 208]. До того ж 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 [61, с. 27], спонукають нас до такого підходу.

На думку Ю. Тинянова, у літературі існують «явища різних пластів», відбувається зміна однієї літературної течії іншою, змінюються й провідні жанри [134, с. 269]. Дослідник писав про літературний процес 20–30-х рр., 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: 145, с. 523]. У досліджуваній період, як було наголошено, провідними стають саме жанри малої прози, які набувають рис літератури факту й літератури «людського документа» (Г. Адамо-

вич). З огляду на вище сказане, пропонуємо виділити такі групи жанрів у складі малої прози «документального» етапу:

- 1) новела й оповідання;
- 2) суміжні літературно-публіцистичні (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до них тяжіють різні жанрові форми з антиутопічним змістом;
- 3) фольклорні (казка, міф, притча, легенда, оповідка);
- 4) мініатюрно-фрагментарні (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм тощо).

Жанри першої групи займали домінуючі позиції. Тематичні обрії новел та оповідань більш повно представлені у розділі «Особливості художньо-естетичного моделювання життя у міжвоєнну добу». Вони характеризуються різноманітною проблематикою: Жовтневий переворот і національно-визвольні змагання, наслідки революції, антивоєнні мотиви й тема «втраченого покоління», ленініана, ностальгія, дискурс життя в еміграції, батьківщина, історичні візії, міфологічні мотиви й образи-архетипи Матері, античність, орієнталістика, дитячий і молодіжний дискурс. Для аналізу обираємо новели й оповідання Ю. Липи, І. Шмельова, Дмитра Тягнигоре, І. Сургучова, М. Байкова, Лесі Верховинки, В. Королева-Старого, Ю. Косача, Л. Мосендза й інших. Виокремлюючи схожу тематичну складову, зупиняємося на жанрових особливостях малої прози та художньо-стильових домінантах у порівняльному ракурсі, адже «художній смисл твору набуває загальнолюдського звучання тільки тоді, коли відбувається поглиблене і правдиве осягнення проблематики життя» [62, с. 220].

Суміжні літературні жанри також, нарівні з новелістикою, у документальну епоху набувають провідного значення — адже важко знайти автора, який би не працював у жанрах статті або нарису, памфлету чи фейлетону, не залишив своїх роздумів, спогадів про ті катастрофічні роки. Якщо українські автори й у вигнанні знайшли у собі мужність і продовжували роботу над створенням художніх жанрів прози, то російські письменники, опинившись у 20-ті рр. в еміграції, на деякий час майже припинили займатися прозовою художньою творчістю — настільки були ошелешені подіями, що відбувалися навколо. Тому майже суцільно вели щоденники, вдавалися до публіцистики (І. Бунін, О. Купрін, Д. Мережковський, З. Гіппіус, Р. Гуль та інші). Лише через деякий час, і то не всі, взяли за роботу й у неймовірно важких умовах створювали шедеври малої прози, які в основному поєднували художнє та документальне начала (розділи «Жов-

тневий переворот і національно-визвольні змагання», «Дискурс життя в еміграції: ностальгія за батьківщиною», «Психологізм vs публіцистичність», «Принципи зображення персонажів»).

Невід'ємною складовою еміграційної літератури став фейлетон, який займав одну з провідних позицій у російській літературі. У монографії розглядаються фейлетони А. Аверченка крізь призму фольклорно-міфологічних мотивів у порівнянні з оповіданнями В. Королева-Старого (розділ «Фольклорно-міфологічна парадигма»); дитячої тематики — із творами В. Винниченка (розділ «Естетико-філософська концепція дитинства»). Жанрові й лексико-стилістичні особливості фейлетонів А. Аверченка і Р. Купчинського порівнюються у підрозділі «Фейлетон як зразок літератури факту».

Жанри третьої групи також відігравали важливу роль в еміграційній прозі, про що свідчать дослідження фольклорних мотивів у збірках «Нечиста сила» Аверченка й Королева-Старого; казкових оповідань-міфів О. Амфітеатрова й В. Королева-Старого, теми античності й орієнталістики у малій прозі О. Грищя й О. Купріна. Жанрам цієї групи зазвичай притаманний синкретизм (підрозділи «Фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності», «Легенда й новела в орієнтальному дискурсі»). З позицій фольклорної групи висвітлено жанри легенди у творчості С. Калининця та А. Чекманівського. Фольклорно-міфологічними мотивами сповнена новелістика, розглянута у підрозділах «Архетипи національно-культурних витоків і вершин», «Варіанти художнього втілення архетипу Матері», «Жанр легенди: оновлення тематики», у яких наявні елементи притчі, міфу, легенди.

Мініатюрно-фрагментарна проза (четверта група) представлена найрізноманітнішими жанрами. У російському зарубіжжі вони не надто рясні: мініатюри І. Буніна, хрестослів'я Дон-Амінадо, короткі сатиричні твори А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного, які зазвичай стали продовженням традиційних дореволюційних. Натомість в українській літературі це дуже продуктивна й надто строката група: гротески й поезія у прозі Галини Орлівни, С. Довгаля; шкідці, акварелі, образки В. Хмелюка; афоризми Р. Купчинського та багато інших, розсипаних на сторінках численної еміграційної преси, що чекають дослідника. Про це йдеться у розділі «Мініатюрно-фрагментарна проза».

Отже, попередні спостереження над тенденціями розвитку малої прози міжвоєнної доби дають змогу переконатися, що вона узгоджується з концептуальними ідеями багатьох літерату-

рознавіч минулого й сучасності, які вивчали жанрову складову творів, літературу факту, рух по спіралі, синергетичний ефект, художній світ письменника, наголошували на необхідності вивчення творів «під мікроскопом».

Ми виокремили важливий етап у розвитку малої прози ХХ ст., назвавши його документальним, і запропонували власний поділ на жанри, виділивши чотири основні групи (новела й оповідання; суміжні літературно-публіцистичні жанри (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до яких тяжіють і твори з антиутопічним змістом; фольклорні жанри (казка, міф, притча, легенда, оповідка); мініатюрно-фрагментарна проза (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротески, афоризми тощо).

### **Використані джерела**

1. Агеносов В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В. Агеносов. — Терра : Спорт, 1998. — 543 с.
2. Адамович Г. Одиночество и свобода (сборник эссе) [Електронний ресурс] / Георгий Адамович. — Режим доступу : <https://www.e-reading.club/book.php?book=146262>
3. Амфитеатров А. В. Литература в изгнании [Електронний ресурс] / А. В. Амфитеатров. — Режим доступу : [http://az.lib.ru/a/amfiteatrow\\_a\\_w/text\\_1929\\_literatura\\_v\\_izgnanii.shtml](http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1929_literatura_v_izgnanii.shtml)
4. Антологія української готичної прози: У 2-х т. — Т. 2 / упорядкув. і передм. Ю. П. Винничука. — Харків : Фоліо, 2014. — 620 с.
5. Архівні матеріали, повернуті в Україну у 1993–2015 рр. [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned\\_fonds\\_arkhiv.php](http://www.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php)
6. Бабенко І. А. Жанрова диференціація і поетика українського історичного оповідання ХІХ — початку ХХ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Бабенко. — Запоріжжя, 2005 — 20 с.
7. 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.
8. Барабаш Ю. Украинское литературное зарубежье: Лица. Судьбы. Тексты / Ю. Барабаш — М. : ИМЛИ РАН, 2016. — 373 с.
9. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. — М. : Худож. лит., 1986. — 543 с.
10. Безрукова А. В. Литературный словарь / А. В. Безрукова. — М. : Луч, 2007. — 320 с.
11. Белинский В. Г. О русской повести и повестях Н. Гоголя [Електронний ресурс] // В.Г. Белинский. — Режим доступу : [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml)
12. Бердяев Н. А. Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. — М. : Философское общество СССР, 1990. — 240 с.
13. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы / Н. Я. Берковский. — Л. : Наука, 1975. — 187 с.

14. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми: навч. посіб. / Н. І. Бернадська — К.: Логос, 2007. — 116 с.
15. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX — поч. XX ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Ольга Альбертівна Бігун. — Тернопіль, 2008. — 20 с.
16. 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.
17. Білецький О. І. Шляхи розвитку російсько-українського літературного єднання // О. І. Білецький. Зібрання праць: У 5 т. Т. 4 — К.: Наук. думка, 1965. — С. 496—539.
18. Білецький Ф. М. Оповідання, новела, нарис / Ф. М. Білецький. — К.: Дніпро, 1966. — 92 с.
19. Блідченко-Найко В. Жанрові та художні особливості поезії в прозі раннього українського модернізму: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / В. Блідченко-Найко. — Київ, 2014. — 19 с.
20. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник / Т. В. Бовсунівська. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. — 519 с.
21. Боров Ю. Комическое / Юрий Боров. — М.: Искусство, 1970. — 269 с.
22. Браудэ Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л. Ю. Браудэ // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 36. — №3. — С. 270—291.
23. Бриних М. Модерна нетутешність // Українська культура. — 2014. — №7—8. — С. 88—93.
24. 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.
25. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Кисво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
26. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...»: новелістика на тлі маніфестацій МУРу: монографія / І. Бурлакова — К., 2010. — 357 с.
27. Бурлакова І. В. Поетика малої прози письменників МУРу (40-і — 60-і роки XX ст.): дис... докт. філол. наук: спец. 10.01.01 / Ірина Вікторівна Бурлакова; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. — К., 2010. — 373 с.
28. Бушлакова Т. П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие / Т. П. Бушлакова. — 2-е изд. — М.: Высш. шк., 2005. — 365 с.
29. Бутов А. Ю., Трофимова В. Б. Проза русского зарубежья первой волны: современные концепты и интерпретации // Педагогика искусства. — 2013. — №4. — С. 1—7.
30. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М.: Высшая школа, 1989. — 406 с.
31. Виноградов В. В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование / В. В. Виноградов — М.: Изд-во АН СССР. — 1963. — 190 с.
32. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. — К.: Либідь, 2005. — 488 с.
33. Ганько Г. Дві еміграції // Кубанський край. — Прага, 1930. — ч. 3. — 40 с.
34. Герра Р. Диалог или монолог? Русская эмигрантская культура во Франции (1920—1970-е гг.) // Диалог культур и партнерство цивилизаций: IX Междуна-

родные Лихачевские научные чтения, 14–15 мая 2009. — СПб : Изд-во СПб ГУП, 2009. — С. 52–55.

35. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье / Д. Глэд. — М. : Книжная палата, 1991. — 318 с.

36. Горбач Н. Жанр авторської казки в українській дитячій літературі: витоки та перспективи // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2016. — №1 (303). — С. 39–44.

37. Гострий М. Московська еміграція й ми // Нація в поході. — 1939. — ч. 7. — С. 12–13.

38. Гоч С. В. Українське питання як лейтмотив літературознавчого проекту В. Г. Матвіїшина / С. В. Гоч // Султанівські читання. — 2014. — Вип. 3. — С. 69–77.

39. Грабович Г. Українсько-російські літературні взаємини в XIX ст.: постановка проблеми // Григорій Грабович. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997. — С. 196–237.

40. Гречнев В. О прозе и поэзии XIX–XX вв. / Вячеслав Гречнев [Електронний ресурс] — СПб., 2009. — Режим доступу : <http://www.rulit.me/books/vyacheslav-grchnev-o-proze-i-poezii-xix-xx-vv-download-free-385720.html>

41. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX–XX века: Проблематика и поэтика жанра. / В. Я. Гречнев. — Л. : Наука, 1979. — 208 с.

42. Грицик Л. Українська компаративістика XIX — поч. XX ст.: напрями, методика досліджень // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. — Тернопіль, 2002. — С. 28–32.

43. Гудзий Н. К. Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII — XVIII вв. / Н. К. Гудзий. — К. : Наукова думка, 1989. — 376 с.

44. Гундорова Т. Грабович, якого не знаємо // Україна модерна. — 2015. — 8 грудня. — Режим доступу : <http://uamoderna.com/event/hundorova-grabowicz>

45. Гусева Е. А. Жанр очерка в русской литературе конца XVIII — начала XXI века: дисс... докт. филол. наук. — Днепропетровск, 2012. — 446 с.

46. 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.

47. Дубина М. М. Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20–30-і рр. XX ст.) : дис...д-ра филол. наук: спец. 10.01.01. / М. М. Дубина — К., 1997. — 464 с.

48. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. — М. : Прогресс, 1979. — 320 с.

49. Енциклопедія Української Діаспори. В 7 томах. Том 4 (Австралія — Азія — Африка). Гол. ред. В. Маркусъ. Вид. 1-е. — К. : «ІНТЕЛ», 1995. — 250 с.

50. Животко А. Сучасне українське письменство поза С.С.С.Р. / А. Животко. — Прага, 1937. — 20 с.

51. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. II. — С. 3–56.

52. Звиняцьковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (проблема жанру): монографія / В. Я. Звиняцьковський — К. : Наукова думка, 1987. — 108 с.

53. Ільницький М. М. На перехрестях віку // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 36. наук. праць. Вип. 1 — К. : Наукова думка, 1992. — С. 173–207.



54. Калениченко Н. Л. Українська проза початку ХХ ст. / Н. Л. Калениченко — К. : Наукова думка, 1964. — 450 с.
55. Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX — начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла): Монография. — Волгоград : Перемена, 2000. — 232 с.
56. Качуровський І. Новела як жанр: науково-популярна довідка. / І. Качуровський — Буенос-Айрес, 1958. — 30 с.
57. Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. / Ігор Качуровський. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 766 с.
58. Камю А. Избранное: Сборник. / А. Камю — М. : Радуга, 1989. — 464 с.
59. 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.
60. Клочек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей. — Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. — 448 с.
61. Клочек Г. Д. Синергія літературного твору: навчальний посібник з магістерського курсу теорії літератури. / Г. Клочек. — Кіровоград, 2018.
62. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). / Г. Д. Клочек. — К. : Дніпро, 1989. — 221 с.
63. Ковалева Ю. Н. «Мученик перекрестков»: спори о Гоголе и русско-украинском вопросе в публикациях последних лет // Вестник ВолГУ. — Серия 8. — Вып. 5. — 2016. — С. 142-148.
64. Ковалів Ю. Історія української літератури кінця XIX — початку ХХ ст.: підручник У 10 т. Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. / Юрій Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2013. — 624 с.
65. Ковалів Ю. Одиссея української літературної еміграції міжвоєнного двадцятиліття // Всесвіт. — 2018. — №1-2. — С. 171-187.
66. Кодак М. П. Поетика як система: літ.-крит. нарис. — 2-ге вид., доповнене / М. П. Кодак. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. — 176 с.
67. Колінько О. «Цілий світ у краплі води...» : компаративний дискурс української і російської новели кінця XIX — початку ХХ ст. : монографія / Олена Колінько. — Бердянськ : БДПУ, 2012. — 326 с.
68. Комаров С. А. Жанр фейлетону в російській літературі XIX — першій третині ХХ століття: теорія, історія, персоналії, поетика: дис...д-ра філол. наук: спец. 10.01.02. / С. А. Комаров. — Х., 2016. — 467 с.
69. Комаров С. А. Жанр фельетона в русской советской литературе 1920х — начала 1930-х годов : монографическое издание / С. А. Комаров. — Мариуполь : ПГТУ, 2015. — 372 с.
70. Копистянська Н. Жанр жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
71. Костиков В. В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции). — М. : Междунар. отношения, 1990. — 464 с.
72. Костюк Г. З літопису літературного життя в діаспорі. Відбитка з журналу «Сучасність». чч. 9-10 (129-130). — Мюнхен, 1971. — 49 с.
73. Костюк Г. У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історичні роздуми 1930-1980. — Сучасність, 1983. — 537 с.

74. Кудрина М. В. Жанровая структура рассказа: дисс на соиск... кандидат. дисс. — М., 2003. — Режим доступа : <http://www.disscat.com/content/zhanrovaya-struktura-rasskaza#ixzz4p4UGgbi>
75. Курьянов С. О. Литературная деятельность Н. А. Маркевича в контексте русско-украинских литературных связей 1820–1830-х годов: автореф. дис...канд. филол наук. — Днепропетровск, 1991. — 18 с.
76. Лапшо-Данилевский К. Ю. Глеб Струве — историк литературы // Струве Г. П. Русская литература в изгнании. — Париж — Москва, 1996. — С. 7–17.
77. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург : Ин-т филолог. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед ун-т, 2010. — 904 с.
78. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
79. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю: монографія / С. В. Ленська. — Полтава: ПолтНТУ, 2014. — 656 с.
80. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — Київ : Радянська школа, 1971. — 485 с.
81. 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.
82. Литература русского зарубежья (1920–1930). — М. : ИМЛИ — Наследие, 1999. — с. 321.
83. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / под общ. ред. А. И. Смирновой. — 2-е изд. — М. : Флинта, 2012. — 640 с.
84. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
85. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
86. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К. : ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
87. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвіїшин. — К. : ВЦ «Академія», 2009. — 264 с.
88. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. / Н. Мафтин. — Івано-Франківськ, 2008. — 356 с.
89. Мацько В. П. Злотонить-2: проза українського зарубіжжя / В. П. Мацько — Хмельницький : Просвіта, 2003. — 166 с.
90. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — Л. : Прибой, 1928. — 231 с.
91. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. — 275 с.
92. Михед П. Слово художне, слово сакральне...: Збірник статей / Павло Михед. — Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. — 172 с.
93. Михед П. В. «Приватизация» Гоголя? (Возвращаясь к русско-украинскому вопросу) // Вопросы литературы. — 2003. — №. — С. 94–112.
94. Мовчан Р. Українське літературне зарубіжжя: версії, роздуми і не тільки // Слово і Час. — 2017. — №4. — С. 116–119.
95. Нанко М. Порівняльна славістика в інтерпретації Дмитра Чижевського // Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. — К. : ВЦ «Академія», 2005. — С. 7–24.

96. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. // *Ізборник [Електронний ресурс]* – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/ochuma/ochrus.htm>
97. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.
98. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Семен Наріжний. – Прага, 1942. – Част.1. – 372 с.
99. Нестеренко А. Ю. Поетика сатири А. Аверченка: автореф... канд. філол. наук : спец. 10.01.02. / А. Нестеренко. – Дніпропетровськ, 2009. – 23 с.
100. Николаев Д. Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко. Две тенденции развития русской юмористики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02. / Д. Д. Николаев. – М., 1993. – 24 с.
101. Николокин А. Н. Введение. Русское зарубежье и литература // *Русское литературное зарубежье : Сборник обзоров и материалов.* – Вып. 1. – М., 1991. – С. 5–12.
102. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – СПб : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 336 с.
103. Нямцу А. Миф. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Нямцу. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.
104. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
105. Пахльовська О. Барикади за свободу і за Європу // *День.* – 2012. – №209, (2012). – 16 листопада [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/barikadi-za-svobodu-i-za-ievropu>
106. Пахльовська О. Українська культура у вимірі пост: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм / Оксана Пахльовська // *Сучасність.* – 2003. – №10. – С. 70–84.
107. Погребенник Ф. Еміграція і література / Ф. Погребенник // *Слово і час.* – 1991. – №10. – С. 22–28.
108. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
109. Поспелов Г. Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов / Г. Н. Поспелов – М. : Высш. школа, 1978. – 351 с.
110. 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.
111. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. – 362 с.
112. Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників) / Олег Рарицький. – К. : Смолоскип, 2016. – 488 с.
113. Резник О. В. Украина и гражданская война: к постановке проблемы (на материале литературы русского зарубежья) // *Вопросы духовной культуры – Филологические науки.* [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10185/19-Reznik.pdf?sequence=1>
114. Ренников А. Незваные варяги / А. Ренников. – Париж, 1929. – 238 с.
115. Романишина Н. В. Українська художня мала проза: теоретико-методичні аспекти вивчення: монографія. – Рівне : ТЗОВ «Принт Хауз», 2013. – 573 с.

116. Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Мария Рубинс — М. : «Новое литературное обозрение», 2017. [Электронный ресурс] — Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=594114&p=1>
117. Рудник І. П. Жанрово-стильові особливості малої прози Дніпрової Чайки : автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. — К., 2017. — 189 с.
118. Русское зарубежье и славянский мир: Сборник трудов / Сост. Петр Буняк. — Белград : Славистическое общество Сербии, 2013. — 595 с.
119. Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе. — Пермь : Пермская книга, 1995. — 543 с.
120. Ряст О. (Симон Петлюра) Сучасна українська еміграція та її завдання. — Щипіорно, 1923. — 90 с.
121. Садовський В. Ми і вони // Тризуб (Париж). — 1927. — ч. 7 (65). — С. 5–8.
122. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. — 2-ге вид., доповн. — Черкаси : Брама — Україна, 2005. — 384 с.
123. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов / А. Г. Соколов — М. : Изд-во МГУ, 1991. — 184 с.
124. Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур: Сборник статей. — М., 1994. — 161 с.
125. Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья / Л. А. Спиридонова. — М. : Наследие, 1999. — 335 с.
126. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. / Глеб Петрович Струве. — Париж - Москва, 1996. — 448 с.
127. Суханек Люциан. Место антропологии в эмигрантологических исследованиях // Русское зарубежье и славянский мир: Сборник трудов. / Сост. Петр Буняк. — Белград : Славистическое общество Сербии, 2013. — С. 12–20.
128. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. — К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2009. — 487 с.
129. Табачин Л. Т. Мала проза письменниць Західної України 20–30-х років ХХ століття : особливості жанрово-стильових форм вираження : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. / Л. Т. Табачин. — Івано-Франківськ, 2000. — 182 с.
130. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. — Тверь : ТГУ, 2001. — 70 с.
131. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 256 с.
132. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
133. Ткаченко Т. Онтологічний вимір української малої прози кінця ХІХ–ХХ століть: монографія / Т. Ткаченко. — К. : Освіта України, 2017. — 470 с.
134. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
135. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — М. : Издательский центр «Академия», 2006. — 336 с.

136. Українська діаспора : літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / Упорядк. В. А. Просалової. — Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. — 480 с.
137. 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.
138. Уткина Т. В. Взаимосвязанное изучение русских, мордовских и зарубежных литературных сказок : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Т. В. Уткина. — М., 1998. — 23 с.
139. Фащенко В. Из студій про новелу / В. Фащенко. — К. : Рад. письменник, 1971. — 215 с.
140. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. В. Фащенко — Одеса : Маяк, 2005. — 640 с.
141. Федоров В. Г. Канареечное счастье / Сост., предисл., примеч. В. П. Нечаева. / В. Г. Федоров. — М. : Моск. рабочий, 1990. — 479 с.
142. Федотов Г. П. Зачем мы здесь // Современные записки. — Париж, 1935. — С. 433–444.
143. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. / Н. С. Ференц. — К. : Знання, 2014. — 511 с.
144. 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.
145. 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.
146. Хрестоматія української літератури ХХ століття / Упоркували Євген Федоренко та Павло Маляр. — Нью-Йорк : Видавництво Шкільної Ради при УККА, 1997. — 398 с.
147. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 192 с.
148. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. — К. : ВЦ «Академія», 2005. — 288 с.
149. Шаповал М. Завдання української еміграції / М. Шаповал. — Прага, 1926. — 20 с.
150. Шпенглер О. Закат Европы [Електронний ресурс] — Режим доступа : [http://az.lib.ru/s/shpengler\\_o/text\\_1922\\_zakat\\_evropy.shtml](http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml)
151. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : монографія/ Н. Шумило. — К. : Задруга, 2003. — 354 с.
152. Шумило Н. М. До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ- початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. : Зб. наук. пр. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 250–265.
153. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и проблема ее изучения : монография. / А. Я. Эсалнек. — М. : Изд-во Московского университета Москва, 1985. — 184 с.
154. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юриняк. — Вінніпег — Канада : Накладом товариства «Волинь», 1981. — 118 с.
155. Юрчук О. О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: дис... канд. філолог. наук : спец. 10.01.06. / Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. / Олена Олексіївна Юрчук. — К., 1999. — 166 с.

## РОЗДІЛ 3

### Особливості художньо-естетичного моделювання життя у міжвоєнну добу

...насправді саме нові тематичні аспекти найчастіше знаходять відображення у традиційних жанрових формах <...> у той час як у галузі підкреслено «вічної» тематики пропонувалися новаторські ідейно-художні, зокрема й жанрові, рішення.

*В. Звиняцьковський*

#### 3.1. Жовтневий переворот і національно-визвольні змагання

*Життя відразу увійшло в коло. Колія була шириною в братську могилу. Глибиною теж.*

*Дон-Амінадо*

*Пощо мені той рай у майбутньому, коли їсти нема що?!*

*А. Чекмановський*

Світові катаклізми, якими стали для Російської імперії Перша світова війна, за нею — Жовтневий переворот, громадянська війна, збройні змагання — принесли народові неймовірні страждання, перевернули всю історію, поламали долі мільйонів людей і стали визначальними у їхньому подальшому житті. Російські філософи М. Бердяєв, Г. Федотов, І. Ільїн, П. Струве осмислювали події катастрофічного ХХ століття і перш за все уроки Жовтневої революції. Так, М. Бердяєв писав, що революція означає катастрофічні зміни в самому ставленні людини до Бога, до світу й людей [16].

Апокаліптичні картини відбилися у творчості багатьох авторів періоду міжвоєнного двадцятиліття. Високохудожню публіцистику створили українські патріоти Д. Донцов, М. Шаповал, С. Петлюра, В. Винниченко. Російські письменники І. Бунін, О. Купрін, Л. Андреев, М. Арцибашев змінили «кисть художника на шпагу публіциста» (Саша Чорний).

Із кінця 1980-х років науковці звернулися до вивчення перш за все до мемуарно-біографічної прози (С. Комаров, М. Федунь, К. Танчин, Т. Черкашина, О. Матвеева, А. Хасан, А. Малик, Л. Ко-

леснікова, О. Єгоров, М. Міхеєв, О. Боброва, О. Варламов, Ю. Булдакова, О. Скроботова) та художньо-публіцистичних жанрів у творах письменників першої хвилі еміграції (Д. Синіца, Л. Єфименко, І. Манафова, М. Співак, Є. Івченко, П. Вашко, Н. Мочалова), бо вони містили безцінний матеріал свідків того лихоліття.

Художні твори малих жанрів також були сповнені автобіографізму й публіцистичності — ледь не кожен із письменників відчув на власній долі «щедроті» більшовицького режиму. Тому тема Жовтневої революції та її наслідків стала головною майже в кожного митця тих часів — чи то були відомі письменники, як Ю. Липа і Л. Мосендз, О. Ремізов та І. Шмельов, чи автори незначної кількості доробків — І. Мірний, П. Північний.

Письменники піднімали свій голос проти війни, що позначилося на темі «втраченого покоління», яка виникла паралельно з творами європейських художників слова. Документальні факти, що складали основу творів учасників військових походів А. Несмелова, А. Чекмановського, Р. Гуля підтверджують невидуманість їхніх творів малої прози. «Більшовицький рай» представлено й у доробку Ю. Липи та І. Савіна [78, с. 79—89].

Чи не кожен письменник-емігрант не втримався від того, щоб не розповісти нащадкам про страшні наслідки правління більшовицького режиму — жакливого експерименту над людьми. Його відчули на собі усі верстви населення й усі вікові категорії, тому спішили висловити своє ставлення до лідера більшовиків у реалістичному ключі (О. Купрін, А. Чекмановський, О. Звичайна) або сатиричному (А. Аверченко, К. Поліщук, Теффі, Дон-Амінадо, Саша Чорний).

### **«Більшовицький рай»: віддзеркалення революції у творах малої прози**

Серед численної кількості вигнанців поза межами батьківщини опинилися Леонід Мосендз (1897–1948) та Іван Лукаш (1892–1940), життя і творчість яких має дещо спільне. Відомо, що батько Лукаша був нащадком запорізьких козаків (його зобразив І. Репін у вигляді козака з забинтованою головою на картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові»). Мосендз походив із українсько-польсько-литовського роду. Обидва отримали вищу освіту, воювали. Лукаш — старшим унтер-офіцером у Добровольчій армії генерала Денікіна. 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.

Сучасники згадували про високі духовні якості та високий творчий потенціал обох письменників, 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» вважав його І. Голєніщев-Кутузов [Цит. за: 19]. Стиль малої прози Мосендза «виразно-точним, аж дещо «математичним» називав Є. Маланюк, а Д. Донцов — одним із найкращих новелістів. Однак доля невблаганна: обоє пішли у вічність від сухот (Мосендз помер у 51 рік, Лукаш — у 48).

Розмірковуючи про діяльність поетів Празької школи, Юрій Клен порівнював їх зі «священним обов'язком лицаря Граалія». Звідси й узяв І. Набитович назву для своєї монографії про Леоніда Мосендза [216, с. 7]. Серед інших дослідників, що зробили активний внесок у вивчення спадщини українського митця, — Н. Мафтин, В. Просалова, В. Радзівський, І. Руснак. Ім'я Лукаша, творчість якого вважали антирадянською, довго лишалося непоміченим. У наш час його мистецький спадок привернув увагу О. Бобилевої, О. Богословського, П. Лавринця, М. Філіна.

Із метою виявити антибільшовицьку позицію письменників у контексті еміграційної літератури звернемося до збірок Л. Мосендза «Людина покірна» (1937) та І. Лукаша «Голое поле» (1922) [70, с. 148–151]. Обидві книги мають документальну основу, позначені публіцистичністю, їх герої — сильні, вольові, але дещо ідеалізовані, що не заважає авторам висловити негативне ставлення до більшовицького ладу. У 20-ті роки обидва емігрували за кордон: Лукаш через Галіполі опинився в Турції, потім до кінця життя жив і працював у різних містах Європи. Мосендз після поразки УНР емігрував до Польщі, далі — Чехословаччина, Австрія, Швейцарія. Обидва прожили коротке життя й залишили надзвичайно багату літературну спадщину, у якій чільне місце займає мала проза.

Провідною темою у творчості Лукаша була Росія, що відзначав І. Шмельов: «Її [Росії — І. Ж.] віддав він увесь пил серця, уся пристрасть письменницького дару свого» [217]. В оповіданнях-нарисах «Голого поля» герої дещо патетично, але з великою вірою в майбутнє говорять про Росію. Головна тема книги новел Мосендза «Людина покірна» — визвольна війна в Україні. Юнак,



як у молитві, звертається до 1919 року: «Ти запалюєш вогнем волі мою батьківщину, ти випкаєш з серця оману братерства, ти рошиш з нас, вчорашніх дітей, людей і людину» [145, с. 37].

Про бажання якнайшвидше почути про кінець ненависної влади в Росії свідчать слова «Конец большевикам», написані чорними літерами на стіні в оповіданні Лукаша «Кутеп-Паша». Його герої пригадують дореволюційні часи: Санкт-Петербург, Адміралтейство, московські дворики, роки навчання. Свою 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 йшли на смерть і співали «Вставай, проклятьем заклеянный...». На боці червоних була «историческая удача», тому представники білого руху виявилися приреченими [140, 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» [140, с. 52]. Солдати й офіцери, хоча й відчували себе зв'язаними птахами — гордими та страшними, але вірно чекали, коли батьківщина їх покличе [140, с. 41]. Ставлення до нової влади у російського письменника амбівалентне. Майнштейн згадував приниження більшовиків, які не хотіли помирати, тому цілували чоботи, вимолюючи життя, називали його «высокопревосходительством» [140, с. 45—46].

В обох авторів часто говориться про боягузтво більшовиків, причому навіть «красные татары» у Лукаша злякалися, не витримавши рівного кроку й мовчання, із яким білі йшли в наступ. 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» [145, с. 53]. Автор, звертаючись до українців, 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» [145, с. 130].

Більш відразливе ставлення до влади, яку зазвичай асоціюють із Московією, показує збірка Мосендза, персонажі якої, сповнені ненависті, називали більшовиків «сараною-товаришами», «революційними типами», «шкіряними людьми». Герой новели «Брат» із болем згадував «розстріляних, дротом поскру-

чуваних...» [145, с. 36]. Неприйняття більшовицьких «азіатських облич», хамства, гидкої лайки автор подає графічно завдяки повторюваним звукам «р» і «х»: «З їх бездонних горлянок тільки й вилітало сухе, розкотисте кулеметне ррр... в гидких глумливих словах: контррреволюція, петлоррофци, бурррржуї... й кінчалося глузливим, реготливим: хахххли, хаххли...» [145, с. 33, 35]. Негативне ставлення до нової влади показано 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!» [145, с. 74]. У новелі «Брат» герой пригадує, як більшовики «дерли українські книжки!.. І як реквізували...» [145, с. 36].

У той час, як офіцери Лукаша старанно зберігали знаки військової відмінності, вивезені з Росії за часів громадянської війни, підліток із новели «Великий Лук» Мосендза отримує як нагороду зброю — папуаський лук, завдяки чому згадує «славне українське минуле». А читаючи вірші гетьмана, «рицаря Петра Сагайдачного», відчуває легкий трепет «несвідомої радості» — воскресіння України [145, с. 106, 112]. Офіцери й солдати 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 щиро вірять, що вона буде, але не нинішньою — «мертвецкой» [140, с. 48].

Герої Мосендза розповідають про боротьбу з ненависною владою, причому не хизуються, а повідомляють, ніби роблять постріл — одним-двома реченнями: «...усе не тривало й мінути»; «...ми закопали увесь, цілісінський штаб. До одного!» [145, 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» [145, с. 57]. А потім влаштував зі своїм колективом артистів засаду на «хазарина».

Таким чином, дійові особи Лукаша, не сприймаючи більшовицької влади, мріють про минулу велич монархічної держави, тому стійко тримаються у Галліполі й чекають, поки їх покличе Росія. Персонажі новел Мосендза взагалі негативно ставляться до нової влади, яку асоціюють із віковою залежністю від загарбницької Московії, а отже діють самотужки або об'єднуються у повстанські загони для боротьби з нею.

У багатьох творах малої прози недосліджених письменників-емігрантів представлені яскраві зразки художньої прози про життя післяжовтневого лихоліття, у яких наявний «ефект художньої правди» [110, с. 34]. Об'єднаємо малу прозу різних жанрів (легенди, оповідання, новели, оповідання-нариси) у дві групи. До першої увійдуть твори, в яких показано передчуття майбутнього нещастя та сподівання на краще, до другої, більш об'ємної, — картини революційного лихоліття й життя під владою більшовиків у Росії та Україні [77, с. 95].

Звернемося до творів першої групи. 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 вважати пророчими, бо там ішлося про долю майбутнього України. Між собою не схожі, але об'єднані однією фабулою, легенди містять передбачення нещасть. Важливе місце займає в них символіка числа «три». У першій герой дає настанову чоловікові, який йому допоміг: «Настануть три роки війн великих, битимуться люде, потече кров річками, всю землю напоїть. А за ними прийдуть три роки — свої своїх жертимуть, 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 божа...» [144, 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...» [144, с. 30]. Справді, кожні три роки позначені були 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» [51].

Російський письменник О. Ремізов у легенді «Рождество» (1919) подає елементи апокрифу про народження нового Спа-

сителя, які висловлює душевнохвора Агаф'я. Письменник показує 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 сьогодні: «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, використовуючи прийом паралелізму, показав, що хвороба суспільства позначилася й на людській душі. Ліза, що завагітніла, розповідає небилиці про радянські супи, від яких ніби-то ноги набрякають, а від «брюквеной каши будто бы полнеют». Аж ось нарешті — Різдво, на небі загорілася яскрава зірка, і з бокової кімнати почувся голос новонародженого. Агаф'я «склонилась перед младенцем, как волхвы, как пастухи, как вол и конь, и из ее вспугнутых глаз полились слезы, что опять — на земле родился Спаситель мира» [179, с. 361 — 364.].

Глибокий філософський зміст життя дзеркально відтворює нарис Петра Північного «Сон» (1920). Угадуються ніцшеанські мотиви, пов'язані з образами сонця, гір, натовпу. Використовуючи відповідні епітети й метафори («великий суворий ліс», «широка смуга голих скель», «голий камінь», «вогкий ліс», «свіже чисте повітря» тощо), автор слідом за своїм великим попередником, вказує людству шлях до щасливого життя. Сонце й гори несуть на собі змістове навантаження символів щастя. Зазначимо, що символіка сонця, що була завжди привабливою для письменників (М. Горький, М. Коцюбинський, В. Винниченко, М. Арцибашев), на початку ХХ ст. під впливом філософії Ф. Ніцше набула іншого, всеосяжного значення. В уявленні П. Північного щастя мало вигляд написів на вершинах гір: «воля», «справедливість», «рівність» або ще якимось «приваблююче гасло» [165, 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» [165, 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, нашттовувалися один на одного, падали, котилися далі і знову підіймалися на ноги і дряпались вверх» [165, с. 214]. Ймовірно, це окремі партії, які виникли або продовжили активну діяльність напередодні ре-

волюції. До щастя йшли й «обережні», що обмірковували кожен крок. Було тут багато блукаючих, які «не розуміли привабливого 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 поступово 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 ввєрх» [165, с. 214]. І справді, у революції активну участь брала саме молодь. Історики писали, що «вибуховим» у молодіжному русі став 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» [123]. Отже, завдяки творам першої групи довели, що грізні передчуття збулися, а надії на спасіння не виправдалися.

Розглянемо, як ці народні й філософські «пророцтва» відбилися у творах малої прози, що складають другу групу. Естетика Сонця присутня й тут: світило яскраво змальоване у творі І. Шмелюва «Солнце мертвых» (1923). Одна з найтрагічніших книг за всю історію людства вже у назві містить протиріччя — чому сонце, яке світить і дає життя — сонце мертвих? Проникливо написав І. Лукаш, що ця книга «про смерть усього всесвіту, — коли померла Росія — про мертвоє сонце мертвих...». Справді, саме по сонцю, яке ходить, грає, співає, сміється, пише свої полотна звіряють люди своє життя, але навіть воно не в змозі позбавити їх страждань і чимось допомогти. Воно то пече немилосердно, то робиться пустим, ніби згасає. «Когда солнце идет к закату, кладбищенская часовня пышно пылает золотом. Солнце смеется Мертвым», — пише автор [218, 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». З гіркотою пише Шмелюв про те, що поруч із найдорожчими словами — «Родина» і «Россия» також із цієї літери пишуться й інші: «Расход» і «Расстрел» [218, с. 40–41].

В оповіданнях вже згадуваного Петра Північного розповідається також про владу більшовиків, які відчували себе скрізь хазяїнами життя. У творі «Помилка» (1920) письменник підкреслює, що революція в маленькому хуторі не відразу стала помітною, але коли прийшли більшовики, то настали важкі часи: «...свої комітетчики відібрали хліб, сіно, забрали коней, корову, свиню» і «відправили на «голодаючих» робітників у Росію» [164, с. 78]. В «Утілітаристах» (1921) автор порівнює більшовицьку владу з бур'яном, який вдерся у напівзруйновану оранжерею і почав рости «у шапликах» [166, с. 51]. Діалог старого й малого – це суцільне звинувачення нової влади. Слово «більшовик» дід використовує як лайливе стосовно Гриця, який вбив жабу, вважаючи її непотрібною істотою. Старий наочно пояснює, що лише більшовики вбивають за те, що «ці люди їм зовсім непотрібні». Він влаштує 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 лозунгів на кшталт «бий офіцерів, хай правлять совдепи!», «вбивай усіх буржуїв». Мов нелюди, вони вбивають усіх, кого впіймають, нещадно катують людей у чрезвычайках [166, 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 [166, с. 54–55]. Письменник використовує антитезу, протиставляючи яскравий світ весняної природи і жахливу картину злодіянь нової влади, яка асоціюється у нього з чорним вороном, що полює на здобич.

Більшовиків боялися усі, особливо діти. Маленькому Грицикові з новели М. Диканька<sup>16</sup> «Гадючий виродок» (1921) більшовик неспроста 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» [58, 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 зрадів гостям і, чемно привітавшись і вклонившись, назвав себе: «Українець і майбутній козак». Навіть не сподівався хлопчик, що звірі можуть мати

<sup>16</sup> Імовірно, це один із псевдонімів В. Королева-Старого (1879 – 1943, справжнє – Василь Костянтинович Королів; інші псевдоніми – В. Диканський, В. Старий, В. Д. Подорожний та ін.)

людську подобу. Мати, що впала навколiшки й заголосила, не встигла вступитися за дитину, як «передній схопив Грицика за нiжку, розмахнувся», назвавши його «змеїним отродьєм», «свиснув ним у повітрі і з звiрячою силою хряснув Грициковою головою об лутку» [58, с. 255]. Натуралістичні елементи, використані автором, дозволяють передати хижiсть, злобу та лють до українцiв, що борються за незалежність. Смерть дитини в новелі символізує знищення більшовиками «на корню» народу України.

Кризь призму дитячої свідомості показані картини голоду і зла, втіленням якого є нова влада в оповіданні Є. Гринишина «Червоний сміх» (1936). Діти Івась та Оксана не розуміють, чому мама плакала, говорила про клятих більшовиків, а на 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 дiрка, 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 зривати і з'їсти. Перед дітьми стояв більшовик з наганом, який для порядку розпитав дітей, куди вони йдуть, обiзвав їх брудними словами, а потім він «захльобувався диким реготом, ховаючи задимлене ще дуло револьвера в шкіряну кишеньку» [48, с. 155–157].

Натомість у нарисі М. 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 звереньш», відчув присутність людини й притулився до козака, а той пообіцяв: «В обиду тебя не дадим. Теперь будешь казак» [11, с. 132–133].

Інший твір В. Королева-Старого (М. Диканька), «Дiдова революція» (1927), містить фольклорні елементи, навіть розпочинається по-казковому: «Жив собі дід та баба». Автор показав історію життя 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 Євме-

на проти його волі було призначено «пред-ком-незамом», і тоді він виголосив першу й останню у своєму житті промову, у якій, зокрема, сказав: «...нашот комунії — ми не согласні. Революція нам, можна сказати, без діла: одно стрібленіє народа...» [59, с. 47]. З хлібом-сіллям вийшов зустрічати «Онїкіна» (Денїкіна), але й від тих отримав «двадцять п'ять шомполів». Забрали й денїкінці у діда останню худобу. І не може зрозуміти він, як жити: «ті були — брали, ці беруть — та ще й б'ють». Лежить він на печі «на голій черені (жита вже немає)» і думу думає, «України дожидається» [59, с. 49]. Поєднання фольклору, народного гумору, своєрідної лексики діда, який чекав «квѡрду ю власть», і головне — вболівав за Україну, робить оповідання 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 [74, с. 51]. Коли розпочалася революція, отець Гермоген, як і всі люди, чекав покращення життя: «Люди хотять читати <...> тепер нові потреби, нові гасла, нові слова» [61, 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. Красномовним 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?» [61, 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 [61, с. 23]. Та головне, на чому наполягав Королів-Старий, і, ймовірно, намагався сказати українській владі, що хоча кожен усе життя оберігав власну релігію, тепер заради спасіння вони мають об'єднатися. Фінал твору відкритий, і це дарує надію, що все ж, можливо, й справді син «востанне послухає старого батька» [61, с. 27]. Інше оповідання з відкритим фіналом («Вікно», 1927) і вірою у майбутнє містить розповідь про «одчайдушних повстанців», які воювали з червоними. Коли загинув отаман, то соколята билися, скільки вистачило сил, 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 виявилось, що



усі шибки цілі. Це диво герої, а з ними й автор, пояснили так: «... хоча для життя й треба свіжого повітря, але ж часами вистачає й самої віри, що те повітря є, чи... навіть тільки буде!..» [116, с. 189].

Гіркі реалії комуністичного режиму розкриває «Пьяная исповедь» російського письменника І. 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 влиш». Його сповідь у руслі потоку свідомості є свідченням людського прозріння: «Сеяли благо, а взошло насиліе <...> и почему — кровь? Разве можно, чтобы — кровь? Высшая справедливость, милосердие и вдруг — стенка. По приговору реввоен трибунала девять оправданы, а шестьдесят два... <...> Почему несли в душу светоч, создавали пророков, а вышло — гадость, шкурничество?» [183].

У формі нарису подає картину побаченого Христофор Барановський. Красномовна назва — «Із краю божевільних та злочинців» (1920) — склалася 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» [13, с. 345]. Людей єдина турбує думка — про їжу. Барановський вражений зруйнованими і розграбованими будівлями, зачиненими заводами й майстернями. Він уявляє села, через які проходили різні війська, «з котрих одні тільки грабували населення, другі грабували й розстрілювали, а треті грабували, розстрілювали й палили» [13, с. 345]. Тут нам уявляються і денікінці, і анархісти, і більшовики. Автор з боєм, звертаючись до українського і «братнього великоросійського» народу, задає низку риторичних запитань. Деякі з них звучать актуально і сьогодні: «Нащо ви, брати мої, зробили з багатой країни, з країни — житниці Європи, — нащо ви зробили з неї країну руїни, країну голоду, холоду і смерті?» [13, с. 346].

Антін Крезуб (справжнє ім'я Осип Думін) у спогадах «За хлібом» (1924) розповідає про важкий 1921 рік, коли усі в Україні свято вірили: «якщо, не зараз, то певно в осені українська армія з закордону прожене більшовиків з України» [122, с. 292]. Було настільки сильним це бажання, щоб «прийшов хоч і сам чортяка», лише б прогнати ненависну владу. У Арцибашева теж є подібні думки: «Хоть с чертом, но только против большевиков» [8, с. 182; 90, с. 88–94]. Крезуб пише про жахливе 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» [122, с. 295].

Оповідання І. Савіна «В паутині» (1924) — це картина жахливого відходу людей у вічність внаслідок голоду. Є тут марення, божевілья, згадки про канібалізм. Дослідник О. Кеба, формулюючи основні ознаки екзистенціального типу художньої свідомості, слушно 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 «непереможними» і «неосяжними» силами». На думку літературознавця, художнє слово у таких творах «неодмінно багатопланове, насичене метафориною, тяжіє до символізації й водночас до деметафоризації (метафора, яка нібито буквалізується, опредмечується)» [108, с. 46 — 47]. Влучні художні засоби у згаданому оповіданні Савіна підкреслюють екзистенціальність людського існування: «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 [182].

Схожі мотиви домінують і в оповіданні Ф. Дудка «Дісонанс» (1922), герой якого у в'язниці дожидається «останнього, непоправимого і неминучого». У творі повторюються слова «жах», «сум», «туга», «самотність», «страшний» та інші. Навколо нього — «страшна свідомість», «холод зловісної правди», те жахливе, «з холодними шкляними очима», «чуття страшного болю», «страшна безсилість», «жахлива симфонія туги і страшного одчаю» [65, с. 63 — 64]. Усвідомлення того, що його не одного ведуть на розстріл, а разом із дівчиною, до якої раптом у ці моторошні хвилини прокидається несласанна 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...» [65, 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 поруч. Перед свіжою могилою останніми були слова Дроля, звернені до Олени: «Ну, разве можно бояться, девонька моя?.. Я люблю тебя... я же здесь...» [182].

В імпресіоністичному стилі написано оповідання А. Коломийця «Яр» (1928). Автор використовує 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», — пише автор [113, с. 6–7].

Непримиренний борець із більшовизмом М. Арцибашев писав, що в Москві протягом кількох 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 даже в маленьких уездных городках трупы расстрелянных иногда складывались в штабеля, как дрова?.. 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?» [8, с. 183].

Про голодне і злиденне існування армії знаходимо інформацію в багатьох творах малої прози російських письменників — О. Купріна, І. Шмельова, І. Савіна, А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного. Більшовицькі порядки, установлені в Советах, показані очима емігрантів на кордоні з Литвою — про це йдеться у збірці оповідань А. Седих «Там, где была Россия» (1930). Герой слухає розповідь про черги, карточки й поневірвання жителів: «Они [більшовики — І. Ж.] разорили нас, обрекли на голодную смерть» [185, с. 13–15]. Люди боялися навіть дивитися в бік Литви, бо радянська влада бачила у кожному з них шпигуна. Якщо траплялася нагода, обідрані люди просили: «Христа ради, дайте хлебushка... помилосердствуйте, отощали больно!» [185, с. 66].

Отже, у проаналізованих творах різних жанрів і напрямів малої прози виявляються спільними фольклорні мотиви, які присутні в легендах і апокрифах. Але найбільше схожості знаходимо у творах, які є «літературою факту». Це художнє свідчення про катастрофічні наслідки, що принесли людям більшовики: голод, страждання, свавілля, насилля, фізичне й моральне знищення.

Головний мотив, що об'єднує усі оповідання, нариси й новели другої групи — ненависть до нової влади й бажання якнайшвидшого звільнення від панування більшовиків, для яких усі без винятку письменники української й російської еміграції знаходять епітети викривального змісту й навіть у назви своїх творів включили влучні означення щодо тих важких часів: «сонце мертвих», край «божевільних та злочинців», «дісонанс», «павутина».

### **Антивоєнні мотиви й тема «втраченого покоління»**

Прийнято вважати тему «втраченого покоління» (англ. *lost generation*) художнім винаходом суто західноєвропейських письменників, які особисто пережили трагедію Першої світової війни і підтримували антивоєнні настрої. До них належать твори Е. Хемінгуей, Е.-М. Ремарка, Р. Олдінгтона, А. Барбюса та ін. Серед українських творів міжвоєнної доби названа повість О. Турянського «Поza межами болю», для якої характерні мотиви «втраченого покоління» [136, с. 205]. Однак у творчості російських та й українських письменників цей мотив трапляється і в інших творах, серед них: Р. Гуль «Ледяной поход (С Корниловым)» (1921), А. Несмелов «Короткий удар» (1928), А. Кобець «Записки полоненого» (1931), Ю. Косач «Остання атака» (1937), А. Чекмановський «Крути» (1938) та інші. Розглянемо деякі з них.

Російський письменник Роман Гуль (1896—1986) та західноукраїнський Антін Чекмановський (1890—1945) привернули нашу увагу творами, у яких змальовуються громадянська війна на Дону та визвольні змагання в Україні: книга Р. Гуля «Ледяной поход (С Корниловым)» і оповідання Чекмановського «Крути» зі збірки «Віки пливуть над Києвом», яка об'єднала вісім оповідань із історії України. Різні за жанрами, обсягом і роком написання, твори мають спільні стильові домінуючі, а також тяжіють до основних прийомів т. зв. «хемінгуєвського типу», що використовувала європейська література у 20-ті рр. ХХ ст. [69, с. 15].

Обидва — майже ровесники (А. Чекмановський (псевдонім Антона Нивинського) народився на Волині, Р. Гуль — у Пензі, хоча деякі джерела вказують на Київ (про це пише й літературознавець В. Крейн), отримали гарну освіту, брали участь у боях Першої світової війни. Чекмановський пізнав Московщину, побував зі своєю частиною в Тамбові, під Мінськом отримав контузію. 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 творчості обох прийшовся на 1920-ті рр. Головним завданням для письменників стало збереження національної культурної спадщини. Чекмановський став одним із найактивніших організаторів рівненської «Просвіти», публікувався в численних виданнях Варшави та Праги.

Перебуваючи у Німеччині, Франції, США, 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 [93, с. 265]. Пізніше про свій задум 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 геройство — пусть геройство <...> На моих глазах мои же товарищи и совершали геройства и умирали героически. А там, где зверство, — пусть будет зверство, где доблесть — пусть доблесть, а где грабеж — пусть грабеж» [54, с. 177]. Отже, в основу книги автор поклав власні 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» [137, с. 470]. Гуль використовує короткі односкладні, непоширені, окличні й питальні речення, пише точно, лаконічно.

І Гуль, і Чекмановський дають уявлення про складні часи на Дону і в Україні. Важливе місце у малій прозі обох займають батальні сцени й підготовка до них (під містечком Лежанка у нарисах Гуля, оборона під Крутами в оповіданні Чекмановського). Скрізь видно наслідки війни: окопи, зброя, полонені, пограбування, розстріли невинних, підлітків, пусті хати. «Вот она, подлинная гражданская война», — сумно говорить герой після швидкої розправи над полоненими [53, с. 65]. Продавець у лавці, відповідаючи на запитання героя, навіщо їх зустріли вогнем, аналізує ситуацію й водночас задає риторичне запитання: «Что народу-то, народу побили... невинных-то сколько... А из-за чего все?» [53, с. 71]. І справді, вулиці були усіяні убитими людьми, які лежали у різних позах. Така апокаліптична картина викликає жах, але автор, використовуючи принцип «айсберга», започаткований пізніше Хемінгуєм («Величавість движенья айсберга

в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды» [208]), 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» [53, с. 72].

Звернемося до окремих розділів «Ледяного похода» і порівняємо їх із «Крутами», в основу яких лягли також реальні події української історії. «Была осень 1917 года» — починає твір Гуль [53, с. 7], а Чекмановський свідчить: «Настав день 29 січня» [213, 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 сидіння в окопах: «...не навоевался, что ль я за четыре года?»; «Три года в аюках за каво страждал?» [53, с. 146; 213, с. 118], а з іншого — громадянська війна і визвольні бої. Так, наратор книги Гуля запевняє: «Я видел, что у прекрасной женщины Революции под красной шляпой, вместо лица, — рыло свиньи» [53, с. 10].

Письменники показують людей перш за все як натовп. У суспільстві — напруження, викликане Жовтневим переворотом і приходом нової влади, що позначене у творах антибільшовицьким дискурсом. Відбуваються численні мітинги, звучать промови, триває агітація, сварки, бійки, люди розгублені, збентежені, навколо майорять написи на прапорах. «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...», — пише Гуль. Доповнює таку картину Чекмановський: «Печерськ <...> кишів 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, показує автор очима головного героя, студента Гнатка Віхтановського: «Жовтий півкожущок, запхані в кишені на грудях руки, озлоблене, перекошене обличчя» [53, с. 7; 213, с. 117].

Чекмановський і Гуль змальовують видатну особистість, що цілком відповідає ніцшеанській моделі Надлюдини. У нарисах російського письменника це генерали Денікін, Алексеев, Каледін, Кутепов та інші, згадується й Степан Разін, але Надлюдиною в нього виступає Лавр Корнілов, якого люблять солдати. Нараторові здається, що від Новочеркаська «тронется волна на-

ціонального відродження» на чолі з цим національним героєм, який «спаяв всіх огнем любови 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 оповідач [53, с. 10–37]. Певною мірою генерал наділений лицарсько-романтичними рисами: «на мизинце — массивное, дорогое кольцо с вензелем», він «уверенно и красиво сидит в седле» [53, с. 35, 58], що не заважає, навпаки — додає колориту.

Романтичні елементи використовує й Чекмановський, у якого мотив коштовної перлини, що символізує національну самобутність і нездоланну силу народу [86, с. 68], проходить наскрізно в усіх оповіданнях збірки. У матері головного героя зберігається половина персня Гонти. Напередодні виступу проти більшовиків герої побачили символічну фігуру святої Софії у золотавих шатах і зрозуміли, що цю коштовність треба відновити, бо вона — ніби символ самої України у діалозі поколінь [213, с. 125]. Видатна особистість в оповіданні лише згадується, причому як у негативній конотації — Катерина, Петро I, які своєю діяльністю заподіяли чимало шкоди Україні, — так і з великою пошаною: про народних героїв, що здобували честь батьківщині — Орлик, Полуботок, Гонта.

Для кожного з персонажів велике значення в житті має мати, яка є уособленням самої батьківщини. Поруч із нею сини відчуваються щасливими. «Маю тебе одного й одного віддам», — такими словами ненька проводить Гнатка на фронт. «Мама готова жить моей болью», — говорить ліричний герой нарисів Р. Гуля [213, с. 120; 53, с. 11]. Мудрі й сильні матері у творах благословляють синів на боротьбу.

Та головна увага письменників зосереджена на образах військової людини. У «Крутах» це — студенти, гімназисти, підлітки, майже діти, які звідусіль зішлися, 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 діворою?», — питає сотник [213, с. 110]. Нашвидку проходять підлітки підготовку в Костянтинівській військовій школі. Деякі з них настільки малі й слабкі, що їм навіть не вистає сили тримати зброю, але ніщо не може зупинити юнацько-

го запалу. Однак, як показує автор, 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 цінності» [213, с. 129]. А дві тисячі юнаків були кинуті проти сильного ворога — більшовиків — майже без зброї. Ще до виступу новобранців руський студент схвилювано 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 [213, с. 115–116]. Коли ж під час битви хлопець не знайшов набоїв, був у розпачі. Поруч лунало «Слава Україні!», на цей клич «підвелися з інших ям інші хлопці» й кинулися назустріч «тії чорно-сірій хвилі», «всадив штик у щось м'яке», та раптом почув у спині проникливий біль» [213, с. 131–132]. Вважаємо, що сторінки оповідання Чекмановського — гідне продовження теми «втраченого покоління» у світовій літературі.

Схожі мотиви знаходимо також у книзі російського автора. Молодь («преобладает молодежь — военные» [53, 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 твору Чекмановського, дізнавшись про наступ Муравйова, хвилюються: «Чи зможемо прогнати москалів?». Інші згадують минулі часи, коли на Україну насували орди Батия, половців, хазарів, печенігів, зустрічали Трубецьких, Меншикових, тому із сумом говорять: «Азіят залишається азіатом, які б гасла не вигукував» [213, с. 105–106]. Головний герой нарисів 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 він розповідає про поранення в ногу під час атаки, а поруч з ним «лежит кадет лет шестнадцати. У него разбита ключица, он тихо зовет доктора, сестру, но его никто не слышит за общим стоном» [53, с. 49, 96]. Як у творі Гуля армія нечисленна («в сто человек сформировался отряд полковника С.»; «Мы — горсточка» [53, с. 19, 43]), так і в Чекмановського — лише про дві тисячі юнаків згадується, що нараховує союз середньошкільників та студентів. На протизагу їм називаються згадані вже двадцять тисяч вояків і старшин, які знаходяться в Києві [213, с. 115].



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!» [53, с. 10]. Гнатко говорить своїй коханій у «Крутах»: «Хто знає, може саме нам, молодим, судилося довершувати те, чого не можуть зробити ті, що взялися 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 постараються знищити». Та герой щиро вірить у перемогу [213, с. 107–108]. І хоча поразка в обох творах стала неминучою, дух Студентського куреня, як і корніловців, що вірили в армію відродження, є непереможним.

Незважаючи на такі реалістичні картини боїв, у обох авторів присутні пацифістські настрої. Герой Чекмановського говорить: «Я з українського куреня і всякого ворога вмю шанувати. А він мені простягає руку — все ми браття» [213, с. 126]. Р. Гуль також вважав, що громадяни однієї країни не повинні вбивати одне одного. «...у мене нет к ним ненависти или мести, мне их только жаль. Они полужвери, они не ведают, что творят», — пише він у листі додому про більшовиків [53, с. 8].

Хоча війна і смерть ходили поруч, молодь не втрачала юнацького запалу. Вона весела, жвава, співає пісень — усе це постійно підкреслюють автори: «Кругле, дитяче лице розплилось в усмішці»; «все розсміяне, співоче, веселе і zarazом якесь урочисте»; «жива балачка, сміх, жарти, обмін враженнями»; «из соседнего вагона слабо доносится военная песня»; «добровольцы поют, и глухо разносится припев» [213, с. 108, 110, 116; 53, с. 22, 28].

Підсилює антивоєнну тематику «Короткий удар» — оповідання Арсенія Несмелова (1898–1945, справжнє прізвище — Митропольський), письменника східної гілки першої хвилі російської еміграції, з легкої руки критика І. М. Голєніщєва-Кутузова названого «поэтом взвихренной России, огненных лет, непосильных испытаний» [46]. Через ідеологічні причини його творчість протягом довгих років була забутою. І якщо поета-Несмелова знали і захоплювалися, то про його прозовий доробок довідалися лише на початку ХХІ ст., коли вийшов двотомник творів. Несмелов-прозаїк зацікавив учених Є. Вітковського, Ю. Іванова, Лей Чєн. 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 Несмелова вивчала Г. Забіяко, О. Іващенко – військову прозу в контексті прози «дітей чотирнадцятого року» – Е. Хемінгуей, Е.-М. Ремарка.

Оповідання «Короткий удар» стало класикою військової новелістики [148, с. 273 – 312]. Вперше воно з'явилося у пресі в 1928 р. («Сибирские огни»), потім було передруковане альманахом «Багульник» (Харбін, 1931), а в 1936 р. увійшло до збірки «Рассказы о войне». Твір звертає на себе увагу темою «втраченого покоління» [68, с. 164]. Позитивний відгук на нього вже згаданого нами Голеніщева-Кутузова, що «Короткий удар» не поступається кращим сторінкам відомого роману Ремарка «На Західному фронті без змін», закріпив за Несмеловим славу російського автора названої теми. Учені цитують слова російського письменника, який стверджував, що його проза про війну з'явилася значно раніше літератури «втраченого покоління» [3, с. 159], однак «Короткий удар», судячи з інформації, поданої вище, вперше надрукований трохи раніше за твори Ремарка і Хемінгуей, але популярність здобув значно пізніше. На думку О. Іващенко, автор відчув тенденції, що витають у повітрі [102, с. 170].

Усі вище названі письменники, зокрема й Несмелов, ставили завдання – правдиво розповісти про людину на війні, тому і його «Короткий удар» гармонійно влився у потік світової літератури, актуальної на той час (та й зараз ця тема лишається затребуваною). Оповідання написано очевидцем і учасником Першої світової війни. Письменник побував на Західному фронті, пройшов війну від прапорщика до поручика Фанагорійського полку, нагороджений чотирма орденами [177, с. 266]. На згадку про товарища, що загинув у бою під Тюменню, взяв псевдонімом його ім'я [33]. Тому основа твору – документальна, а однією з головних стильових домінат автора, на думку філологів, є автобіографізм. Г. Забіяко справедливо вважає, що власна біографія стала для письменника найбільш надійним джерелом подальшої рефлексії й творчого розвитку [95, с. 153].

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 Нес-

мелову, який 23 листопада 1916 р. одержав посаду начальника охорони штабу 25-го корпусу [148, с. 273].

П'ятнадцять розділів твору, об'єднаних темою «дослідження свідомості людини на війні» [3, с. 154], нагадують нескінченну низку солдатських буднів: тут і смуток гренадерів, і амбіції генерала, і 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». Несмелов детально описує побут військових, їх життя в землянках, які називає «земляними ямами», «підземеллям», бо там волого, низька стеля, солдати сплять на нарах, тут же готують їжу.

Іноді складається відчуття, що час в оповіданні зупинився. Близько десяти разів автор повторює прислівник «зараз». В дізнанні у справі солдатів та офіцерів, які відмовилися виконувати наказ, також зазначено чітко час (о другій годині, о восьмій, о шостій, об одинадцятій). Багаторазове використання визначень із вказанням часу додає правдивості сказаному. 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 монгольского ламу», «Хотя дрема была сладкая и приятно расслабляла тело, но он *сейчас* же бросил ее», «Все, замирая, ждали *назначенного часа*», «в *этот ранний час* еще никого не было» [148, с. 281 — 308].

Тема війни у цьому творі осмислена у традиційному для російської літератури філософсько-психологічному ключі. Щоб допомогти людині, часом досить 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» [196, с. 25 — 26]. Несмелов, продовжуючи думку класика, підкреслює: «Человеческое сознание, как и утопающий, тоже умеет хвататься за соломинку» [148, 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?» [148, с. 276]. Інший солдат також не розуміє, кому потрібна ця безглузда смерть, тому задає командирові низку запитань: «Чего ж умирать-то зря...», «Все ляжем и пленных не возьмем», «Но ведь зря-то чего же погибать?» [148, с. 279 – 281]. Риторика твору Несмелова відрізняється від толстовської, в оповіданнях якого сильний, на думку вчених, патріотичний пафос [102, с. 170], наприклад: «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...» [196, с. 37]. Ставлення до війни як «підлої» нісенітничі ближче за характером до роману Ремарка (мова йде, власне, про одну війну, Першу світову), в якому вчорашні школярі, майже діти, були відправлені на фронт, щоб захищати свою батьківщину, але гинуть, так і не отримавши відповідь на нескінченні «чому?»: «Почему этому не положат конец?» [178]. Письменник уникає надмірного використання натуралістичних подробиць, якими відзначені твори Толстого і Ремарка. Однак є мотиви, схожі з романом німецького письменника: не знаючи мети, солдати не хочуть ставати «пушечным мясом» (Порівняємо: у Толстого Козельов, який помирає, щасливий; «он с чрезвычайно отрадным чувством самодовольства подумал, что он хорошо исполнил свой долг», тому такого ж щастя бажає братові [196, с. 135 – 136]).

«Умно храбр» Яригін в оповіданні 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 Особой армії це було завдання непосильне. І коли ротний запропонував потурбуватися про слабосильних, остаточно змучених страхом, а також про сімейних, яких вдома чекають діти і дружини, солдати без вагань приймають таку пропозицію. Бондар Лохмачов говорить: «Дело мертвое, ваше высокоблагородие, да за семейных хочу пострадать» [148, с. 303].

Основна проблематика оповідання розгортається в екзистенційному ключі: герої повинні вибрати смерть, тому що іншого вибору у них немає [3, 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 втра-

чає 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» [148, с. 275—276]. Душевний стан солдатів передано й через внутрішню мову. Слова генерала Нілова, що спостерігає в бінокль за їхніми діями й пристрасним голосом оголошує: «Всех к крестам!», супроводжують злісні думки ад'ютанта: «На могилках!» [148, с. 305—306].

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

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

Важливе значення в оповіданні має така деталь, як 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. Він 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» [148, с. 288]. Після загибелі солдатів амбітний генерал втрачає над ними владу. Незадоволений ним і командувач армі-

єю: «Зачем было тогда посылать роту? Зачем было предавать суду и расстреливать тех пятерых?» [148, с. 309]. Невисокої думки про Нілова й денщики: «Рази ж это барин?.. Ну чистый каша-фельд-фебель!» [148, с. 311]. Несмелов писав, що генерал «был сух, черств, неразговорчив». До цього ж є особливий штрих — «монгольские черты», які побічно нагадували про хижі набіги монголо-татар. Через деякий час, коли виникла необхідність прибрати трупи, Нілов віддав наказ знищити їх вогнем, а «тяжелому дивизиону сровнять с землей это место!» [148, с. 312], що викликало неймовірну розпач у решти воїнів.

Золотими літерами для нащадків і тих, хто розв'язує війни, повинні бути викарбувані слова: «Гам, 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» [148, с. 312]. Несмелов, полемізуючи з М. Горьким («человек звучит гордо») і з М. Арцибашевим («человек звучит жалобно и жалко»), дає власну відповідь на питання про людину ХХ століття: 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 творах малої прози українських і російських письменників 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. Розробка теми «втраченого покоління», використання елементів телеграфного стилю, методу «айсберга» дають змогу говорити про Р. Гуля як передвісника стилю Хемінгуея. Оповідання А. Несмелова вступає в діалог з Е.-М. Ремарком, веде полеміку з Л. Толстим. Достойним послідовником антивоєнної тематики виявився А. Чекмановський, який увічнив героїчну загибель молоді в боях під Крутами.

### Еміграційна ленініана

Упродовж усього радянського періоду образ Леніна був символом наступу соціалізму. Переможна хода Жовтневої революції 1917 р. відбулася перш за все завдяки її лідеру, для визначення творів мистецтва на честь якого в СРСР з'явився термін «ленініана». Радянська ленініана займала вагоме місце у працях філологів ХХ ст. (Ю. Андрєєв, Я. Гаврилишин, А. Іллічевський, П. Попов, М. П'яних, В. Піскунов, М. Федорчук, М. Цветоватий, О. Цехновіцер), які були єдині у висвітленні образу Леніна як вождя й мислителя у життєвому каноні. Після замаху у 1918 р. вийшли численні публікації у пресі (М. Ольмінський, Л. Сосновський), що сприяли виникненню культу Леніна. Апелюючи до архетипової теорії К.-Г. Юнга, можна виявити амбівалентну природу лідера більшовицької партії, що виявляється у двох варіантах кодифікації – Христа й Антихриста. Культ Леніна «виглядає як проекція Антихриста, який імітує Христа і його підмінює» [207, с. 14].

Починаючи з 1990-х років, цікавість до ленінської тематики не зменшилася. Учені звернули увагу на дитячу ленініану (М. Липовецький, Е. Суздорф, А. Тіпшнер), 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. Статті, щоденники, некрологи М. Арцибашева, І. Буніна, З. Гіппіус, Д. Донцова, О. Купріна, Д. Мережковського, М. Шаповала та інших подають Леніна як тирана та деспота, злочинця та злого демона революції, Антихриста й Горквемаду тощо. Образ Леніна в літературі далекосхідної еміграції досліджував І. Дябкін. Ленініану Купріна в контексті життєвого канону вивчав С. Ташликов, у творах А. Аверченка — А. Нестеренко, В. Миленко, І. Жиленко.

На відміну від української та російської літератур радянського періоду, коли змаловання образу Леніна відбувалося у традиціях соціалістичного реалізму, за кордоном ленініана набуває інших конотацій, практично перетворюючи на антиленініану.

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

У творах кожного з російських авторів вигнання (А. Аверченко, Саша Чорний, Теффі, Дон-Амінадо, О. Купрін) зображення вождя – сатиричне [76, с. 134]. Менше, але присутні сатиричні елементи й у роботах українських письменників (Ю. Липа, А. Чекамановський, К. Поліщук, 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 тощо. У літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва 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» [136, с. 368].

Серед названих російських письменників найбільше уваги Леніну приділив А. Аверченко – присвятив йому як окремі сторінки у творах, так і побіжні зауваження. Ми проаналізували й осмислили з точки зору сучасності ленінську рецензію на збірку письменника «Дюжина ножей в спину революции» та з'ясували ставлення сатирика до того дисгармонійного ладу, що з'явився у Росії внаслідок ленінського правління. Особливо цікавими нам здаються памфлети «Чертовое колесо» і «Короли у себя дома», у яких важливе місце займає образ Леніна [84, 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 тим часом зауважує: «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, носи» [2, с. 280]. В. Хархон слушно зазначала: «Для сучасного дослідника культ Леніна справді виглядає як проекція Антихриста, який імітує Христа і його підмінює» [207, с. 14]. Очевидно, що така думка є правомірною не лише стосовно філологів, а й самих письменни-



ків. Іноді 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 расхлебаешь» [2, с. 279–280]. Отже, одним реченням автор охопив епізод таємного приїзду Леніна в Росію, грабіжницьке захоплення знакових будівель новою владою, дав психологічний портрет владі та вказав 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» [1, с. 7–11]. Проводячи порівняння більшовицької країни з Римом часів Калігули, коли імператор так любив свого коня, що наказав вибрати його в сенатори, автор зауважив, що у радянській Росії з'явилася «новая лошадь Калигулы — мадам Ленина, жена правителя». Аверченко дає картину першотравневих свят, коли близько 500 голодних і 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, не дасть їм смаколиків, натомість нагодує Третій інтернаціонал. Порівняння дружини вождя, перед якою «побледнеет целый табун лошадей», цілком виправдане [1, с. 8–9]. Аверченко, який дуже любив дітей, не зміг пробачити педагогові глум над голодною малечею.

Особі Леніна чимало уваги приділила й Теффі. Ще до Жовтневої революції вона написала фейлетон «Немножко о Ленине», де розповіла з притаманним їй сатиричним аспектом про події початку Лютневої революції 1917 р., коли вперше побачила Леніна: «Рост средний, цвет серый, нос «обыкновенный». Только лоб нехороший: очень выпуклый, упрямый, тяжелый, не вдохновляющий, не ищущий, не творческий — «набитый лоб» [199]. Письменниця веде своєрідну гру з читачем: лише натякає на відоме словосполучення «дурень набитый», однак зауважує інше: «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, письменниця помилилася, бо не

минуло кількох місяців, як влада перейшла до більшовиків. Слово «ленінець» з негативною конотацією звучить саме у неї. Порівнявши Леніна із карманником, хіба що різних масштабів, зауважує: «Каждый карманник <...> говорит, что он ленинец» [199].

Ця ж тема зацікавила й О. Купріна. У творі «Тришка-Будильник (Недоразумение)» подано ситуацію, в якій злодій-карманник прийшов на прийом до Леніна як до свого й говорить: «Я, брат, сразу в тебе признал фатового» [127, с. 76]. Тришка радіє, що вождь в одній із робіт підказав йому спосіб збагачення і тому, отримавши чимало грошей, прийшов з Леніним поділитися. Натомість обурений Ілліч звелів озброєним людям вилучити у гостя всі речі й гроші, а також 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» [127, с. 77]. Звичайно, автор вигадав таку ситуацію, неспроста назвав твір «гротеском», але натяк зроблений письменником свідомо, адже більшовицька влада справді обкрадала народ, про що свідчили сучасники і дослідники історії.

Актуальний на той час лозунг «Грабуй награвоване», що належав Леніну, зустрічаємо в оповіданні російського письменника І. Савіна «Пьяная исповедь», герой якого розповідає про пані Луначарську з цінностями Гатчинського палацу і лає спекулянтів [183]. Аверченко також вкладає знайоме словосполучення в уста нової влади: «Брось, дурак, работу — мы тебя главкомвоенмором сделаем. Грабь награвленное!» [2, с. 279].

В еміграційній прозі Теффі відстежила й ленінське дітище — більшовизм. В оповіданні «Без предрассудков» зауважила: «Человеческое воображение ничто перед коммунистической действительностью» [201]. Авторка була добре поінформована про голодне життя в Совдепії, звинувачуючи в тому вождя та протиставляючи простих людей і сите життя 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» [201]. А. Арутюнов писав: «Більшовицький уряд створював у країні штучний голод». Він наводить рядки із щоденника фрейліни імператриці Анни

Вирубової (Танєєвої): «Більшовики заборонили ввозити харчі у Петроград, солдати вартували на всіх залізничних станціях і забирали все, що привозили. Ринки піддавалися розгрому й обшукам; заарештовували продавців і покупців»; «На мій погляд, краще сказати про те, як в ці голодні роки жили більшовицькі вожді. Ось свідчення дружини Троцького – Наталії Іванівни Седової: «...Червоної кетової ікри було достатньо... Цією незмінною ікрою пофарбовані не лише у мої пам'яті перші роки революції» [7]. Ці та інші факти підтверджують, що Теффі наводила фактичну, хоча й підсилену гумором, інформацію про життя у Росії післяжовтневого періоду. Її сатира у зазначених творах – це сміх крізь сльози.

Не менш трагічну ситуацію, сповнену як сатиричних, так і екзистенціальних мотивів, описав А. Чекмановський – існування селян, загнаних у комуністичні господарства. Одне з них, як і більшість у ті роки, було назване на честь вождя. Автор подає фактичний матеріал про те, що «колхоз імені Леніна» був створений у 1925 р., а 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 склався він «із 1720 десятин орних ґрунтів, 6 десятин неорної цілини, 7 десятин городів, 6 десятин садів, 3 десятин вигону, 5 десятин луків, 40 десятин лісу й 28 будинків» [213, с. 136 – 137]. Така інформація налаштує читача на сприйняття твору як літературу факту, адже далі письменник детально змальовує життя 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». Комуністична дійсність постає під пером художника, який також використовує елементи сатири, малюючи комісарів, агітаторів і знущаючись над цими «переконаними марксистами», що вічно говорили про «якесь «завтра», «торланили на вічах», а люди, слухаючи їх, «змучені та сонні, стоячи над баліями або купами латаного шмаття», тоненько виводили: «Ніхто нам, браття, не допоможе...» [213, с. 137 – 145].

Згадує автор і про голод 1921 р., коли «люди гинули, обдерті продналогом, як мухи», і закінчує голодом 1933 р. Тоді люди, «лаючи та проклинаючи «совладу», збирали вологу полову, зривали березові й липові бруньки, мололи й пекли млинці з пологою 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, в минулому шляхтич, а нині переконаний «ідейний соціаліст», нарешті зрозумів: «Умисне виголоджують, планово! Це планове нищення нашого народу» [213, с. 137, 153–167]. Ось такі плоди ленінського експерименту показав письменник на прикладі одного українського села.

Досить прозорий натяк на більшовицьку владу на чолі з Леніним має і твір К. Поліщука «Боротьба з собою» зі збірки «Веселе в сумному» (1921) [169, 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»<sup>17</sup> — не хто інший, як Ленін, Троцький і Дзержинський. Новий винахід героїв Поліщука полягав у перегляді складу населення Великого Міста. Сатирична антиутопія автора — це своєрідний твір-попередження всьому людству, якому запропоновано протягом «24 годин доброхітно припинити своє нікчемне існування» [169, с. 25–26]. Надзвичайна Комісія Рішучості, у якій вгадується совдепівська чревичайка, бере на себе усю владу в місті — адміністративну, політичну і громадську. Історик 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» [Арутюнов]. Р. Гуль писав: «В 1918 году руководимая Дзержинским ВЧК была уже государством в государстве, а Лубянка фактически властвовала над Кремлем» [52, с. 430]. У творі Поліщука Комісія Рішучості залучає й лікаря, який проводить огляд людини: «Будова грудей нікчемна, серце з перебоями, структура черепа свідчить про виродження» [169, с. 33]. (Зауважимо, що у нацистській Німеччині 1930-х рр. такі методи вживали до перевірки єврейського населення). Поліщук майже фрагментарно, залучаючи елемент монтажу, наводить приклади характеристик «зайвих», серед яких виявляються поет-невдаха, повія, спекулянт-приспосованець, піп, феміністка, журналіст. У той час, коли

<sup>17</sup> Авторський правотис збережено.

працювала Комісія, товариш Око «день і ніч просиджував у своєму кабінеті за товстими зшитками характеристик і <...> ставив свої помітки й уваги» [169, с. 38–39] — така деталь щодо працездатності Леніна була поширена й у художньо-документальній ленініані радянських часів, і в живописі («В. І. Ленін у Смольно-му» — картина відомого художника І. Бродського 1930 р.).

На противагу творові українського автора, Теффі, використовувала «велику кількість комічних прийомів, ситуацій, каламбурів» [153, с. 7], а також — карнавальну традицію. Вона показала, як люди йшли на страту, мов на свято (фейлетон «Гільотина»). 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, сліdkують, щоб ніхто поза чергою не пройшов на гільотину (натяк на черги в СРСР) [200, с. 142–146].

Отже, і 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» [52, с. 436]. Зауважує він і на тому, що «...казнь людей, даже случайная, не пробуждала в них [у Леніна і Дзержинського — І. Ж.] никакого душевного движения» [52, с. 424]. Однак важка праця на чолі нової держави мала значний вплив на Леніна. Антиутопія Поліщука, написана ще у 1921 р., містить інформацію про хворобу головного героя, 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!» [169, с. 50], що нагадує ленінську риторіку — на кшталт використовованого у радянські часи «Учитися, учитися, учитися!». Як відомо, стан здоров'я вождя й справді, за свідченням лікарів, «до кінця року (1922) помітно погіршується, він замість членороздільної мови видає якісь неясні звуки <...> Погляд, спочатку проникливий, стає невиразним і отупілим» [98, с. 40].

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. Так, Дон-Амінадо називає Леніна Кавдаром (труп, зомбі), що лежить у мавзолеї [63, с. 248]. У його фейлетоні «Крик души» хлопчик Коля говорить про цінність ра-

дянських грошей: «за одну советскую с могилой Ленина дают три новых Гваделупы» [63, с. 379–380]. Заслужують на увагу і «Российские крестословицы»: «Противники большевизма не с тем не согласны, что Ленин умер, а с тем, чтоб его идеи жили»; «Не толкись, когда пайки выдадут, а толкись, когда вождей хоронят!»; «За всю революцию один только раз мы увидели, что такое бальзам для души: когда набальзамировали Ленина»<sup>18</sup> [63, с. 468–469].

Промовистим є оповідання О. Звичайної «Довкола мертвого Леніна». Подивитися на диктатора «над двомастами мільйонів людей», що лежить у Мавзолеї, 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 різних національностей, які «гусінню пнулися через весь майдан до мавзолея» [100, 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 невільничих таборів Півночі та Далекого Сходу, як повезли мого Петруся й тисячі таких, як він», — думав Микола Прокопович [100, с. 130]. Так, стоячи у тому «струмочку» черги, він ніби усе життя бачить і порівнює тишу навколо Мавзолею з церковною, але 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» [100, с. 132]. Коли врешті-решт герой потрапив до мавзолею, 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 [100, с. 134]. Хоча твір О. Звичайної написаний пізніше аналізованого періоду, він чітко відтворює атмосферу тих часів і психологію людини тоталітарної держави. Авторський прийом ленінської посмішки підтвердив ту гірку долю, яку винесли на собі цілі покоління. Р. Гуль згадував, що Ленін «в випадке цинического юмора» у колі друзів любив говорити про Жовтневий переворот: «Ну да, если это и авантюра, то в масшта-

<sup>18</sup> Розділ «Мініатюрно-фрагментарна проза».

бе — всемирно-историческом» [52, с. 393]. Можливо, письменники-сатирикони́вці бумерангом повертали своїми творами Леніну його сміх — знуцання над народом?

Сатирично змальовує Леніна й Саша Чорний у «Сатирах у прозі». На питання, хто такий Карл Маркс, відповіддю є такі слова: «...предтеча гениально-універсального 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») [215]. У нарисі «Мелкая игра» автор написав про виставку декоративного мистецтва у Парижі, в якій уперше брав участь і Радянський Союз. Тут було представлено нове мистецтво, головна мета якого — «сплошная пропаганда»: «плакаты, проекты планетарных памятников Ленину, этикетки для новой советской водочной монополии». Бюст Леніна при вході викликав кепкування й обурення у емігрантів [215].

У творах малої прози активно використовується фольклорний матеріал, що дає можливість завдяки засобам сатири познущатися над владою більшовиків і їхнім ледером. Цікавою є пісня на мотив знаменитого «Яблучка», про що згадує Аверченко: герой твору «замурлыкал пророческий псалом: «Эх, яблочко... куда котиться?» [2, с. 279]. У різних інтерпретаціях звучить відомий мотив пісні у творах Івана Савіна і Юрія Липи<sup>19</sup>.

Таким чином, унаслідок опрацювання малої прози письменників українського й російського зарубіжжя ми виявили деякі схожі риси у висвітленні ленініани. Як російські, так і українські автори, відтворюючи ленінський образ, активно залучали засоби комічного, що допомагали сатирично зобразити вождя більшовиків. Автори застосовували різноманітні методи і прийоми — гротеск, фантастику, антиутопію, монтаж, карнавальну традицію. Некротичний дискурс в еміграційній ленініані 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.

<sup>19</sup> Розділ «Психологізм vs публіцистичність».

### **3.2. Дискурс життя в еміграції: ностальгія за батьківщиною**

*Хто пив гірку чашу вигнання і жив з передчуттям, що довгі роки — можливо, ціле життя — відокремлюють його від Росії, той знає, чіткіше від усякого іншого, що означає туга за батьківщиною. <...> Нехай убога, але мила, Росія не могла бути витіснена з душі ні мальовничістю європейських урочищ, ні солодкою чарівністю півдня: це було в крові, сильніше за нас.*

*Г. Федотов*

Найактуальніший аспект духовного життя суспільства — патріотизм — і пов'язані з ним проблеми розглядалися у працях відомих філософів: Платона, Й. Фіхте, Г. Гегеля, К. Ясперса, Е. Фромма, В. Соловйова, С. Франка. Тема патріотизму є основною також у творчості багатьох письменників-вигнанців: М. Бердяєва, І. Буніна, В. Винниченка, Д. Донцова, І. Ільїна, Ю. Липи, Є. Маланюка, М. Шаповала, І. Савіна, І. Лукаша та інших.

Пристрасних роздумів сповнена робота С. Петлюри «Про патріотизм». У його розумінні 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!..» [163, с. 437].

Важливе значення для розуміння патріотичного дискурсу мають праці дослідників, у яких розглядаються проблеми національного характеру, самосвідомості. Серед них — О. Баган, М. Іванишин, М. Ільницький, І. Набитович, Ю. Блажеєвська, І. Дирін, К. Барашкова, Т. Нестерова, В. Зайцев, Н. Желтова, І. Руснак, О. Барчан, Л. Ромащенко. У дисертації на згадану тему І. Воронюк справедливо зауважувала, 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)» [38, с. 21].

У період міжвоєнного двадцятиліття ставлення до поняття «любов до Батьківщини» вкрай загострилося. Художники слова з болем і тугою змальовували жахливі картини, які стали прикметою революційного часу. Їм притаманні змішані почут-



тя: любові й болю, ностальгії та бажання звільнити Україну від більшовицької влади й 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, С. Юшкевич, Б. Солоневич). Писали, звертаючись до шевченківських мотивів, Б. Лепкий і Леся Верховинка, Ю. Косач і У. Самчук. Казкова Хуха-Моховинка із твору В. Королева-Старого мріяла про час, коли зможе повернутися до своєї батьківщини. А. Аверченко і Теффі, Саша Чорний і Дон-Амінадо у своїх сатиричних творах були думками з Росією. Зверталися до образу батьківщини-матері Б. Лепкий і У. Самчук, Теффі й І. Шмельов, І. Гаврилюк і В. Софронів-Левицький. Вони окреслювали образи малої батьківщини, яка поставала на рівні архетипів, символів, ремінісценцій.

### «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 тих 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» [66]. Письменники-вигнанці опинилися між Сциллою й Харибдою: Росія й Україна «викинули» своїх «блудних синів» у еміграцію, Європа ж виявилася для них лихою мачухою. О. Амфітеатров писав: «...я владу даже не жизнь, а мерзость запустения, в которой часто сам о себе сомневаешься, в здравом ли ты еще или уже сбесился, и вокруг тебя тоже сплошной бред» [Цит. за: 47, с. 458]. У багатьох письменників були схожі настрої. Остап Грицай у щоденнику наголошував на байдужості, з якою ставилися до нього українці, як «виголоджували і тортували своїм скнирством», як ніхто його не захистив від наклепу: «...це і справді чудо, що я, за цих 40 літ самоти, голоду і презирства до мене, зберіг усе-таки той високий

престиж моїх праць, що його можу показати людям сьогодні. Ах, та моя страшна самота в 20 – 30-х літах» [Цит. за: 30, с. 16, 46].

Туга за рідним краєм, природою й оточенням не могли не вплинути й на таку життєрадісну людину, як Олександр Купрін. У малюнку «Родина» (1924) відчутний біль, про що свідчать слова і словосполучення «ностальгія», «туга за місцем», «хвороба <...> хронічна», «туга 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» [55].

Російськомовний письменник-емігрант одесит Іван Савін, який більшу частину життя прожив у гоголівських місцях (Зеньків), у своїх поетичних і прозових творах із неймовірною тугою писав про батьківщину. У книзі малюнків «Плен» одного з героїв називає «галушкою харківською», а селянин у нього на весь лазарет майстерно виконує пісню на слова Шевченка «Реветь та стогне Дніпр широкий». Інший полонений перед стратою знімає із шиї 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» [182].

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 [4]. Серед них – О. Толстой, Максим Горький, М. Цветаєва, С. Ефрон, О. Купрін, І. Еренбург. Із українців труднощі вигнання зумовили повернутися також багатьох письменників (М. Вороний, К. Поліщук, Галина Орлівна, В. Самійленко, М. Грушевський, Н. Суровцова). Долі усіх склалися по-різному, але часто шляхи виявилися схожими: одні сліпо вірили, тому погодилися служити комуністичному режимові, інші змогли пристосуватися до нього, але більшість отримали клеймо «буржуазного письменника», тому були морально або фізично знищені.

Клим Поліщук і його дружина Галина Орлівна, які близько п'яти років провели в еміграції, повернулися на Велику Україну. Письменник потім зізнавався їй: «Мусив піддатися, бо ж любив я

тебе <...> хоч знав, які наслідки можуть бути, передчував і у видженнях своїх бачив». Так і сталося: Поліщук за сфабрикованим звинуваченням був заарештований, вирок — 10 років таборів за межами України. Із Півночі писав своїй донечці: «Творити нічого не можу <...> Лечу думками на Україну, блукаю уявою між старовинними руїнами минулої слави рідної Волині» [Цит. за: 221, с. 16]. Митець жив сподіваннями на звільнення, однак, як і більшість, у 1937 р. був розстріляний. Галину Орлівну також звинуватили у націоналістичному ухилі й вислали за межі України.

Найвідоміший письменник епохи Максим Горький близько десяти років провів за кордоном. У часи революції критикував методи злочинної діяльності більшовиків на чолі з Леніном, піднімав питання свободи слова, культури. Зауважимо, що 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 Горького, які він вмщував у газеті «Новая жизнь» протягом 1917–1918 рр., передруковували місцеві видання. У «Сумском вестнике» тих часів читаємо: «Меня уже упрекают в том, что после 25-летней службы демократии я снял маску и изменил своему народу; <...> Лишение свободы печати — физическое насилие и это не достойно демократии». «...Ленин, Троцкий уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся якобы на пути к «социальной революции». На самом деле это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции», — сказано у виступі Горького «К демократии» [85, с. 97].

Коли ж Горький повернувся у Радянський Союз, нова влада використала його талант у власних цілях, поставивши на службу державі. В. Ходасевич згадував: «Упрямясь и бунтуя, он знал, что не выдержит и бросится в СССР, потому что, какова бы ни была тамошняя революция — она одна могла ему обеспечить славу великого пролетарского писателя и вождя <...> революция потребовала от него, как требует от всех, не честной службы, а рабства и лести. Он стал рабом и льстецом. Его поставили в такое положение, что из писателя и друга писателей он превратился в надсмотрщика за ними. <...> Коротко сказать — он превратился в полную противоположность того возвышенного образа, ради сохранения которого помирился с советской властью» [210]. Іншу думку з цього приводу висловив М. Богомолв: «...навіть повсяк-

часна 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 український публіцист В. Бурбан діяльність Горького: «З одного боку, виступає із закликом до боротьби з фашизмом («С кем вы, мастера культуры?»), а з іншого боку — виносить найжорстокіший 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 неумоимо 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 жорсткій схватці, політичному протиборстві, у кумедних і принизливих пошуках матеріальних вигод, завершився за обставин дуже таємничих і дотепер не з'ясованих» [24].

Схожа ситуація була і з «червоним графом» О. Толстим — однією із найсуперечливіших і загадкових 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 О. Толстого було романом — із літературою, із еміграцією, із владою. Аристократ за походженням, аристократ у житті, він залишився графом і у сталінській Росії. Толстой, на думку дослідника, 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 перш за все Толстой був трудівником. Варламов писав: «В отличие от Бунина, который знал и был готов к тому, что уехал из России навсегда и вернется в лучшем случае своими книгами, Толстой с потерей Родины и эмиграцией был не в состоянии примириться психологически, лучше даже сказать физически, биологически. Ему Россия, красная ли, белая, зеленая, любая была дороже всего опять же на уровне инстинкта, она ему как мамка была нужна, и он с ужасом думал о том, что ее может не быть. Уезжая, он знал, что вернется». А про О. Толстого автор наводить слова Ф. Степуна: «...мне и

пояныне верится, что его возвращение было не только браком по расчету с большевиками, но и браком по любви с Россией» [27].

Хоча мрії про повернення у рідні місця плекали усі, але 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 письменників. Імовірно, чекала вона цього й від Аркадія Аверченка, збірка якого «Дюжина ножей в спину революции» стала енциклопедією постреволюційного життя тодішньої країни й принесла авторові всенародну славу. А. Нестеренко писала, що «літературна репутація сатирика у післяреволюційній критиці сформувалася під впливом ленінського іронічного відгуку-рецензії на книгу «Дюжина ножей в спину революции», в якій переважало ідейно-політичне, навіть політизоване осмислення творчості письменника» [150, с. 8]. У газеті «Правда» Ленін надрукував рецензію, у якій 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» [133, с. 76]. В. Миленко слушно зауважила, що стаття Леніна готувала ґрунт для «заманювання» Аверченка в Радянський Союз, тому рецензія вождя вписувалась у рамки тодішньої більшовицької політики. Якби такий письменник повернувся на батьківщину, «резонанс в емігрантському світі був би величезний!» [142, с. 233].

Натомість реакція 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. 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». У листі до одного з петербурзьких друзів написав: «Не заманите!» А колегам по «Presse du soir» повідомив: «Ни во дворец тогда (при Николае II), ни тем более в Кремль теперь не поеду» [Цит. за: 209, с. 304–305].

Майже у кожного письменника-емігранта є твори про складне життя вигнанців. У Галини Орлівни, авторки повісті «Емігранти», ніби 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?..» [159, с. 42].

Важливі думки, що стосуються кожного емігранта, має і роман О'Коннор-Вілінської «На еміграції». Героїня твору Маріяна 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 — лише «жахлива перспектива злиднів, голоду, залежності, приниження, безпорадності» [156, с. 135, 141].

Думка про батьківщину тішила серця вигнанців і насичувала їхні різножанрові твори патріотичною тематикою.

### **Тема батьківщини: «шосте почуття»**

*У кожної билінки є своє місце на землі, звідки вона черпає життя й силу; так і людина корінням зростається з рідним краєм, звідки черпає свою віру вкупі з життям...*

*Д. Конрад*

Тема батьківщини — «шостого почуття» — провідна як у творчості російського письменника Олександра Купріна (1870—1937), так і у спадщині української авторки Лесі Верховинки (1903—1936, справжнє ім'я — Лагодинська-Кучковська Ярослава-Олександра), твори якої лише зараз повертаються у літературний простір. Як зазначають дослідники, вона писала в різних жанрах, та досі ще не всі її твори віднайдені [96, с. 11]. Невелика, але колоритна мистецька спадщина галицької письменниці викликає цікавість науковців та видавців (М. Гнатюк, О. Жарівський, Л. Залеська Онишкевич, Т. Бикова та інші). Професор М. Гнатюк справедливо зауважував, що Леся Верховинка — продовжувач літературних традицій Василя Стефаника та Марка

Черемшини [44, с. 20 – 21]. Наставником її був відомий на той час письменник Остап Грицай. У 2013 р. до 110-річчя від дня її народження вийшла книга «До Делятина на крилах мрій», до якої увійшли твори, виявлені на цей час: поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій.

Як талановитий письменник, Купрін зацікавив літературознавців – В. Афанасьєва, П. Беркова, А. Волкова, Л. Крутікової, Ф. Кулешова, О. Михайлова, Л. Нікуліна. Своєрідною межею у вивченні спадщини автора став період перебудови, коли історики літератури почали відстежувати його 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. Г. Латипов і Л. Єфименко досліджували публіцистику, О. Розенкова – творчість в аспекті російського зарубіжжя.

Зазначимо, що твердження деяких учених потребують уточнення. Так, тема батьківщини, якій недостатньо приділив уваги у своїй дисертації О. Карпенко, визначаючи типологію нарисів і оповідань письменника 20 – 30-х рр. [106], навпаки, займає провідне місце в його еміграційній творчості. Ф. Кулешов вважав, що, зображаючи Росію, Купрін головним чином торкався дореволюційних сюжетів і майже нічого не писав про сучасну батьківщину [125]. На думку А. Волкова, твори про Росію, написані ним в еміграції, художньо значно слабші за дореволюційні, вони відмічені «вузькістю авторського горизонту, поверховим сприйняттям життєвих явищ. У полі зору письменника виявляються малозначущі епізоди минулого» [37, с. 337, 339]. О. Роденкова, продовжуючи роботу попередників, також зазначала, що в еміграції письменник «відійшов від гострої соціальної тематики» [180].

На протипагу тим, хто писав про збідніння еміграційної творчості, професор Каліфорнійського університету Ю. Дружніков стверджував, що з 1923 по 1934 рр. 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 письменника «підганялося» під стандарти ідеологічних міфів [64]. Учений звертав увагу, що літературознавцям доведеться «розгрібати Авгієві конюшні, щоб знати товсті нашарування упередженості й сумної одноманітності», бо в оцінці письменників і літературних явищ все ще живий вульгарний соціологізм» [64]. Хоча у 2007 р. в Росії вийшло

повне зібрання творів Купріна, науковці все ще знаходять 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 [127]. На прикладі цієї книжки, а також збірки Купріна «Голос оттуда» (1999) і малої прози Лесі Верховинки із книги «До Делятина на крилах мрій» (2013), порівняємо спільну тему — батьківщини — з точки зору хронотопу й художніх символів.

Українська письменниця, стверджував О. Жарівський, ще з дитинства захоплювалася творчістю видатної українки: «Якщо співачка «Досвітніх вогнів» Лариса Косач обрала собі псевдонім — Леся Українка, в якому уособлювалася вся Україна, то Ярослава Лагодинська після перших своїх публікацій стала підписуватися — Леся Верховинка, підкреслюючи цим псевдонімом свою безмежну любов до Карпатського краю» [67, с. 424]. Справді, у творах авторки відчувається велика любов до батьківщини, її мешканців і природи. Вона писала:

*Як бачу лиш добро у людях,  
Я всіх обняти їх бажаю [28, с. 13].*

Хронотоп творів Лесі Верховинки та Купріна лежить у тривимірному просторі минулого, сучасного й майбутнього, причому зазвичай перші два тісно поєднані між собою.

Майже всі оповідання російського письменника, що торкаються минулого («Домик», «Однорукий комендант», «Одиночество», «Бубен Неумный», «Бредень» та ін.), позначені елементом автобіографізму й написані від першої особи. Об'єднавши два твори — «Обыск» і «Допрос», Купрін створив оповідання «Шестое чувство» (1934), доповнивши його діалогом головного героя з матросом, який запевняв, що не знає ніякого почуття батьківщини. На хвилину замислившись, той пояснив йому: «Родина — это первая испытанная ласка, первая сознательная мысль, осенившая голову, это запах воздуха, деревьев, цветов и полей, первые игры, песни и танцы. Родина — это прелесть и тайна родного языка. <...> Родина — как мать. Почему, смертельно раненный солдат, умирая, шепчет слово «мама», то самое имя, которое он произнес впервые в жизни. А почему так радостно и гордо делается на душе, когда наблюдаешь, понимаешь и чувствуешь, как твоя Родина постепенно здоровеет, богатеет и становится мощной. <...> Чувство Родины — оно необъяснимое. Оно — шестое чувство» [127, с. 186]. Аргументуючи думку, герої згадує історичне минуле, коли «вся Русь бродила и пела», розповідав про дозвіл-



ля і працю простих людей, пастухів, володимирських рожечників та їхні пісні, цікавий звичай влаштовувати музичні змагання після закінчення пасовища: «Я и сам видел этот праздник. Очень занятно! <...> заиграли. Один на свирели, другой на жалейке, и так ловко друг к дружке приладились, что радостно слушать, до чего у них чисто и нежно выходит. <...> Играют и поодиночке, и вдвоем, и втроем, и вчетвером. А старинные песни ведут все полным хором. Например: «Долина, моя долинушка, раздолье широко-о-о-окое». Старинчатая, славная песенка...» [127, с. 188—190]. На протигагу тим пісням Купрін демонструє сучасні, у виконанні більшовика Крандієнка, які навіть як приклад не варто приводити — такі вони брудні. Звернення ж героя до фольклорних російських традицій викликане ностальгією за батьківщиною.

Г. Вардугіна підкреслювала, що в еміграційній творчості Купріна «чітко виявляється тенденція до міфотворчості — прагнення не лише воскресити минулі культурні та побутові традиції, а й заново створити картину світлого, гармонійного, вільного від несправедливості світу». Такий тип фольклору дослідниця називає ностальгічним [26]. Вважаємо, що саме з позицій застосування «ностальгічного фольклору» (Вардугіна) подані як збірний образ простого народу в оповіданні Купріна «Шестое чувство», так і картини гуцульських свят в українській письменниці. Хронотоп минулого присутній у її етнографічних 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. Велику увагу приділяє Леся Верховинка народній творчості, віруванням та заняттям українців [89, с. 84]. У Велику П'ятницю на Гуцульщині панує особлива атмосфера у природі, 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:

*Пре-тер-нів-ес за нас страсти...*

*Йсусе Христе,*

*Сине Божий, по-ми-и-луй нас...» [28, 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 [28, 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, вишивану узорами, сорочку [28, с. 66]. Вродлива й розумна, дівчинка любила квіти, тому засаджувала квітник перед домом, плела віночки дітям і «вертали вони <...> заквітчані, з руками, повними квіток, і приносили з собою запах луки». Слова Катрі про квіти – то сповідь самої Лесі Верховинки про красу рідної землі. Розповідаючи казки, дівчина ставала схожою на фею. Одного разу діти запитали, чому поміж збіжжям ростуть червоні маки та сині волошки. І дівчинка склала для них історію про те, що то сам Ісус Христос змушений був іти полем і нести хреста. Із його пораненого чола спливала кров, а за ним ішла Матінка Божа і плакала. Розповідь Катрі містить елементи легенди: «...де впала капля крові з Ісусового чола, там виростав червоний мак, а де впала сльоза з синіх очей Матінки, там виростала волошка» [28, с. 68].

Звертається Леся Верховинка й до зображення життя людей різних прошарків та усіх вікових категорій. Її малій прозі притаманні «стримані емоції, імпресіоністичні картини, вмиле описування тла і розгорнення наскрізної картини». Вона – «майстриня живописання словом» [6; 96, 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» [28, с. 87]. Авторка використовує стилістично забарвлену, з гуцульським діалектом мову, майже усю палітру художніх засобів: «небо наче безкрай 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 звуки сопліки»; «колесо сонця», «чорні челюсті печі»; сонце «лизало червоними вогниками верхів'я гір», «заглядало в хату темно-шафірне небо» [28, с. 87 – 89]. Народньо-фольклорна складова твору переплітається із екзистенціальними мотивами. Старий Олекса 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» [28, с. 88–89]. Згадує дід стражденне життя, схоже на долю самої України («Трох згинуло ще за цесаря, а два молодці за Україну...»). Леся Верховинка в образі діда показала типовий український характер — роботящого, хазяйновитого й доброго чоловіка, який допомагає іншим, адже, сумуючи за родиною, дід Олекса вирішив взяти до хати сироту і навчити його господарювати.

Якщо дід асоціюється із багатостраждальним 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 з великою любов'ю змалювала героя, який не скоряється перед труднощами, стає добровільним вигнанцем і продовжує свій страницький 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, залишаючи природі часточку своєї душі [28, с. 170–184].

Сучасність у Купріна — це воєнно-революційне лихоліття, показане в оповіданнях і нарисах «Родина», «Шестое чувство», «Извозчик Петр», «Кража», «Рассказ пегого человека», «Островок», «Гатчинский призрак», «Бубен Неумный» та ін. У творі відчутний сум за такими людьми, як герой останнього твору. У будь-який час дня і ночі весь він бував наповнений так, що ніде яблуку впасти, напханий, перевантажений протестами, скаргами, винаходами, викриттями, листами до редакції [127, с. 52]. Мов герой-велетень, він встигав усюди. Ніхто не дивувався, що Бубен — і вічний студент, і служить у цирку, працює садівником, боцманом, контролером, архієрейським півчим, редактором газети, тобто людина активної життєвої позиції. Автор вживає стосовно нього приказку «наш пострел везде успел». Цей невгамовний персонаж — людина планетарного розмаху. Купрін пише: «помчался куда-то в пространство, точно неведомый осколок какой-то бродячей планеты». Письменник порівнює свого героя з

Дон-Кіхотом, який сміливо кидався на допомогу усім — слабким, бідним, жінкам, тваринам. Він, таким чином, наділений ще й ознаками вічного образу: «Бубен Неумный 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» [127, с. 54 – 55].

Назва іншого твору — «Извощик Петр» (1924) — прямо вказує на тему маленької людини. До свого героя наратор завжди ставився з повагою, пригощав принагідно. Революція, на яку з таким нетерпінням чекав Петро, є головною темою розмов. Використовуючи антитезу, Купрін, як і Аверченко (його герой Пантелій Гримзін зі збірки «Дюжина ножей у спину революції»), на прикладі життя простих людей протиставляє райське дореволюційне життя і страхіття напівголодного існування після революції. Петро говорить: «Так мне, милый, денег некуда было девать. Никакой царь богаче меня не жил...» [127, с. 107]. Особливість малої прози Купріна — у використанні публіцистичного елемента. У вказаному оповіданні автор розповідає про голод, черги за журавлиною, жмихи та реп'яхи, які люди змушені були їсти, після чого починали хворіти. Врятувала героя та його донечку дружина візника, яка принесла харчі — хліб, м'ясо, яйця, борошно. Висновок Купрін робить такий: «...как легко было в России быть добрым» [127, с. 107]. Зазначимо, що твір написаний у той час, коли письменнику скрутно жилося на чужині. Саме в 1924 р. він розлучився з дружиною. В одному з листів писав, що біль і туга за батьківщиною не проходять. Тому, можливо, і згадав саме цей випадок зі свого життя.

Оповідання й новели про життя у Лесі Верховинки також написані під впливом тяжких часів, що переживала Україна. Усі страхіття тогочасного життя відчують на собі навіть діти. 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 незнамого краю», і москалі, що «стріляють усіх, кого лиш надібають на дорозі» («Вигнанці»), і «...голод, що панує тепер на нашій нещасній Україні» («Сестричка з Наддніпряни») [28, с. 71, 105, 144, 146, 187]. Дитяча тематика тісно переплітається з патріотичною. У творах звучить віра у краще майбутнє. «Дай Боже, щоб ми якнайшвидше стрінулися... в Києві <...> В столиці Соборної України!» — мріють діти [28, с. 191].

Майже послідовником героя Купріна із твору «Бубен Неумный» виступає хлопчик Михась із оповідання Лесі Верховин-

ки. Хлопчик спілкується із героями — стрільцями, які нагодилися на вечерю. Михась 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, «сплямненого кров'ю та засіяного кістками», душі їх на крилах пісні линули до рідних осель. Відчайдушний хлопчик тікає до стрільців «бити ворога» і молить Ісуса про допомогу: «Ісусику, маленький, Ісусику, милий, дай нам побіду!». Коли поранений Михась відкрив очі, його заспокоїли: «Наші побідили! Хлопчик був упевнений, що то Ісус їм допоміг [28, с. 192–194].

В оповіданні «Кража» (1930) Купрін також малює картину жакливих 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» [126]. Герой твору Петро Бровецький виявився справжнім патріотом, коли в лиху годину змінив професію полкового лікаря на стрільця. Прийом «оповідання в оповіданні» дозволив письменникові передати атмосферу, в якій опинилося військо. Голодні, змарнілі, виснажені люди змушені були хитрістю виманити у хазяйки хліба — саме про це розповів авторові сам Петро Бровецький, якого той зустрів у еміграції.

Страшні реалії більшовицького «раю» не можуть нікого залишити байдужими. Вразили вони навіть привида імператора Павла I з оповідання Купріна «Гатчинский призрак» (1929). Використання фантастичних елементів допомагає письменникові передати атмосферу післяреволюційної епохи. Привид задає ряд риторичних запитань комісарові Зайцю: «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 тисячі проходимцев стали неслыханными тиранами, владеючими жизнью, смертью и имуществом стомиллионного населения? Почему это унижительное рабство, какого не видала история?...» [127, с. 69].

Завдяки засобам іронії й сатири автор показує засилля агітаційно-реklamних елементів у країні. Комісар, що змушений ночувати в палаці, замість подушки використовує згорток газет, якими завжди були «напиханы его агитационные карманы». Він

приготувався доповідати, до того ж у ньому «проснулась давня привичка к агитации». Свою промову Заєць закінчив «грядущим торжеством коммунизма, мечтательной картиной земного рая во всеобщем равенстве». Однак привид Самодержавця, слухаючи його, відчував гострий смуток і важку скорботу: «Дураки. 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!» [127, с. 67 – 69].

Купрін показав більшовицьку владу і її представників у вже згадуваному оповіданні «Шестое чувство». На відміну від простих людей дореволюційної Росії, вони не викликають у нього позитивного ставлення. Матрос Крандієнко – це сумбурна особистість, у мові якого домінує вислів «Расстреляю к чертовой матери!». Автор впевнений, що «злобный, разрушительный собирательный ум большевиков отличался большой практичностью и безошибочно знал – какому человеку определять какое место» [127, с. 182]. Слідчий схожий на мерця, якого пізно витягли з могили. Вартовий називає більшовиками Івана Грозного, Петра Першого, 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, а також дивується, яке «безумие было вызвать революцию во время войны. Какое преступление перед Родиной» [127, с. 184 – 185].

Одна із особливостей творчості Купріна і Лесі Верховинки – безіменність персонажів. Як і в оповіданні «Бубен Неуемный», так і в «Рассказе пегого человека» (1934) герой навіть у в'язниці не називає свого імені. Цитуючи класика («Что в имени тебе моем?»), він навмання пропонує називати його Іваном Пегим. Взагалі слово «пегий» (рябий) у Купріна одне з найулюбленіших. Т. Кайманова зауважила, що в еміграційній прозі рябий чоловік, який багато пережив, залишив позаду масу великих і дрібних подій, «перетворюється на символ втраченої Росії». Колірна характеристика, на її думку, набуває філософсько-змістовного

сенсу, стає ознакою живучості, витривалості російської людини» [104, с. 4]. Саме таким виявився Бубен. Незважаючи на усілякі життєві негаразди, війну з німцями, він, мов казковий герой, «воскресает в самом героическом виде» [Купрін, Пестрая, 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 дуже горда, безкорислива людина [127, с. 56]. Іван Пегий також «милий 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 [126]. Іноді Купрін змушений згадувати важке лихоліття, бо в кінці твору надто емоційний: «Эта головоломная революция все перевернет шиворот-навыворот!» [126].

У Лесі Верховинки безіменними героями є персонажі новели «Їх доля», у якому поєдналися хронотопи сучасного й майбутнього. Твір показує, як закоханих вороги розділили «непроходимим кордоном», хоча вони «не чужі, а діти одного великого народу». Головний персонаж говорив: «Мое завдання — боротьба», а вона у відчаї повторювала: «Ти ж летів до сонця», однак імпресіоністичними фарбами письменниці повідомила, що «...чорна хмара стала насуватись на сонце». Коли у в'язниці на нього налетів «чорний жак» 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 біде 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 [28, с. 133—137]. Авторка не називає імен героїв, підкреслюючи цим типовість ситуації у ті часи.

Сучасне й майбутнє тісно сплелися і в інших 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» [28, с. 101—103]. В іншому творі музикант Олесь, захоплений пісню Січових стрільців, намагається написати 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 своєї мелодії, а матері у записці повідомити, що це — «пісня свободи», тому просив її заграти за нього [28, с. 83–85].

Сучасне, що дає надію на краще майбутнє — це спогади Лесі Верховинки «Один вечір у Гофманстала» [28, с. 89–93]. Схвилюваний поет подякував студентам, що ті принесли йому найкраще — пісні свого народу. Лунали українські колядки, народні та стрілецькі пісні. Гофмансталь запропонував гостям: «...Так візьмімося за руки і піднесім їх тричі вгору, а при тому нехай кожний думає собі про те, чого він найгарячіше бажає для себе і для своєї Вітчизни». Усі «тремтячі руки» сплелися в один вінок дум, поривів, а найголовнішим було бажання — «для Вітчизни — волі...» [28, с. 92].

Тему майбутнього більшовицької Росії змалював Купрін в антиутопії «Рай» (1921), дія якої переноситься майже в кінець ХХ століття. Потік свідомості, форма втраченого документа дають можливість авторові представити картину дійсності, що постала внаслідок руйнівних та рішучих дій радянської влади [72, с. 55]. Схожий літературний прийом рукопису, що згорів, використовував Михайло Арцибашев у своєму оповіданні-антиутопії «Вечный мираж» для змалювання апокаліптичної картини світу [87, с. 92–99]. Натомість у творі Купріна подано трафарет тоталітарної держави. Змістом життя у Всеросійській Комуні стали слова «равенство и электрификация» [126]. Майбутнє Совдепії показане і в оповіданні «Последний буржуй» (1927), у якому відчутні елементи фантастики й сатири. Хронотоп твору охоплює 40-ві роки ХХ ст., і ще більш звужений, ніж у попередньому творі. Там — Москва, тут — Гатчино, яке знаходиться в 40 верстах від Санкт-Петербурга, Петрограда і Ленінграда — про усі назви автор пише «в минулому». Зазначимо, що Купрін виявився справжнім провидцем стосовно останньої назви. Ще у статті «Маски» (1920) він пророкував: «Бедный город! Разрушенный Петрополь, обесчещенная Северная Пальмира!.. Сколько пришлось на твою долю переименований! Санкт-Питербурх, С.-Петербург, Петербург, Петроград — ныне, может статься, Ленинград...» [126]. Письменник мав рацію: назва Ленінград з'явилася після смерті Леніна, 26 січня 1924 р.

В оповіданні «Последний буржуй» завдяки лексико-стилістичному наповненню помітне ставлення автора до революції та її



наслідків; досить назвати деякі з них: СРСР, який завжди йшов на чолі всесвітньої революції, встиг «страхнуть 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 [127, с. 123]. Автор відтворив деякі радянські реалії: бюрократичну систему, де «бумаги-то в славейшей 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?). 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 мати на Різдво ялинку була виконана. Прикрашена вогниками, дощиком, горіхами й ланцюгами, плакатами «Долой!», «Позор!», «До конца!», «Фронт», а на верхівці ялинки були прикріплені іграшкові рушниці, гільйотини та шибениці [127, с. 126 — 127]. Використовуючи різдвяний мотив, Купрін показав, що в Совдепії все буде спрямоване на вихвалення більшовицького ладу і залякування непокірних.

Таким чином, цікава й різноманітна творчість Купріна і Лесі Верховинки свідчить про велику любов письменників до рідного краю і турботу про долю Батьківщини. Хронотоп їхніх творів пов'язаний із минулим — народними звичаями і святами з позицій «ностальгічного фольклору», періодом війн та революційного руйнівного сучасного їм лихоліття. Твори Купріна, звернені до майбутнього, є застереженням сучасникам про тоталітаризм, натомість нарис Лесі Верховинки дарує надію на бажану волю для України. Вдаючись до різноманітних художніх прийомів, засобів, елементів поетики, письменники у своїх глибоких, змістовних оповіданнях і нарисах зуміли передати атмосферу, що панувала у більшовицькій Росії й Україні, майстерно змалювати минуле, сучасне й майбутнє своєї землі.

## Національно-патріотичний дискурс

*На тій безсмертній славі козацькій тримається  
віра православна і сама Україна.*

*Дмитро Тягнигоре*

*Як це сталося, що ми, адже ж ідейно неперемо-  
жені, тепер — переможені й безсилі? Як могло  
статися, що ми, сини Батьківщини, Батьківщи-  
ну — покинули, і Вона — залишилася без нас, її  
вірних синів?*

*Є. Маланюк*

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 інші, проаналізовані дослідниками (Л. Черватенко, М. Ільницький, О. Кушнір, М. Гнатишак, С. Киричук, Н. Буркалець, Н. Білик, М. Зушман, Б. Мельничук та інші).

Однак ще багато імен 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 про письменника небагато відомостей, проте нам вдалося з'ясувати нові деталі його життя й творчості. Народився на Київщині, був православним священиком. У часи Визвольних змагань — старшина Армії УНР. Під час еміграції 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 оповідань, 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», «Січ: Вісник Української автокефальної православної церкви в ЗДА» тощо. Інформацію про вистави за творами Дмитра Тягнигоре — водевіль «Землетрус», жарт «Жид сватом», драми «Жертви целібату», «Сотничиха Гандзя», «Пімста», «Гатарка» та інші — містили оголошення в газеті «Свобода»

1929—30-х рр. У виставах, що відбувалися при Українській Православній Церкві, грали члени організації «Молодого Козацтва». У 1931 р. Д. Тягнигоре за дорученням архієпископа Теодоровича виїхав до Бразилії для організації УАП Церкви. Помер у колонії Ірасема (Ірапутан) 1945 р. [81, с. 222—223].

Деякі відомості про життя письменника знаходимо в його творах. Так, із оповідання «Як я отаманував на Січі» дізнаємося, що Дмитро — це ім'я, яке він отримав при святому Хрещенні, а Тягнигоре — «прибране з того часу», коли в 1896 р. побував отаманом «січового товариства на острові Хортиця на річці Буг, недалеко від Брацлава» [203, с. 109]. Письменник із великим зацікавленням слухав оповідання свого 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, зацікавився його творчістю й попередив, щоб той не носив «вогонь у кишені». Але трапилось так, що за твір Кониського, який москвич Іванов назвав «глупою халяцкой литературой», його відрахували з навчального закладу. І тоді разом із друзями він вирішив організувати Запорізьку Січ: «Неньку-Україну визволяти, слави добувати» [203, 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. Дмитро Тягнигоре сховав на острові прапор, булаву, печатку, зброю, одяг, сто двадцять срібних рублів і універсал. Юнак вирішив, що на те була «Божа воля. Значить, ще не настіла пора Україні вільною бути» [293, с. 125—126]. Така дієва любов і налаштованість врятувати батьківщину-неньку залишилася з ним на все життя.

Про патріотизм автора свідчать і газетно-журнальні публікації. 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 тратають свої сили і життя <...> Хоч часточку з них визвольте — се молоді, здорові люде — вони найдуть собі працю...» [36, с. 361].

Письменник 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 [92].

Зауважимо на тематичній складовій малої художньої прози Д. Тягнигоре. Майже в усіх творах відчутна нестримна, палка любов автора до рідної України, бажання розповісти читачеві про славне минуле проходить червоною стрічкою крізь усі книги. Вже у вступному слові до першої збірки читаємо такі натхненні слова: «...маєш вражіння, що се не плоди фантазії плодови того письменника, тільки оповідання, списані на скору руку за якимсь добродушним оповідачем під час забави чи на вечерницях. Легкість стилю Дмитра Тягнигоре і враз із ним буйний полет фантазії — отсе головні прикмети його писань. Та що найбільше робить Дмитра Тягнигоре симпатичним, се його щирий, невимушений патріотизм та людяність, які пробиваються з кожного його оповідання» [203, с. 6]. Хоча автор слів не вказаний, зробимо припущення, що це — редактор «Українського Голосу» Мирослав Стечишин (1883–1947), якому з нагоди двох років співпраці письменник присвятив перше оповідання у книзі. Вступне слово й стало чи не єдиною оцінкою творчості автора-початківця. Таке позитивне враження надихнуло Тягнигоре на подальшу роботу.

Письменницьким кредо можна вважати слова героя з оповідання «Отаман Щерба»: «Страждання наших предків не повинно забуватися. На тих жертвах, страждання і терпіннях збудується самостійна Україна» [205, с. 45]. В іншому творі автор зауважив, що тяжкі часи переживає тепер український народ, маючи на увазі післяжовтневий період, але «не краще було і в давно минулім», коли великі герої «боронили рідний край і святу віру православну» [205, с. 91].

Отже, тема козацтва є провідною у Д. Тягнигоре. Козак — оборонець свого народу — зазвичай виступає продовжувачем сімейної традиції, тому йде до Матері-Січі навчатися козацькому мистецтву і стає справжнім лицарем. Якщо раптом батько потрапив до турецького полону, син ішов його визволяти (оповідання «За батьком»).

Автор був добре обізнаний з українським фольклором, козацькими літописами, українською історією, творами видатних митців ХІХ століття, особливо — з поемами Т. Шевченка та повістю «Тарас Бульба» М. Гоголя. Малій прозі письменника 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 помсти. 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» [203, с. 185].

Твори Д. Тягнигоре сповнені народної мудрості. Молодий герой оповідання «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». Письменник вважає, що буде помста, і словами козака грозить 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» [205, с. 95—96].

Автор прокладає місток між минулим і сьогоденням. Так, віра Д. Тягнигоре у легенді «Меч, яким здобувається воля» підкріплена сподіванням про народну Єдність. Він запевняє, що сила усіх козаків зібрана у величезному мечі, який не під силу підняти одній людині. 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 [205, с. 107–108]. В оповіданні «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 [205, с. 135], що стає знаком тієї України, яка бореться за своє визволення.

Д. Тягнигоре не лише вірить у її майбутню славу, він і працює заради неї. Історик 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 принципи

єдиноначальства, існувала жорстка війська дисципліна та карний кодекс на випадок невиконання наказів. Збиралися козацькі старшини, самого організатора називали «Батьком Отаманом». Проводилася й культурно-освітня робота; існували школа українознавства, два хори, духовий оркестр, бібліотека, аматорський гурток тощо [20, с. 26].

Така інформація допомагає зрозуміти головну тему оповідання «Під блакитно-жовтим прапором», у якому молодь Америки їде на допомогу Україні здобувати свободу. Твір названий письменником сенсаційною повістю, 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. Інші відомості — про час, коли пробудилися від сну Олекса Сагайдачний, Іван Кривоніс, Іван Орлик та інші народні месники — слугують джерелом героїко-містичного дискурсу. Присутні 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 благословили козацтво на велике діло, із хлібом-сіллю провели. 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 Дмитро Тягнигоре й про гучні бої, у яких козаки перемогли більшовицьке військо й нарешті очистили Київ від ворога. «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» [204, с. 151]. Молодь умилася у водах священної ріки Дніпра, прочитала Універсал зі зверненням: «Український народ! Ти знову став вільним і незалежним господарем своєї землі! Най жие самостійна соборна Україна!» [204, с. 152].

Тема жінок-месниць займає також важливе місце у творчості письменника, про що йтиметься далі<sup>20</sup>.

Новітня історія України початку ХХ ст., що також займає певне місце у творах Дмитра 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 чверті населення України говорить своєю рідною мовою <...> Хіба ви забули, що Україна мала своїх гетьманів, свою церкву, своє військо і те все захоплено 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» [203, с. 41, 50]. У творі «Чотириногий революціонер» автор розказав випадок, коли в Сибіру ведмідь напав на карателів і загриз їх, врятувавши жертву від розстрілу. Звір, як робить висновок автор, виявився благороднішим за людей. Назва оповідання «Спомин» — це страшна картина пореволюційного існування голодних людей, а висновок із твору — «голод цілком змінює людину» [205, с. 132, 134] — свідчить про пережите самим письменником.

Важлива особливість оповідань Д. Тягнигоре — проста мова. І хоча лише у деяких із них міститься підзаголовок «оповідання для молоді», такими є більшість із них. Зазвичай письменник робить дидактичні висновки до творів, 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» [203, с. 94, 126]; «Той дух її безсмертний кличе нас усіх на святе, велике діло до боротьби з ворогом за волю і долю» [205, с. 77].

Не менш цікавою є творчість вже згаданого західноукраїнського письменника Антіна Чекмановського. Народився у сім'ї царського службовця у селі Гинному біля міста Рівного. Закінчив реальну гімназію, брав участь у боях Першої світової війни, отримав поранення. На початку Жовтневої революції активно

<sup>20</sup> Розділ «Принципи зображення персонажів».

займався національно-революційною діяльністю, був одним із засновників товариства «Просвіта» у Рівному. Після падіння української державності та приходу польської окупаційної влади став боротися проти неї, видрукував газету УСРР «Борітеся!» (1928). Як співредактор і журналіст, працював у волинських, львівських, варшавських, празьких та інших виданнях, у яких з'явилися перші оповідання. Багато творів втрачено внаслідок приходу більшовиків і варшавської пожежі 1944 р. Из усієї творчої спадщини залишилася книга оповідань «Віки пливуть над Києвом» (1938, Львів), а також мала проза, розсіяна в еміграційній пресі. Помер у Скаржиську (Польща) 3 грудня 1945 р. Перші відомості про діяльність Чекмановського маємо від його дружини, Галини Журби [94, с. 7–8], і галицького критика 30-х рр. Ярослава Заремби [97, с. 5–6]. Наприкінці 1990-х рр. почали з'являтися деякі публікації, присвячені його життю і творчості (Г. Дем'янчук, І. Пашук, Н. Радіонова та інші).

Єдина збірка малої прози автора варта уваги філологів як зразок «оригінальної сполуки містики, символіки й живого реалізму» [97, с. 6]. Книгу перевидано у Нью-Йорку 1964 р., а у 2012 р. — на батьківщині письменника, у Рівному. Своєрідний задум низки оповідань, об'єднаних образом-символом чудодійної Перли, що є знаком національної свідомості українців, актуальний і сьогодні.

Чотири оповідання зі збірки, що хронологічно 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 мерцями й їли з голоду матері своїх дітей» [213, с. 10]. Головний герой має промовисте прізвище — Халамидник, якого люди називають злодієм, конокрадом, волоцюгою, однак є й застаріле значення слова — «босяк, голодранець» [188, с. 13], що більше відповідає змістові твору. Спостерігаючи за ваганням багатіїв, які, на думку Івана Халамидника, «мусять першими йти на ворога, — не йдуть», натомість сваряться між собою, «раду радять», і «кожен вождем хоче бути, а битись нікому», він сам вступає у боротьбу з ворогом. Герой щиро молиться пресвятій Софії, просить для себе «такої слави, щоб життя за батьківщину покласти» [213, 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, вбиваючи й ранячи їх, 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» [213, с. 14–15]. Раптом з'являється кінь чорний, і на ньому Червоний Невідомий Лицар, і все змінюється.

Мотив обіймів двох лицарів вказує на легковірність захисника. Іван Халамидник втрачає пильність. Фольклорні, середньовічні й містичні елементи у поєднанні з християнським світоглядом наближують твір до жанру легенди. Заремба наголошував на значенні символів у творі. Так, Перла є «знаком живучості народу й вічної його туги до повного самоздійснення» [97, с. 6]. Символіка Червоного Лицаря непрозоро натякає на перемогу червоної армії та зраду інтересів України.

Антін Чекмановський широко використовує народно-фольклорні мотиви і художні засоби: «срібні шати», «щиро-золоті сурми», «отруйні стріли», «кам'яний дощ», «прозора, мінлива сльоза»; особливо неабияке значення мають порівняння: «татари залягли, мов сарана, мов черва»; «горіли як свічки, церкви»; «місто, як розкопане муравлище» та інші. Про красу Києва автор пише так, що навіть варвари зупинилися, задивовані нею: «як сонце з золотом на банях церков <...> виблискує» [213, с. 9–16].

Важливе значення має символіка 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 [111]. Також повторюється «тридцять сім» як число магічних світів [175] 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» [213, 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 іншому оповіданні збірки — «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, інші заперечували: «Їдуть як брати, як свої... Не можна, — православні». Козаки повірили у ніби щирі братні наміри, і далі «...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?...» [213, с. 57, 60, 61, 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 Гонти актуальні й зараз: «Хай же буде для других наука. Не братайся із москалем по віки вічні. А повірив — плати головою» [213, с. 67, 73].

Символ коштовності також присутній і в цьому оповіданні. Козак Гонта дорожив фамільним перстеном, «з перлою», стародавньою пам'яткою ще «з діда-прадіда» [213, 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, — ляцьких, ні московських» [213, с. 77—78].

Завдяки мотиву чародійної сили Перли Чекмановський тримає інтригу, що має продовження в інших оповіданнях. У творі «Брев'яр отця Яна» давня історія розкривається через сприйняття її Лізою, онукою Кологривого. Спочатку від старого Тихона чує вона про гайдамак і Гонту, а потім читає нотатки отця Яна, звідки дізнається і про народного героя, і 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» [213, с. 90—91]. У творі багато філософських роздумів, риторичних запитань. Знайдений героїнею у шкатулці перстень Гонти дає їй сили до боротьби. Пізніше, вже зі згадуваного твору «Крути», дізнаємося, що половинка того перстеня стала родовим талісманом, а далеко її родичка, даруючи його майбутній невістці, сказала про Лізу: «Тітка любила

вказувати на символічність оцих самоцвітів: «Ця перла, то сльоза, а рубіни — кров» [213, с. 124]. Символіка прикраси подана і в оповіданні «Намисто Раїни Могилянки», героїня якого пишається прикрасою з перлиною від її пращура Байди. З цікавістю слухає вона розповідь діда-бандуриста. Жінка пишається, що «таких, як він [Байда — І. Ж.], земля родить нечасто». Дід називає Байду «великим лицарем», а Перлу — «сльозою святої Софії». У першому творі саме таким чином 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» [213, с. 52–53].

Провідне значення займає у творі й символіка кольору й колірних відтінків — червоного, золотого, жовтого, чорного: «золоті світла», «щиро-золоті сурми», «червоним пливли ріки». Автор надає особливе значення кольорам, які несуть смислове навантаження. Неодноразово повторюється жовто-блакитний, підкреслюючи символіку 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» [213, с. 55]. Думка письменника стосовно свободи підкріплюється середньовічними й християнськими мотивами, ремінісценціями з Біблії. Символіка святої Перли символізує національну самобутність і нездоланну силу народу, яка не втрачає своєї цінності і в наш час. Іван Халамидник, Байда й Гонга — образи справжніх захисників, які йдуть на будь-які жертви заради свободи України.

Мала проза Дмитра Тягнигоре та Антіна Чекмановського має важливе значення для відродження й утвердження національної літератури. Тема козацтва й тема визволення України від несправедливої влади засвідчують патріотичні почуття митців.

Діяльність Тягнигоре в еміграції за відродження козащини сповнена надією на збереження українських традицій, що демонструє національно-патріотичний дискурс його творів. Мала проза Чекмановського насичена діалогами, риторичними запитаннями, філософськими узагальненнями («Ох, Україно! <...> Ти, як наймичка, стирчиш біля дверей» [213, с. 79–80]). Дослідження національно-патріотичної прози письменників відкриває широкі перспективи для вивчення спадщини інших митців часів еміграції.

## Екзистенціальні мотиви

*Як насправді вигадувати, коли чесність підказує, що усіляка вигадка буде блідою, аніж дійсність? Та й про яких людей писати, а головне — про яке життя, якщо все життя зруйноване, а обличчя людей викривлені?*

З. Гінніс

Науковці зазначали, що наприкінці XIX — початку XX ст. у гуманітаристиці з'явилася нова парадигма, в межах якої людина трактується передусім через її відношення до власного, особистісного буття. О. Кеба зокрема наголошував: «Ця парадигма дістала назву «екзистенціалізм», що в найзагальнішому вимірі означало філософію «існування» людини, вияв її окремішної сутності через пограничні стани — туги, страху, відчаю, у наближенні й осягненні смерті» [108, 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.

Переконання засновника філософії абсолютної унікальності людського буття С. К'єркегора стосовно трьох рівнів на шляху до існування (естетичного, етичного й релігійного), його протиставлення життєвих явищ пізнавальним, логоцентричним стали особливо актуальними після Першої світової війни [136, с. 316]. Художня категорія «екзистенційна свідомість» пов'язана з переживанням «межової ситуації», у яку потрапили мільйони людей внаслідок світового катаклізму — війн, революції, еміграції. У малій прозі міжвоєнної доби провідне місце займають екзистенціальні мотиви. Ними сповнені оповідання й новели Л. Мосендза, В. Королева-Старого, І. Савіна, О. Купріна і Лесі Верховинки, нариси Р. Гуля.

Екзистенціальні мотиви зустрічаються й у творчості відомого російського письменника Олексія Толстого (1883–1945), який з 1919 по 1923 рр. перебував в еміграції (Стамбул, Париж, Берлін),

і в українського — Олеся Бабія (1897 — 1975), змушеного багатомісячною війною служити, вчитися й працювати в Австрії, Польщі, Чехословаччині, Німеччині, США.

Питання екзистенціальних візій у малій прозі письменників не вивчалось, тому на прикладі оповідань О. Бабія «Бандит» (1923) і О. Толстого «На острові Халки» (1922) дослідимо цю тему.

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 Бабія «переслідувалась найбільш жорстоко, і ми нині про неї найменше знаємо» [10]. За часів незалежності України мала проза українського письменника, 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 — «червоного графа», однієї з найбільш суперечливих і загадкових фігур радянської епохи — останнім часом долучилися літературознавці О. Александрова, К. Извозчикова, М. Михайлова, Д. Ніколаєв, Х. Халіл та інші. Про неординарність особи письменника свідчить і факт, що професор О. Варламов, працюючи над біографією О. Толстого, докорінно змінив перше враження про нього: «Толстой мене переміг як людина <...> міфи стали розпадатися». Ще й почала надходити інформація, що діяльність автора використовувалася органами НКВД (Ю. Окляньський, І. Толстой).

Е. Соловійов писав: «Екзистувати — значить «бути у нестямі», бути в екстазі, виходити з берегів своєї упорядкованої свідомості, емпіричного кругозору, соціально організованого досвіду [189, с. 299]. «Твори екзистенціального типу художньої свідомості, — писав О. Кеба, ґрунтуються на специфічній концепції особистості, в якій людина постає феноменом унікально-неповторним і абсолютним» [109, с. 10]. Саме такі герої представлені у творах О. Толстого й О. Бабія.

Іван Зарубняк, молодий хлопець «з ніжним інтелігентним і заляканим обличчям» та «благальними очима» із оповідання Бабія просить лікаря не відправляти його до війська: «...я боюся війни... не хочу вбивати людей... боюся крові... я християнин [9, 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 зазяла раніше їй невідома прірва буття, відбираючи спокій, залишаючи ризик діяльності, успіх якої не гарантований» [136, с. 317].

Схожі 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 году, в 1916-м был контужен, в 1917-м освобожден, в 1918 году 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» [195, с. 199, 205].

Літературознавці ставлять питання, що екзистенційне існування «видається важким випробуванням за межею животіння» [136, с. 317]. Жах чужини, непримиримість 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» [195, с. 203]. Про напівголодне існування вказують інші речі: «Нынче утром в цейнгаузе ободранных кошек выдавали, бывшим гражданам Российской империи союзнички выдают кошек, — лопайте...» [195, 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...» [195, 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 інший портрет Івана: «...ті

самі очі, тільки пригаслі, якісь озвірілі, понури» [9, 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, він залишився байдужим: «я бачив, як кладуть її у труну, й ані одна сльоза не пала з моїх очей» [9, с. 79]. Майже 20 років по тому аналогічну ситуацію описав А. 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 [105, с. 37–46]. Порівнюючи різні варіанти екзистенціальної свідомості — «відмова від світу» у 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» [107, 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 селгах і грабунком мусіли рятуватися від голодної смерти», «я пімстився на большевиках», «мене брала розпука, й я думав поповнити самогубство, але хотілося жити!» [9, с. 80–82]. Життя він називає «тинянням», «звірячим бурлацтвом». Повернувшись додому інвалідом після важкого воєнного поневіряння, Іван не застав нікого, та й хату спалила ворожа армія. Філософ Е. Соловйов зауважував: «Екзистенція — це доля-покликання, якій людина беззаперечно, стоїчно підпорядковується» [189, 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...». Іван розповідав, що вони грабували, вбивали, палили з розкішною і вдовolenням, бо їм здавалося, що пани винні їхньому горю [9, с. 81–83].

Загальним дидактичним висновком для обох творів можна вважати роздуми 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» [9, с. 84].

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

### 3.3. Фольклорно-міфологічна парадигма

*«В твоїх руках все на світі.  
Твоя всюди воля!  
Нехай буде так як буде, —  
Така моя доля!»*

*Т. Шевченко*

У російській та українській літературах міжвоєнної доби визначальну роль відіграє фольклорно-міфологічна складова, яка зазвичай повторюється чи не в кожен епоху. Звертаючись до розгляду апокаліптичних подій початку ХХ ст., літературознавці зробили немало, щоб «показати глибокий зв'язок між епохальною кризою «традиційних цінностей» і міфологією у якості нового пізнавального інструменту» [171, с. 3]

Міфологізм, який став однією із найважливіших категорій у поезії ХХ ст., багато в чому «зумовлений тим же спонуканням до синтезу, який мала виявити створена художником картина світу» [99, с. 37]. Як 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» [155, 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» [171, с. 12]. Осмислюючи катастрофічні події минулого, письменники зверталися до різноманітних тем і образів: фольклорної міфології (А. Аверченко, Теффі, Саша Чорний, В. Королів-Старий, К. Поліщук та інші), 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 та інші), у яких шукали душевного спокою. Свіввідношення подій, викладених у творах античної й орієнтальної тематики (І. Бунін, О. Купрін, О. Грищай, М. Байков, С. Левинський) у їхній історико-міфологічній іпостасі наближає малу прозу до європейського рівня.

Митці обох літератур у скрутні години линули до найріднішої людини у світі, до любові-неньки. З великою теплотою М. Осоргін згадував про свою матусю: «Из старой женщины с грустными глазами, какой взяла ее смерть, она превращается для меня в девочку лет четырнадцать, 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» [160, с. 415]. Образ Матері був триєдиним, викликав асоціації з рідною матінкою, із Богоматір'ю та образом Батьківщини. Дослідники спостерігали, що «сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу» 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» [206, с. 9].

Використання міфологічних ремінісценцій у ХХ ст., на думку О. Зверева, відбувається по-новому: «Тепер це не просто паралелі до основних подій, що відбуваються у творі, 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» [99, с. 36–37].

У скрутні часи в духовних пошуках зарубіжжя моральною підтримкою для емігрантів були Пушкін і Шевченко, яких сприймали як головні символи російської та української культур. З одного боку, українські письменники плекали у своєму серці великого Кобзаря, росіяни — міфологізували Пушкіна. Щоб насититися чарівної народної сили й краси, представники обох літератур зверталися до творчості Миколи Гоголя, літературний вплив якого також відчутний у малій прозі письменників еміграції першої хвилі — А. Аверченка, В. Королева-Старого, О. Амфітеатрова, А. Чекмановського, Тэффі, З. Гіпшіус, Саші Чорного.

## Архетипи національно-культурних витоків і вершин

Він був не лише пророк і Кобзар Нації, не тільки поет і не тільки маляр, і не тільки діяч чи історична постать... <...> він, що до кінця любив і так само до кінця ненавидів, і що в нім ненависть і любов, помста й ласка якось гомерично зливалися в одну потужну мелодію, — то соборний витвір самих землі, підсоння, краєвиду, повітря нашої Батьківщини. То — найглибший вибух раси, що в добі історичного занепаду — саме ним — відновила душу й тіло народу.

Є. Маланюк

...те из нас, кто действительно знают Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня наполняют душу. Все до- ставляет нам удовольствие <...> Преклоняясь перед блеском его черновики, мы стремимся по ним распознать каждый этап разгара его вдохновения, которым создавался шедевр. Читая все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать — в этом одно из достоинств нашей жизни.

В. Набоков

Моральною опорою у скрутні часи еміграції для українського й російського зарубіжжя були постаті Тараса Шевченка й Олександра Пушкіна. Туга за батьківщиною й бажання бачити її вільною спонукали письменників настійно линути до їхніх постатей і духовної спадщини національних поетів. М. Бердяєв писав: «Загальнолюдське значення мають вершини національної творчості. У національному генії розкривається загальнолюдське, через своє індивідуальне він проникає в універсальне» [17, с. 96]. Представники різних естетичних і політичних поглядів сприймали Пушкіна як головний символ російської культури, тому що воно, на думку Л. Березової, виявилось тим центром, навколо якого могла об'єднатись уся зарубіжна Росія, залишивши позаду політичні та ідейні розбіжності [15, с. 29]. Д. Туманов також підкреслював, що еміграції був необхідний символ, потреба відчути щось вище, що могло б над партіями поєднати емігрантів між собою й усіх їх у сукупності із втраченою батьківщиною [197, с. 170].

Культь Шевченка, якому старт дав П. Куліш (саме тоді його стали називати «нашим батьком», могили «навіки священною» [50, с. 108]), отримує подальший розвиток як на материковій

Україні, так і в місцях українського розселення за кордоном. Різноманітні заходи, присвячені Шевченкові — 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 загальної хвилі намагання творити національну міфологію на чолі з Шевченком, якого називали учителем, пророком, Христом. «Україна» у Шевченка — не звичайна текстова одиниця, це одна з структурно-художніх домінант творчості, ключове, парадигмальне для свідомості і поетичної уяви Шевченка поняття, в якому сконцентровані характерні ознаки і глибинна сутність його світовідчуття, світобачення, світогляду» — наголошував Ю. Барабаш [12, с. 103–115].

У російському зарубіжжі також склався культ Пушкіна, відбулася його міфологізація. Велику роль відіграли філософи й публіцисти С. Булгаков, В. Ільїн, А. Карташов, Д. Мережковський, Л. Шестов, П. Струве, Г. Федотов та інші, які називали його Пророком, вбачали у ньому живе втілення Святого Духа [18, с. 11]. Науковці відзначають 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» [143, с. 151–152]. Особливе значення мало Пушкінське свято 1937 р. — з нагоди 100-річчя загибелі поета. Безпрецедентна культурна акція відбулася тоді в 42 державах п'яти частин світу. Л. Березова зафіксувала, що у 231 місті світу російська діаспора святкувала День російської культури і століття Пушкіна як грандіозний ідеологічний і політичний захід [15, с. 30].

Виступи на Днях російської культури, статті в еміграційних виданнях І. Буніна, І. Шмельова, О. Ремізова, М. Алданова вже стали предметом дослідження філологів. Загальні питання вивчення Пушкіна як символу Російського зарубіжжя висвітлювали Л. Березова, І. Мітіко. Публіцистичну пушкініану студіював В. Туманов; феномен Пушкіна як наукову проблему — В. Непомнящий; тему російського поета у творчості 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 Пушкіна у літературній свідомості кінця XIX — поч. XX ст. — І. Рождественська; пушкінські мотиви у творах І. Лукаша — Л. Спроге. Однак, незважаючи на

велику кількість робіт, майже 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 інші. 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 досліджень (Н. Білик, Н. Мафтин), у яких би вивчалися шевченківські мотиви, образи, ремінісценції в літературі діаспори. Науковці констатують, що й «дотепер відсутні ґрунтовні праці, у яких би розглядалася шевченкіана українського зарубіжжя» [25, с. 13]. Зауважимо, що це є актуальним і для пушкініани. До того ж 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 панегірично-мемуарної групи (від грец. *panegyrikos* – урочисто-похвальна промова; від лат. *memoria* – пам'ять). Як відомо, в античні часи панегірики використовувалися як надгробна промова, що прославляла подвиги померлого. Саме у формі панегірика написаний твір Л. Цегельського «Пам'яті Тараса Шевченка». Автор проводить паралель із поезією Тіртея. Рефреном звучать слова: «гомоніла Україна – довго гомоніла». Цегельський використовує 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!» [211, 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. Гришай, «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) тощо. Промови й доповіді з шевченківських свят часто випускалися окремими виданнями: А. Коломиєць «Шевченкова ера» (Дубно, 1942), 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 ученого-лінгвіста С. Смаль-Стоцького, який у таборах на інтернації викладав, «не так українознавство, як Шевченкознавство». Ці «високоартісні Шевченкознавчі лекції» навiali авторові образ славного Кобзаря, і він присвятив йому вірша «Хвала Шевченкові» [112, 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 [117, 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 деяких творів: «Мой Пушкин» М. Цветаєвої, «Пам'ятник Пушкину» Б. Зайцева, «В лучах Пушкина» А. Карташова. Слова Буніна, сказані ним у статті «Думая о Пушкине» («Уся моя молодість пройшла з ним...») [22], можна використати як епіграф до творів усіх письменників російського зарубіжжя, бо кожен із них вважав себе причетним до пушкінської спадщини [83, 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 натхненно писав про батьківщину великого 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 дитями плаче, солнце гріе, витев вис на степу козачем...». Это Шевченко, — совершенно гениальный поэт! Прекраснее Малороссии нет страны в мире» [23, с. 223 – 224]. У цьому ж творі приділяє Бунін увагу й геніальному поетові Росії: «Пушкин поразил 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» [23, с. 33].

Весе «Пушкін, або Правда і правдоподібність» В. Набоков ділиться враженнями від творчості поета, який став для нього «усім». Це стосується і віршів, що друкувалися на зворотних листках календаря, і власних перекладів пушкінських текстів, і недбалих перекладів, які «...преступним образом уродуют пушкинский текст» з боку музичних творів. Ставлення Набокова до Пушкіна міфологізоване й пафосне: «Преклоняюсь перед блеском его черновигов, мы стремимся по ним распознать каждый этап разгара его вдохновения, которым создавался шедевр. Читать 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!» — підсумовує автор [147].

Ніби підхоплюючи думку Набокова, але раніше на десяток років, вклинюється у пролог поеми «Руслан і Людмила» Дон-Амінадо. Його фейлетон «У лукоморья дуб зеленый», що нагадує панегірик у більшовицькій риториці, створений на зразок виступу перед численною пролетарською аудиторією. У чотирьох рядках прологу сатирик показав усі недоречності нової влади. Через цензурні «нарости» автор угледів замість лукомор'я Балтійську морську базу, на місці буржуазного мічного дуба «виростив» бідняцький «червоно-пролетарський ясень»; золотий ланцюг замінив на стальний, 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.  
Восьмичасовый труд прекрасный,  
А, кстати, кошка ни при чем [63, с. 394—396].*

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

Кордоном схожості й розмежування 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, щоб дещо призупинити процес міфологізації Пушкіна, якого

показують як творчу, яскраву і неповторну особистість. Натомість українські продовжують і насичують архетиповий образ 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» [176, с. 71], і розглянемо твори малої прози письменників діаспори. Важливими архетипами є Мудрець і Герой. Про останнього Юнг, зокрема, 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» [219, с. 36]. Саме таким Героєм-Спасителем і водночас Мудрецем для письменників діаспори й виступає Шевченко та його пророча поезія.

Про цікавість до спадщини українського поета знаходимо безліч підтверджень: Богдан Лепкий із раннього дитинства захоплювався «Кобзарем», так що треба було відбирати у нього книгу, а вже у четвертому класі «нарисував вуглем портрет» свого кумира [131, с. 24, 29]; Клим Поліщук «...проніс до кінця свого життя» любов до великого Кобзаря, «...був свідомий близькості своєї долі до Шевченкової» [221, с. 7].

Символом нескореності й національним оберегом є постать великого Тараса для згадуваного вже Дмитра Тягнигоре. Майже вся його проза просякнута духовністю, святою любов'ю до України, між рядками якої відчувається пошана до славного Кобзаря. В оповіданні «Під блакитно-жовтим прапором» автор, ніби втілюючи мрію Тараса, «відправляє» молодь Америки на допомогу Україні здобувати свободу. Як для Шевченка Дніпро є святим, так і для Д. Тягнигоре: патріотично налаштована молодь «умилася у водах священної ріки Дніпра». Потім віддали поклон Тарасові на Чернечій горі, заспівали «Заповіта» й відрапортували про його виконання [204, с. 151 – 153].

В оповіданні Б. Лепкого «Свої» (1921) головним мотивом виступає портрет Кобзаря. На тлі грабіжницького нашестя нової влади автор показав, яке значення мав портрет 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 раптом в іншій кімнаті побачили «портрет кремезного вусатого дядька в баранячій шапці і в такому ж кожусі з дивною усмішкою на вдумливому обличчі», усе змінилося. Лепкий вдало використав прийом персоніфікації: портрет дивився на непроханих гостей і ніби запитував про останні новини, а побачивши великі ранці, ніби цікавився, що йому принесли більшовики. Сподіваючись на краще, письменник оптимістично завершує оповідання. Ті схаменулися, усі речі виклали, ще й господарів не чіпали, а, навпаки — покликали до хати і сказали: «Нічого вам бояться. Свої люде!» [134, с. 15].

Схожий мотив містить і твір 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 в оповіданні Лепкого портрет Шевченка виступає мотивом єдності, то в Поліщука він стає символом Всевидячого Ока, від якого нікуди сховатися більшовикам. «Куди не піди і всюди оцей», — говорить «вусач» [170, с. 303].

Зазначимо, що професор канадського університету А. Олейник, досліджуючи соціологічний аспект подій Майдану 2014 року, 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 Шевченка, якими супроводжували виступи, і цитати, що використовували як гасло («Борітеся — поборете!»). Науковець зауважив, що навряд чи пушкінські цитати були б використані в подібних акціях у Росії [157].

Не менш важливими є мотиви, що стосуються сприйняття шевченківського «Кобзаря» як святині та впливу його на формування національної свідомості. Митці діаспори так чи інакше долучалися до духовної спадщини Шевченка, використовували цитати з його віршів. Наприклад, слова поета «Борітеся — поборете. Вам Бог помагає...» взяли епіграфом О. Грицай до твору «Щурі» (1922), Леся Верховинка — до «Сірої книжечки» (1923), А. Животко — до нарису «Тарасів березень» (1924). Письменники часто опосередковано звертали до творчості Великого Тараса, що виявляється у ремінісценціях із «Заповіту» й інших творів — «Гайдамаки», «Іван Підкова», «Сон» тощо [88, с. 121].



Шевченків «Кобзар» згадує А. Крижанівський на сторінках свого неоромантичного твору «Історія одного вагону». Отаман Гончаренко якось у гуцульському селі 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». Шевченкове слово кликало до бою за волю, до помсти за минулі кривди [124, с. 34–35].

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 [138, с. 114]. В. Просалова стверджувала, що, «за міфопоетичною традицією, коваль наділявся надприродною творчою силою» [176, с. 113]. Його життя докорінно змінюється після триденного читання «Кобзаря». Він увесь цей час майже не їв нічого, і було чути, «як хтось проказував слова, як хтось зітхав жалісно і стогнав, як ранений у саме серце» [138, с. 115]. Ця «замусолена невеличка книжечка» стала його постійною подругою, герой усе в ній знав напам'ять, під її впливом змінилася його свідомість, він кликав за собою до боротьби: «...ідіть за мною, люди!» [138, с. 126]. Завдяки вивченню «Кобзаря», він підноситься до рівня міфологічного культурного героя. Знайдені на горищі книги коваль велів спалити, бо «то — не наше». Натомість стару селянську свиту, яку називає «святим сіряком», підніс над головою як символ споконвічного гноблення селянства, яке нарешті піднімається до боротьби. І сам коваль Супрун схожий на велетня, який здолає ворога. Із шевченковими словами на вустах і Божою піснею молитви він у своїй боротьбі нагадує архетипний образ Спасителя.

«Євангелієм степів» назвав «Кобзар» німецький воїн із твору Ю. Косача «Чарівна Україна». Герой уважно спостерігав, як українець читав цю 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 голос читця гримів. Герой зрозумів, що «ця грубезна, несамовита книга мала прикмету відроджувати це бунтарське плем'я українців [120, с. 67–68].

Своєрідним оберегом є збірка 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 тріпоталося у грудях, а сльози так густо сипалися з очей» [28, с. 102]. Збірка Шевченка була завжди у Василя 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. До книги герой звертався у хвилини скрути зі словами: «Батьку Тарасе, допоможи!» [28, с. 103]. «Кобзар» і справді додавав героєві 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 («...облигтий весь місячним сяйвом, завзятий та сильний, — правдивий син українського народу» [28, с. 105]) — відчувається патріотизм і віра в перемогу.

У фантастичних та історичних оповіданнях і нарисах російських письменників групи «живий Пушкін» було важливим «оживити» поета — саме з таких позицій виступала вся російська еміграція (див. книгу П. Мілюкова «Живой Пушкин»).

Саша Чорний у творі «Пушкин в Париже» знайомить із емігрантським середовищем напередодні Дня російської культури і показує різні групи, течії та партії. Використовуючи прийом візуалізації, автор «поселив» його в паризькому готелі. Гоголівський мотив із «Ревізора» допомагає письменникові викрити різні типи «ходоків». Один пропонує «почесне головування» і залишає поетові вітальну промову. Другий відвідувач, представник «наипотужнішої зарубіжної організації», нагадує, що 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 ціла купа телеграм і листів із проханнями надіслати статті, вірші до різних видань, переробити «Капитанскую дочку» в комерційний сценарій. Відповіддю всім прохачам і редакторам стало несподіване зникнення поета з готелю на зразок Ісаака Бікерстафа із твору В. Ірвінга. Така літературна аналогія не випадкова, адже відомо, що Пушкін використовував твори американського письменника як основу для власних («История села Горюхина», «Сказка о золотом петушке»). Але якщо герой Ірвінга залишив у готелі мішки зі списаними аркушами паперу — майбутньої «Історії Нью-Йорка», то забута Пушкінім старовинна золота монета є не лише платою за

перебування в готелі, а й своєрідним символом — відповіддю всій російській еміграції про закінчення золотого віку [214].

Реальні історії з життя поета бере за основу своїх творів М. Осоргін. Оповідання «Кишиневский случай» написане за архівними документами й дає уявлення про перебування 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 избытки». 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, «хочет и отшвыривает бумагу: «Никита, пусти!». Схвильованого товариша Пушкін зустрічає, катаючись від сміху по дивану і тримаючись за живіт, заражаючи своїм сміхом усіх присутніх [161, с. 277 — 282]. Автор звертає увагу на вибуховий невгамовний характер поета, дзвінкий сміх, веселість.

В іншому оповіданні Осоргіна, «Человек, похожий на Пушкина», використано мотив схожості Олександра Терентійовича Телятина з поетом. Письменникові було важливо показати не лише зовнішню схожість, а й внутрішні якості — простоту, самотність. Крім того, наголосити, що він, як і поет, «человек особенной судьбы, словно отмечен роком» [160, с. 505]. Двійник 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 Пушкіну 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 поетові. Цікаву деталь наводить Осоргін, якому ніби вдалося побачити 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 свого товариша у текст вірша «Памятник» — замість «...прелестью стихов я был полезен» автор побачив інший напис: «И долго буду тем любезен я народу...» [160, с. 509]. І це стало ще одним підтвердженням народності поета й шани його.

Саша Чорний також змалював загальновідому зовнішність поета: «...ясные внимательные глаза, тугие завитки волос вокруг крутого широкого лба, круглые капитанские бакенбарды» [214].

Осоргін показав Пушкіна в молоді роки на засланні: «...смуглий молодой человек из наголо обритої головою» [161, с. 277]; у середньому віці: «фигура в черном плаще, високом и широком воротнике, пышном галстуке, а шляпа почти всегда в руках. Смуглое лицо, бакены, кудрявая голова, задумчивость [160, с. 503 – 504]; і в старості, яким би він міг бути: «...человеком странного вида, толстогубым, с полуседыми редкими кудрявыми баками, в легкой, вызеленевшей крылатке» [160, с. 508].

До групи творів «живий Пушкін» віднесемо й малу прозу Нік. Гієвського та Івана Лукаша, в яких головну роль відіграють прототипи пушкінських героїв і особисті речі поета. Нік. Гієвський (псевдонім Миколи Сергієвського (1875–1955), романіст, видавець, мемуарист, автор малої прози) 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 «Новосельє». 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 молодю жінкою, яка стає втіленням жіночої вроди й гармонії. Розповідаючи про її життя, письменник наводить безліч пушкінських цитат, що підтверджують близькість його 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 Тані Ларіної була саме Катруся Буткевич-Стройновська — така вражаюча схожість їхнього життя й так вишукло зобразив поет образ графині в «Домике в Коломне» [40, с. 42]. Самого Пушкіна автор показує 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» [40, с. 31]. У цьому історичному оповіданні<sup>21</sup> поєднані як автобіографічні відомості (історія, пов'язана з родом письменника), так і елементи наукової розвідки.

<sup>21</sup> Авторське визначення.

У спадщині І. Лукаша також є твори пушкінської тематики: «Заветный перстень», «Треуголка Пушкина». Автор подає власну версію пригод пушкінського головного убору. Поет, на думку письменника, все 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 Арцибашев, звикли мати «властителей дум», без яких нібито не можуть обійтися. Він саркастично заявляє: «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» [8, с. 57–58].

На іншій особливості перстень Пушкіна зупинився 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. Письменник задає риторичне питання: «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...» [141]. Міркуючи про подальшу його долю, Лукаш проводить аналогію з нещасливими життєвими долями Жуковського й Тургенева, тобто тих, хто після нього володів цим талісманом. Наприкінці нарису Лукаш згадує героїню незнайденого кохання поета Єлизавету Воронцову – «Постарелый, морщинистый и ослепший Ангел Нежный служил Пушкину какую-то непрерывную тихую литургию до самой могилы». Вона читала щоденно твори Пушкіна. А коли втратила зір – слухала їх. Потім зник і перстень. Письменник, як бачимо, тримає інтригу навколо Пушкіна і його імені, завдяки загадковості, навіть містичності його речей, які можуть належати лише самому поетові.

Отже, розглянувши малу прозу шевченкіани й пушкініани, ми проаналізували подібні твори художньо-публіцистичного змісту, що складають панегірично-мемуарну 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. Російські митці намагалися класика зробити своїм сучасником, вступали у творчий діалог із ним. Пушкін давав відчуття єдності, згуртованості, якого 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 письменників української еміграції була архетипова фігура Тараса Шевченка, портрет якого наближався до ікони, а «Кобзар» виконував роль талісману. 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.

### Варіанти художнього втілення архетипу Матері

*«Спасибо тебе, мама! Спасибо тебе за любовь и за утешение. Знаешь, я всегда дочитываю твое письмо со слезами на глазах».*

І. Ільїн

Один із найважливіших 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. В еміграції для багатьох письменників материнська любов була тією зіркою, що вказувала дорогу в майбуття, вселяла віру у власні сили й давала насагу до життя. Свідченням надзвичайної поваги є написання українськими письменниками О. Варавною-Кобцем 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. Пушкарьова, 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 інші.

Архетип Великої Матері (інші назви — Божа Матір, Софія, Діва) є одним із найважливіших архетипів, визначених К. Юнгом. У роботі «Психологічні аспекти архетипу матері» він 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...)» [220].

Провідну роль відіграє архетип матері в українській та російській еміграційних літературах, де часто фігурує під іменем Берегині. Як зазначає В. Войтович, це богиня добра, захисту людини, оселі, малих дітей від хвороб та інших злих сил [35, с. 25]. Згідно з концепцією академіка Б. Рибаківа, зв'язок Берегині 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 жертвності матері-берегині є провідним [80, с. 112].

Зазвичай письменник у творах залишає для нащадків закодоване повідомлення, яке позначається за допомогою глибинних конструктів, архетипів. Однак сам архетип, на думку Л. Коробко, не має конкретного втілення. Він — провокативна субстанція, із якої народжуються інші літературні форми [114, 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 губернської «чека», «надлюдським голосом переказувала всі муки матері» [39, с. 17]. Знесилившись, 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 — Тана-

тос — реалізується через архетип Смерті. Івась, побачивши матір на долівці, усю в синцях, зрозумів силу материнної 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.]» [39, с. 18]. Синові захотілося зробити добродієство й 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», написаних на тему еміграції, є мотив прохання милостині. Український письменник у психологічній новелі змалював хвилювання жінки-емігрантки, яка разом із сином-студентом, що «на лікаря вчиться», змушена стояти з простягнутою рукою. Виправдане використання Лепким 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 зима... 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. Дерев'є, болить...». Паперова асигнація, отримана від милосердного пана, нещадно палить жінці руку [135, с. 342–343].

Героїня оповідання Теффі — ще один приклад жертвовності матері. Та, на відміну від твору Лепкого, гроші, які пані Бове «выклянчивала по нескольку франков» у російських емігрантів, їй «не палять» рук. Колись скромна та 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, чії примхи вона завжди виконувала, для кого вона розпочала нову еру свого життя. Жебракування задовольняло Шарлотту перш за все тому, що вона відчувала «чрезмерное счастье», коли син-невільас хвалив її за роздобуті гроші. Материнська сліпота врешті зіграла жадливу роль. Вона навіть не зразу усвідомила, що син



скоїв злочин, вбивши дружину, щоб привласнити її спадщину. Наприкінці твору з'являється мотив чужого — невпізнання власної дитини. Коли Поля ввели до зали суду, мати не зразу впізнала сина, бо вирішила, що це — злодій. 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 [202]. 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» [220]. Отже, у підсвідомості людей інколи відбувається трансформація архетипу Матері в негативний — архетип відьми, що є свідченням віддзеркалення колективного світогляду людей.

У творах Лепкого й Теффі поруч із архетипом Великої Матері з'являється архетип Маски (захисна оболонка). Маркером його в українського автора 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 [135, 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» [202]. 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 в оповіданні 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» [202]. З перших рядків твору Лесі Верховинки постає Брана: «...можно її бачити на вулицях маленького містечка — як 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 висувуються з-під хустки...» [28, 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, зложеними 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» [28, с. 150]. Брана вперта, нахабна і скупа, вона «трясється над кожним грошем», але для Сари купує найкращу каву, бо це — улюблений напій донечки. Мати довго й наполегливо збирає придане, щоб віддати дочку за достойного чоловіка. Сама мріє про той час, коли зможе нарешті відпочити біля неї в заможному будинку. Та ось Сара заміжня, і щаслива мати відправляється до неї на другий кінець міста. Однак в голосі дочки чує чужі ноти, бо тій соромно за старі материні речі, клунки з дірками. Сподівання на тихе життя поруч із Сарою виявилися марними, бо вони з чоловіком не можуть «тепер прийняти її до себе», «може, колись пізніше», «але не тепер». Тематично твір Л. Верховинки близький до роману О. Бальзака «Батько Горіо», який також усе життя присвятив дочкам, віддав їм останні 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» [28, с. 160].

Архетип Великої Матері-Берегині є провідним і у творі І. Шмельова «Рассказ об одной старухе». Про типовість образу жінки свідчить думка автора: «Да в каждой губернии таких старух найдется». Його героїня «махоньякая 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» [218, с. 154]. Зображаючи життя старої на тлі великих соціальних потрясінь — війни, революції, колективізації, Шмельов окреслює своєрідний образ-символ самої Росії тих важких літ. У творі присутній 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 знущан-

ням, котрі цілеспрямовано позбавляли її пам'яті й стирали усю інформацію про минуле. Саме таким «Іваном, не помнящим родства», виявився син, який і до війни мало чим допомагав матері («спяну 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 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, кричит: «Убейте лучше, не дамся!» [218, с. 169]. В одному із особистів вона впізнала сина і почала кричати: «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» [218, с. 170]. В оповіданні переплітаються міфологічний 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» [29, 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» [28, 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 мусли колись в молодості бути гарні; тепер вони померкли <...> Лице її маленьке та поморщене, як зів'яле яблуко <...> Сиве волосся повисувалося з-під хустки» [28, с. 35]. Лише через сімнадцять років пощастило їй зустріти сина. У погляді гарно одягненого молодого чоловіка, що подав їй монету, розгледіла мати щось рідне і

знайоме, до того ж побачила на його чолі шрам — такий самий, який мав син Юрко. Серце її забилося і пошкунтильгала за ним, наблизилася, «тремтячи всім тілом, вхопилася німічними руками поли його легкого подорожнього плаща», ноги її підгиналися, вона мало не знепритомніла, але син не впізнав і «відштовхнув її плечем набік» та пішов геть [28, с. 41 — 42].

Добре відомий у світовій літературі мотив Ніоби (після смерті дітей перетворилася на камінь) притаманний і малій прозі міжвоєнного періоду. У творах І. Гаврилюка образ матері — один із провідних. 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 — бабуся, 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» [39, с. 2 — 3]. Схожими на Ніобу є й старі батьки у творі «З часів боротьби». Батько, побачивши сина, який «в більшовизм пішов», «перекинувся до москалів», «тихо зойкнув, опустив руку й наче закам'янів». А мати зігнулася й «упала ниць, наче розчавлена тяжкою скелею», коли син на вимогу батька покинув оселю [39, с. 26 — 27]. Справедливо зазначав О. Бойченко, що мотиви мандрують у часі й просторі та переосмислюються кожною наступною добою [132, с. 346]. Отже, 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». Значимо, що цей мотив є провідним у народних і літературних казках (С. Лагерльоф, О. Пушкін). У новелі українського письменника 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» [190, 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 вважаєть-

ся жінці гора, що нагадала «стару почорнілу ікону Голготи», перед якою вона гаряче молилася [190, с. 148]. Цей 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, винна у смерті чоловіка Марії, після пологів захворіла і знаходилася між життям та смертю. Обидві матері хвилюються про долю рідної дитини, тому бажають: «Будь щасливий, сину!..» [190, с. 151].

Сподіваючись, що у її дитини буде краща доля, кріпачка з оповідання М. Осоргіна змушена була виконати панську волю — віддати господині свого новонародженого сина. Але підміна все ж не пішла «синові Аракчєєва» на користь, а отже, через недоречну поведінку і в навчанні, і на службі виникли у нього проблеми. І коли від «беспутного поручика» Михайла Шумського всі відвернулися, лише рідна мати, яка була йому «кормилицей», залишалася з ним ласкавою й доброю і «терпела его порок» (мотив сліпої материнської любові) [161, 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 важливе значення має 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 [сина — І. Ж.] не пожаліла» [190, с. 136—137]. Мати виступала проти дій бунтівників — заколотників антипольських виступів, тих, «що їм Україна пахне». Коли ж її сина разом із іншими арештували, Текла заспокоювала себе: «...Не виказувала, а правду сказала, як запитали!» [190, с. 137, 139]. Але 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 лєтучки» [190, с. 142].

Близьким до мотиву зради матері є провідний у творі Теффі «Наш быт» мотив псевдоморфності, який виникає «внаслідок

підміни справжнього неприродним, примарним, оманним, а її наслідком часто стає створення ілюзії для широкого загалу, обмеженого кола осіб, окремого суб'єкта» [154, с. 22]. Пані Аросова, що прийшла до сина, який усі роки перебування в еміграції надсилав їй гроші, була розчарована жадливими 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» [202]. Цей 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 жадливе 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...» [200, 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. Однак жінка глибоко помилялася: новій владі навіть контужені й глухі спеціалісти були потрібні. За невиконання завдання більшовики пригрозили розстріляти усю сім'ю. Таке відчуження від власного сина, навіть і неусвідомлене, не є типовим для матері. Асоціюючи пілота, який загинув, зі злом («не жалко было. Собаке собачья смерть!» [200, с. 161]), мати жодної хвилини не задумалася — а 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 матусю. Аналізуючи основні чинники формування українського національного характеру, Б. Цимбалістий зазначав, що жінка-мати відіграє особливу роль у ментальності українців. Він уважав, що в дитинстві українцям набагато ближчою є мати, ніж батько. Саме до матері звернена глибока любов і навіть пієтизм її дітей упродовж усього їхнього життя [212, с. 37].

З великою любов'ю написані рядки нарису Р. Купчинського «Мамина рука». З гумором, він писав, що руку мами знав віддавна, бо вона «давала: їжу, накази, а густо-часто ляпаси». Але знедавна, коли з хлопцем трапилася пригода — провалився по пояс під лід, то знов-таки отримав і ляпаса, і теплою чаю, і запален-

ня 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» [130, с. 101].

Звертався до материнського образу й російський письменник і філософ І. Льїн. У «Рожественском письме» рясно цитував її настанови: «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 твоё письмо со слезами на глазах» [103, с. 126–127].

Левко, герой твору У. Самчука «Кулак», знаходячись за градами, знав, що мама «готова до нього прилетіти», «що в серці своїм вона <...> плакає 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» [184, с. 52]. Чекав на побачення, але час «залізною своєю ходою» невблаганно минав, 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» [184, с. 49–54].

Спішила до сина й мати з нарису російського письменника І. Лукаша «Россыпь звезд». Солдат, розповідаючи товаришеві про минуле, згадував, як, лежачи у дозорі, побачив стареньку, що бігла полем і просила не стріляти. На питання, як вона тут опинилася, жінка відповіла, що йде «из Днепра, по плавням. К сыну. Сын у вас в белых служит» [140, с. 62]. Отже, матері у згаданих творах Самчука й Лукаша поспішають до синів, незважаючи на перепони, відстань і небезпеку.

Новела «Лист до мами», надрукована без підпису на сторінках журналу «Сурма», схожа на тематико-стилістичну манеру У. Самчука. Герої твору також у важкі часи думками линули до найріднішої людини. Відомо, що письменник саме в цей час і в цьому виданні працював, тому ймовірно, йому й належить авторство твору. 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 любої 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 забути-ся!» [139, с. 3]. Образ матері в новелі асоціюється із символом самої зніченої України, а лист сина сприймається як мотив помсти за усі кривди, завдані Вітчизні-Матері.

Іноді звучить у творах і 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 теж нагадує архетип Матері-Землі. Герой згадував, як мати пригорнула його і гладила по голівці «шорсткою рукою» і ніби вибачалася за те, що покарала сина [184, с. 392–393]. Він вибачає матір, на яку ображався. 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, Л. 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, 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 домінуючим є позитивний образ матері. Мати-берегиня йде на все заради щастя дитини, тому спільним майже для усіх аналізованих творів є мотив жертвності.



### Фольклорно-міфологічні візії ірреальної дійсності

Після революції 1917 р. і громадянської війни життя в Україні та Росії почасти видавалося, особливо письменникам-емігрантам, позбавленим будь-якого здорового глузду, набувало ознак ірреальної дійсності. Для її осмислення найбільш органічними художніми засобами ставали фольклорно-філологічні. Яскравим прикладом їх застосування у малій прозі є творчість російського й українського письменників-емігрантів Аркадія Аверченка (1880–1925) і Василя Королева-Старого (1879–1943). У післяжовтневий період обидва опинилися поза межами батьківщини. В. Королів-Старий 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. Але останнім прихистком для обох письменників стала чеська столиця Прага.

Літературознавець Ст. Ніконенко, аналізуючи творчість Аверченка, писав: «У насичений світовими катаклізмами й революційними бурями 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» [152]. Ці слова певною мірою можуть стосуватися й творчості Королева-Старого, який «видав поперх 100 книжок і брошур, а статей і новел то й підрахувати тяжко» [146, с. 7].

У творчій спадщині Аверченка й Королева-Старого є збірки малої прози з однаковою назвою — «Нечиста сила». Вперше книга російського письменника випущена у 1920-му р. в Севастополі, потім вийшла 1921-го р. в Константинополі. Наступне видання здійснене майже через півстоліття американським видавництвом «Russika Publishers» [186, с. 338], і нарешті в 90-ті рр. — у Росії. Книга Королева-Старого вперше видана у співпраці видавництва «День» (Київ) і «Чорномор» (Польща) 1923 р. Наступне видання з'явилося майже через 70 років у видавництві «Веселка» в Києві. Як і творчість авторів загалом, так і названі збірки з ідеологічних причин і досі не були предметом аналізу науковців. Деякі оповідання книги Аверченка зацікавили А. Нестеренко, Д. Ніколаєва, О. Михайлова, Л. Спиридонової. Кілька казкових оповідань Королева-Старого стали предметом розвідок О. Слижук, В. Шевчука. Професор Ф. Погребенник зазначав: «Як і ім'я автора, так і його книжка — безперечно цікава і повчальна — до

сьогодні були незаслужено забуті» [168, с. 5]. І хоча в галузі порівняльного літературознавства є дослідження чарівного світу казок Королева-Старого й Туве Янсона (С. Васюта), відсутній компаративний аналіз збірок «Нечистої сили» Аверченка і Королева-Старого, тому з'ясуємо особливості поетики у різних за жанрами й темами книгах з однаковою назвою, а також визначимо схожі світоглядні позиції письменників, ставлення їх до образів фольклорної міфології [82, с. 156 – 160].

У жанровому відношенні книги малої прози відрізняються: у Аверченка – оповідання, у Королева-Старого, за авторським визначенням, – «книжка казок» [162, с. 4]. Ф. Погребенник називає її «книжкою казкових оповідань» [168, с. 5]. Збірка українського письменника вміщує фантастичні казки; Аверченка – два фантастичних оповідання («Місто чудес», «Уривок майбутнього роману») [151, 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» [2, с. 282]. У цій збірці й у наступних еміграційних виданнях найбільш відкрито виявлене ставлення автора до подій Жовтневого перевороту і його наслідків.

Нагадаємо, що книга Аверченка вийшла на три роки раніше за видання українського автора, тому, ймовірно, Королів-Старий читав її, бо творчість знаменитого короля сміху була у той час загальновідомою. Російський письменник приїхав до Праги в 1922 р., випустивши до цього часу низку книг у Росії та поза її межами. Тема дітей, що цікавила Аверченка ще до революції («Я люблю детей. Дети любят меня» [2, с. 4]), можливо, надихнула й 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 піднімає низку дидактичних проблем, що стосуються й дорослих. Книга Аверченка – суто для дорослої аудиторії, але також торкається теми виховання, наприклад, в оповіданні «Миша Троцкий». Авторів жаль хлопчика, сина ненависного йому політичного лідера, бо росте, позбавлений батьківського тепла й дитинства взагалі.

Подібна риса обох збірок – гумористична складова. Звичайно, книга Королева-Старого не може змагатися з відомим сатириком, але відрізняється м'яким гумором та деякою іронією. Для Аверченка, на думку Б. Оречкіна, сміх був головним знаряддям у життєвій боротьбі [158, с. 4]. У творах еміграційного періоду його

сміх перетворюється на сміх «політичної ворожнечі й ненависті» [172, с. 2], іноді — з присмаком чорного гумору. Луначарський розповідає про дружину, яка пішла із театру, бо «прогуляться ей, видите ли, захотелось», а у темряві спіткнулася об «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») [2, с. 283].

Словосполучення «нечиста сила» зазвичай викликало почуття чогось жахливого. Про нечисту силу писали багато авторів світової літератури. У передмові до першого видання 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 головною роль виконували представники «злого духа». До цього списку можна віднести і збірку Аверченка. Королів-Старий вважає, що не потрібно залякувати дітей, тому слушно запитував: «Навіщо населяти світ у кожному місці ворожими й лихими силами?». Письменник обрав інший шлях — розповідати дітям про ті невідомі сили «як про персоніфіковані сили природи» [162, с. 4].

Протилежний зміст має збірка 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 іншими. Аверченко своїми оповіданнями відкриває завісу того безладу, що настав у Росії. Використовуючи улюблений прийом — антитезу, він майстерно порівнює життя «до» і «після» революції. До початку цієї «хурделиці» був у людей налагоджений побут — автор 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 золотий брелок на огромном брюхе голодного отощавшего людоеда», — так почав Аверченко своє фантастичне оповідання [2, с. 289], говорячи про лихі часи, що принесла з собою більшовицька влада. Королів-Старий про цей час відгукнувся так: «...прийшов тысяча дев'ятсот кувернадцятий рік. На землі почалася страшна колотеча» [118, с. 28].

І якщо український автор обмежується вказівками на політичні події лише у першому розділі, то російський письменник

майже у всіх фейлетонах та оповіданнях збірки ставить на перший план події тих буремних років. 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» [2, с. 272]. Тут же 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 у книзі Аверченка відбувається у країні більшовиків — саме те, про що писав і Королів-Старий: «Люди робили такі діла, на які ніколи не зважився б найгірший Чорт» [118, с. 28]. Навіть простий перелік злодіянь 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 [2, 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» [2, с. 301], що стало зрозумілим без зайвих слів.

Аверченко уважно вивчав життя, щоб створити сатиричні картини тогочасної дійсності. Його герої повторюють вслід за лідерами більшовиків їхні лозунги на зразок «грабуй нагробоване», співають «Яблучко», вкладаючи в нього свій зміст, або революційні пісні, що мають вигляд фонорепліки: «Отречёмся от старого мии-ира...». Або розповідають одне одному 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» [2, с. 277, 279, 304].

У вже згаданому оповіданні «Отривок будущего романа» Аверченко створив 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 [2, с. 289]. Наслідком такого правління 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 кожна 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 [2, с. 291 — 292]. В іншому оповіданні дитина не знає, для чого потрібне сталеве перо, що таке ніж для розрізання книг, монетниця («Античные раскопки»).

Королів-Старий, ніби продовжуючи тему збірки Аверченка, привертає увагу читача до фольклорних джерел, але пропонує глянути на це з іншого боку. Його книга — своєрідна енциклопедія Невидимих сил — так автор називає цих істот, вони й самі себе такими вважають. 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, 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. Зауважимо, що в письменника це власні імена. Вій, що головує на міжнародних зборах у казці 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» [118, с. 17 — 18].

Подібну стратегію демонструє збірка Аверченка. Нечисту силу автор згадує у приказках («И какое там к бису малиновое варенье», «тряхнуло так, что аж черти проснулись») [2, с. 277, 280], власних іменах (*Черт Иванович*) [2, с. 323], як означення («дьявольское искушение») [2, с. 330], порівняннях («танцует Спирырка, как бес») [2, с. 276], як слова приспіву («чика-чика-чиалочки — едет черт на палочке...») [2, с. 304], як перифраз однієї із молитов за упокій («...всем этим Лениным и Троцким, Зиновьевым, Каменевым, Луначарским, Дыбенкам, имена же их ты, диаволе, веси») [2, с. 280].

Український письменник ніби вступає у полеміку з російським. На думку Королева-Старого, словосполучення «нечиста сила» вигадали самі люди, що якраз і підтверджується як у книзі Аверченка, так і його збірці. Наприклад, 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» [118, с. 52–53]. Ось такий розгاردіаш і стався у Росії з приходом більшовиків. В оповіданні «Наваждение» Аверченко пише: «И вдруг — трах-тара-рах! Бабах!!! Что такое? В чем дело? Угодники святые!» [2, с. 277]. А справа виявилася у більшовицькій навалі, наслідком чого стали допити, голод, смерть, розстріли, грабунки, про що йдеться в кожному оповіданні збірки.

Дійові особи Аверченка існують, на думку Д. Ніколаєва, у «якійсь ірреальній дійсності». Філолог стверджує, що у книзі велику роль відіграє сюжет, створюється ряд персонажів, які запам'ятовуються [151, с. 244]. Іноді сатирик, використовуючи реальні факти, супроводжує їх цікавими історіями. Відомо, що в Харкові був «шалений» комісар Саєнко, до якого боялися потрапити на допит, про що є немало свідчень у документальній літературі [Красний терор]. Аверченко описав випадок із участю цього нелюда, при якому щодня проводилися розстріли. Та герой оповідання «Перед лицом смерти» Нікольський зміг обдурити Саєнка, вигадавши, що «Нікольського вчера расстреляли». А незабаром прийшли добровольці й визволили його [2, с. 319].

І казкава, і реальна дійсність оточує також дійових осіб збірки Королева-Старого. Нечистою силою у нього виступають злі й вороже налаштовані 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 задрісний брат («Мара») та інші. Натомість саме «нечиста сила» (у загальноприйнятому розумінні) виконує, навпаки, позитивну роль — рятує, захищає, радить, втішає, заступається за скривджених, допомагає. Автор дає фольклорним персонажам імена: Мавка Вербинка, Потороча Хрипка, Вовкулака Хреб тощо.

Симптоматично, що обидва письменники захоплювалися творчістю Миколи Гоголя. Л. Спиридонова писала: «...соковитий гумор його оповідань трохи нагадував раннього Гоголя» [192, с. 135]. Традиції класика, на думку А. Нестеренко, письменник продовжив і розвинув у темі «нечистої сили» [149, с. 82]. Це яскраво проявилось у наступній збірці сатирика «Дюжина ножей

в спину революції», у якій також велике значення 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 Аверченко підкреслює своє ставлення до того дисгармонійного ладу, в якому опинилася Росія з приходом більшовиків [73, с. 301; 84, с. 189].

Збірка Аверченка «Нечиста сила» теж насичена гоголівськими мотивами. Про це свідчить цитата з «Вечорів на хуторі біля Диканьки» в оповіданні «Добрыє друзья за рамсом». Аверченко зміг уявити Катерину II й Потьомкіна, коли прочитав про них у знаменитого письменника: «Всего несколько пустяковых штрихов — и обе фигуры стоят передо мной, как живые» [2, с. 281]. Аллюзії з «Носом», «Тарасом Бульбой», «Мертвыми душами» містить оповідання «Возвращение»: письменник цитує фрагменти повісті, використовує схожі символи (птиця, ніс), копіює стиль Гоголя, його вислови, але насичує 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 сиромаха Николай Иваныч, что и Лизочка Караваева повесилась от мук невыносимого «организованного» голода, и Маруси Грибановой нет, и Катерины Ивановны, и Димочки Овсякова — все, все «сошли под вечны своды» [2, с. 327—328].

В оповіданні «Международный ревизор» Аверченко використовує гоголівський мотив знаменитого «Ревизора» і вводить 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 городового розмірковує про пам'ятники: «Только поставь где-нибудь один памятник — сейчас же целую сотню всякой дряни нанесут и наставят». Врешті, зовсім по-гоголівськи вирішено відібрати жителів, що мають веселіший вигляд, підкормити їх і випустити на вулицю, щоб ходили вулицею туди-сюди — саме там,

де комісія працюватиме [2, с. 293 – 294]. На думку А. Нестеренко, сатирик актуалізує переносне значення слова «комедія» (вдавання, лицемірство), винесене у підзаголовок, визначаючи ним дії людей, наділених владою, тепер вже – радянською [149, с. 82].

Королів-Старий також любив творчість свого земляка. Значимо, що один із його численних псевдонімів – В. Диканський – натякає на селище, яке стало відомим завдяки «Вечорам на хуторі біля Диканьки». Український письменник-емігрант часто використовував гоголівські мотиви у своїх попередніх творах. 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 [115, с. 188]. Ймовірно, ще одним улюбленим твором Королева-Старого є «Вий». 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...» [60, с. 142]. У «Нечистій силі» 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. Імовірно, письменник натякає на часи, коли Україна була сильною світовою державою, тому й русалки співають пісню:

*Відсіль, з чарівної України,  
Хай радість розійдеться всюди!.. [118, с. 28].*

Обидва автори щиро любили батьківщину, про долю її хвилювалися і прагнули повернутися, але Королів-Старий – у вільну Україну, Аверченко – у монархічну Росію. Український письменник висловив свої думки 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» [118, с. 38]. Провідна думка висловлена так: «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 стьожкою, який «не любив лихих людей», а, вивчивши життя невидимої сили, мав розповісти про них усім [118, с. 18, 25, 28].



Аверченко ж усім серцем був відданий Росії. Його сучасник, М. Брешко-Брешковський, згадував: «Він [Аверченко — І. Ж.] тужив за Росією, замученою, розтерзаною, і часом ця туга трагічно відгукувалася у його нових оповіданнях» [21, с. 16]. У збірці письменника відчутна ностальгія за батьківщиною, де зараз кружляють «зловещие коршуны и вороны» [2, с. 280]. Збірка «Нечиста сила» — це антибільшовицька сатира, крізь яку звучить туга за втраченою Росією. Та автор сподівається на краще. В оповіданні «Возвращение» сатирик відчуває час тріумфу, тому радіє: «Чует, чует наше общее огромное русское сердце, что совсем уж скоро побегут красные разбойники, что падет скоро Москва и сдастся Петроград...» [2, с. 327].

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

### Сучасність крізь призму античних сюжетів

Увага до античності у творчості українських та російських письменників пояснюється об'єктивними закономірностями літературного процесу в контексті філософських пошуків епохи. М. Бахтін писав: «У кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, які залишилися не розкритими, неусвідомленими 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» [14, с. 331—333].

Звернемося до спадщини Остапа Грищай (1881—1954) й Олександра Купріна (1870—1938). Грищай з 1914 по 1945 рр.

жив у Відні, потім — у Німеччині, Купрін — у Парижі. Обидва багато працювали як публіцисти, перекладачі, письменники, надаючи перевагу малим жанрам. Складне емігрантське життя змушувало звертатися до різних цікавих тем, серед яких і античність як еталон для наслідування, як одна з основ загальнолюдської культури.

Хоча творчість Купріна першої хвилі еміграції вивчало багато науковців (Я. Іконнікова, Т. Кайманова, О. Карпенко, С. Ташликов та інші), однак «...не всі твори письменника виявлені, не всі надруковані, відсутнє повне зібрання творів» [104, с. 5]. Дослідники Л. Винар і Л. Прима стверджували, що твори Грицяя й донині залишаються не перевиданими, а літературна спадщина ще не діждалася оцінки літературознавців [30, с. 3; 173, с. 1]. До того ж варто дослідити різні аспекти спорідненості творчості Купріна і Грицяя періоду між двома світовими війнами. Простежимо спільні та відмінні риси в малій прозі античної тематики на прикладі двох творів — новели Грицяя «Про Анандра та Змія» (1920) і легенди Купріна «Геро, Леандр і пастух» (1929) [71, с. 90—96].

Літературний процес початку ХХ ст. позначений впливом багатьох філософських течій, серед яких провідне місце належало філософії Ф. Ніцше. Сприйняття його ідей не було однозначним, однак ніцшеанські мотиви червоною стрічкою проходять у творчості майже всіх діячів літератури того часу. О. Турган зазначала, що на зміни у ставленні до античного мистецтва, які сталися на початку ХХ ст., вплинули твори Вагнера та Ніцше [198, с. 241]. У Купріна відчувається «культ «чудової звіриності», ніцшеанський «голос здорового тіла, високого, красивого, переможного», — справедливо наголошував С. Ташликов [194, с. 192]. У ніцшеанському дусі показані Геро й Леандр у легенді російського письменника: «Оба они были так прекрасны телом, лицом и душою, как только могут быть прекрасны невинная девушка в шестнадцать лет и пылкий юноша в девятнадцать [129, с. 45]. Такі ж і герої твору Грицяя: «Каллія була гарна і дужа тілом»; «Леонтіяд, ясніючи в промінні потухаючого Геліосового блиску мов сам побідоносний, могутній Фойбос Аполльо» [49, с. 204, 207].

Купрін часто звертався до античної міфології, використовував деякі сюжетні елементи, переосмислював міфи у дусі нового часу. Один із них — міф про Леандра. Твір російського письменника розповідає про кохання юнака до Геро, жриці Афродіти, яке закінчилося трагічно (Леандр, який перепливав протоку Гелеспонт, щоб зустрітися з коханою, загинув) [187, с. 131]. Купрін

позбавив міф трагічного аспекту, «роз'єднавши» головних героїв і таким чином розвінчавши міф про існування вічного кохання. Якщо у міфів головна увага зосереджена на Леандрові (про Геро у словнику нема навіть окремої статті), то в Купріна саме жіночий персонаж виходить на перший план. Учений А. Волков критично висловлювався щодо концепції письменника: «Перетворювати на карикатуру одну з чудових і воістину вічних легенд людства — справа небезпечна і невдячна» [37, с. 338]. Ймовірно, Купрін, віддаючи данину темі кохання як провідній у його творчості, піддається впливу відомої на той час теорії З. Фрейда, бо доводить, що вирішальне значення на поведінку людини має лібідо. Геро, чекаючи на коханого, спочатку відштовхує 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» [187, с. 179]. Ось як він змальований у легенді 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» [129, 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» [129, с. 49—50]. Вважаємо, що Купрін, змінивши сюжет античного міфу, показав, що між Геро й Леандром була пристрасть, але тоді автор суперечить сам собі, хоча, можливо, 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» [129, с. 46]. Та вже самою легендою Купрін доводить інше: справжнє кохання — на відміну від швидкоплинного почуття — не боїться випробувань. А молоді люди не витримали перевірки: Геро спокусилася звабливим словом пастуха, Леандр не виніс могутньої

влади природи. Коли він нарешті зустрівся з Геро, то був смертельно виснажений і розбитий хвилями; встиг прошепотіти ім'я коханої і знепритомнів. Як бачимо, із Леандром відбувається метаморфоза: супергерою у душі ніцшеанства перетворюється на слабого персонажа. Більшої ганьби, що випала на його долю, говорить автор, ще не було в Елладі. Натомість неймовірною силою наділяє Купрін пастуха, який так швидко й легко працював, що за ним не встигли б четверо молодих [129, с. 48–50].

Іншою за змістом є створена на античному сюжеті новела Остапа Грицяя «Про Анандра і Змія», однак і в ній відчутні як ніцшеанські, так і фрейдистські мотиви. Фабулу твору складають події, що відбуваються у Стародавній Греції, про що свідчать 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 кольосійський мінотавр або гісперідська потвора» [49, 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 намагалася заспокоїти чоловіка. Коли ж не вдалося, повернулася думками до Леонтіяда, наділеного рисами ніцшеанського супергероя. Він бадьорий, веселий, сміливий, безжурний, безбожний. Леонтіяд знає, що, поборовши Змія, повернеться «переможцем, як Тезей», і Каллія 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 Змію, що так налякав Анандра, про якого той думав, що, можливо, він «не Змію, а який бог», виявився його подобою, яку зробили розбишачи, щоб лякати збитих з толку мандрівників і забирати їхні речі [49, с. 205, 207].

В обох творах діють міфологічні персонажі, наділені і рисами супергероя, і людськими вадами й слабкостями. Леандру в легенді Купріна протиставлений пастух, боягузові Анандру — переможець Леонтіяд. І хоча твір Грицяя мало схожий на давньогрецький міф, усе ж у ньому присутні міфологічні герої-антиподи. Леонтіяд нагадує Прометея, Анандр — Епіметея, якого у Стародавній Греції вважали дурнем та боягузом [187, с. 102].

Жіночі образи у прозі Купріна та Грицяя набувають більшого значення, ніж прийнято в патріархальному грецькому суспільстві, коли жінки були такими ж безправними, як і раби. Геро та Каллія вирішують доленосні питання, мріють про цікавого, сильного, турботливого чоловіка. Такими їм виявляються 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» [49, 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» [129, с. 46], «Безсмертні і могутні тільки боги, а смертна і безсила проти них людина» [49, с. 201]. Дидактичні висновки звучать 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» [49, с. 207]; «закохані вирішили чекати тієї щасливої хвилини, коли два великі боги — бог кохання і бог випадку — пошлють їм радість возз'єднатися навіки...» [129, с. 46].

Отже, твори малої прози відрізняються за тематикою (у Купріна — вічна тема кохання, у Грицяя — страх), однак мають паралелі: подібні образи (супергероїв і слабких персонажів), мотиви (ніцшеанство, діонісизм, фрейдизм), що осучаснюють міфи.

### 3.4. Естетико-філософська концепція дитинства

*...У тій могилі кричала диким Голосом та билася головою об стіни самотна, ображена, перелякана дитина.*

*В. Королів-Старий*

*Дети, в общем, выше и чище нас.*

*А. Аверченко*

Одним із важливих питань сучасної філологічної науки є дослідження творчості видатних майстрів української та російської прози міжвоєнної доби, які зверталися до теми дитини: В. Винниченко, В. Королів-Старий, Б. Лепкий, В. Коннор-Вілінська, Леся

Верховинка, А. Аверченко, О. Купрін, І. Бунін, З. Гіппіус, І. Шмелюв. Дитина сприймалася митцями як мікрокосм, знакова фігура епохи, мірило духовно-морального стану суспільства. Особливе значення дитяча тематика отримала через багатомірність і різнобічні концепції дитинства. Основу її складала традиція, що набула розвитку ще в дожовтневий період. І. Арзамасцева зазначала, що письменники метрополії й еміграції ще могли знайомитися із творчістю одне одного й вести діалог із письменниками Європи, Америки, Японії й Китаю [5].

Хоча специфіка дитячої літератури того часу ще не має загальноприйнятого в літературознавстві обґрунтування, однак є чимало робіт, у яких науковці звертали увагу на особливості стилю та поетики малої прози окремих письменників, проблеми жанрової своєрідності, психологізму. Цікаві розвідки здійснили Л. Спиридонова (сатирична література початку ХХ ст.), В. Жиркова (творчість Саші Чорного), Н. Дворяшина (творчість російських символістів – Ф. Сологуба, З. Гіппіус, К. Бальмонта), Н. Бочаєва (світ дитинства у творчій свідомості І. Буніна), А. Коротких (дитячі образи у гумористичній прозі Саші Чорного, А. Аверченка й Теффі), Т. Бобіна (мотив дитинства як «втраченого раку»), О. Чепурко (образи дітей в українській малій прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.), С. Присяжнюк (психологізм дитячих оповідань В. Винниченка), М. Варданян (шевченкіана дитячої прози, цикл оповідань В. Винниченка «Намісто» у контексті радянської літератури 20-х років ХХ ст.).

Письменники уважно ставилися до проблем дитини, вивчали її світогляд, становище у суспільстві, стосунки між собою і дорослими. У малій прозі В. Королева-Старого й В. Набокова чільне місце займають психологічні аспекти, у творах А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного – кумедні, але повчальні історії. Екзистенціальні мотиви превалюють у Лесі Верховинки й О. Купріна. Часто героями творів ставали бідні діти, сироти. Велике значення мали дидактичні елементи, епізоди «геройської поведінки» у складних життєвих обставинах.

Кожен із досліджуваних письменників еміграції розробив свій літературний дитячий світ, який складала численна мала проза різних жанрів. Часто автори «дитячої» прози змальовували ситуації дореволюційного періоду. Такою є мала проза В. Королева-Старого. Оповідання «Культура» (1920), «Гиндик», «Алілуя» (1921), виявлені нами у журналах «Воля» (Відень) і «Нова Україна» (Прага) – різні за сюжетом, містять елементи дидак-

тизму, піднімають глибокі психолого-педагогічні проблеми. В останньому показаний епізод, коли дитяча винахідливість (дати собачці ім'я Алілуїя) і природна цікавість (Костик у присутності поважних гостей назвав «совою» отця ключаря) спричинили скрутне становище для усієї сім'ї: дитину вперше в житті били, а татові прийшов наказ негайно переїхати працювати до іншої школи. Та найбільшим горем для хлопчика стало те, що в нього забрали собачку. В оповіданні виражена гуманістична позиція автора, який, втішаючи дитину, водночас захищає батька, якого часто «безневинно били <...> по найчутливіших місцях його душі» [115, с. 187–188].

Королів-Старий наголошує на актуальних питаннях освіти взагалі в оповіданні «Гиндик». Це стосується як несправедливих вихователів, так і адміністрації, яка спочатку «сполюшила», проте коли дізналися, що постраждалий хлопець — син «вбогої дячківської вдови, якій не було ходів до вищої влади, — заспокоїлась» [60, с. 144]. Суворі й неухважні вчителі запроторили учня у підвал і забули його там. Герой «товк у двері кулаками», «ліг спиною на підлогу і торохтів, що було сили», ним оволодів божевільний жах. Автор називає цей підвал «могилою»: «У тій могилі кричала диким голосом та билася головою об стіни самотна, ображена, перелякана дитина» [60, с. 143]. Таке суворе покарання спричинило і фізичну хворобу, і руйнацію дитячої психіки.

Нетипову тему — вплив цивілізації на вразливу психіку дитини — піднімає Королів-Старий в оповіданні-нарисі «Культура», у підзаголовку до якого значиться: «предивна пригода». Твір містить ще й езотеричні мотиви й застерігає, як необхідно кожному бути обережним зі словом. Коли у сім'ї отця диякона народилася шоста дитина, той недобре подумав про своїх дітей: «Лучче б ви вмирили, як народжаєтесь!» [62, с. 129]. Так і трапилося: протягом короткого часу й справді померли усі діти, крім останнього, Степанка, який виявився душевнохворим. Варта уваги й роль випадку: спочатку жеребець вдарив хлопчика копитом посеред лоба, потім він упав із дзвіниці, довгих сім місяців знаходився у сплячці. Але трапилося диво — Степанко видужав, почав старанно вивчати науки, бо «тільки в шістнадцять років на світ народився!». Сусідський хлопчик Павлусь вирішив товаришеві «трохи світа показати», щоб долучити його «до культури» [62, с. 132–134]. Але «тендітні нерви» Степанка не витримали випробування благами цивілізації. Емоційна лексика й художні засоби зображення психічного стану дитини підтверджують поведінку

хлопчика, що нагадує перелякану тваринку: його «ошорошило», злякався «мало не на смерть», «отетерів», «кричить, мов не самовитий», «завив з переляку», почав «тікати, куди очі стоять», «кричить не своїм голосом» [62, с. 135 – 136]. Письменник ставить полемічне запитання стосовно користі/шкоди культури й наголошує, що не кожна людина, особливо із вразливою нервовою системою, може пристосуватися до шуму, гуркоту, натовпу, галасу, метушні, притаманних так званому цивілізованому світові.

Вразливість дитячої психіки підкреслюється й у творах майстра психологічного аналізу В. Набокова. В оповіданні «Лебеда» він передав усі фарби хвилювань дитини. Путя, довідавшись, що батько має стрілятися на дуелі, хвилюється, шукає різні способи, щоб бути поруч з ним, – «человеком, лучше которого нет в мире». Хлопчика «пронизывала дрожь, которую он не мог остановить; в ушах повторялась строка о револьвере, шпане и кинжале». На уроці Путя «сидел бледный, как мел, поднимая и опуская крышку парты», на перерві почав «начиняют комья снега мерзлой землей», під час наступного уроку «почувствовал спазм в горле», «отпросился в уборную». Набоков навіть дає «рецепт» від сліз: «смотрелся в зеркало – лучший способ не дать расплакаться в гримасу плача». Вдома Путю усе жахає, його обгортає «душная, страшная, ватная тоска», він «судорожно включил свет». Лише коли наступного дня довідався від однокласника, що все минуло і дуель «закончилась бескровно», хлопчик дав волю сльозам: почав ридати – ніколи ще так не плакав [181, с. 507 – 512].

Загальновідома любов О. Купріна до дітей, твори про яких часто писав і до революції. В еміграції письменника цікавили достовірні історії. Поєднуючи елементи оповідання й нарису («Островок», 1924), він розповів про російську колонію для дітей біженців. Автор зосередився на понівечених війною дитячих долях [126]. Купрін навів приклади із книги «Воспоминания 500 русских детей», де згадав про страхіття, що випали на їхню долю – війну, чуму, голод, пограбування, розстріли рідних, самотність. Тому зрадів, що діти нарешті мають такий притулок: «...живуча, живуча моя родина, и много в ней несомненных добрых сил» [126]. У творі «Высокие покровители» (1920) письменник наводить уривок з листа, отриманого від вчительки з Росії. До притулку, в якому вона працює, приходили вчитися діти, морально понівечені війною. Вони образливі, боязливі, трапляються серед них крадії й навіть убивці. Вчителька розповіла жахливий випадок, коли двос



хлопчаків десяти і тринадцяти років вбили слабшого товариша і харчувалися його м'ясом кілька днів [127, с. 363–364].

Натомість іншої риторики сповнений своєрідний «дитячий острів» Саші Чорного, до якого входили книги «Детский остров» (1921), «Дневник фокса Микки» (1927), казкова повість «Кошачья санатория» (1928), декілька збірок оповідань для дітей, у яких передав «дитячу мову, ігри, світосприйняття як особливу самоцінну систему, гідну схвалення» [119]. Розповідаючи про смішні випадки із життя дітлахів, Саша Чорний наголошував на їхній наївності. У «Невероятной истории» Васю Горбачова обдурив босяк, який замість зайця продав йому шкурку, в яку замотаний кіт, а у творі «Голубины башмаки» Володю знову ж таки байстрюк зміг перекопати, що кращий спосіб спіймати голуба — покласти у черевик зерно і схватися: «Голубь в башмак голову сунет и наестся до того, что зоб у него колбасой распухнет, — так в башмаке и застрянет» [181, с. 524]. Звичайно, спосіб цей став щасливим для обманщика, а наш герой прийшов додому босий. М. Жиркова писала, що у творах для дітей Саші Чорного відбувається взаємне збагачення: поет готовий відкрити для дитини цілий світ, але й сам від спілкування з маленькими чоловічками, нехай через сторінки книг і журналів, набуває сенсу, а пізніше й опори в житті [91]. Вважаємо, що ця думка стосується усіх без винятку авторів еміграції, хто відкривав нові «дитячі острови».

Російська письменниця Зінаїда Гіппіус (1869–1945) і галичанка Леся Верховинка (1903–1936) у творах малої прози міжвоєнного двадцятиріччя найбільше уваги приділили дослідженню феномена дитинства як важливої духовно-моральної категорії. Історики літератури писали, що авторки дотримувалися кращих традицій національних літератур. Гіппіус продовжила творчі пошуки, закладені Ф. Достоєвським і А. Чеховим [56, с. 24, 32], її оповідання «гранично біографічні» [57, с. 13]. У багатьох образах — alter ego самої письменниці, яка, за її ж словами, перечитала всю російську літературу ще за життя батька, добре знала творчість Гоголя і Тургенева, зацікавилася Достоєвським. Разом із Мережковським жили вони «почти исключительно литературным трудом». Гіппіус відзначала: «Стихи я всегда писала редко и мало — только тогда, когда не могла не писать. Меня влекло к прозе <...> Я писала романы, заглавий которых даже не помню» [41, с. 7]. Одне із автобіографічних — оповідання «Роман» (1931), у якому дівчинка-гімназистка, «ровесниця століття», працює над твором, страждає, обмірковує кожну фразу, й усвідомлює, яка

це складна робота. Цілеспрямована героїня знає, що «сто тетрадок порвет», «сто сонц заходящих» перечеркнет <...> Хочь бы до седьмого класса пришлось писать, хоть бы до старости, — напишет!» [43]. У багатьох творах малої прози Гіппіус згадує письменників, творчість яких її надихала: Гоголя, Достоевського, Толстого, Пушкіна, Некрасова, Жуковського, Ремізова.

Аналізуючи феномен дитинства у дореволюційній російській літературі, Н. Дворяшина вкотре зауважила на життєвих обставинах, які привели деяких письменників до означеної теми. Для Гіппіус зовнішнім фактором стало те, що волею долі втратила можливість материнства, однак письменники-символісти змогли художньо глибоко, індивідуально-виразно відобразити сподівання сучасників і культурної епохи в цілому, що покладаються на дитя у його життєво-соціальному і в сакрально-буттєвому значенні [56, с. 9]. І. Арзамасцева в дисертації «Художня концепція дитинства в російській літературі 1900–1930-х років» (2006) вивчила символістську концепцію в новій релігійній свідомості Гіппіус [5]. Серед інших дослідників її творчості — М. Гарбар, Ю. Данилова, Л. Дмитриєвська, О. Жарикова, І. Кондрашин, О. Криволапова, Ю. Курило, Н. Мартинова, які розглядали релігійно-філософські проблеми, стиль, поетику й естетику ліричних і прозових жанрів, однак значна частина малої прози письменниці залишається маловивченою.

Як ми зазначали, великий вплив на Лесю Верховинку справила творчість українських письменників — В. Стефаніка, М. Черемшини, Лесі Українки. М. Гнатюк наголошував, що в мистецькій спадщині співачки Карпатського краю «чи не найбільш вдалими є твори на дитячу тематику» [45, с. 9]. З переконливою психологічністю показана рання дорослість дітей, життя сиріт, вигнанців, юних месників: «Портрет татуся», «Царівна-Ганька», «Дівчина з лялькою», «То їм Ісусик допоміг» тощо. Оповідання й новели написані під впливом тяжких часів, що переживала Україна. Діти відчувають на собі усі страхиття тогочасного життя. Тут і «...завзята боротьба українського народу за волю», і «...бій на життя та смерть», і необхідність в люту зиму «...їхати кудись далеко-далеко», і «...голод, що панує тепер на нашій нещасній Україні» [28, с. 71, 105, 144, 146, 187].

Дитяча тематика у творах Лесі Верховинки тісно переплітається з патріотичною. Маленький Михась тікає разом із стрільцями «бити ворога» і молить Ісуса про допомогу, і той справді дарує порятунок [28, с. 194]. Для дітей з оповідання «Вигнанці» (1918)

необхідність у люту зиму «...їхати кудись далеко-далеко, до чужого незнаного краю» із рідних Карпат і оселятися в бараках стає чимось страшним, «чужим» і незвіданим. Завдяки колористиці й художнім засобам, Леся Верховинка ніби провіщує майбутнє горе й показує стан дітей: над хатами «літали зграї ворон, неприємно каркаючи», ніч надійшла темна, без зірок і місяця, «страшна і відлякуюча, як сама смерть», гул вітру нагадував «похоронний плач», Ганнуся замість дороги бачила «чорну пропасть» [28, с. 145, 148]. Діти відстали від найріднішої у світі людини — матері, тому їх усе жахало: і дорога, і люта сніжна зима, і вовки, що можуть їх з'їсти, а особливо страшними їм здаються москалі, які можуть їх «постріляти, як псів» [28, с. 146]. Як до останньої надії, звертаються діти в молитві до Бога, читають «Отче наш» і «Богородице діво», і це зігриває їм душу, дарує надію на порятунок. Замерзаючи, Ганнуся чує чарівні звуки сопілки, ніжний спів і бачить картину великого саду з деревами. Однак, ніби у калейдоскопі, картинка різко змінюється: поруч — битва, вороги палять і руйнують села, «невинних людей ріжуть та вбивають» [28, с. 148–149]. Серед особливостей поетики малої прози письменниці професор М. Гнатюк справедливо вказує на «характерну для авторки теплоту», «психологічну переконливість, точність деталей» [44, с. 20; 45, с. 9].

Хронотоп в еміграційних оповіданнях Гіппіус більше зорієнтовано на «щасливий», дореволюційний час, дещо менше значення відводиться тривожному періоду Жовтневої революції та громадянської війни. Відчувається прагнення письменниці позбутися негативних спогадів. Своєрідним якорем порятунку стає для неї світ дитинства, який допомагає виявляти морально-психологічні та філософсько-релігійні проблеми сучасності [79, с. 41]. Н. Дворяшина підкреслювала, що Гіппіус прагнула виявити у дитині перш за все дар художника, творця [56, с. 22]. Талановитий підліток з оповідання «Мальчик в пелеринке» (1924) — це майбутній критик, письменник. Сімнадцятирічний учень реального училища з вірменської глибинки, де йде «вічна громадянська війна», — Део Шуша, маленький, худенький, чорненький хлопчик у чорній пелеринці. Він покорив автора широтою пізнання в галузі усєї російської літератури. Хлопець вільно розбирався у творчості класиків, знав їхнє оточення, епоху, прочитав усю мемуарну літературу. Део аналізує, зіставляє, тобто компетентний у літературному процесі, чим дивує критиків і журналістів. Ще більше підкорює своїм приголомшливим поетичним талантом.

Воєнне лихоліття в оповіданні змінилося «снежним бегством». Думки письменниці вдало доповнюють лермонтовські вірші — «Одни погибли, другие изменили...» [43]. Загибель героя на Кавказі у громадянській війні на боці червоних — данина пам'яті юним, які внаслідок революції та громадянської війни не встигли виявити свій талант, не встигли відчутти смак життя.

Схожій тематики твори є також у Лесі Верховинки. Тема загубленого завчасно життя поета звучить в оповіданні «І на його могилі горіла свічка» (1922). Талановитому музикантові із твору «Недоспівана пісня свободи» (1922) також зашкодила війна. Олесь «жив для музики», відчував, як у його душі народжувалися й росли незнайомі, дивні мелодії. Увесь час хлопець присвячував улюбленому заняттю. Однак з початком війни усе змінилося. І мелодія у майбутнього артиста виходила зовсім іншою: «раптом обривалася на одній ноті, яка звучала різко, наче брязкіт заліза» [28, с. 78, 81]. Місяці страшної війни минали, «Галичина спливала кров'ю та сльозами», і юнак вирішив йти на фронт, бо Батьківщині, як сказав матері, потрібна його кров, а не музика. І навіть смертельна рана не зашкодила хлопцеві записати ноти «саме тієї щемливої мелодії свободи», яку почув у своїй душі [28, с. 78 — 85].

В іншій тематичній групі оповідань зосереджена увага на ролі гри в житті дитини. Педагоги і психологи відзначають, що у процесі гри діти отримують ті знання й удосконалюють ті уміння й навички, які будуть задіяні в майбутньому. Робота юної гімназистки над романом у названому оповіданні — теж своєрідна забава, яка допоможе дівчинці стати письменницею. В. Сухомлинський стверджував, що гра для дитини — це найсерйозніша справа. У ній розкривається перед дітьми світ, відкриваються творчі здібності [193, с. 33]. В оповіданні З. Гіпшіус «Игра» (1935) шестеро дітлахів — «банда», наслідують дорослих. Вони відтворюють норми життя в суспільстві, граючи в «багатих і бідних» так, як «буває на світі». Діти моделюють ситуації, властиві суспільству дорослих, і створюють власні: грабують замки, крадуть мішки з «багатством», беруть викуп грошима, переслідують злочинців, ховаються в «шаланді» та багато іншого. Гіпшіус помітила, що «...маленькие люди не скоро бросают затеянное» [43]. Дійсно, гра тривала і тривала, проте настав день, коли діти прийшли в останній раз, щоб «прийняти рішення» щодо «скарбів». Внутрішній світ юних мрійників представлений автором як світ майбутніх вчених, вихователів, художників, дрсирувальників, мандрівників, і лише одна героїня хотіла просто розбагатіти.

Діти думали розділити скарб так, щоб його міг використовувати кожен, кому скільки потрібно (утопічна думка!), однак виникла суперечка. Тоді вони вирішили стежити за любителькою багатства, щоб вона не взяла зайвого. Гіпсіус показала, що дитина, опановуючи знання, які отримує в ході забави, долучається до менталітету країни, у якій живе. Ігри в «багатих-бідних» стали показовими для того часу.

В. Зеньковський зазначає, що гра пов'язана з духовною сутністю людини [101, с. 26], підтвердженням чому є оповідання Лесі Верховинки «У поїзді». Своєрідну забаву-мрію затіяла гімназистка, розповідаючи подрузі, який вигляд мав би навколишній пейзаж. Дівчинка жваво й весело «малювала» «справжній рай»: шатри, лісові доріжки, рожеві квіти, кам'яні сходи з берега до води. Відповідь на питання подруги, що б вона зробила з бідними хатками («казала б їх розвалити», бо ті хатки — «страховища»), вразила чорнооку Ірену, яку неначе пронизав «страшний фізичний біль», а «у чорних глибоких очах появилися дві великі сльозини» [28, с. 64]. Отже, дива не сталося, бо не варто було чогось іншого чекати від Наді, яка не звикла ні працювати, ні книжок читати.

Тема гри домінує також у творах з християнсько-міфологічним сюжетом. Чотирнадцятирічна Анна із твору Гіпсіус вчить молодшого брата життєвої мудрості, посилаючись на християнську етику: «не надо впадать в уныние», «возгордиться — страшный грех» та ін. («Чудеса», 1932). Хлопчик свято вірить у дива, які йому демонструє сестра, і сама вона «в Бога очень верила, а в чудеса не верила», тому й дозволяла собі жартувати над Олексієм. Дівчинка обов'язково розповість про обман на сповіді, але брата їй «жаль до слез», адже він так радіє «чудесам»: смажену рибу на шпильку начіплює, вареного рака на гачок. Тут проявлена світоглядна концепція письменниці: «в туманные дни — слабого брата утешь, пожалей, обмани» [41, с. 8].

Схожою на Анну є дванадцятирічна героїня твору Лесі Верховинки «Царівна-Ганька» (1923). Її дитинство виявилось отруєним із самого початку «...сварками та прокльонами, бійкою та розпустою». «Прозоро-чистій воді», схожій на душу Ганьки, протиставлене «усе брудне й погане». Дівчинка намагається вибратися з цієї «...пропасті, де діти родяться, плачуть, голодують і живуть, мов шенята». Вона відганяє від себе настирливі важкі спомини, які болюче колотуть в серце, і йде далі «царівною» майбутнього царства «сонця і справедливості» [28, с. 108–109].

Філософсько-релігійні проблеми й питання виховання знайшли відображення в оповіданні Гіпсіус «Николово пожаление» (1932), де використано прийом обрамлення. Діти дізнаються від няньки цікаву історію: мати благає Миколу Вгодника повернути, оживити їй померлого сина. Святий воскресив його, проте показав, яким виріс Ніколашенька – бешкетним, «слухи о нем ходили нехорошие», «все денег требовал», до батька на похорон «глаз не показал», а коли одного разу приїхав до матері, то «страшный, глаза кровью налиты, вином от него, как из бочки», і на матір із ножом кинувся. Матері, яка з жахом тікала від горе-сина, зустрівся Микола Вгодник і благословив її. У творі використані новелістичні елементи: «Открыла она (мать) глаза – видит себя на полу, свечи горят, цветочками пахнет, на столе младенец под кисеей» [43]. Діти роблять висновок, що так немовляті краще, «ему было предопределение». Одна із особливостей творчості Гіпсіус – проблеми батьків і дітей, пропущені крізь призму Святого писання. Письменниця показала, до чого призводить хибне виховання. В оповіданні мати на сина не надихається, ні в чому він не знає відмови, а якщо той робить шкоду, вона поблажливо думає: «...ну что ж, дитя!». Гіпсіус стверджує: якщо людина відволікається від свого призначення, визначеного християнською етикою, то збивається зі шляху істинного.

У вже згаданому оповіданні Лесі Верховинки «Недоспівана пісня свободи» мати усе зробила, щоб зростити достойного сина, який займався корисною справою. І навіть після смерті сина продовжила його справу – зіграла написану Олесем мелодію свободи. Матінка в іншому творі авторки використала власний педагогічний метод впливу на хлопчика, який почав несумлінно ставитися до навчання. Ромчик, сидячи у темній кімнаті, помітив сум і навіть сльози на очах загиблого батька («Портрет татуся»). Мати потім зауважила: «Ти бачиш смуток на обличчі татуся <...> І як же йому не журитися, не плакати, коли бачить, що його єдиний синок не любить своєї України, <...> за яку поклав голову» [28, с. 73–74]. Отже, портрет батька відіграє роль ікони, перед якою дитина дає слово, що стане достойним борцем за волю.

Мала проза Гіпсіус майже не обходить без християнських мотивів, та й сама авторка писала: «...полосы абсолютной безрелигиозности у меня не было вовсе» [41, с. 7]. Християнська тема простежується у багатьох оповіданнях Гіпсіус і Лесі Верховинки. Прості сюжети творів, наповнені глибоким дидактичним сенсом, дозволяють письменницям зосередитися на серйозних мораль-

них проблемах суспільства. Зауважимо, що героїні обох оповідань — Гіппіус «Царский путь» (1925) і Лесі Верховинки «Дівчина з лялькою» (1927) — маленькі дівчатка, які у святкові дні Пасхи й Різдва знаходяться осторонь. У творі Гіппіус діти катають яйця, але одна дівчинка сидить самотньо, тому що «для неї не Христос воскрес», — так відповідають діти студентів. Той вчить хлопців, що дві окремі дороги — нероздільні, це один й той же царський шлях, тому йти треба разом. Врешті дітлахи приймають до себе Хесю [43]. Вороже до всіх ставиться й «дівчина з лялькою». Якщо хтось із перехожих до неї наближається, вона «...лягає на ляльку своїми худенькими грудьми і вискалює зуби, мов щеня, готове кожної хвили вкусити» [28, с. 142]. Рятівним від чужого оточення вулиці й сім'ї, де мати хвора («страшно кашляє і така жовта шкіра у неї»), батько ласє, а брати б'ють і забирають кращу їжу, є прихід старшої сестри. Її турбота й цікаві розповіді повертають дівчинці маленьку радість життя [28, с. 144].

В оповіданні Гіппіус «Нерожденная Девочка на елке» (1938), яке відноситься також до святочної тематики, використовуються мотиви й символи християнської міфології. Н. Дворяшина відзначала, що «дитяча душа в зображенні Гіппіус є висловлення Христової Любові до людей, втілення миру і злагоди» [56, с. 23]. Ненароджена дівчинка, потрапивши на свято, відчуває жалість до бідного хворого хлопчика. А з ялинки у колі багатих, яких називають «щасливими», їй хотілося скоріше піти, оскільки там діти кричали «дикими голосами», грала гучна музика, а посеред коробки лежало мертве (зарізане) дерево. Автор пише: «...если бы Девочка была рожденная, заплакала бы» [43]. Письменниця акцентує увагу на позитивному (співчуття, бажання допомогти) і негативному (суєта, гучні звуки, танатологія) впливах на психіку дитини.

Тема раннього дорослішання дітей, стосунки матері й дитини займають важливе місце у багатьох оповіданнях письменниць. У Лесі Верховинки це сирота Маруся («Сирітська доля»), яка мужньо зносила усі випробування долі, Катерина («Що бачив ліс»), яка вірно чекала коханого, старанно доглядала за ним, калікою. У творі «Вечорниці» старий Семен розповідав історію, у якій «...сирітка плакала кривавими сльозами та й молилася перед фігурою Матері Божої, аби змилувалася та облегшила її долю», його слова ніби переносяться на бідолашну Явдошку, з якої всі глумилися. Але після слів діда у стодолі стало тихо, а в бідній дівчині «зробилося дуже-дуже тепленько на серці» [28, с. 141].

У творі Гіппіус «Дочки» (1932) стресова ситуація — смерть матері — змушує восьмирічних Шуру і Мару уважно прислухатися до себе. Дівчата розуміють, що в них «завелась где-то внутри, около горла, беспокойная, стоячая боль — тяжесть», бо «каждая свою боль несла вдвойне». У них одна душа, один біль. Автор показує стійкість, терплячість дітей і головне — віру в те, що мама поруч. Їх турбує релігійно-філософське питання: якщо мама їх бачить, то чому вона не тут, не з ними? Кюре, до якого звернулися за порадою, підтверджує, що вона їх любить, а любов ніколи не вмирає. Але діти не можуть зрозуміти: якщо мама поруч, як тато може привести в хату іншу жінку?

Крім любові до матері, в оповіданні показана ще одна любов — до Росії. Мара і Шура чули про таку країну, звідки родом батьки. Вони поїхали, коли почалася війна. Дівчата хотіли б любити Росію, але не знають, «как любят никогда не виденное» [43]. В оповіданні є й інші думки Гіппіус — «надо всякую чашу выпить до дна» [41, с. 8]. Саме така гірка «чаша» сирітства дісталася дівчаткам, але вони стійко зносять усі випробування долі.

Дитина і підліток в оповіданнях Гіппіус — розумні, спритні. Автор виступає тонким психологом, розкриваючи душу трирічної Ніни («Открытие», 1935). Перед нею постає новий дисгармонійний світ. Розумна й спостережлива, дівчинка рано зрозуміла, яке значення для неї можуть мати капризи. Завдяки їм, Ніна вирішує усі питання, вибрики їй допомагають. Розуміючи, що її дратвує дорослий, називаючи бридкою, дурепою, кмітлива дівчинка йому по-дитячому помстилася, задавши схожу задачу: «Сначала Ко. Потом Ля. А все вместе бессмертный дурачина». Діти не терплять брехні. Коли Ніну посадили на стілець, щоб зробити світлинку і пообіцяли, що з будиночка навпроти «вилетить пташка», дівчинка повірила. А коли цього не сталося, то мама пояснила, що так зазвичай навмисне говорять. Дівчинка не розуміє: «Птички нет, а можно сказать есть. Как же я тогда узнаю, есть или нет?» [43]. Брехня, на думку автора, має руйнівний вплив на психіку дитини. Хвора Ніна не відразу повірила, чи дійсно їй принесли величезного ведмедя, оскільки пам'ятала про обман дорослих, тому намагалася дізнатися, «что есть, а что нарочно?» [43].

Схожий за тематикою і твір Гіппіус «Тайны» (1932), у якому п'ятирічна Люлю розуміє, що таємниця — це «всегда то, о чем нельзя спрашивать, стыдно, страшно, да и бесполезно, особенно больших: наверное, не скажут, если и знают; выдумают что-ни-



будь нарочно» [43]. Вона знає, що таємницю потрібно міцно оберегти, тому ображається на матір, яка розповідає своїй подрузі, що її дочка дуже любить Наталю Сергіївну. У відповідь на такі слова у дівчинки виникає протест, всередині у неї «что-то заколотилось, запрыгало, должно быть — тайна, которую у нее отнимали, а она, тайна, отниматься не хотела» [43]. Тому дитина навмисне каже неправду й підсумовує, що дорослі нічого не розуміють. Гіппіус показує, що маленьких дітей хвилюють питання, про які дорослі навіть не здогадуються. Дівчинка, розповідаючи матері свій сон, здивована, чому вона бачила сон, а мама — ні, тому робить філософський висновок, що сни бачаться зсередини.

Велику тематичну групу становлять оповідання, у яких піднята проблема почуттів дитини й підлітка. У Лесі Верховинки «Присяга», «Їх доля» (1923) — справжні поеми у прозі. З якими словами ніжності звертаються герої до коханих, скільки душевного тепла й невимованих сліз віддають людям: «Милій, чи долетів ти до сонця?..»; «Моя люба, моя свята! Де ти?» [28, с. 136–137].

Герої Гіппіус відчують симпатію чи любов до своїх ровесників і старших дітей, до рідних, дорослих і людей своєї статі, однак часто не зізнаються в цьому навіть собі або не розуміють, що з ними коїться. Сама Гіппіус вірила в любов як силу велику, як у диво землі. О. Демидова відзначала: «Разрешая» проклятий вопрос пола», Гиппиус «разрешает» (снимает) запрет на однополую любовь, поскольку «во влюбленности истинной... сам вопрос пола уже как бы тает, растворяется; противоречие между духом и телом исчезает, борьбе нет места, а страдания восходят на ту высоту, где они должны претворяться в счастье» [57, с. 7, 13]. В оповіданнях «Надя» (1925) і «Сережа подрос» (1926) головний герой — спочатку дитина — закохується у дівчинку, потім — у мамину подругу. Гіппіус показує, із яким благоговінням хлопчик спостерігає за Надею, яка «літає» на гойдалках, але Сергій весь час чекає її падіння. Він намагається розібратися в собі, хлопчик і не хоче цього, і боїться, але все ж таки чекає. Падіння у переносному сенсі пізніше спостерігає вже підлітком, коли дізнається таємницю дорослої жінки. Герой підсумовує: «Надю я потерял, потому что был маленький. А Наталью Павловну потерял раньше, чем нашел» [42, с. 58]. Таким чином, Гіппіус з'ясовує, що до втрати дитячої закоханості призводить розчарування. У дитини є чому повчитись і дорослим. Герой твору зазвичай має прагматичний характер, володіє цілісністю природи. Сергій каже: «...я тверд.

Я знаю, что надо быть твердым и претерпеть до конца»; «Главное — быть спокойным, это тоже сила» [42, с. 41, 55].

Світ дитини цікавив також В. Винниченка й А. Аверченка. Ще в дожовтневий період цій темі було присвячено чимало творів: оповідання Винниченка «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Бабусин подарунок» і збірки «Шалуны и ротозеи», «О маленьких для больших» Аверченка та інші [75, с. 146–154].

Психологізм оповідань Винниченка для дітей досліджувала С. Присяжнюк. Вона зосередилася на визначенні своєрідності вираження автором внутрішнього світу дитини, зокрема й у збірці «Намисто». Важливим аспектом, що перш за все дає можливість розглядати творчість Винниченка й Аверченка у компаративному ракурсі, є дитячий дискурс. Сатира Аверченка й Теффі стала об'єктом студіювання Л. Спиридонової, твори Винниченка зіставляла з оповіданнями І. Буніна Л. Мацевко, з європейськими літературами –В. Панченко, Г. Сиваченко. Дитячі образи в гумористичній прозі Аверченка, Саші Чорного й Теффі порівнювала А. Коротких.

Проведемо типологічне зіставлення творчості неореаліста Винниченка й гумориста Аверченка. Обидва народилися на півдні України: Винниченко — в Херсонській губернії в робіничо-селянській родині, Аверченко — у купецькій сім'ї в Севастополі. Перший закінчив народну школу, навчався у Єлисаветградській гімназії, на юридичному факультеті Київського університету, 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 Винниченка — повість «Краса і сила» — з'явився 1902 р. в «Київській старині», перше оповідання Аверченка — у харківській газеті «Южный край» 1903 р. Твори обох 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, і вже до початку Жовтневого перевороту кожен отримав заслужену славу. Обидва стрімко йшли до своєї мети: у той час, коли Аверченко здобував славу всеросійського гумориста, Винниченко активно займався революційною діяльністю. Російський митець багато працював у виданнях «Сатирикон», «Новий Сатирикон» і організовував вечори гумору, намагаючись бути якомога далі від політики. Під час таких заходів, наприклад,

коли розігрували п'єси О. Димова, Теффі або й власні твори, Аверченко скрізь устигав, «був всюдисущий, дотепний, милий» [209, с. 130]. Винниченко тоді займався пропагандою серед селян, за нелегальну діяльність потрапляючи до в'язниці, брав участь у виданні журналів і газет («Слово», «Наше життя», «Робітничка 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 створені не менш яскраві шедеври письменницької майстерності, зокрема й досліджувані нами твори.

Написані вони майже одночасно: поетико-психологічна збірка Винниченка «Намисто» — між 1922 і 1927 рр., хоча окремим виданням вийшла 1930 р. в Харкові, а константинопільська збірка Аверченка «Діти» — у 1922 р. У вступі до неї автор писав: «Я люблю дітей. Діти люблять мене» [2, с. 4]. Він вважав їх кращими представниками людства: «Діти, в общем, выше и чище нас» [2, с. 10]. Якщо в дореволюційних виданнях Аверченко виступав як автор гомінкого, веселого сміху, то в період еміграції у нього частіше звучить сум і навіть озлобленість на дорослих, які позбавили малечу дитинства.

Винниченко також із великою увагою ставився до дітей. У «Щоденнику» містяться записи як про власні сімейні проблеми, коли дружина втратила можливість мати дитину («А на дітей без жалю і жаської тривоги дивитися не можу»), так 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 Винниченко випадки із життя [31, с. 210, 466].

Л. Спиридонова вважала, що Аверченко «протиставляє жорстокому світові дорослих свіжість сприйняття, чистоту й безхитрісну правду дитячого світу» [191, с. 105]. Схожі думки висловлювали вчені щодо творчості українського письменника. Збірку «Намисто» вважали однією із найкращих у творчості Винниченка. Вона написана «на мотиви українських народних пісень, що надає їм ще більшої погідности й безпосередньости» [34, с. 3]. С. Присяжнюк писала, що автор «заглиблюється у власне стихію дитинства, внутрішній світ маленької людини, її моральні випробування, сприйняття дорослого світу...» [174, с. 8].

Збірки малої прози «Намисто» і «Діти» мають подібні елементи, які можна об'єднати у два блоки: тематичний і стилізований. Перший представлений схожою тематикою:

- святочна («Кулич», «Продувной мальчишка» Аверченка; «Гей, хто в лісі, обізвся...» Винниченка);
- стражденне життя сиріт, напівсиріт («Продувной мальчишка» Аверченка; «Віють вітри, віють буйні», «Гей, ти, бочечко», «Та немає гірш нікому...» Винниченка тощо);
- дружба («Три желудя», «Разговор в школе» Аверченка; «Ой випила, вихилила», «Гей, ти, бочечко», «Гей, не спиться..», «Гей, чи пан, чи пропав...», «За Сибіром сонце сходить...» Винниченка);
- стосунки з дорослими, турбота про батьків («Продувной мальчишка» Аверченка; «Ой випила, вихилила», «Гей, не спиться..», «Та немає гірш нікому...» Винниченка);
- ігри, мрії та витівки дітей, заповзятість халамидників («Под столом», «Кулич», «Костя» Аверченка; «Гей, чи пан, чи пропав...», «Ой випила, вихилила», «За Сибіром сонце сходить...» Винниченка).

Діти у всі часи були вигадниками — такими є більшість героїв Винниченка й Аверченка. Близнята так «чесно» розповідають торговкам про свій сон, ніби Микола Вгодник обіцяв їм допомогти у школі, коли ті поставлять йому свічку, що багато хто повірив: «Одні готові були дати їм на свічки, другі лаяли їх...» [32, с. 113]. Костя також правдиво розповідає історії, що навіть рідні кожного разу сумніваються: «Сердце бабушки терзает сомнение: конечно, врет, а вдруг — правда?..» [2, с. 45].

Герої творів виявляють турботу про рідних і близьких. «Продувной мальчишка» Володька із оповідання Аверченка мріяв мати на Різдво ялинку, але зайвих грошей у матері не було. От хлопець і вирішив зайнятися організацією свята, почувши від матері: «Попробуй сам устроить — тогда и увидишь». За «діамант», який знайшов на вулиці, не отримав грошей у ювеліра, бо ним виявилось звичайне скло. Тоді кмітливе хлоп'я винайшло спосіб потрапити до театру, роздобути програмки, отримати за них трохи коштів. Наступного дня у старенького в кафе попросив газету й також продав її. Коли настало Різдво, у хаті з'явилися і ялинка, і подарунки — «для мами» і «для Володі» [2, с. 31–35]. Хлопчик має почуття власної гідності: незважаючи на бідність, щоразу наголошує оточуючим: «Я не нищий», однак зрозуміло, що Володька з задоволенням поїв би [2, с. 34].

Івашко, герой оповідання Винниченка, поквапився пообіцяти друзям, що й у нього буде справжній голубник, хоча із сестрою розуміли, що коштів у них немає. Але хлопець довго думав і ви-

рішив усе ж таки виконувати обіцянку: «А йти треба, — вороття немає» [32, с. 106]. До яких лишень хитрощів не вдавалися діти, щоб заробити грошей! І кошеняті домалювали третій колір, і рахували горобців, і важкі кошики носили, і вигадували всілякі історії, якби їм тільки повірили, і торгувалися з Лейбою, щоб той віддав їм половину грошей із втраченої ним після негоди шкатулки, яку знайшли діти, і ще багато іншого, але назбирали-таки на голубник. Скільки радості й гордості було: «От лусне Льонька! От попритихають хлопці! От повитріщають на близню, як на ікони, очі! Хай тоді посміє хто-небудь не повірити близні, посміятися з неї. Швидше б тільки минав день та ніч!» [32, с. 142]. Кмітливість та винахідливість дітей із оповідань Аверченка й Винниченка викликають захоплення, бо навіть не кожний дорослий спроможний взятися за справу так, як це зробили герої оповідань.

Винниченко додав до оповіді картини тогочасної дійсності. Коли треба було врятувати дядька Павла від в'язниці, діти віддали зібрані гроші на добру справу. Та хлопець і тут придумав, як передати інструмент арештованому родичеві. Батьки з гордістю говорять: «На штуки та хитрощі він у нас розумний», а чужий дядько задоволено гудів, називаючи дітей героями [32, с. 150, 154]. Незадовго до цього дядько Павлусь розповів їм казку про трьох братів, де під виглядом здорового, роботящого, але дурного брата показано довірливий український народ, а «дідові діти» — споконвічна мрія про волю [32, с. 131 — 136]. Такими людьми майбутнього й показані дійові особи оповідання «Гей, не спиться...».

Герої творів придумують багато цікавого, несподіваного. Вчителька з оповідання Аверченка «Разговор в школе» ніяк не могла підібрати аргументів для учнів, щоб довести їм, що раніше було важче й гірше життя. Школярі, ніби змовившись, заперечували слова наставниці. А докази дітей такі: краще було раніше, дозволялося палити багаття, біля нього можна було спати скільки завгодно, подружитися з індійцями, принагідно втекти від них на мустангу, якщо захочеться їсти, можна було вбити бізона, нав'ялити з нього м'яса й гуляти скільки завгодно або наловити риби [2, с. 38 — 40]. Вчителька так і не зрозуміла учнів — забула, що діти люблять гру, несподіванку, ризик, тому навіть у мріях стають антагоністами нецікавої реальності. Саме такими — завзятими й ризикованими — показав дітлахів Винниченко. Не піддавалося розуму «круглобородого дяді» рішення дітей витягнути голуба з-під височезної залізної балки, куди той заскочив, рятуючись від шуліки. Чоловік із таким страхом сказав «під отою

балкою?!», що діти аж прищурилися, неначе він ломакою на них замахнувся. «Зараз же забирайтеся сцюдова!», «Геть, кажу!» — нагримав на них. Діти відступили, але Івашко з Любкою прийшли ранесенько під балку і все ж урятували голуба. Навіть не кожен дорослий наважився б на такий ризикований крок, а Івашко відтоді «уже нікого й нічого не боявся», — підсумовує автор [32, с. 218, 228]. Отже, тематичний цикл оповідань Аверченка й Винниченка показує, що діти — це маленькі дорослі: відповідальні, кмітливі, підприємливі, цілеспрямовані.

Стильовий блок представлений філософічністю, музикалізацією, гумором, іронією, засобами виразності й різними художніми прийомами і мовними засобами.

Оповіданням Винниченка й Аверченка властивий глибокий психологізм. Дітям відомі засоби, як можна полегшити біль під час покарання. Щоб не було боляче Льонці, коли його битимуть, Сашко радить друзові: «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») [32, 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 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» [32, 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» [32, с. 28].

Психологами виявляють себе й герої Аверченка. Схожий на Зіня герой оповідання «Кулич», який для того, щоб батько не ляв його за надкушений шматок ковбаси і паску, яку майже з'їв до самої середини, швиденько говорить батькові «Христос воскрес!». Хлопчик запобігливо підлізає до того з поцілунком, і батькові не залишається нічого іншого, як дати відповідь: «Воистину!», і вже не такий суворий із сином [2, 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 забруднили чоловіче взуття, пустив у хід таку стратеге-

му: підсунув замість блакитненької ніжки морду свого верблюда й енергійно штовхнув нею підприємливий черевик [2, с. 11]. Гумористична ситуація під столом, продемонстрована очима хлопчика, виглядає досить кумедною завдяки численним авторським прийомам: персоніфікації, метонімії, вживанню слів у невласливому для них значенні. Дорослі показані у всій своїй нікчемності, що дозволило авторові в одному з наступних оповідань підсумувати: «...взрослый человек — почти сплошь мерзавец...» [Аверч, с. 25]. Ще в одному творі 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 в інший бік («Душистая гвоздика»). А витівник Костя, щоб повернути до себе погляди, намагається вигаданими історіями викликати жалість оточуючих, і тоді сердобольна особа погоджується йому допомогти («Костя») [2, с. 43].

Кумедні ситуації трапляються й у згадуваних уже творах 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 відрхає гроші: «Близня ніколи стільки не робила задач на складання, як цей раз», — пише автор [32, с. 108, 126].

Мала проза письменників наповнена філософськими роздумами. Батько близнят говорить: «Життя — не казка» [32, с. 104], а 16-літній герой Аверченка називає життя «краєм воронки» [2, с. 16]. «Важко тримати своє щастя, навіть голубам», «...щастя так легко не дається» — роблять висновки персонажі винниченкових творів [32, с. 200, 231]. А мудрий батько розуміє, що з витівника Кості росте майбутній поет [2, с. 46].

Оповідання 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...» [2, с. 20—30].

Збірка «Намисто» вміщувала вісім оповідань-намистинок, назвами яких стали рядки народних пісень. Така цікавинка є оригінальною, адже у самій назві міститься натяк на головну ідею твору. А використання музичних мотивів підсилює значення сказаного. Таким чином, народно-фольклорні мотиви в оповіданнях

«Віють вітри, віють буйні...», «Гей, не спиться...», «Та немає гірш нікому...» є свідченням як поетичної душі самого автора, так і його героїв. Народна творчість у всі часи високо шанувалася митцями. Особливо близькою стала в еміграції для Винниченка, який любив Україну й подумки линув у рай дитинства та материнської мови й пісні. В його оповіданнях пісні частіше виконують жінки чи дівчата, наприклад: «Санька вміє тоненько-тоненько і так жалібно співати»; Ланка, підтанцювуючи, загонисто виспіває: «Ой вишила, вихилила...». У Хведоськи чистий і ніжний голос і «співає вона раз у раз таких гарних пісень так сердешно» [32, с. 26, 65, 240]. Іноді, навпаки, пісня гучно реве, ніби заводський гудок: «Гей, хто в лісі, обізвся...» — то голос самого Корчуна [32, с. 34, 39]. Доцільно автор використовує звукопис. Ось двері, як навмисне, «хитро і тонесенько, неначе кажуть до Зіня: «А-а, іде-еш?», скавучать або «тонесенько і жалібно риплять» [32, с. 27, 36–37].

Іншу функцію виконує пісня в оповіданнях Аверченка. Завичай пісні в них — 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...» [2, с. 16, 26, 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» [2, с. 28]. Ці та інші музичні твори в оповіданнях свідчать про вихованість дітей. Також вони 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.

І Винниченку, й Аверченку притаманне зображення світу дітей через гіперболізацію. Корчун, якого боїться Зінь, здається хлопчикові величезним, здоровезним, «удвоє більшим за маму, за бабцю та й за самого тата» [32, с. 29]. Діти бояться темноти. Гринь з жахом дивиться «на чорну страшну дірку дверей до спальні», бо там може знаходитися якась «ворожа сила» [32, с. 187–18], 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» [2, с. 13].

Художній засіб, до якого особливо часто вдаються письменники, — порівняння, що найчастіше співвідноситься зі світом живої природи. Особливо це помітно в зіставленні людей із птахами або тваринами, наприклад, у Винниченка: «У димарі пищить



щось тоненько і жалібно, як муха в павутинні»; «В комині жалібно, як комар, пищить вітер»; донечка «така гарносінька, така білесенька, як маленьке ягняточко»; «вітер загув на інший голос, густий і добрий, як у бджоли»; «А зуби великі-великі та жовті, як зубки часнику»; «а серце затіпалось, як отой горобець», «усі халамидники, наче купка горобців»; «Любка лежала горілиць, як кущочка»; голубка «тупала, як теличка, що їй обсіли мухи»; «Сірій... пурхав над усіма легко та грайливо, як метелик» [32, с. 19–185]; у Аверченка: «нога, обута в эту елегантную штуку, ...как змея»; ботинок «заерзал, заюлил около безропотного верблюда, как коршун над падалью»; «мы, как воробы»; «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» [2, с. 10–46]. Усі приклади порівнянь внутрішньо виправдані, є засобом реалістичного й часто гумористичного зображення життя.

Письменники часто 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 далечинь...»; «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» [32, с. 226, 284; 5, с. 36]. Сповнені тропів речення є свідченням яскравого художнього таланту письменників.

Використовують письменники й схожі елементи поезики портретування. У Винниченка, на думку С. Погорілого, найголовнішими є уста (усмішка, рішучість, оптимізм) та очі (рух, вираз) [167, с. 5]. Маленькі очі є вказівкою на людину черству, злу. Васько з оповідання «Гей, не спиться» здивовано «витріщив <...> свої мишачі оченята» [32, с. 95]. У дядька Зозулі, якого хлопці не люблять, бо проганяє, «крихітні, як конопляне насіння, оченята», що є свідченням жадібності [32, с. 172]. Вузькі й косуваті очі, як у татарок, у Льоньчиної тітки. Колір її очей — «жовтяві, з червоними жилками» — вказує на роздратованість, дядько також має «набряклі кров'ю очі», коли б'є хлопця [32, с. 242, 244, 249]. Червоний, як бачимо, вказує на роздратованість людини. Натомість у Льоньки великі, потемнілі очі — від переляку. А в Любки («Гей, не спиться...») — «дві великі-великі сині квітки очей» [32, с. 99], що свідчить про чистоту й невинність душі.

У малій прозі Аверченка також є описи очей і вуст. Володька («Продувной мальчишка»), сидючи в кафе, припишк у куточку і став вижидати, «шныряя черными глазенками во все стороны» [2, с. 34]. 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 [2, с. 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» [32, с. 52–53].

Характерною ознакою поезики Винниченка є 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...» [32, 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» [32, с. 98–99]. «Настовбурчене волосся» у дядька, ката маленького Льоньки [32, с. 349].

У творах російського письменника також достатньо вказівок на посмішку чи усміхнене обличчя. В оповіданні «Кулич» хлопці весело сміються, «веселье разгоралось». Вчителька посміхається питанню учня, який не розуміє, навіщо вчитися («Разговор в школе») [2, с. 28, 37]. Але не завжди у творах Аверченка є пряма вказівка, іноді сміх відчувається у самій поведінці, словах героя чи автора. І тут на допомогу приходять мовні засоби — народність мови, її діалогічність, а також вживання застарілих слів та не властивої для цього контексту лексики. Використання письменниками застарілої лексики або слів у невластивому стилістичному контексті сприяють створенню гумористичних ситуацій. 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 таким висловом: «Так даються всі конституції, так дає їх і Гринь, будучи ні гіршим, ні кращим з монархів». А наратор оповідань Аверченка звертається також до вказаної лексики: «Перед тем, как положить голову на плаху, я малодушно попытался отодвинуть этот момент...» [32, с. 13, 17–18; 2, с. 19]. — [Курсив мій — І. Ж.].

Діти наслідують поведінку старших, манеру говорити, вживають приказки, навіть лайливі слова, як дорослі. Перекупки з

оповідання «Гей, не спиться» проганяють дітей: «А чого вас чортяка тут носить?», «Геть собі під три чорти звідсіля!», «сто бісів твоєї матері» [32, с. 111–112]. Сирота Семен Гедзь раз по раз використовує словосполучення «проклята душа», «чортова душа», «чортів скургуц» [32, с. 49–51]. Лайлива лексика, відома в Україні з давніх-давен, є бажанням Винниченка показати емоційність народу. Взагалі у творах письменників надто пристрасна мова, свідченням чого є численні окличні, спонукальні й питальні речення, насичені діалоги, як у Аверченка, або невласне пряма мова, як у Винниченка. Володька із твору 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 [2, с. 32]. Завдяки мовним засобам, письменники підкреслюють, що герої їхніх творів — діти з народу, сироти або напівсироти. Але світ дитинства — чистий і прозорий, він потребує захисту від життєвих катаклізмів.

Оптимізм оповідань Винниченка й Аверченка прийшовся до душі як дітям, так і дорослим. Письменники, які дуже любили дитлахів, на жаль, не мали власних. Але своєю творчістю довели, що про дітей і для дітей можна писати як з гумором, так і цілком серйозно, але завжди — правдиво.

Естетико-філософська концепція дитинства у досліджених творах українських і російських письменників міжвоєнного двадцятиріччя представлена широко й різноманітно. У тематичних циклах «дитячої» малої прози З. Гіппіус і Лесі Верховинки, А. Аверченка й В. Винниченка простежуються автобіографічні, християнські й дидактичні мотиви. Домінуючі позиції у них займають теми вигадки і гри у житті дітей. Творам українських письменників притаманний сильний національно-патріотичний пафос. Приватні епізоди з життя маленьких людей дають можливість авторам розкрити духовні проблеми суспільства, які залишаються актуальними і в наш час.

### Використані джерела

1. Аверченко А. Дванадцять портретов (в форматі «будуар») / Аркадій Аверченко. — М. : АПИ МС ССРСР, 1990. — 88 с.
2. Аверченко А. Записки Простодушного. / Аркадій Аверченко. — М. : А/О «Книга и бизнес», 1992. — 365 с.
3. Агеносов В. В., Дябкин И. А. Генезис военной прозы А. Несмелова: от «военных страничек» к окопной правде // Русский Харбин, запечатленный в слове: сборник научных работ. — Благовещенск. — 2012. — С. 148–166.
4. Алексеев А. Д. Литература русского зарубежья. Книги 1917–1940. Материалы к биографиям. / А. Д. Алексеев. — СПб., 1993.

5. Арзамасцева И. Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900–1930-х годов: автореф. дисс. ...докт. филол. наук: 10.01.01. — М., 2006. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kontseptsiya-detstva-v-russkoi-literature-1900-1930-kh-godov>
6. Арсенич П. І. Верховинка Леся / П. І. Арсенич // *Енциклопедія сучасної України*. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33694](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33694)
7. Арутюнов А. Досьє Лєніна без ретуші. Документи. Факти. Свідчення / А. Арутюнов — М. : Вече, 1999. — Режим доступу : <http://www.pseudology.org/ArutunovLenin/11.htm>
8. Арцыбашев М. П. Записки писателя (1907–1927). Дьявол / М. П. Арцыбашев. — М. : НПК «Интелвак», 2006. — 792 с.
9. Бабій Ол. Бандит // *Нова Україна*. — 1923. — №10. — С. 74–85.
10. Бабій Олесь. Зродились ми великої години. — Дрогобич, 1997. [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://chtyvo.org.ua/authors/Babii\\_Oles/Zrodylys\\_my\\_velykoi\\_hodyny/](http://chtyvo.org.ua/authors/Babii_Oles/Zrodylys_my_velykoi_hodyny/)
11. Байков Н. А. Тайга шумит; По белу свету; У костра; Сказочная быль: очерки и рассказы / Комментарии Е. Ким / Н. А. Байков — Владивосток : Рубеж, 2012. — 512 с.
12. Барабаш Ю. Я. Творчество Т. Г. Шевченко в европейском литературном поле (вступление к теме) // *Литературоведение на современном этапе*. — Елец, 2014. — С. 103–115.
13. Барановський Х. Із краю божевільних та злочинців / Х. Барановський // *Воля*. — Відень. — 1920. — С. 345–346.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин — М. : Искусство, 1979. — 423 с.
15. Березовая Л. Г. Культурная миссия пореволюционной эмиграции как наследие Серебряного века / Л. Г. Березовая // *Новый исторический вестник*. — 2001. — №5. — С. 1–33.
16. Бердяев Н. А. Русская идея. / Н. А. Бердяев. — СПб. : Азбука-классика, 2008. — [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://www.krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1946\\_037\\_00.html](http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1946_037_00.html)
17. Бердяев Н. А. Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. — М. : Философское общество СССР, 1990. — 240 с.
18. Блищ Н. А. А. М. Ремизов и русская литература XIX–XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия / Н. Л. Блищ. — Минск : БГУ, 2013. — 191 с.
19. Богословский А. Дыхание России. / А. Богословский. [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://az.lib.ru/o/oredezh\\_i/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/o/oredezh_i/text_0080.shtml)
20. 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.
21. Брешко-Брешковский Н. Н. А. Т. Аверченко. К десятилетию со дня смерти русского юмориста // *Иллюстрированная Россия*. — 1935. — №13. — С. 15–16.
22. Бунин И. А. Думая о Пушкине / И. А. Бунин. [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://bunin.niv.ru/bunin/public/dumaya-o-pushkine.htm>
23. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи; Рассказы 1932–1952. — М. : Худож, лит., 1988. — 639 с.
24. Бурбан В. «Будьте человечнее в эти дни всеобщего озверения». Несвоечасный Максим Горький. До 135-річчя від дня народження // *Дзеркало тижня*. —

2003. — №437, 28 березня — 4 квітня. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [https://dt.ua/SOCIETY/budte\\_chelovechnee\\_v\\_eti\\_dni\\_vseobschego\\_ozvereniya\\_nesvochasniy\\_maksim\\_gorkiy\\_do\\_135-richchya\\_vid\\_.html](https://dt.ua/SOCIETY/budte_chelovechnee_v_eti_dni_vseobschego_ozvereniya_nesvochasniy_maksim_gorkiy_do_135-richchya_vid_.html)
25. Варданян М. В. Шевченкіана літератури для дітей та юнацтва української діаспори / Марина Варданян // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. — Т. 240. — Вип. 228. — С. 13—16.
26. Вардугина Г. С. Фольклоризм как элемент поэтики А. И. Куприна: вопросы типологии и эволюции: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / Г. С. Вардугина. — Челябинск, 1996. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://www.dissercat.com/content/folklorizm-kak-element-poetiki-i-kuprina-vopr-tipologii-i-evolyutsii>
27. Варламов О. Красный шут. Биографическое повествование об Алексее Толстом. — [Електронний ресурс] — Режим доступу : [https://royallib.com/book/varlamov\\_aleksey/krasniy\\_shut\\_biograficheskoe\\_povestvovanie\\_ob\\_aleksee\\_tolstom.html](https://royallib.com/book/varlamov_aleksey/krasniy_shut_biograficheskoe_povestvovanie_ob_aleksee_tolstom.html)
28. 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.
29. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
30. Винар Л. Остап Грицай. Життя і творчість / Любомир Винар — Клівленд : Накладом Української Академії Громади «Зарево», 1960. — 92 с.
31. Винниченко В. Щоденник. Том 1: 1911—1920. — Едмонтон — Нью-Йорк, 1980. — 500 с.
32. Винниченко В. К. Намисто: Оповідання / В. К. Винниченко. — К. : Веселка, 1989. — 380 с.
33. Витковский Е. Формула бессмертия. Очерк жизни и творчества русского поэта Арсения Несмелова. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <https://unotices.com/book.php?id=128451&page=1>
34. Від видавництва // В. Винниченко. Намисто. — Вінніпег, Канада. — 1976. — с. 3.
35. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. — К. : Либідь, 2015. — 664 с.
36. Войченко О. Літопис українського життя в Канаді / А. Войченко. Т. 2. — Вінніпег, 1963. — 395 с.
37. Волков А. Творчество А. И. Куприна. / А. Волков. Изд.-е 2-е. — М. : Худож. лит., 1981. — 360 с.
38. Воронюк І. О. Національно-визвольна ідея в художньому трактуванні українських письменників першої еміграційної хвилі: автореф. дис... канд. філолог. наук / І. О. Воронюк. — Дніпропетровськ, 2010. — 27 с.
39. Гаврилук І. З часів боротьби / Ілько Гаврилук. — Каліш, 1931. — 40 с.
40. Гиевский Ник. Зачем Пушкин ездил к Покрову... / Ник. Гиевский. Новоселье. — Нью-Йорк, 1943. — №4—5. — С. 27—44.
41. Гиппиус З. Автобиографическая заметка / З. Гиппиус. Стихи и проза. Избранные произведения. Воспоминания. — Тула : Приокское книжное изд.-во, 1992. — С. 5—8.
42. Гиппиус З. Мемуары Мартынова: Роман, рассказы / З. Гиппиус — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — 192 с.

43. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений. Т. 11. Вторая любовь: Проза эмигрантских лет. Рассказы, очерки, повести 1923–1939 гг. / З. Н. Гиппиус. — Сост., подг. текста А. Н. Николокина и Т. Ф. Прокопова. Вступ. ст. А. Н. Николокина. — М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2011. — 528 с. — Режим доступа : <http://gippius.com/lib/short-story/>
44. Гнатюк М. Леся Верховинка: повернення до країн / М. Гнатюк // Гражда. — 2013. — №1/32. — С. 19–22.
45. Гнатюк М. Леся Верховинка повертається до читача / М. Гнатюк // Верховинка Леся. До Делятина на крилах мрій: поезії, новели, оповідання, драматичні твори, есеї, статті, епістолярій. — Львів : Каменярь, 2013. — С. 5–10.
46. Голенищев-Кутузов И. Н. Русская литература на Дальнем Востоке // Русский Харбин. — М. : Изд-во МГУ : Наука, 2005.
47. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. — М., 1998.
48. Гринишин Є. Червоний сміх // Вулиця Владиче: Мала проза перемиських авторів — дебюту 30-х років XX століття. — Перемишль. 2010. — С. 155–157.
49. Грицай О. Про Анандра та Змія / Остап Грицай. — Воля. — Відень. — 1920. — Т. 1. Ч. 5. — С. 200–208.
50. Грищенко О. Духовний батько нації (Тарас Шевченко) // Герої та знаменитості в українській культурі. — К. : УЦКД, 1999. — С. 97–165.
51. Губарев В. Исторический очерк о нэпе на Украине и причинах его свертывания в конце 20-х годов / В. Губарев [Електронний ресурс] — Режим доступа : [http://history.ukraine-in.ua/unr\\_ussr/istoricheskiy-ocherk-nepe](http://history.ukraine-in.ua/unr_ussr/istoricheskiy-ocherk-nepe)
52. Гуль Р. Дзержинский // Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе. — Пермь : Пермская книга, 1995. — С. 392–453.
53. Гуль Р. Ледяной поход (С Корниловым) / Роман Гуль. — Берлин : Издательство С. Ефрон, 1921. — 160 с.
54. Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Т. 1. Россия в Германии. — М. : Б. С. Г.-Пресс, 2001. — 560 с.
55. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. — М. : Республика, 1994. — [Електронний ресурс]. — Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1580-1.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1580-1.shtml)
56. Дворяшина Н. А. Феномен детства в творчестве русских символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт): автореф. дис. на соиск. ученой степени докт. филолог. наук / Н. А. Дворяшина. — Сургут, 2009. — 50 с.
57. Демидова О. Безнадёжная блаженность любви / О. Демидова / Гиппиус З. Мемуары Марьинова: Роман, рассказы. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — С. 5–14.
58. Диканько М. Гадючий виродок / М. Диканько // Воля. — Відень. — 1921. — 14 травня. — С. 254–255.
59. Диканько М. Дідова революція / М. Диканько // Нова Україна. — Прага. — 1927. — №1–2. — С. 46–49.
60. Диканский В. «Гиндик»: оповідання. // Воля. — 1921. — Т. 3. — Ч. 3–5. — 20 серпня. — С. 138–144.
61. Диканський В. Колеги: оповідання. — Відень — Київ: Наша Воля. — 1921. — 27 с.
62. Диканський В. Культура: оповідання. // Воля. — 1920. — Т. 4. — Ч. 3. — 16 жовтня. — С. 129–137.

63. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Дон-Аминадо. — М.: ТЕРРА, 1994. — 768 с.
64. Дружников Ю. Куприн в дегте и патоке // Новое русское слово. — Нью-Йорк. — 1989. — 24 февраля. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.libtxt.ru/chitat/druzhnikov\\_yuriy/54027-kuprin\\_v\\_degte\\_i\\_patoke.html](http://www.libtxt.ru/chitat/druzhnikov_yuriy/54027-kuprin_v_degte_i_patoke.html)
65. Дудко Ф. Дісонанс / Федір Дудко. — Стерні. — Прага. — 1922. — Ч. 1. — С. 63—67.
66. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : Т. 9. — Львів, 2000. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/encycl/euii09.htm>
67. Жарівський О. Буду йти до ясного сонця, — з квітками на голові по колочому 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 : Каменярь, 2013. — С. 417—433.
68. Жиленко І. Р. Поэтика рассказа А. Несмелова «Короткий удар» // 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.
69. Жиленко І. Р. А. Чекмановський і Р. Гуль: «втрачене покоління» у горнилі війни // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 44. — Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. — С. 15—18.
70. Жиленко І. Р. Антибільшовицький дискурс російської та української малої прози першої хвилі еміграції (на матеріалі збірок І. Лукаша і Л. Мосендза) // 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.
71. Жиленко І. Р. Античність у малій прозі О. Грицяя й О. Купріна міжвоєнного двадцятиліття // «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.
72. Жиленко І. Р. Батьківщина у малій емігрантській малій прозі О. Купріна. // «Ученый XXI века»: Международный научный журнал. — 2017. — №2—3. — С. 51—57.
73. Жиленко І. Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Вип. 76. — Харків, 2017. (Серія: «Філологія»). — С. 300—303.
74. Жиленко І. Р. Василь Королів-Старий: мала проза міжвоєнної доби // World Science. — 2017. — №12 (28). — Vol. 3, December. — С.49—54.
75. Жиленко І. Р. Дитяча тематика в емігрантській малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка // Філологічні трактати: СумДУ. — 2017. — Том 9. — №4. — С. 146—154.
76. Жиленко І. Р. Емігрантська ленініана у творах малої прози українських та російських письменників міжвоєнної доби // Філологічні трактати: СумДУ. — 2017. — Том 9. — №2. — С. 133—141.
77. Жиленко І. Р. Жовтневий переворот і його наслідки в Україні: жанрова палітра й художні особливості малої емігрантської прози 1920-х років. // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — 2017. — №9. — С. 95—100.

78. Жиленко І. Р. Іван Савін та Юрій Липа: «більшовицький рай» у малій прозі міжвоєнної доби // Кременецькі компаративні студії: науковий часопис. — 2017. — Вип. VII. Т.І. — С. 79—89.
79. Жиленко І. Р. Мир ребенка и подростка в малой прозе Зинаиды Гиппиус периода эмиграции. // Филология: Международный научный журнал. — 2017. — №1 (7), январь. — С. 40—43.
80. Жиленко І. Р. Міфологічні мотиви й образи-архетипи матері у творах малої прози міжвоєнної доби // Філологічні трактати: СумДУ. — 2018. — Том 10. — №1. — С. 112—121.
81. Жиленко І. Р. Національно-патріотичний дискурс малої прози Дмитра Тягнигоре // Вісник Львівського університету. — 2018. — Вип. 67. (Серія філологічна). — С. 222—229.
82. Жиленко І. Р. «Нечиста сила»: збірки А. Аверченка і В. Королева-Старого // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXXI. — Херсон: ХДУ, 2017. — С.156—160.
83. 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.
84. Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Вип. 75. — Харків, 2016. (Серія: «Філологія»). — С. 188—191.
85. Жиленко І. Р. Свобода преси і цензура на сторінках регіональної періодики початку ХХ ст. // 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.
86. Жиленко І. Р. Стильові особливості національно-патріотичної прози Ангіна Чекмановського // 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.
87. 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.
88. Жиленко І. Р. Шевченківські мотиви у творах малої прози письменників-емігрантів 20—30-х років // Питання літературознавства. — Чернівці, 2017. — №95. — С. 120—129.
89. 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.
90. Жиленко І. Р., Павлова Д. Гражданская позиция М. Арцибашева в публицистике эмигрантского периода / І. Р. Жиленко, Д. Павлова. // Філологічні трактати. — 2015. — Том 6. — №4. — С. 88—94.
91. Жиркова А. М. Саша Черный о детях и для детей: Учебное пособие. — СПб: Лема, 2012. — 99 с. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/articles/zhirkova-o-detyah/index.htm>
92. Житкевич А. Триумф у Детройті / А. Житкевич. — МІСТ-Online. — 2013. — 1 травня. Режим доступу : <http://meest-online.com/culture/triumf-u-detrojti/>



93. 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.
94. Журба Г. Антін Чекмановський / Г. Журба // Чекмановський А. Віки пливають над Києвом. — Нью-Йорк, 1964. — С. 7–8.
95. Забияко А. А., Девочкин А. О. Проблема «натуралистического текста» в творчестве А. Несмелова // Вестник АмГУ. — 2011. — Вып. 52. — С. 148–156.
96. Залеська Онишкевич Л. Призабута літературна постать: Леся Верховинка / Лариса Залеська Онишкевич // Наше життя. — 2014. — №12. — С. 11–12.
97. Заремба Я. Передмова до першого видання / Ярослав Заремба // Чекмановський А. Віки пливають над Києвом. — Нью-Йорк, 1964. — С. 5–6.
98. Збарский И. Объект №1. / И. Збарский. — М. : Вагриус, 2000. — 349 с.
99. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. II. — С. 3–56.
100. Звичайна О. Довкола метвого Леніна / Олена Звичайна. Оглянувшись назад... — Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1954. — С. 125–138.
101. Зеньковский В.В. Психология детства: научное издание / В. В. Зеньковский — М. : Школа-Пресс, 1996. — 336 с.
102. Иващенко Е. Г. Военная проза Арсения Несмелова // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. — 2007. — №4 (16). — С. 168–171.
103. Ильин И. А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. // И. А. Ильин. — Мюнхен, 1958. — 155 с.
104. Кайманова Т. Неизвестный Куприн / Т. Кайманова / А. И. Куприн. Пестрая книга. Несобранное и забытое. — Пенза, 2015. — С. 3–20.
105. Камю А. Избранное: Пер. с фр. / А. Камю. — М. : Правда, 1990. — 480 с.
106. 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. [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/ocherki-i-rasskazy-a-i-kuprina-1920-1930-godov-tipologiya-zhanrovyyh-struktur>
107. 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.
108. Кеба О. В. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціально-світосприйняття : Монографія / О. В. Кеба, Н. М. Шенкнехт. — Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. — 188 с.
109. 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.
110. Ключек Г. Д. Синергія літературного твору / Григорій Ключек. Кіровоград, 2018.
111. Ключников С. Ю. Священная наука чисел. / С. Ю. Ключников. [Електронний ресурс] — Режим доступа : [http://new-numerology.ru/books/kl\\_sod.htm](http://new-numerology.ru/books/kl_sod.htm)
112. Кобець О. Записки полоненого (Пригоди і враження учасника Першої світової війни). // Березиль. — 2010. — №9–10. — С. 100–133.

113. Коломиєць А. Яр / А. Коломиєць // Студенський вісник. — Прага. — 1928. — Ч. 11—12. — С. 6—7.
114. Коробко Л. Літературознавчі поняття в інтертексті культури: спроба кореляції // Слово і Час. — 2009. — №12. — С. 86—93.
115. Королів-Старий В. «Алілуя». // Воля. — 1921. — Т. 2. — Ч. 5. — 1 травня. — С. 180—188.
116. Королів-Старий В. Вікно // Антологія готичної прози: у 2-х т. — Т. 2 / упорядкув. і передм. Ю. П. Винничука — Харків : Фоліо, 2014. — С. 185—189.
117. Королів-Старий В. З моїх спогадів про Симона Петлюру // Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). — Прага, 1930. — С. 177—187.
118. Королів-Старий В. К. Нечиста сила: Казки / Василь Королів-Старий. — К. : Веселка, 1990. — 208 с.
119. Коротких А. В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Тэффи: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Южно-Сахалинск, 2002.
120. Косач Ю. Чарівна Україна / Ю. Косач // Київська старовина. — 1998. — №4. — С. 58—76.
121. Красный террор в Харькове. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <https://kaminec.livejournal.com/183756.html>
122. Крезуб Антін За хлібом / Антін Крезуб // Літопис політики, письменства і мистецтва. — Берлін. — 1924. — 17 травня. — С. 292—298.
123. 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/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Krivoruchenko-Tsvetliuk_Juvenile-Movement/)
124. Крижанівський А. Історія одного вагону (Фрагмент третього розділу) // Ми (Варшава). — 1937. — Осінь. — С. 11—61.
125. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. 1883–1907 / Ф. И. Кулешов. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://kuprin.velchel.ru/index.php?cnt=17&sub=2>
126. Куприн А. И. Голос оттуда. — М.: Согласие, 1999. / А. И. Куприн. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/kuprin-golos-ottuda.html>
127. Куприн А. И. Пестрая книга. Несобранное и забытое. Сост. Кайманова Т. / А. И. Куприн. — Пенза, 2015. — 628 с.
128. Куприн А. И. Письмо к А. В. Амфитеатрову / А. И. Куприн. [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://az.lib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1590-1.shtml](http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1590-1.shtml)
129. Куприн А. И. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. / А. И. Куприн. — М. : Правда, 1982. — 463 с.
130. Купчинський Р. Невіспівані пісні: Вибрана лірика і проза. / Р. Купчинський. — Нью-Йорк, 1983. — 124 с.
131. Лев В. Богдан Лепкий. 1872–1941. Життя і творчість. — Нью-Йорк, 1976. — 399 с.
132. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
133. Ленин В. И. Талантливая книжка // Юность. — 1989. — №8. — С. 76.
134. Лепкий Б. Свої / Богдан Лепкий // В 60-і роковини смерті Тараса Шевченка. — Берлін, 1921. — С. 11—15.
135. Лепкий Б. Твори у 2-х т. Т. 2. Прозові твори / Б. Лепкий. — К. : Наукова думка, 1997. — 695 с.

136. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
137. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
138. Липа Ю. І. Нотатник: новели / Юрій Липа, — К.: Український Світ, 2000. — 296 с.
139. Лист до мами // Сурма. — 1934. — №1-6 (75-76). — С. 2-3.
140. Лукаш І. Голое поле (Книга о Галлиполи). — Софія: Печатница «Балкан», 1922. — 77 с.
141. Лукаш І. Заветный перстень / Иван Лукаш. [Електронний ресурс] — Режим доступу: [http://az.lib.ru/o/oredezhi/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/o/oredezhi/text_0080.shtml)
142. Миленко В. Д. Аркадій Аверченко / В. Д. Миленко. — М.: Молодая гвардия, 2010. — 327 с. — (Жизнь замечательных людей).
143. Митико І. Пушкин — духовная опора российской диаспоры в Харбине / Икута Митико // Известия Восточного института. — 2004. — №8. — С. 147-154.
144. Мірний І. Дві «пророчи» українські легенди / І. Мірний // Нова Україна. — 1923. — Ч. 6. — С. 28-30.
145. Мосендз Л. Людина покiрна / Л. Мосендз. — К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. — 164 с.
146. Мох А. Від видавця / Василь Королів-Старий. Згадки про мою смерть: Споми-ни. — Торонто: Українське видавництво «Добра книжка», 1961. — С. 5-8.
147. Набоков В. Пушкин, или Правда и правдолюбие / В. Набоков. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/Pushkin.txt>
148. 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. Сури-са. — М. — Берлин: Директ-Медиа, 2016. — С. 273-312.
149. 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.
150. Нестеренко А. Ю. Поетика сатири А. Аверченка: автореф... канд. філол. наук: спец. 10.01.02. / А. Нестеренко. — Дніпропетровськ, 2009. — 23 с.
151. Николаев Д. Д. Рай на Земле (фантастика русского зарубежья) // Д. Д. Нико-лаев. Русская проза 1920-30-х годов. Авантюрная, фантастическая и историче-ская проза. — М.: Наука, 2006. — С. 239-285.
152. Никоненко Ст. Время и личность Аркадия Аверченко / Ст. Никоненко [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/averchenko-ss06-01/averchenko-ss06-01.html#work001>
153. 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.
154. Ніколова О. О. Псевдоморфні персонажі українських та російських літератур кінця XVIII — першої половини XIX ст. (у контексті європейської традиції): моно-графія / О. О. Ніколова. — Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2017. — 450 с.
155. Нямцу А. Миф. Литература (теоретические аспекты функционирования): монографія / А. Нямцу. — Черновцы: «Рута», 2007. — 520 с.
156. О'Коннор-Вілінська В. Крамничка / В. О'Коннор-Вілінська // Нова Украї-на. — Прага. — Ч. 7-8. — 1923. — С. 135-150.

157. Олейник А. Шевченко vs Пушкин. Почему россиянам везде видится «недостаточно оказанная им честь»? // Українська правда. — 2016. — 4 лютого. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://life.prawda.com.ua/columns/2016/02/4/207668/>
158. Оречкин Б. Рыцарь улыбки // Эхо. Иллюстрированное приложение (Берлин). — 1925. — №12. — С. 4.
159. Орлівна Г. Емігранти // Червоний шлях. — 1927 р. — №7–8. — С. 42–70.
160. 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.
161. Осоргин М. А. Собрание сочинений. Т. 2. Старинные рассказы. / М. А. Осоргин. — М. : Моск. рабочий; НПК «Интелвак», 1999. — 560 с.
162. Передмова (для дорослих) // Королів-Старий В. К. Нечиста сила: Казки. — К. : Фірма «Довіра», 1992. — С. 3–4.
163. Петлюра С. Про патріотизм // В. І. Сергійчук. Симон Петлюра. — К. : Україна, 2004. — С. 437–444.
164. Північний П. Помилка / Петро Північний // Воля. — Відень. — 1920. — 9 жовтня. — С. 76–82.
165. Північний П. Сон / Петро Північний // Воля. — Відень. — 1920. — 7 серпня. — С. 213–214.
166. Північний П. Утілітаристи / Петро Північний. — Воля. — Відень. — 1921. — 3 липня. — С. 50–55.
167. Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка // Дивослово. — 1995. — №9. — С. 3–12.
168. Погребенник Ф. П. Не така вже й страшна нечиста сила» // В. К. Королів-Старий. Нечиста сила: Казки. — К. : Веселка, 1990. — С. 5–11.
169. Поліщук К. Веселе в сумному. / Клим Поліщук — Львів-Київ : Русалка, 1921. — 65 с.
170. Поліщук К. За ґратами / Клим Поліщук. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2008. — С. 300–314.
171. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / В. В. Полонский. — М. : Наука, 2008. — 285 с.
172. Потемкин П. П. Об Аркадии Аверченко // Последние новости. — 1925. — №1500. — 15 марта. — С. 2.
173. Прима Л. О. Остап Грицай — письменник, літературний критик, перекладач : автореферат дис... канд. філолог. наук : 10.01.01. — Львів, 2000. — 22 с.
174. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис... канд. філол. наук / С. С. Присяжнюк. — Кіровоград, 2006. — 20 с.
175. Про Україну. Символіка чисел [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://about-ukraine.com/index.php?text=365>
176. Просалова В. Текст у світі текстів празької літературної школи / Віра Просалова — Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. — 344 с.
177. «Прошедший все ступени»: А. Несмелов // В. В. Агеносов. Литература русского зарубежья (1918–1996). — М. : Terra. Спорт, 1998. — С. 265–279.
178. Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен: Роман / Э. М. Ремарк [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://edu.kharkivosvita.net.ua/files/nazapadnom-fronte-bez-peremen.pdf>

179. Ремизов А. М. Современные легенды. Рождество // А. М. Ремизов. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 3. — М. : Русская книга, 2000 — 2003, С. 361—364.
180. Роденкова О. В. Творчество А. И. Куприна в аспекте Русского Зарубежья: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.02. / О. В. Роденкова. — М., 2003. [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-i-kuprina-v-aspekte-russkogo-zarubezhya>
181. Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе. — Пермь : Пермская книга, 1995. — 543 с.
182. Савин И. «Всех убиенных помяни, Россия...»: Стихи и проза / Иван Савин. — М. : Грифон, 2007. — Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=175796>
183. Савин И. Только одна жизнь: 1922—1927 / Иван Савин. — Нью-Йорк, 1988. — 230 с.
184. Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: роман, оповідання, новели. / У. Самчук — Дрогобич, 2009. — 488 с.
185. Седых А. Там, где была Россия / А. Седых. — Париж : Изд-во Я. Поволоцкого, 1930. — 141 с.
186. Сергеев О. В. Примечания // А. Аверченко. Записки Простодушного. — М. : А/О «Книга и бизнес», 1992. — С. 331—340.
187. Словник античної міфології. — К. : Наук. думка, 1989. — 240 с.
188. Словник української мови: в 11 томах. — Том 11. — 1980. — С. 13.
189. Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) // Э. Ю. Соловьев Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. М. : Политиздат, 1991.
190. Софронів-Левицький В. Липнева отрута: Вибране // Василь Софронів-Левицький. — Торонто — Вінніпег, Канада : В-во «Новий шлях», 1972. — 236 с.
191. Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. — М. : Наука, 1977. — 302 с.
192. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья / Л. Спиридонова. — М. : Наследие, 1999. — 336 с.
193. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. / В. А. Сухомлинский. — Киев : Радянська школа, 1974. — 288 с.
194. 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.
195. Толстой А. Избранное в 2 т. Т. 2. Повести и рассказы. 1917 — 1944. — Ленинград : Худож. лит., 1979. — 632 с.
196. Толстой Л. Н. Севастопольские рассказы; Казаки; Поликушка / Л. Н. Толстой — М. : Худож. лит., 1986. — 352 с.
197. 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.
198. 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.
199. Тэффи. Немножко о Ленине. [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://www.k2x2.info/istorija/nemnozhko\\_o\\_lenine/p2.php](http://www.k2x2.info/istorija/nemnozhko_o_lenine/p2.php)
200. Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания. — Л. : Худож. лит., 1989. — 448 с.

201. Тэффи. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Городок. — Москва : Лаком, 1998. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/teffy-lakom-03.html>
202. Тэффи. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Книга Июнь. О нежности. — М.: Лаком, 2011. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-ss05-04/teffy-ss05-04.html#fbcont>
203. Тягнигоре Дмитро. Козацьке Серце і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, 1927 р. — 191 с.
204. Тягнигоре Дмитро. Королева Розбійників і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, Манітоба, Канада, 1938 р. — 154 с.
205. Тягнигоре Дмитро. Розбійник Іван Пушкар і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, Ман, 1936 р. — 159 с.
206. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: монографія. / Г. В. Фоміна, А.Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2009. — 239 с.
207. Хархун В. Ленін як тоталітарний Христос / Валентина Хархун // Слово і Час. — 2008. — №11. — С. 14—29.
208. Хемингуэй Э. Смерть после полудня (отрывок). [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://ocr.krossw.ru/html/heminguey/heminguey-death\\_afternoon\\_part-ls\\_1.htm](http://ocr.krossw.ru/html/heminguey/heminguey-death_afternoon_part-ls_1.htm)
209. Хлебина А., Миленко В. Аркадий Аверченко: беженские и эмигрантские годы (1918–1925). / Анна Хлебина, Виктория Миленко. — М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013. — 544 с.
210. Ходасевич В. Воспоминания о Горьком. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0340.shtml)
211. Цегельський Л. Пам'яті Тараса Шевченка / Лонгрин Цегельський // Деклямації. — Вінніпег, Канада, 1939. — С. 5—6.
212. Цимбалістий Б. Родина і народ // Українська душа / Б. Цимбалістий. — Нью-Йорк — Торонто : В-во «Ключі», 1956. — С. 26—44.
213. Чекмановський А. Віки плывуть над Києвом / Антін Чекмановський. — Нью-Йорк, 1964. — 181 с.
214. 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>
215. 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>
216. Шалата М. Про життя, присвячене свободі й слову // І. Набитович. Леонід Мосендз — лідар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. — Дрогобич : Відродження, 2001. — С. 3—14.
217. Шмелев І. О творчестве Ивана Лукаша / И. Шмелев. [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://az.lib.ru/s/shmelew\\_i\\_s/text\\_0190.shtml](http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0190.shtml)
218. Шмелев И. Пути небесные: Избранные произведения / И. Шмелев. — М. : Советский писатель, 1991. — 592 с.
219. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — Psychologie und Alchemie, 1999. — 160 с.
220. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <https://psy.wikireading.ru/53043>
221. Яковенко С. Клим Поліщук: проза трагічного гуманізму / Сергій Яковенко // Клим Поліщук. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2008. — С. 5—74.

## РОЗДІЛ 4

**Жанрова палітра еміграційної  
малої прози: модерністські пошуки  
і традиційні орієнтири**

*Художник має навчитися бачити дійсність очима жанру. Зрозуміти певні сторони дійсності можна лише у зв'язку з певними способами її вираження. <...> Художник зовсім не втискує готовий матеріал у готову площину твору. Площина твору слугує вже йому для відкриття, бачення, розуміння та відбору матеріалу.*

*П. Медведєв*

Багатогранне літературне ХХ століття почасти визначають як епоху «протистояння реалізму й модернізму». А «одна із рушійних сил сучасного літературного процесу», на думку Л. Андрєєва, — це закладена ще на початку століття «дуель модернізму з реалізмом» [Цит. за: 74, с. 42]. Т. Гундорова слушно зазначала: «Модернізм заявляє про себе насамперед як про явище нетрадиційне, маргінальне, навіть анти-традиційне» [43, с. 33].

Модернізм, що став панівним у літературі з початку ХХ ст., розглядався у працях багатьох істориків літератури — М. Шкандрія («Модерністи, марксистки 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 («Модернізм и постмодернізм. 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 інших.

Кожен із літературознавців, вивчаючи зазначені аспекти, певною мірою долучався до аналізу експериментальної прози, пов'язаної з розвитком нових літературних напрямів і стилів, до інтерпретації авангардного, психоаналітичного дискурсів у кон-

тексті інтелектуальної культури Срібного віку, до студіювання теорії класичного психоаналізу, що приховує код національної державності. «Модернізм так само безупинний у пошуках нового, модерного – стилю, філософії, міту. Однак усе, що постає в певний момент винятково оригінальним і новим, обертається з часом, згідно з логікою самого модернізму, традиційним і несучасним, щоби знову, вже з певної перспективи, його інтегрувало нове «модерне» [43, с. 39–40].

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». Ю. Ковалів дав таке визначення: «експериментальна проза – це умовна назва металітературного наративу в модерністській белетристиці» [120, с. 320–321]. Українські науковці (О. Боярчук, Я. Цимбал, О. Сайковська, М. Васьків), звертаючись до названого наративу, аналізують творчість М. Семенка, Г. Шкарупія, О. Слісаренка, М. Йогансена. У російській літературі в цьому плані вивчається творчість С. Кржижанівського, Б. Пільняка, М. Булгакова, К. Вагінова, О. Введенського, представників авангардної групи «Об'єднання Реального Искусства» (ОБЭРИУ) та інших.

В основі модерністських естетико-художніх концепцій, сформованих в Україні та Європі, на думку О. Сайковської, лежало експериментування із засобами, методами чи способами творення. Вона виокремила спільні риси поезики експериментальних творів: комунікабельність, налаштованість на діалог із читачем; модель співтворення тексту автором і реципієнтом, використання авторських коментарів, філософської рефлексії, текстуальних загадок, ігрової природи тощо [171, 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 автор, на її думку, заявляв про свої «модерністські чи навіть новаторські експерименти, тобто прагнення змінити характер культури» [158, с. 97]. Та все ж письменники першої хвилі еміграції активно включалися в процес експериментування, свідченням чого є творчість В. Набокова, Максима Горького, Ю. Косача, Л. Андрєєва, А. Ремізова, М. Осоргіна. З одного боку, вони продовжили традиції національної літератури,



з іншого — долучилися до західного модернізму й були «родоначальниками транснаціональної теорії, яка оперує такими поняттями, як гібридність, фрагментарна ідентичність, плюралізм культурних та лінгвістичних кодів, екстериторіальність, білінгвізм» [170].

Несподівана проблематика відрізняє «нові оповідання» Максима Горького 1920-х рр. Його експериментальній прозі притаманні біблійні, фрейдистські й ніцшеанські мотиви, полеміка з основних питань зображення героя з Достоєвським, а головне — зображення «усіх вивертів людської душі» без ідеологічного втручання, характерного йому у дожовтневий період творчості.

Новелістику творців якісної інтелектуальної прози Володимира Набокова та Юрія Косача відрізняють спільні особливості: міфологічні й ніцшеанські елементи, «відродження» міфу як першооснови мислення людини, ігрова поетика, інтертекстуальність, екзистенціальні мотиви, ірреальне й національне, використання образу-типу дивака, мотиву двійництва. Домінанти стилю Набокова показані крізь призму його уподобань — захоплення ентомологією, шахами, кросвордами.

Незважаючи на нові віяння, все ж творчість письменників еміграції перш за все була продовженням тих традиційних канонів, що склалися у кожній із літератур протягом певного історичного періоду. Більшість авторів малої прози — І. Бунін, І. Шмельов, О. Купрін, З. Гіппус, Теффі, В. Королів-Старий, В. Винниченко, А. Аверченко — отримали визнання ще до революції, тож у вигнанні продовжили свої творчі пошуки в жанрах оповідання, новели, казки, легенди, нарису.

Цілком погоджуючись із поділом І. Денисюка, який пропонував виділити як «самостійні жанри в українській дожовтневій прозі оповідання, новелу, а також фрагмент як об'єднуючий жанр прози, різновиди якої — етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія в прозі» [47, с. 7], приймемо його за основу, щоб визначити домінантні особливості жанрів оповідання, новели й фрагмента, що мали поширення у міжвоєнне двадцятиріччя.

Якщо в попередніх розділах ми дослідили тематичний спектр малої прози, що полягає здебільшого у національно-патріотичній, історичній, дитячій тематиці, то в цьому розглянемо систему жанрів. У складі малої прози «документального» етапу виділимо такі групи жанрів: новела й оповідання; суміжні літературно-публіцистичні (фейлетон, памфлет, нарис, есе), до них тя-

жіють різні жанрові форми з антиутопічним змістом; фольклорні (казка, міф, притча, легенда, оповідка); мініатюрно-фрагментарні (поезія у прозі, шкіц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм тощо).

Згадаймо заувагу Й. Гете у розмові з Еккерманом 25 січня 1827 р.: «Новела і є нечувана подія, що відбулася». Т. Давидова та В. Пронін вважають, що це визначення не викликає заперечень, однак поняття незвичного протягом століть змінювалося, тому в дефініції жанру новели першочерговим чинником визнають похідне від етимології слова (італ. — *novella* — новина) — те, що відбулося нещодавно, що передають із вуст в уста [12, с. 117]. Отже, віднесемо новелу до одного з різновидів оповідання, але коротшу за змістом і з напруженим несподіваним фіналом — на зразок «детективного» твору Храпко-Драгоманової «Вікно». На прикладі жіночої малої прози впевнимися, що в період першої хвилі еміграції традиційно жанр оповідання лідує стосовно новели у російській еміграційній літературі, а новела — в українській. Майстрині слова зверталися до оповідань різних видів: етнографічне, різдвяне, соціальне, «оповідка вигнання», оповідання-портрет, психологічне й «детективне». Художній практиці українських письменниць притаманні національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаніком, О. Кобилянською. Письменниці-росіянки більше значення надавали психологізмові, духовним основам, деталям, що цілком відповідало традиціям класики — А. Чехову, Л. Толстому, Ф. Достоєвському. Алюзії російських письменниць із європейською літературою свідчать про входження творів до загального світового літературного процесу.

Одним із послідовників кращих надбань російської літератури став Іван Бунін. Попри важкі випробування, художник слова удосконалював свій художній метод, водночас «акумулював нові естетичні відкриття модерністської культури межі ХІХ — ХХ ст.» [144]. У Нобелівському дипломі Буніна записано, що премія присуджена за художню майстерність, завдяки якій митець продовжив традиції російської класики в жанрі ліричної прози. В еміграції видав десять нових книг, зокрема й у малих прозових жанрах, заглиблюючись у питання долі Росії, метафізики, сферу філософії кохання («Митина любовь», «Солнечный удар»). І. Нічипоров вважає, що у творах Буніна на повну силу виражена намічена раніше трагедійна концепція любові, що розглядається як зліт душі, прорив із «буднів» до відчуття надчасової єдності

усього сущого, — і разом із тим відчутна катастрофічна стислість подібної найвищої напруги людської істоти» [144].

Ця думка може стосуватися й збірки малої прози «Новелі» Юрія Сірого (Тищенко), яку можна назвати шедевром мініатюр на тему кохання. «Щастя кликало голосом життя і розстило постіль з чарівних квіток, повних пахошів, насолоди. Гілля дерев схилилось і співало гімн коханню», — читаємо у новелі «Лілії». Героїня твору «Серце прагне» мріяла: «В час спраги я напою тебе словами своїми. Я хочу бути щасливою і щастя моє в тому, щоб іти з тобою в ту казку, до якої прагне душа твоя». Цілоком по-філософськи осмислює кохання й наратор: «Мрії молодості жахають старість» [176, с. 50, 58, 64]. І справа не в тому, що бунінська проза здебільшого реалістичного напрямку, а Тищенко — модерністська; що у першого динамічні й розлогі описи природи, а у другого — майже відсутні. Головне, що художні й філософські пошуки відповіді на одне із важливих питань — філософії кохання — нескінченні, що є літературно-естетичним каноном.

Суто європейським письменником є Остап Грищай — приклад емігранта, який понад сорок років перебував за межами батьківщини й устиг для її розвитку зробити багато: написав безліч творів малих форм різних жанрів, працював як критик, рецензент, публіцист, перекладач, бо володів багатьма мовами. Малу прозу Грищая відрізняють «своєрідні оповідання з ідеолого-філософською тематикою». Вклад письменника у створення іміджу України у світі — неоціненний. Звернувшись до орієнтальної тематики творів О. Купріна й О. Грищая, написаних у синкретичній формі, ми порівняли жанри легенди й новели і довели, що вони збігаються за філософською концепцією, екзотичними мотивами та суспільно-виховним змістом і достойно представляють обидві літератури в європейській мистецькій площині.

Продовжують народно-фольклорні традиції «казкові оповідання» В. Королева-Старого та «оповідання-міфи» О. Амфітеатрова, які містять нові підходи (дидактичну спрямованість, психологічне навантаження, інший погляд на потойбічних істот) й набувають нових тематико-стилістичних ознак. Несподіваної (А. Чекмановський) і традиційної проблематики (С. Калинець) сповнений жанр легенди міжвоєнного двадцятиріччя.

Окреме місце серед малої прози посідають так звані «малесенькі жанри»: поезії у прозі, мініатюри, образки, шкіци, афоризми тощо, виокремлені у підрозділ «Мініатюрно-фрагментарна проза». У російській літературі такі твори представлені мініа-

тюрами І. Буніна та іншими комічними жанрами А. Аверченка, Теффі, Саші Чорного, Дон-Амінадо. В українській літературі зарубіжжя мініатюрно-фрагментарна проза посідає більш помітне місце. Вона представлена різними жанрами, іноді навіть несподіваними, у творчості Галини Орлівни, Юрка Сірого, Василя Хмелюка та інших авторів, твори яких розсипані в численних еміграційних виданнях і чекають повернення на батьківщину.

#### **4.1. «Нове життя» новели й оповідання**

##### **Володимир Набоков і Юрій Косач: «нетрадиційна проза»**

Серед численних прізвищ емігрантів першої хвилі вирізняються імена інтелектуалів, творців нетрадиційної прози — В. Набокова (1899–1977) і Ю. Косача (1908–1990). Першого часто називають громадянином світу, другого — європейстом. Поети, прозаїки, публіцисти, перекладачі — обоє були представниками старовинної аристократичної сім'ї (Набоков) і славетної творчої інтелігенції (Косач), отримали європейську освіту, досконало володіли кількома іноземними мовами; в еміграції побували в багатьох країнах Європи та США.

Сучасне літературознавство почало виявляти інтерес до творчості цих письменників лише з кінця 90-х років ХХ ст., але й досі в аналізі їхнього доробку чимало «білих плям». Феномен Набокова досліджується на різних рівнях, особливо значення набуває під час вивчення інтертекстуальності. Ю. Нечипоренко, Б. Земскова, М. Шульман, М. Дмитровська, Н. Шитакова вивчали еміграційну творчість В. Набокова й Г. Газданова. Парадигму інтертекстуальності в окремих збірках розглядала Л. Бугайова, проблему контекстуальних зв'язків — О. Леденьов. Модернізм Набокова цікавив М. Гришакову, О. Казіна, Л. Стрельнікову.

Творчість Ю. Косача як автора історичної прози розглядав С. Романов, з точки зору екзистенціальності його твори вивчали Л. Чуркіна, І. Малишівська, А. Мукач, стильових домінант — М. Реутова, І. Сквирська, компаративістики — І. Василюшин, О. Лященко, А. Раценко. Апологію споглядання схожих та відмінних рис у творах Набокова й Косача студіювала О. Полухович [162], на рівні ж малої прози питання не досліджувалося. Проведемо компаративний аналіз малої прози письменників-модерністів першої хвилі еміграції В. Набокова (збірки «Возвращение

Чорба», «Соглядатай» і «Весна в Фіальте» та окремі оповідання й есе) і Ю. Косача (збірка «Клубок Аріядни») й виявимо схожі та відмінні домінанти їхньої поетики. Літературознавці справедливо відзначали характерні риси, притаманні творам письменників: цікаві характери, вдало розставлені психологічні акценти, своєрідна символіка, ірреальне, орієнтація на оповідну манеру французької прози, використання рідковживаних слів.

«Літературний твір розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування» [121, с. 65]. Модернізм позначився такими тенденціями в літературі: спробі відродити міф як першооснову людського мислення, використанні інтертекстуальності, ірраціонального, «потому свідомості», екзистенціальності. Майже всі зазначені засоби знаходимо у творах малої прози Набокова й Косача. Обидва привнесли дещо своє в літературу Західної Європи. Ю. Шевельов 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 о<sup>22</sup> Європі сказати» [210, с. 173]. Критик зазначав, що європеїзм Косача — трагічний, бо «письменник закоханий в Україну — і не може збагнути її», тому починає шукати Україну в Європі. Шевельов пояснює витоки європеїзму автора шуканням «демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з одного боку, а з другого — вишлід трагічного конфлікту з Україною» [210, с. 174]. Набоков вважав, що «велика література йде по краю ірраціонального», на чому наголошували дослідники [163].

У творах Набокова й Косача провідне місце займає ігрова поетика, що у ХХ ст. стає найпоширенішим принципом модерністського мистецтва [56, с. 58–62]. Модерністську філософію «Номо 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. Гейзинга писав: «Гра — по суті, надлишкова. Потреба грати стає нагальною лише остільки, оскільки вона впливає із задоволення, яке доставляє» [189].

Ю. Косач у руслі модерністських традицій шукає відповідь на питання про життя та стосунки людини з іншими людьми, обставинами або й самим собою, використовуючи іменник «гра»

<sup>22</sup> Авторське виділення збережено.

у прямому значенні. Елемент гри, проте завуальованої, слугує й Набокову. Як відзначали історики літератури, письменник взагалі орієнтувався на ігровий принцип (Леденьов), його текстам притаманна ігрова природа (Клименко). Навіть у власному житті Набоков використовував ті ж ігрові моделі, що й у творах — хрестословиці, шахові задачі, головоломки й чарівні картинки, складені з дрібних шматочків [163]. Дослідниця Л. Стрельнікова писала: «Игровая поэтика разрабатывалась, как правило, через систему стилистических приемов, с использованием системы знаков, символов, метафор и т. п.» [180, с. 107], а З. Шаховська згадувала: «Він шифрує самого себе, обдурюючи науковців, яким доводиться витягувати з-під щепеню вимислу ту правду, що під ним прихована», а також зауважувала, що Набоков вражає універсальністю знань у різних галузях [209, с. 45, 78].

Тож зупинимося на деяких уподобаннях письменника і з'ясуємо, як вони перетворювалися на інструмент реалізації художніх задумів і позначалися на стильових домінантах оповідань. Першоджерелом слугуватиме автобіографічна книга Набокова «Другие берега», у якій детально розповідається про різні письменницькі хобі — метеликів, шахи, читання, футбол, кросворди. Для аналізу звернемося також до оповідань 20–30-х рр. зі збірок «Возвращение Чорба», «Соглядатай» і «Весна в Фиальте» та окремих творів, надрукованих за часів перебудови [59, с. 42–46].

Залюбленість письменника в ентомологію та з'язок її з літературою вивчали Б. Аверін, Д. Александров, О. Долінін. Із семирічного віку метелики стали для Набокова важливою частиною життя. Прикмета, яка допомагала зранку зрозуміти, чи зможе він займатися улюбленою справою — полюванням на метеликів, — гарна погода («есть солнце — будут и бабочки») [139, с. 201]. Автор зауважував, що проводив щоденно багато часу на природі. Він отримував естетичну насолоду, зображуючи метеликів. Ось як пише Набоков 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») [138, с. 398–399].

Візуальний ефект від опису метеликів у творах малої прози письменника часто підсилюється малюнком гарного літнього дня. Звідси — художній світ письменника: 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» [139, 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, мохнатых коконов» («Ужас») [137, с. 399]. І. Галинська наголошувала, що один із прийомів Набокова — змішування візуального поля й віртуального світу, які створюють оптичну ілюзію, адже коли метелик складає крильця, він ніби зникає [28].

Ще велика любов Набокова — шахи, зв'язок яких із художньою творчістю вивчали М. Анастасьєв, В. Шкловський, О. Костанді. Про свою пристрасть складати шахові задачі він 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» [139, с. 290]. Отже, звідси — любов Набокова до інтриги, ірреального, двійництва, художнього двосвіття, створення текстів «матрьошок», ігрової співпраці з читачем («Картофельный Эльф», «Сказка»). Марк в оповіданні «Кагастрофа» бачить себе ніби збоку. Часто Набоков використовує порівняння людини з «черным шахматным коньком» [139, с. 390]. Хитросплетіння сюжетів його оповідань («Пассажир», «Катастрофа») іноді нагадують шахові комбінації й ходи. Близько до шахів стоїть і захоплення Набокова кросвордами. Він писав, що у 20-х роках для газети «Руль» вигадав шараду, тоді ж придумав і слово «крестословицы» [139, с. 286], які використовував для свого жанру афоризму й Дон-Амінадо. Герої оповідань Набокова «Хват», «Занятой человек» «решают, сопя, крестословицу» [138, с. 375, 391].

Також пристрастю письменника був футбол. Він вважав, що народився голкіпером. З великим натхненням розповідає Набоков про те, що у його самотності й незалежності є щось байронічне [139, с. 278]. Можливо, саме звідси — його любов до нанесення своєму читачеві удару-«гола» у вигляді якоїсь несподіванки, звіст-

ки, бажання 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 [137, с. 302]. Бажання знищити тирана («Истребление тиранов») схоже 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» [139, 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, завдасть їм ненавмисне ще кількох ударів, повернувшись без коханої [137, с. 285 — 289].

Усі названі уподобання 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» [139, с. 283]. Звідси — як вище вказані доміанти його творчості, так і принцип розповіді 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 Набоков неспроста визначив для себе саме таку фігуру — про це писали його сучасники й дослідники. О. Долінін аналізував романну творчість Сіріна-Набокова як сходження, яке варто розглядати ніби «якусь самоцінну й самодостатню спіраль, спрямовану у вічність» [49, с. 24]. І. Галинська наголошувала: «У творчості Володимира Набокова зазвичай спіраль виступає у вигляді опозиції до ніцшеанського «порочного» кола «вічного повернення» [28]. Принцип спіралі лежить в основі творів «Круг», «Бахман», «Подлец». За принципом подвійної спіралі побудоване й оповідання «Удар крыла». Рух у ньому 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 [140, с. 13–14]. Однак настає кінець: мстивий ангел завдає смертельного удару «летючій Ізабелі». 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 також життя — це 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 економічність, поклик покоління. Єднальною ланкою усіх творів збірки Косача є таємниця, що підтримує цікавість до життя.

Міфологізм, який став однією із найважливіших категорій літератури ХХ ст. («Представники модернізму <...> надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями» [121, с. 65]), у новелі Косача «Клубок Аріядни» набуває узагальнених ознак. Героїня носить ім'я, що споріднює її з давньогрецькою міфологією. Як відомо, ниткою Аріядни називають спосіб, що допомагає розв'язати якесь важке питання. Таку «нитку»-підказку у вигляді віршів із драми Шекспіра дав сам оповідач двом героям-антагоністам, спочатку Котенку (підказав слова), потім — Аріядни (розповів про це).

Схожий мотив знаходимо й у малій прозі Набокова. Так, у творі «Соглядатай» героєві пропонується роман Клода Ане «Аріядна — російська дівчина», а у «Других берегах», розповідаючи про змагання з шахів, автор використовує антонімічний мотив: «...значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества «иллюзорных решений» <...> чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» [137, с. 300; 138, с. 290]. Інші символи давньогрецької міфології в Набокова — це Содом і Гоморра, Лотова дружина («Другие берега»), авгієві стайні (есе «Что всякий должен знать?»).

Новела Косача «Змія» містить алюзію з міфологічною Медузою Горгоною. Хоча в «Одіссеї» Гомера вона зображена потворою, письменник показав княгиню Марію Олшанську-Курбську вродливою зовні, але її спотворюють внутрішні «дракони». В героїню закоханий москвитянин Сербулат, слуга князя Андрія Курбсько-

го. 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 віддукувалися на свист княгині. Аналогію з міфічною персоною породжують і порівняння: «Чорні гадючки її волосся знов закублилися», «Йому вдалося, що чує в її голосі сичання змії» [167, с. 101 — 107]. «Змією» побачив княгиню й прожогом кинувся геть закоханий у неї Ждан, який став свідком того, як вона штовхнула Сербулата в «чорну безодню гадючого життя» [167, с. 108].

На відміну від Косача, Набоков звертається ще й до казкових і християнських символів, надаючи їм несподіваного сенсу. Так, фантастичного й іноді сатиричного змісту водночас набуває дуренький і боязкий дракон, який виліз із печери, щоб побачити, що відбувається у світі («Дракон») [135, с. 3 — 6]. З метою змалювати наступ тоталітаризму, який не може зупинити навіть нечиста сила, Набоков написав перше своє еміграційне оповідання «Нежить». Його персонаж говорить: «я — прежний Леший, задорная нежить»; «...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» [136]. Неочікувану роль в оповіданні «Сказка» виконує жінка, що повідомляє Ервіну: «Я рождаюсь три раза в два столетия» [137, с. 310]. Незвичним є й роль ангела у творі «Удар крыла», сповнений загадковості й демонічних мотивів [140, с. 15 — 21].

Новели Косача також містять елементи таємничості. Герой оповідання «Клубок Аріядни» не міг зрозуміти (і це залишилося загадкою), яку таємну гру вели Котенко і його знайома, причому автор наголошує на цьому неодноразово. Щодо героя та розмов із ним Косач вживає слова «ілюзія», «таємниця», «авантюрист», що додає нез'ясованості його особі. Твір має відкритий фінал, що дозволяє читачеві самому домислити життєві колізії героїв. Набоков, як писала Н. Берберова, теж адресував твори новому читачеві [13, с. 235], здатному до ігрової співтворчості.

Мала проза обох письменників 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» [167, с. 18]. Схожі мотиви звучать і в новелі «Остання атака», герой якої 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» [167, с. 40]. Цей епізод нагадує схожу ситуацію з ніцшеанцем Саніним із однойменного роману М. Арцибашева: «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 перекаत्याющемуся по небу из конца в конец могучего простора» [7, с. 221].

Якщо герої-антагоністи у «Клубку Аріядни» вважають життя своєрідною грою, в якій є місце для загадковості, неспокою, тому воно не повинне бути нудним, і все для цього роблять, то 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) [167, с. 29].

Творчість російського письменника як ніцшеанця досліджував А. Ліврі: «Той факт, що Набоков був адептом доктрини Ніцше означає і те, що Набокову 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 Набокову став близький і погляд Фрідріха Ніцше на сучасний світ, тобто його ставлення до рівності, до різних «свобод», до жіночої емансипації, до дарвінізму, до соціалістичної тиранії й демократії [114]. А. Ліврі писав, що письменник підійшов до ідеї Надлюдини поетапно, розпочавши з «найпростішого андрогіна» у «Соглядатає»: «...спочатку чреватий гібеллю 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» [115, с. 218].

Провідний ніцшеанський мотив малої прози Набокова — ідея вічного повернення. «Но этот купол над ней, — ах, этот ку-

пол, — вековой, потёртый, тусклая бронза, великолепный груз времён...» — пише він в оповіданні «Путеводитель по Берлину» [137, с. 339]. Панцир черепахи, який порівнюється з античною, «віковою» бронзою, символізує не лише коло вічного повернення. Порожній панцир — це набоківська алюзія на перший музичний інструмент — кіфару. Зазначимо, що першим зробив її Гермес і подарував Аполлону. Як бачимо, у Набокова перегукуються античні й ніщепанські могили. Нова Косача «Голос здалека» також тяжіє до ніщепанської теорії вічного повернення, герой якої стверджує, що «кожна людина живе вічно» [167, с. 60].

Модерністи тонко відчували дисгармонійність світу, абсурдність існування людини. І Набоков, і Косач змальовували гостре переживання людиною стану своєї дисконформної самотності. Письменники відтворили такі риси екзистенціального світу: прагнення внутрішньої свободи, розчарування у навколишньому оточенні, абсурдність. Порівнюючи людину з художником, герой новели Косача «Остання атака» хоче знищити цей несправедливий закон життя. У творі народжується нова людина, готова проголосити нову правду, вивести людей «до нового чину», «до світлого завтра, де не буде насильства й знуцання» [167, с. 46—47]. Іншим разом Гагенав думає, що життя — це «музика», воно «іде через дисонанс, через суперництво, через боротьбу» [167, с. 43]. Втомлений війною, герой залишається наодинці в українському селі, щоб осмислити цей жах, побути на самоті. Природа допомагає йому відновити сили, відпочити від «гуку, свисту пуль, цілої сірої, вошової буденщини» [167, с. 31].

Екзистенціальними мотивами насичені й оповідання Набокова, герої яких самотні («Звонок», «Роздество», «Облако, озеро, башня», «Письмо в Россию»), мріють («Картофельный Эльф»), закінчують життя самогубством («Соглядатай», «Случайность», «Удар крыла»), божеволіють («Бахман», «Ужас»), помирають («Катастрофа»). Типовим для персонажів російського письменника є споглядальне існування. Герой одного з творів 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» [138, с. 345].

Літературознавці писали про виняткову інтертекстуальну насиченість творів Набокова, художня тканина яких буквально «пронизана мережею вишуканих і вибагливих алюзій, цитат, перифраз зі світової літератури» [163]. Це ж стосується і творчості 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 Кнута Гамсуна, Отто починає нудитися спокійним життям «без турбот і хвилювань», тому випадкова зустріч із смертельно поранилим 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. Зазначимо, що в новелі Косача головний герой — представник німецької аристократії, знайомий з філософією Руссо, Канта, Ніцше. Автор пише: «Молодим корпорантом заволодів дух предків, що йшли з Фрідріхом Барбаросою на Єрусалим» [167, с. 30]. Зустріч іншого героя («Голос здалека») зі своїм двійником є збігом із творами Достоєвського, книгою Екклезіаста, теорією Періха.

У творах Косача з'являються мотиви літератури «втраченого покоління», притаманні західноєвропейській, на відміну від Набокова, який намагався не торкатися політичних тем. 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...» [167, с. 46]. Спочатку друзі, що верталися з дозору, проводжають піхотинців, що йшли грізні, мовчазні, похиливши голови, на фронт. У кінці новели Отто фон Гагенав, одягнувши медальйон загиблого, що виконує тут символічну роль — ніби примірювання долі іншого на собі, побіг «у той бік, де маячила сіра маса» й долучився до їх рядів, що йшли в останню атаку. Таким чином, герой став одним із тих, про кого говорилося на початку твору: «багато з тих людей у касках не побачать своєї батьківщини» [167, с. 47].

Досліджуючи мотив двійництва, який є провідним у творах Набокова, вчені вказують, що письменник любить двійників, його оточення — це «гра уяви» (Л. Стрельникова), двійник — це alter ego його самого (З. Шаховська). Цей мотив повторюється у численних оповіданнях російського письменника («Соглядатай», «Ужас» та ін.), цікавить він і Косача. У новелі «Голос здалека» автор створює фантастичну ситуацію, коли двійник героя під час бою почує у собі голос предків — українців, мазепинців, а пізні-

ше зрозумів, що то був голос його української свідомості. Таким чином письменник говорить про необхідність вивчати власну історію і все робити задля процвітання своєї батьківщини. 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» [167, с. 60]) надто революційні як для того періоду, так і зараз. Герой пояснював, що «найти себе у минулому» – «це найти свою рівновагу, своє призначення, своє місце в космосі», та водночас твердив: «нічого нема на світі нового – все є повторення того, що вже колись робили» [167, с. 59–60]. Схожі мотиви має одне з оповідань Л. Мосендза – «Поворот козака Майкеля Смайльза». Якщо герой Косача, росіянин за народженням, лише теоретично осмислив своє українське походження, то американець Майкель Смайльз приїхав до України, щоб побачити на власні очі батьківщину предків і взяти участь у боротьбі за її незалежність [131, с. 117–142].

Зближує творчість Косача й Набокова яскрава художня складова. Так, український митець у якості порівнянь звертається до образів тваринного світу: очиці у Мільборда названі «рудими мишами», а чоловіків, що рилися у брудній білизні та взяли Трача під стражу, названо хом'яками [167, с. 134, 135]. Закоханість Набокова в ентомологію позначилася й на його художній символіці епітетів, метафор і порівнянь; він тяжіє до «олюднення природи» і бажання «надавати предметам людських рис» [209, с. 63].

Отже, творчість письменників-модерністів В. Набокова та Ю. Косача має спільні домінанти, що позначені різноманітними чинниками: міфологічні й ніцшеанські елементи, ігрова поетика, екзистенціальні мотиви, ірреальне й національне; насичена художня складова та інтертекстуальність. Водночас творчість кожного з митців є цілим мікрокосмом якісної інтелектуальної прози, яка ще чекає на дослідника.

### **«Нові оповідання» в еміграційній творчості Максима Горького**

Творчість Максима Горького як одного з найбільш яскравих, і в той же час трагічних та суперечливих письменників ХХ століття продовжує хвилювати науковців, свідченням чого є величезна кількість матеріалів, які раніше не публікувалися [117; 220]. Опинившись в еміграції, Горький починає писати по-новому, намагаючись показати «все «извороты» человеческой души» без ідео-

логічного підтексту, властивого йому до Жовтневого перевороту. Одним із яскравих творів стало оповідання «Отшельник», що відкриває галерею дивних героїв збірки «Рассказы 1922 – 1924 годов». Зауважимо, що вперше твір з'явився у 1923 р. в журналі «Беседа» (Берлін).

Несподіванкою стало те, що 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 піднімає схожі проблеми й також отримує свою долю критики. Так, В. Вешнев, погоджуючись із художніми достоїнствами оповідання «Отшельник», дорікав Горькому, що за зразок героя той узяв «наймерзотніший тип людської породи». Зокрема писав, що із буревісника революційної Росії Горький перетворився на поета з вигаданої ним «країни виродків» [19, с. 47, 53]. Однак така думка не зовсім є доречною з огляду на те, що згадане оповідання Максима Горького належить до експериментальної прози, написаної в модерністському ключі. Йому притаманні біблійні, фрейдистські й ніцшеанські мотиви, полеміка з основних питань зображення героя з Достоевським, Андрєєвим і Арцибашевим. У творі використовуються психологічні й філософські установки, а домінуючу роль відіграє фольклорно-міфологічна складова. Саме такий образ Самітника, основу якого складають міфи про великого грішника, про 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» [179, с. 12].

Прикметно, що тип відлюдника, «босяка» широко представлений Горьким ще у дореволюційний період. Образ Мандрівника у ранній творчості досліджував А. Прошунін, рецепцію архетипу «народного мудреця», міфопоетичну парадигму художніх пошуків вивчав Н. Іванов, фольклорно-міфологічні алузії – В. Ханов. Низка 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 [87, с. 54]. Окрема її робота присвячена темі відображення згаданого міфу в «Отшельнике» [88, с. 39–42]. Погодимось з дослідницею, що зацікавлення Горького було закономірним «у пору його

роздумів про Росію, яка тільки-но пережила страшний досвід революції й братовбивчої війни» [88, 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 [168]. Справедливе спостереження вченого щодо гармонійного об'єднання просторів моря, землі, неба, що створюють своєрідну ауру, в якій нібито стає можливим досягнення 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» [122, с. 32].

Належне місце займає в оповіданні й притаманна фольклору символіка чисел. Три дерева — липа, береза і клен, посаджені через три роки кожне (герой живе відлюдником дев'ять років). 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» [96]. Можливо, 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» [128]. Печера цілком пристосована для життя відлюдника: у ній «прочно устроена внутренность: бока и свод покрыты цыновками из прутьев ивняка, цыновки смазаны глиной», є піч, аналой, мерехтить світло лампадки, за аналоєм — три чорні ікони. Насторожує колір ікон. Окулътна 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» [197].

Савелій Пильщик став продовженням відомого образу Луки із п'єси «На дні». Розповідаючи авторові, як його образили люди, персонаж без сорому говорить, яким був кривдником для дру-



жини й дочки і що стало причиною його арешту. Відлюдник зізнається: «Я, дружба, великий здесь утешитель людям» [34, 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!» [34, с. 10]. 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» [88, с. 39]. У лексиці Савелія домінують повторювані слова «играл» і «скушно», які свідчать про те, що свій вчинок він і не усвідомлює як грішний. Однак друга складова тріади — покаяння — відбувається у вигляді паломницьких подорожей до святих місць. Перебуваючи в острозі, Савелій просить дозволу сходити в Києво-Печерську Лавру, «ко святъм мошам, грехи замолятъ».

Принагідно зазначимо, що герой новели «Відлюдько» Мопассана також в результаті інцестуального зв'язку носить покару грішника. Розповідаючи про свій великий гріх, він дуже 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 тратив розум!». Хоча він не знав, що то була його дочка, і все ж у результаті такої фатальної випадковості стає відлюдником і селиться «у мурах маленького старовинного храму», знаходячи в цьому своє спасіння [130, с. 307–312].

Зустріч у Почаївській лаврі з мандрівником, «Іваном-Хрестителем», мала на Савелія благотворний вплив — «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». 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 включає, як за формою, так і за змістом, міфологічні мотиви» [214, с. 37].

Портрет старого, написаний Горьким, викликає огидне відчуття — «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» [34, с. 5—6].

Психологи стверджують, що образу Мудрого Старця у свідомості людей передував архетип Духа: образ єдиного 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 [182]. Архетип Духа, на думку Юнга, містить і 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, яке захоплено шанували декількома століттями раніше як символ гармонії світу» [213]. Отже, можна говорити про амбівалентність образу відлюдника.

Зображуючи героя, автор наголошує на його грайливості («А я — весёлый был, игривый», «звонко смеялся», «почти весёлый тон» [34, с. 6, 20]), любові до вина, що не може не настожити читача, адже для його характеристики автор 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 Горького, грайливий і життєрадісний, відомий своєю пристрасстю до вина і веселощів, палкою закоханістю й переслідуванням німф. До того ж Пан вважався винахідником сопілки. Зауважимо, що автор повторює думку про чаклунську силу слів героя, мелодійний голос, що постійно змінюється: «Его мягкий сиповатый голосок звучал певуче, неумоимо и родственно сливался в теплом воздухе вечера с запахом трав, вздохами ветра, шелестом листвы, тихим плеском ручья по камням» [34, с. 8]. І далі читаємо: «Замолчи он — и ночь будет не полна, не так красива и мила душе». На схилі років 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 відзначала, що «веселощі горьковських героїв» — це «вільна гра життєвих сил непокірної людини, уперте розуміння ним життя як блага» [92, с. 277].

Танок Савелія нагадує Заратустрин. Відлюдник залишається молодий тілом і душею, бо знає, що головне — Душа, яка «закона не знає, годов не считает» [34, 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» [143, с. 7]. Герой Ніцше каже, що «Бог помер» і на його місце ставить Надлюдину. Для численних «паломників» Савелій нагадує ніцшеанського героя: він веселий, спокійний, урівноважений, допомагає людям мудрою порадою. Для кожного знаходить потрібні слова. Горький милується, як тримається його персонаж — «со спокойной уверенностью мастерового в знании своего ремесла» [34, с. 12]. Численні сентенції 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? І живе він більше для великих людей [34, с. 12 — 16]. Погоджуємося з Л. Колобаєвою, яка писала, що естетика Ніцше співзвучна 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» [91, 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» [34, с. 21, 29]. У ставленні до жінки, на відміну від 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!» [34, 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, силу своей облекающая весь мир» [34, с. 24].

Автор називає Савелія «колдуном», бо й сам піддався чарам його мови: замість слова «говорив» письменник використовує дієслово «чаклував» — саме таким був діалог Старця з кульгавою дівчиною. Наратор підсумовує, що його мова настільки вищукана, що здатна «околдовать чарующей силой своей не только деревенских баб, но всех людей, всё живое» [34, 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 кінець дня різко змінився 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» [34, с. 28 — 29]. Міфологічні витoki образу відлюдника, як бачимо, також присутні у хтонічних божествах, про що свідчить схожість героя з Паном і Велесом. Доречно зауважив Г. Ловмянський: «Велес, швидше за все, був російським демоном, який не має нічого спільного, крім деякої схожості в імені, з богом худоби Волосом» [122, с. 91]. Отже, бачимо, що в Савелії амбівалентно поєднані святий і грішник — ангел і демон. Письменник риторично запитує: «Это — святой человек, обладающий сокровищем безмерной любви к миру?» [34, 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 побачити, 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» [34, с. 19].

У листі до М. Андрєєвої від 4 лютого 1924 р. Горький відзначав: «Тільки ця гнила еміграція виливає на Людину трупину свою отруту, втім — отрута не здатна заразити здорову кров. Не люблю я, зневажаю цих політиканствуючих емігрантів, але — все-таки моторошно стає, коли бачиш, як російські люди здичавіли, озвіріли, подурнішали, будучи відірвані від своєї землі» [33]. Дійсно, опинившись у вимушеному вигнанні, письменник осмислював драматичні події російської історії. Вустами Савелія він нарікає («до чего же люди обижать навькли друг дружку», «человека травить — это мы любим») і у властивій авторській манері вчить («Человек — не камень, а и камень от времени меняется», «бояться надо бога обидеть», «гони злобу прочь» [34, с. 7–8, 25].

Таким чином, підтверджується думка Юнга, що архетипічні форми не є статичними, вони взаємозамінні. Архетип Мудрого Старця в поєднанні з образом-символом «великого грішника» зливається з архетипом Спасителя.

### **«Своєрідні оповідання з ідеолого-філософічною тематикою» Остапа Грицяя**

Не часто зустрінеш митця, у творчості якого вдало поєднуються різні жанри. Такою є мала проза О. Грицяя, представлена оповіданнями, новелами, казками, сатирою, у яких спостерігаються ознаки притчі, легенди, міфу, навіть доповіді [67, с. 4–9].

Остап Грищай родом зі Львівщини. Серед чинників, що мали вплив на письменника, Любомир Винар називав усну народну творчість, але найбільше значення у його житті займали матір і вітчизна. Науковець подає зразок вірша десятилітнього поета:

*Люби вітчизну,  
Бо це твоя мати,  
Пригорне до серця  
Та впустиць до хати [20, с. 9].*

Читання книжок світової літератури — В. Скотта, Ч. Дікенса, Г. Мопассана, Е. Золя, Г. Гейне — також мало неабиякий вплив на становлення його особистості. «Герой нашого часу» М. Лермонтова викликала у майбутнього письменника особливе захоплення як постатями, так і чудовими картинками природи Кавказу. Дослідник припускає, що вже тоді «в душі малого Остапа зродилося бажання вповні присвятитись літературознавчим сту-

діям» [20, с. 10]. У 1902 р. Грицай закінчив Львівську академічну гімназію, вивчав германістику й літературознавство у Віденському університеті, який закінчив із відзнакою й здобув академічний ступінь доктора філософії. Любов до красного письменства поглибилася під час навчання. Перфектне знання німецької, французької, італійської, латинської і грецької мов дало змогу познайомитися зі світовою літературою. Грицай 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 [21, с. 1–2].

Друкватися Грицай почав у 1890-х рр. у часописах «Діло», «Буковина», «Літературно-науковий вісник», де вмщував 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) та іншими. У часи національних змагань 1918–20-х рр. намагався «...якнайбільше спопуляризувати українську справу перед австрійцями» [20, с. 17]. Прозова творчість Грицай міжвоєнного періоду – це твори малих жанрів, у яких наскрізною є думка про батьківщину.

Назва *оповідання* «Етрурійська ваза» (1920) перегукується з однойменною новелою П. Меріме, в якій також через образ дорожньої речі вивчається психологія суспільства. Водночас Грицай виявився продовжувачем традиції українських авторів ХІХ ст. в зображенні менталітету українців, психологічних характеристик, життя українського села, світу багатих і бідних, особливостей гуцульської мови тощо. Простежуються ремінісценції з творчості В. Стефаника, у якого головним вважав «невмолимий трагізм», «мов у творах великих трагіків Еллади» [36, с. 5]. Письменник звертається до екзистенціального типу художньої свідомості. Героїня оповідання Рузя налякана, нікому в світі немає до неї діла, вона «самотніша в світі, як звір, як та темна хмара над нею» [37, с. 629]. У розмові з подругою дівчинка ділиться своїми страхами: «...мені там страшно часом й ногів 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...» [37, 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» [37, 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», ще раз перепитала, чи й справді баба «всю правду про смерть знає», бо дуже боїться героїня покарання [37, с. 622]. Врешті-решт сталося те, чого дівчинка найбільше боялася. Символічного значення набувають сни, в яких Рузя 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 [37, с. 624–625]. Схвильована такими снами, героїня знаходиться у постійному психологічному напруженні: «Наче чорна грізна темрява, стояв над Рузею той сон про маму», «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» [37, 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 Рузо, 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» [37, с. 629].

До *сатири* «Шурі» (1922) із підзаголовком «малюнок з сусільного підземелля» Остап Грицай добирає епіграф із шевченкового вірша «Сон»: «Хіба ти не бачиш?... То глянь, подивися» [42, с. 3]. У цьому творі відчувається голос письменника-патріота, знавця світової й української літератур, який уболіває за долю держави. Він використовує 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 письменникові слугувала німецька й нідерландська літератури. Однак «Шурі» Грицай відрізняються від «Похвали Глупоті» Ерама Роттердамського й «Корабля дурнів» С. Бранта. У творах зарубіжних сатириків

Глупота і подорож до Наррагонії зазвичай викликають поблажливу усмішку. Щурі в українського письменника — огидні й небезпечні створіння, для змалювання яких письменник використовує темні фарби. Не може Грицай порівняти щурів навіть із Сатаною і Каїном, бо вони — «свого роду Прометеї». Сатана, що боровся з полками Господа, «все ж герой, лицар», що захищав зі зброєю в руках «достоїнства заблуканого духа» [42, с. 3, 7]. Зовсім іншими постають щурі. Письменник 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» [42, с. 6]. Грицай нагадує про те, що в усі часи існування України, від самих початків, щурі були завжди: щурі-редактори, щурі-письменники, щурі-урядовці, щурі-дипломати, які «гризли до тла всі коріння ладу й миру», «підгризаючи кожну основу нового життя» [42, с. 8, 11]. Цитуючи «Думи» гетьмана Мазепи, сатирик переконував, що цим негідним створінням «не треба ніякого громадянства, не треба народу, не треба визвольної боротьби» [42, с. 10]. З болем у серці він завершує твір: «...щурі тільки ждуть тої хвили, в якій зможуть вчепити свої зуби — в святі очі Матері та і її закривавлене серце <...> приліплять їй на мертво 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...» [42, с. 15].

Думки про батьківщину стають провідними й у *новелах* «Казка про Анандра та Змія», «Невольник», «Про Смарагдову Оазу», «Про султана та його жінку», які Грицай об'єднав у цикл «Казки про людину», пізніше змінивши заголовок на «Обличчя Сфінкса». Усі твори надруковані 1920 р. на сторінках часопису «Воля». Грицай писав, що в кожній із новел намагався «уподібнити якусь ідею загального, вселюдського значення на тлі середовищ і епох» [20, с. 53—54], що й відчутно у названих творах.

Дослідниця Л. Прима справедливо вважає, що «письменник витримує всі норми свого новаторського *казково-новелістичного жанру*» [165, с. 48], однак у зазначених творах є елементи поетики й інших іфя. Так, у «Невольнику» спостерігаємо ознаки *притчі*:



відсутність описовості, дія відбувається без декорацій, присутній символічний підтекст, події не визначені ні хронологічно, ні територіально. До того ж один із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника нерідко протилежний до загальноприйнятих [121, 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...» [38, с. 355–356]. Л. Прима пише, що на основі слів Дорадника можна скласти політичний виступ у дусі тієї доби [165, с. 48]. Вважаємо, що думки цього літературного персонажа мають загальнолюдський зміст: «...не судьба вщасливилоє 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» [38, с. 357]. *Сентенції* Дорадника цілком можна зіставити з *приказками*, які й відтворюють головну думку 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 [38, с. 355]. Мимохіть 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? Грицай дає деякі відповіді вустами того ж Учителя, який вважає, що Воля — це «важка, небезпечна, глибоко відповідальна керма» [38, с. 356]. У Невільника він питає, чи не зазнав той тягара відповідальності за себе. Схожу ношу взяв на себе герой новели П. Меріме «Таманго», який, організувавши бунт і повбивавши усіх членів корабельної команди, виявився неспроможним вператися з кермом як у прямому, так і переносному смислі.

Проаналізована раніше 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») [39, с. 204–207]. Твір містить *казкові*, *притчеві*, а також ознаки *міфу*, як-от: фаталізм, божественна першовідсутність, постійна трансформація [121, с. 53–54]. Використовуючи цікаву фабулу, Грицай підводить до

приказки «У страху очі великі». У формуванні уявлень про міфологічного персонажа Змія простежуються давня язичницька традиція, біблійно-християнські й середньовічно-фантастичні мотиви. У фольклорних творах він сприймався по-різному, але частіше — як щось вороже. Змій, що так налякав Анандра, про якого той думав, що, можливо, він «не Змій, а який бог», виявився його подобою, яку зробили розбишаки, щоб лякати збитих з пантелику мандрівників і забирати їхні речі [39, с. 207].

Новели «Про султана та його жінку» і «Про Смарагдову Оазу» належать до сюжетів з орієнтальною тематикою. Перша має відповідник в українській приказці «Життя без кохання — як ріка без води», друга — «Віра гори повертає». Використовуючи східні мотиви, Грицай насичує твори яскравою символікою, пов'язаною з Індією та країнами арабського Сходу, численними екзотизмами: султан, астрологи, мудреці, ієрогліфи, лотос, гімалайський ліс, кирея; фініки, царство пісків, верблюд. Зазначимо, що «східним» новелам Грицай притаманні ознаки жанру легенди, як-от: необмеженість суворими композиційними матрицями; фантастичний зміст, не підтверджений свідченнями; завершення твору повчальними підсумками; наявність деталей побуту; відображення світобачення певного етносу [120, 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 ризики ледве помітним рухом посунулися вперед <...> Вірте — кажу вам — це не випадок, не привид, не химерна гра блисків в її очах. Це злочасні своєю невловимістю знаки богині Дурги, до якої індійці моляться, коли їм приходить розлучатися з цим світом» [41, с. 458].

Крім важливих філософських питань, Остап Грицай у всіх новелах піднімає, мабуть, найголовніше — «...за казковим сюжетом вчуваються події боротьби українського народу за визволення та поразка УНР» [166, 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 Грицай до написання таких оригінальних 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 готовить темрява їх душ» [38, с. 357]. Ментальність української нації, на думку письменника, 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 представників — Анандра — протиставляється сміливим, мужнім еллінам в особі Леонтіяда. Якщо думки про державу відходять на другий план, то такий володар не може керувати країною, тому султан, посилаючись на святі книги Упанішад («...милію 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 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» [41, с. 466].

І нарешті свята мрія про досягнення мети втілюється в 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» [40, с. 129, 138]. Ось таким має бути шлях справжнього патріота — доводить Остап Грицай у «своєрідних оповіданнях з ідеолого-філософичною тематикою» [20, с. 52].

Внаслідок аналізу малої прози Остапа Грицяя 1920-х рр., робимо висновок, що письменник є продовжувачем традицій української літератури ХІХ століття; водночас його твори спрямовані в європейський культурний простір. Грицай виявив неабияку майстерність у створенні оригінальних жанрів малої прози, у яких присутні філософське начало, національні й екзистенціальні мотиви, символи, ремінісценції з творів зарубіжної літератури.

### **Жанр оповідання в жіночій малій прозі**

Існування поза межами батьківщини особливо нестерпним було для жінок, змушених жити на чужині й силою слова підтримувати дух нації в непростий час. Громадська діячка Зінаїда Мірна писала, 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: 141, с. 290].

О. Демидова зазначала, що російська «молода» жіноча література маргінальна як література еміграційна, а також як література молодого покоління («незамеченное поколение») [45, с. 205]. Непросто було утвердитися в еміграції молодим жінкам-літераторам, адже на чолі спілок, об'єднань у зарубіжжі 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 написаного жінкою, відсутність жіночої творчої традиції тощо. К. Бакуніна, зокрема, писала: «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: 45, с. 205—219]. Та незважаючи на це, чимало жінок уславили літературу російського зарубіжжя — Теффі, Гіппіус, Н. Берберова, І. Одоєвцева. Виходять антології, хрестоматії, що включають жіночу малу прозу. Так, у 2003 р. вийшла збірка під назвою «Женская проза русской эмиграции», де представлені твори А. Головіної, Г. Кузнєцової, А. Даманської, Н. Федорової, Н. Лапшо-Данилевської та інших; 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», у яких здебільшого присутні східні мотиви.

Життя й творчість західноукраїнських та письменниць еміграції — Наталени Королевої, Г. Журби, О. Теліги, Д. Гуменної, Д. Віконської, Н. Ливицької-Холодної, К. Гриневичевої, С. Яблонської — досліджували І. Качуровський, О. Луговий, О. Баган, Н. Мафтин, В. Шевчек, Г. Ільєва, О. Харлан, Л. Табачин, М. Комариця та багато інших. Ще в 1942 р. у книзі «Визначне жіноцтво України» О. Луговий зазначив, що «найбільш визначних наших діячів чи діячок, на жаль, забуваемо» [123, с. 160]. Серед тих, чії імена ще знаходяться на маргінесі українського літературознавства, — Валерія О'Коннор-Вілінська, Оксана Храпко-Драгоманова, Леся Верховинка, Галина Лашенко, Ірина Наріжна, Ірина Невицька, Олександр Свекла, Харитя Кононенко та інші. Хоча важко й майже неможливо порівнювати за кількістю й значущо-

стю написаного українськими й російськими письменницями у міжвоєнний час, однак не буде повною картина розвитку світової літератури без урахування їхніх творчих здобутків. Отже, звернемося до деяких творів письменниць з метою окреслити особливості жанру оповідання.

Усіх письменниць спіткала складна доля – жити в чужих країнах, займатися творчістю, а комусь – ще й громадською діяльністю. Мабуть, словами з листа Лесі Верховинки до матері висловлена думка кожної з них: «Біда, що не маємо своєї держави, а мусимо гинятися по чужині та марнувати свої сили серед чужих» [73, с. 11]. Письменниці, творчість яких тяжіла як до реалістичних, так і модерністських тенденцій, мають різну кількість написаного й виявленого ученими, однак єднальною ланкою є спільна тематика творів: життя в еміграції, стосунки чоловіка й жінки.

Досить цікавою й насиченою є діяльність письменниці, державного й культурного діяча Валерії О'Коннор-Вілінської (1867–1930). Вона – дружина першого консула України в Швейцарії, племінниця видатного композитора Миколи Лисенка. Народилася в заможній поміщицькій сім'ї на Полтавщині. У Києві, куди переїхали батьки 1876 р., дівчина зблизилася з родинами Лисенків-Старицьких, Косачів, Драгоманових та інших. Освіту отримала у приватній гімназії. Тоді й почали з'являтися вірші, оповідання, переклади (знала п'ять мов). Різностороннє й насичене суспільне й просвітницьке життя було перерване еміграцією – жила у Швейцарії, Австрії, Чехословаччині. Активно співпрацювала з еміграційними часописами – «Воля» (Відень), «Нова Україна» (Прага), «Жіноча доля» (Коломия), «Тризуб» (Париж) [60, с. 143]. На сторінках одного з видань у 1920 р. надруковані *етнографічні оповідання* «Дід Явтух» і «Святвечір». Образ старої людини у О'Коннор-Вілінської – ніби символ минулого України. Важливим чинником у творі є «відчуття цілісності» (Г. Клочек), 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. Перед очима діда проходило життя села. Явтух любив дивитися на дітей, слухати їхні розмови. Через рецепцію діда авторка показує швидкоплинність життя: «...з маленького пастушка потроху виростав великий парубок: потім він женився; у нього знов підростав свій пастух; старі умирали, і так воно переходило»

ло одно по одному». Дід і млин були ніби єдиною істотою. Коли занедужав Явтух, то люди, побачивши, як млин «з поламаними крилами швидко меле», зрозуміли, що дід занедужав. Вигляд млина їх вразив: «дах чисто знесло, а два недобитих крила журно звисали на бік» [148, с. 529].

Оптимістичне закінчення має оповідання «Святвечір», що відноситься до *різдвяної* прози. Герой твору — дідусь, який живе самотньо в нетопленій хатині й у святний вечір пригадує своє життя, очікує дива. І воно сталося: здалека почулася колядка, а потім прийшла хрещениця Оленка, яка принесла дідові не лише вечерю, а й добру звістку, щоб дід переходив до них жити. Щасливий дідусь, збираючи речі, думає: «О таке горобеня! Без вогню хату нагріло і без горілки підбадьорило!» [151, с. 632]. В оповіданні надзвичайно яскраво передано народний колорит і різдвяні звичаї. С. Ленська писала, що в українському літературному дискурсі радянської доби семантика Різдва була практично відсутньою, що обумовлювалося політичними та ідеологічними чинниками. Однак еміграційна література була значно вільнішою у виборі тем та способів їх розкриття [111, с. 63]. Зазначимо, що різдвяна проза, започаткована Ч. Діккенсом, отримавши поширення в російській і українській літературах ХІХ ст., набула нового значення саме у вигнанні: Ю. Клен «Чудо Воскресіння», Дмитро Тягнигоре «Ялинка», К. Поліщук «Одне різдво», І. Шмельов «Рождество», Теффі «Сладкие воспоминания» тощо. Пален Каміла у творі «Святний вечір» зуміла передати емоції старого чоловіка й молодого хлопця, які у різдвяний вечір, почувши тиху, ніжну мелодію, ніби на крилах перенеслися на батьківщину. І вже туга кожного не була такою стражденною, бо два голоси — «молодий тремтячий» і старий «змучений горем й розпучкою», злилися й «понеслися далеко в море слова рідної пісні. Й два серця були повні жагучої туги за святою далекою вітчизною» [82, с. 633]. Ностальгія є невід'ємним мотивом майже усіх різдвяних творів письменників-емігрантів.

Ю. Ковалів вважає оповідання проміжною формою між повістю та новелою [121, с. 156–157]. Саме таким є твір *соціально-побутового* характеру О'Коннор-Вілінської «Понад Сулою», вміщений у часописі «Нова Україна» 1924 р. про повоєнне життя українського села, боротьбу за волю й кохання. О. Луговий зазначив, що О'Коннор-Вілінська — літератор, який «своїм талантом письменницьким дорівнює О. Кобилянській» [123, с. 161]. Тиміш мріяв жити в ладі та свободі, тож є типовим образом українця.

«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 виступає проти війни, говорить: «Я кожного дня чую, як б'ють наших селян», «...мені не лежить до серця ніяка бійка» [150, с. 77–78]. Водночас за необхідності, бере до рук зброю, бо мріє бачити Україну вільною. Відданим борцем за свободу показаний 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 піднесеним рухом», «...розпалені гнівом повстанці кидались за ними [за німцями й гетьманцями — І. Ж.] наздогінці, розшукували, полоняли, обеззброювали. Здіймалися бійки, бої» [150, с. 87].

Лінія стосунків схожа на 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. Яскрава психологічна характеристика героїв, подана через діалоги, свідчить про різне ставлення героїв до життя. Жодного слова про кохання Оксани до Тимоша не сказано, однак після слів похвали хлопця («Ти добра й розумна, Оксано») її лице «зажевролось, і гарні сірі очі осяли промінням» [150, с. 85]. Коли Оксана дізналася про тяжке поранення хлопця, то «серце її замірало, ноги слабли», «весь світ зникає з-перед очей», вона «не бачила нічого». Незважаючи на це, дівчина сповнена віри, вона згадує нещодавно сказані Тимошем слова («Що б уже не робилося, а по нашому буде») і впевнено, «як на крилах, помайнула вперед» [150, с. 87–89]. Яскравий образ Оксани протиставлений Насті. З цими героїнями асоціюються стара й нова Україна. Якщо одна показана міщанкою і мріє мати у себе наймичку, то інша виступає за необхідність праці, навчання, допомагає дівчині-сироті отримати освіту. Та й Тиміш з гордістю розповідає, що він багато книжок перечитав, навчаючись бджільництву в Полтаві, де їх вчили «своєю мовою», українською.

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 творчість української письменниці розвивалася в руслі української класичної літератури, то Федорова стала про-

довжувачкою класичної гілки російської літератури. Про творчість Н. Федорової писали Я. Горбов, В. Ємельянов, В. Зубарєва, 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 батьківщини. Визнання письменниці приніс роман «Семья», написаний англійською у 1940 р. й перекладений 12-ма мовами світу. Російською твір виданий 1952 р. у Нью-Йорку, куди письменниця переїхала ще у 1938 р., і лише у 1989 р. вперше вийшов у Росії. Як зауважувала М. Дмитрієва, авторка написала роман «на одному диханні, витриманому на одній ліричній ноті, налаштованій на російський текст XIX ст., який проголошує незгасні цінності російського життя — віру, кохання, батьківщину, церкву» [181]. Продовженням стали романи «Дети» і «Жизнь», які разом склали трилогію про історію життя російських емігрантів у Тяньцзіні.

Ця тема наскрізно проходила у творах майже всіх письменниць першої хвилі еміграції. У творчості О'Коннор-Вілінської також є роман «На еміграції», 2003 р. віднайдений у Вроцлаві, а виданий в Україні у 2005 р. Зауважимо, що доля самої письменниці 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: 90, с. 178].

За структурою уривки з роману 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 [29, с. 84]. Так, героями обох 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 [147, с. 132]. Такі життєві 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. О'Коннор-Вілінська передала психологічний стан героя, коли він почув «за собою балачку по-українськи з примішкою російської»: «бадьорості і тривоги», «веселого задоволення», «пригніченості



від розуміння своєї залежності», «схвильованість», «кров ударила в голову», тому Тарновецький низько нахилився вперед.

Тема еміграції, але в іншому ключі — суто жіночому — показана в «оповідках вигнання» Н. Федорової «Мадам Бовари со станции Хинган». Сама назва вже є аллюзією на роман Флобера. А її героїня — мадам Жнець — майже копія французької. Оповідання має нерозгалужений, однолінійний, чіткий за будовою сюжет, в основі якого — «глибоко страждальне» життя емігрантки — дуже гарної зовні, але вульгарної, духовно бідної жінки, усі думки якої сповнені надії знайти своє справжнє кохання — саме таке, 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 навіть не цікавиться, чим вона займається («може» бить 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» [185, с. 59—61]. Як і належить справжній героїні «флоберівського» твору, Марію цікавлять лише чоловіки. У погоні за ними вона поступово втрачає і зовнішню красу. Філософська думка письменниці підводить 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» [185, с. 68].

У цьому контексті варто згадати *соціально-психологічне* оповідання «Щаслива Ганна» О. 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, як не шукала, 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?» [77, с. 51—59].

Ніжно, по-материнськи, сприйняла діточок з України героїня *соціально-психологічного* оповідання «Під чужим небом»

К. Гриневичевої (1875 – 1947). Її дорога в Австрію (Вайтра) вида-лася складною, якою й має бути у вигнанця. Навколо вона бачить усе чуже: «сиві, самітні 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 бароккових святців» [35]. 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 яскравим порівнянням («біжу, як вихор за голосом»), «заливаються співом, мов жайворонки»), реченням з однорідними членами («Запити, відповіді, оклики, пестоші...»). Хто вони, ці півсотні діток, що водять танок й ніжно виводять пісню? Це «українські сирітки, чиї мами по Вальтерсгофах мерли на холеру, а батьки від італійської чи мадьярської кулі». Героїню тішить думка, що за ними приглядає сестра Труда, що вони ситі, одягнені й мають дах над головою. Однак нестримно пробивається ностальгічна думка: «де ж ти, краю мій рідний...?» [35].

Еміграційна тематика притаманна й 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. Храпко-Драгоманова 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 важливість 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 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 дещо насторожує: хоча герой веде себе чемно — і танцює гарно, і вміє підтримати цікаву розмову, знаходяться навіть 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 «кавалерові». Рій риторичних запитань кружляє в голові дівчини, а по «розовій щічці покоїлася велика та гірка сльоза» [195, с. 446].

Психологічний стан Галі висловлений за допомогою ряду дієслівних словосполучень і речень: «не зразу отямилася», «зі здивуванням дивилася», «змішана, зняковлена», «відійшла вона у край залі й сіла в кутку». Крім сентиментальної лінії, в оповіданні подано картину еміграційного життя. Дівчині тяжко й сумно, вона пригадує батьківщину, але часто їй сняться «страшні химерні постаті, <...> довгі коридори, низькі стелі... Жах, холодний, липкий обгортає душу» [195, с. 447–448]. Єдина втіха — спілкування з «милим паном Рудольфом» — виявилася міражем, бо виявляється, що його цікавила фінансова спроможність емігрантки. Пан говорив гарні слова, дарував надію, а дізнавшись, що дівчина розпродує пам'ятні речі (годинник, ланцюжок, обручка), щоб розплатитися за житло, 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 Храпко-Драгоманової знаходиться мала проза російської письменниці Н. Берберової (1901–1993), яку А. Вознесенський охрестив «міс Срібний вік». 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 творів Н. Берберової провели О. Демидова, С. Іконнікова, О. Пугачова, Н. Великая, Е. Малихіна, Є. Вишинська. Остання, вивчаючи проблеми жанрової своєрідності малої прози письменниці, окреслила питання жанрового синкретизму й означила такі види: оповідання-імітація, оповідання-портрет, оповідання-антиутопія [27, с. 78–140]. Викликає інтерес один із творів, не згаданих у роботі, — *оповідання-портрет* «Зоя Андреевна», що мав би бути *психологічним*. Берберова не вдається у подробиці зображення психологічного стану і хвилювань емігрантки, лише розідраний одяг і згадки про триденне перебування у «теплушке» нагадують про жахли-

ву подорож із Харкова. Велике значення має промовиста деталь, яка зазвичай притаманна оповіданню. У Зої Андріївни виявилось зламане перо «еспри» (воно «повисло над правим ухом»), що є одним із маркерів розбитої долі жінки. На протипагу їй символом успішної жіночої долі є «дорога егретка» на наймоднішому капелюсі в Дуньки у творі О'Коннор-Вілінської [147, с.132]. Героїня і тут, у чужому місті, не почувається спокійною: вона бачить, як «по широкій, шумній улиці <...> теплі стаями люди, в більшинстві — 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 [13, с. 187—188, 193]. Інша деталь, що неодноразово повторюється, — крила вітряка — саме таке відчуття показове для долі емігрантки, закинutoї в чужі краї. Мотив вітру, який створює протяг, підсилює це враження. Зоя Андріївна просить оточуючих закривати двері, ховається в ковдру, але їй 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 батьківщину на протипагу чужим обличчям жінок, які дивилися їй услід: «как страшны эти лица», що нагадують криві дзеркала [13, с. 210]. Схожі фізіономії бачила дівчина-емігрантка з твору Храпко-Драгоманової, коли згадувала «перекошені злістю обличчя» чужих людей [195, с. 448].

З мотивом вікна як кривого дзеркала пов'язана новела Храпко-Драгоманової «Вікно», визначена письменницею як «*детективне оповідання*». У творі викриваються соціальні проблеми й моральні вади емігранта Клименка, який живе у скрутному становищі у Відні, дуже 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 загрузали 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 розлучені фурії, лаялися, «злістю і скаженою злобою

палали розчервонілі обличчя» [194, с. 655—656]. Свиняча голова у творі виступає мотивом непередбачуваності, навіть якоїсь підступності. Водночас відчувається дидактизм: Клименкові варто зайнятися серйозними справами, а не підглядати по вікнах, що ніяк не личить чоловікові.

Елементи здогадки й ознаки «детективного оповідання» і *духовної прози* містить твір Н. Федорової «Шпіон». 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, у Харбіні. 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 завоевывают с японцами надо, а вымалывают 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 шпіон, якого прислали слідкувати за дядьком. Протягом певного періоду він і справді вів спостереження, але водночас тітка й племінник спостерігали за ним і дуже хвилювалися, що той хлопець мерзне й може захворіти. Федорова підкреслює необхідність турботи про людину, незалежно від її політичних уподобань чи суспільного становища. Коли «шпіон» одного разу не з'явився на звичному місці, тіточка молиться за його здоров'я [186].

Отже, провідним жанром малої прози у творах жінок-письменниць є оповідання різних видів (етнографічні, різдвяні, соціальні, «оповідки вигнання», оповідання-портрет, психологічне й «детективне»). Якщо художній практиці українських авторок притаманний пафос глибокого страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаником, О. Кобилянською, то росіянки більше уваги приділяють психологізму, духовним основам, деталям, що цілком відповідає традиціям російської класики — А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоевського. Алюзії письменниць із європейською літературою свідчать про входження творів до загального світового літературного процесу.

## 4.2. Тенденції розвитку літературно-публіцистичних жанрів

*Вокруг нас, эмигрантов, сейчас — ничего реально оцудитимого, чтобы зацепиться за прошлое. Повсюду — чужое. Свое — одна только память. И потому кажется, что все бывшее давно — нечто потустороннее. Какое-то «где-то», «когда-то».*

А. Ренніков

Великі соціально-історичні події завжди знаходили відгук у літературі, яка прагнула не лише об'єктивно відобразити їх, а й зрозуміти й пояснити причини та наслідки. Жовтневі події у Росії, які сколихнули світ і вплинули на історичні долі всіх народів, стали головною темою художньо-публіцистичної та мемуарної творчості письменників-емігрантів. Серед російських митців першої хвилі велике значення мають твори І. Буніна («Окаянные дни», «Миссия русской литературы»), Л. Андреева («SOS»), О. Амфітеатрова («Горестные заметы», «Империя большевиков»), статті О. Купріна, дослідження про творчість яких із початку 1990-х рр. уже розпочато вченими (С. Комаров, Д. Синіца, О. Шум, Л. Єфименко, Н. Харіна, Ю. Кричевська, Н. Мочалова, Ю. Булдакова, О. Скроботова).

Російські письменники (І. Бунін, О. Купрін, М. Арцибашев) мріяли про повернення у монархічну країну й закликали до активних методів впливу на емігрантів, включаючи терор; українські (Д. Донцов, С. Петлюра, Є. Маланюк) — усіяко виступали за національну незалежність, боролися проти московської окупації.

Не мовчали й деякі автори, звертаючись до жанру, що знаходиться на межі мистецтва слова і журналістики (Н. Ференц) — нарису. Зразками документальних нарисів є твори російського письменника М. Байкова й українського — С. Левинського, яких зацікавила східна тематика. Їхні твори ніби вибивалися із колії загальної тематики еміграційної літератури, бо писали, на відміну від інших, про екзотичні місця й торкалися сучасності — країн, у яких перебували — Китаю та Японії. Разом з тим зі Сходом пов'язана творчість інших митців (М. Реріх, В. Єрошенко, Д. Бурлюк), яких у загальній переліку не можна назвати емігрантами, але діяльність талановитих художників, філософів, перекладачів варта уваги дослідників.

У міжвоєнне двадцятиріччя отримують незначний, але відчутний розвиток жанри-попередження, якими стали 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 [121, с. 518]. «Ставка на вловлювання гарячого пульсу сучасності взагалі становить одну із суттєвих ознак літератури 19–20-х рр., – зазначила Г. Сиваченко. – Чимало митців прагнули відтворити сучасність в максимальній фактичній конкретності» [174, 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.

Утопічне майбутнє на прикладі Канади змалював полтавчанин Павло Крат (1882–1952) у повісті «Коли зійшло сонце» (1918). Через сприйняття українським імігрантом Петром Іванчуком, якого майже через сто років розморозили у Ванкуверському університеті, автор показав, як змінився світ. Герой дізнається, що після Жовтневого перевороту 1917 р. 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 військова, бо відсутні злочини. Канадці розповідають: «Ми всі одна родина, родина людей, в котрій вже щезла звірячість минувшини». Вони співають «Гімн Людства». Символом щастя у творі виступає сонце: «Залявши червони злотом небеса, зійшло сонце і осяло вертаюче домів щасливе молоде людство, людство колективізму» [97, с. 72]. Дітей навчають «людяності, основаній на взаємній любові» [97, с. 9–12]. 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 «невмируче оповідання «Робінзон Крузо». Виявляється, що цей прилад – бібльофон. Натиснула інший гудзик – «на таблиці з'явилися слова, наче чорна таблиця була шклянною і під шклом кожна літера світилась» [97, с. 13–14]. Схожою на сучасну інформаційну еру виявилася «рурка» в стіні – «газета», яка голо-

сом 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 використовують люди для власних потреб і фабрики, яким дивується герої (це чимось нагадує нашу комп'ютерну еру). Автор уславлює майбутнє людства, у якому панує спокійна атмосфера, а технічні новведення значно поліпшують життя людей.

### **Художня публіцистика: уроки минулого та прогнози на майбутнє**

У переломні періоди історії, якими були події Першої світової війни, Жовтневого перевороту, громадянської війни й визвольних змагань в Україні, письменники — художники слова — зазвичай ставали публіцистами, впливовість слів яких зростала у рази. Яскраві публіцистичні роботи і спогади залишили українські й російські автори — В. Винниченко, С. Петлюра, М. Шаповал, Ю. Липа, Є. Маланюк, Є. Чикаленко; І. Бунін, О. Купрін, Д. Мережковський, О. Амфітеатров та багато інших.

Для порівняння особливостей художньої публіцистики, звернемося до творів яскравих, але донедавна замовчуваних письменників — відомого ідеолога українського націоналістичного руху Дмитра Донцова (1883—1973) та Михайла Арцибашева (1878—1927) — «першого російського публіциста російського зарубіжжя» (Т. Прокопов). Обидва письменники народилися в Україні (Донцов — у Мелітополі, Арцибашев — у Харківській губернії), проявляли цікавість до воєнно-революційних подій початку ХХ ст., тому стали непримиримими борцями з будь-якою несправедливістю. Ще до революції виявили свої письменницькі таланти, були «володарями дум» свого покоління. Про впливовість публіцистики 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: 83, с. 29]. Обоє письменників називали пророками. Твори Донцова й Арцибашева не залишали нікого байдужими — вони мали як багато ворогів, так і прихильників, їх або любили, або ненавиділи. Вони мали неабиякий вплив на сучасників, особливо на молодь. З. Гішпіус 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 [30, с. 726—727].

Вчені відзначали й художність стилю письменників. Незважаючи на вороже ставлення з боку ідейних противників, численні ідейні розходження в оцінці діяльності Донцова, замовчування його творчості, фальшиве й тенденційне інтерпретування текстів, закиди щодо плагіату й ігнорування його творів [44], науковці відзначали Донцова 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 знищувочим ударом полемічної рапіри, з його оригінальним, неіснуючим перед тим в нашій публіцистиці — стилем», — писав Є. Маланюк. Він називав перо автора «вогненно-гострим, нещадним і часто смертоносним», відзначав «гарячий таврійський темперамент, жагучу пристрасть бійця і неподільну любов-ненависть південноукраїнського серця» [124, с. 340—341]. Слушно зауважив і сучасний дослідник О. Баган, що публіцистичний талант 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» [8]. 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» [169, с. 3].

Про 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: 63, с. 146—147]. На вечорі пам'яті промова Д. Філософова розпочиналася словами: «Арцибашев був перш за все художником. Цього не треба забувати, говорючи про його роботу в останні, героїчні, роки його життя» [187, 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 Арцибашева, «стає пророком, вождем». Автор наводить ще деякі виразні словосполучення: «спостережливе око художника», «художня інтуїція», які виявляються в ті часи, коли «професійні політики найчастіше залишаються сліпими». «Інтуїція художника збіглася із логікою історика. Те, що Бурцев довів, Арцибашев показав» [187, с. 773—776].

Про вплив і значення публіцистики Донцова писав В. Янів: «Його ідеологія мала великий вплив 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 вишлювала з волонтаристичного і пантеїстичного монізму і виправдовувала всі вчинки, які б скріплювали силу нації («аморальність»), була оспорювана християнськими публіцистами й соціологами. В загальному Донцов, більше, ніж будь-хто з сучасників, став постаттю рівночасно звеличуваною й засуджуваною» [216, с. 575]. Яскрава творчість автора досліджується у галузях історії, політології, культурології, журналістики (М. Сосновський, Г. Сварник, С. Квіт, Я. Дашкевич та інші), але, за винятком деяких робіт (М. Ільницький, І. Качуровський), залишається маловивченою літературознавцями.

Постать талановитого прозаїка Михайла Арцибашева, який ще до революції здобув світову славу романом «Санін», однак затаврованого епітетами «антирадянський», «реакційний», «декадентський», вивчається ученими (Л. Бердишева, І. Суворова, М. Грачова, Л. Єременко, Г. Карпова, С. Ніконенко, Т. Прокопов, П. Ніколаєв, І. Жиленко), однак публіцистика залишається малодослідженою, за винятком деяких робіт [53; 54; 69; 70].

Хоча окремі твори та збірки Донцова й Арцибашева виходили за кордоном і почали з'являтися у період перебудови, повне зібрання творів публіцистів відсутнє й досі. З початку XXI ст. розпочалося видання п'ятитомника Донцова, але вийшов лише перший том (2001) [52]. Збірка Арцибашева «Записки писателя» охопила твори з 1906 по 1927 рр., які раніше не видавалися на батьківщині, вийшла у Росії 2006 р. [5]. Авторські концепції борця проти більшовизму Арцибашева й відданого поборника за національні справи Донцова, безперечно, залишаються здебільшого актуальними й зараз, тому звернемося до особливостей їхньої бойовничої художньо-документальної публіцистики.

Не вдаючись до питань ідеологічних, що й нині турбують науковців (О. Будзінський), спробуємо охарактеризувати особливості художньої публіцистики Донцова. Надто плідною була його діяльність. Кількість робіт, за приблизними підрахунками, мала б скласти не менше п'ятдесяті томів [52, с. 5]. У міжвоєнний період було надруковано вісімнадцять книг, багато статей. На прикладі робіт «Підстави нашої політики» (1921) і «В. Ленін» (1924) розглянемо особливості художнього таланту автора й порівняємо його із статтями-нарисами «Записок писателя» Арцибашева.

Учені відзначають, що вже в дореволюційний час Донцов зблизився з політичним середовищем (С. Петлюра, В. Липинський), друкувався в українських та закордонних часописах, відзначався 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» [8, с. 29–38].

Науковці аналізували стиль творів Донцова, фіксували особливості цитування іноземними мовами, використання іронічних метафор і безліч імен літературних персонажів, ремінісценцій із творами сучасників і письменників інших епох. У всіх доробках Донцов «відзначався пристрасною аргументацією і динамічним стилем, вільно орудуючи цитатами з творів противників» [216, с. 575]. С. Квіт наводить слова В. Мартинця, який зокрема писав: «Донцов — публіцист найвищої класи, надзвичайний стиліст і небезпечний полеміст. З того приводу, що його книжки та статті просто кишіли від цитат численних авторів із різних галузей знання, злобні одиниці не раз із іронією підносили голос, мовляв, коли то Донцов мав час перечитати ті маси цитованих ним творів. Але саме тому, що Донцов, надзвичайно очитана людина, передавав своє знання іншим, з його творів можна було скористати й набрати широкого погляду на порушені ним проблеми» [Цит. за: 83, с. 132].

У «Підставах нашої політики» публіцист детально аналізує світову кризу як вибух і зіткнення європейської й російської систем. Він пише: «Ідеал захований у неясній, підсвідомій психіці народу, але твориться зовнішніми чинниками. Виробити його неможливо без правильної оцінки кризи, яку переходимо зі сві-

том» [52, с. 94]. Донцов чітко продемонстрував «закономірність еволюції російського імперства від монархізму до комунізму; більшевизм 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, на його думку, з давніх-давен, з глибини російської душі – напівазійської, напівварварської, у тому сенсі, що ця країна так і не пережила ще цивілізаційного синтезу» [8, с. 45]. Аналізуючи політичну ситуацію, російську ідеологію і психологію, автор апелює до величезної кількості різноманітних імен і понять, проводить історичні паралелі із Францією часів Людовіка XVI і останнього Романова, цитує Л. Толстого і Достоевського, Бакуніна і Хом'якова, Победоносцева і Данилевського, Розанова і Соловйова. У творі публіциста – велика кількість іншомовних виразів, головним чином із латинської і французької мов. Використовує він численні слова і словосполучення античної та християнської тематики («закрикувалися, як голоси докучливої Касандри», «панургове стадо», «Москва – третій Рим»), називає велику кількість авторів, творів і героїв світової літератури (байронівський Камінний Гість, донкіхотство, Дон Базіліо Бомарше, Станарель Мольєра, замоскворецький купець Островського, Обломов Гончарова, чехівські мужики, 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.

Донцов вважав більшовизм суто російським явищем. Більшовики, на його думку, – це ті ж самі російські інтелігенти XIX ст., передусім слов'янофіли, перейняті ідеєю російського месіанізму. Змальовуючи Леніна, він використовує велику художню палітру. Автор наголошує на релігійному характері фанатизму більшовиків, називає Володимира Ульянова «першоапостолом комуністичної церкви», перед буллами якого, як перед буллами Інокентіїв та Боніфаціїв королівські трони, мали падати трони впалих у гріх соціалістичних божків окциденту». Цікаве порівняння знаходить Донцов, називаючи Леніна «російським Торквемадою» [52, с. 97, 116].

Публіцист використовує яскраві художні засоби: «обильна тризна російським комуністичним крукам», «татарський інтелект», «татарський соціалізм», «псяча вірність божкам», «безімен-

ні 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 Донцова й персоніфікація: «Франція горіла жадобою реваншу», «вибух війни знайшов нашу політичну думку на роздоріжжі», «нація спала летаргічним сном» [52, с. 103 – 225]. Чільне місце в Донцова займають порівняння та влучні засоби сатири й іронії, які допомагають публіцистові розкрити очі українським політикам на те, що відбувається: інтелігенція схожа на «напудрованих циркових блазнів своїми дурними дотепами і скоками»; так званих «реформаторів світу» у їхній величі Донцов порівнює із «студентами з колосальними шевелюрами <...> Дивовижно обдерті вбрання, капелюхи, ніби з гардероби маломістечкового театру, spodні, 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 дольвіці цигарок, змовами, бомбами і кров'ю» [52, 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...» [52, с. 134 – 135]. Дісталось від нього багатьом «духовним батькам» – Толстому, Горькому, Мережковському, Арцибашеву, Скитальцю, Блоку. Донцов пише, що із західного слов'янства і українців у тому числі, російські політики зробили «панургових баранів, потоплених спритним Пантаргюелем в російським морі, а з нас першу вівцю, що показала б отарі шлях у безодню...» [52, с. 145]. Як бачимо, він використовує крилаті вислови, фразеологічні звороти; наведемо ще деякі: «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...» [52, с. 106, 137, 166, 231]. Часто вдається автор до повторів, які, однак, є виправданими. Так, неодноразово вживає приказку «грабь награбленное» в іншому варіанті: «Грабь, дері шкуру, виварачивай наізнанку» — це лише спопуляризована формула диктатури пролетаріату» [52, с. 174].

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. — левова дружба, тобто дружба з сильним, загрозливим) [52, с. 147]. Отже, публіцист використовує гру слів: «Ленін» і «leonine» — як підтекст, розуміючи більшовицького лідера як загрозу для України.

На думку Донцова, російські діячі не здатні зрівнятися з 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» [52, 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» [52, с. 238—239]. Гірко звучить його думка стосовно української нації: «В диму пожарів, в морі крові, в нелюдськім напруженні нервів і думки, коли за один місяць переживається досвід десятків літ, постає і формується українська нація, як в 1870 поставала нація німецька» [52, с. 239].

Немало художніх засобів містить інша робота Донцова — некролог «В. Ленін» [51, с. 322—332]. В УРСР тоді не існувало можливості відкрито висловити свою позицію щодо померлого вождя. О. Музичко зазначає, що комуністами насаджався культ релігійного поклоніння його особі як спосіб легітимації існуючого режиму. Тому завдання осмислення постаті людини, яка справила великий вплив на долю України, покладалося на інтелектуалів Західної України та еміграції [134].

Головні питання, на які звернув увагу Донцов, — сутність більшовицького бунту, значення діяльності Леніна та причини перемоги більшовиків у Росії та Україні. Автор також, як і в попередній аналізованій роботі, відслідкував характеристику май-

бутнього ладу, яку раніше дав 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 найнижчих інстинктів юрби («травлення»), з його психологією збунтованого раба» [51, с. 322]. «Змішати все поетичне з болотом і опоетизувати проституцію і бандитизм, — ось ціль большевиків. «Ісповедь хулігана» — стала їх євангелією, «страна негодяєв» (назви Єсенінських поем) — землею обітованою», — стверджує Донцов.

Ленін отримав безліч визначень від українського публіциста: «фанатик, що родився десь у Сибірщині, в близькій суспільстві 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» [51, с. 323—333]. При цьому 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 Бакуїнську «велику простонародну наволоч»; їх боротьбу назвав — «соціальною революцією», а «страну негодяєв» — царством свободи і справедливості». Наголошував публіцист і на безкомпромісності, «твердокамінності» вождя, говорить про його суперечності: «демофіл і диктатор, стремління ущасливити цілу людськість, усіх покривджених — з цинічною погордою до юрби» [51, с. 323—324, 331].

Автор категорично заявляє: «Прокляттям нашої історії є те, що ми не могли сьому збірникові невгасимого фанатизму, неугнutoї 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» [51, с. 333].

Якщо Донцов виступає активним поборником українських національних інтересів, то Арцибашев свій публіцистичний та-

лант 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. 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» [187, с. 776]. Опинившись у Варшаві, письменник категорично заявив: «...отныне впредь до падения большевиков я больше не романист, не новеллист, не драматург, а только публицист, политик и трибун-патриот» [5, с. 337]. У листі до Б. Савінкова 1924 р. 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 і надгробок Арцибашева у Варшаві [62, с. 130]. З самого моменту заснування газети її політичним кредо був і залишався непохитний антибільшовизм, установка на активні методи боротьби, включаючи терор.

На перше місце у діяльності Арцибашева виходить 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» [5, с. 361 — 362]. Він пояснював своє ставлення до більшовицького режиму, який не дав можливості працювати на батьківщині: «Я писатель, и голос мой — голос писателя. Когда писателю негде писать, он молчит» [5, с. 337].

Головним завданням, яке ставив перед собою Арцибашев, була дискредитація більшовицької влади та заклик до помсти як громадян Росії, так і емігрантів. Саме тому представники ра-



дянської влади — головні персонажі його публікацій. У багатьох нарисах публіцист згадує Леніна («Завоевания революции», «Последний царь», «У красного корыта»). На річницю його смерті Арцибашев написав розгромну роботу «Смерть Леніна». «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», — писав Арцибашев [5, с. 285]. Письменник шукає відповідь на питання, ким же була ця людина: «величайшим гением» чи «величайшим преступником нашего времени»? Його ставлення до лідера більшовиків деякою мірою схоже з донцовським, однак про позитивну роль вождя у публіцистиці Арцибашева не йдеться. У зображенні Леніна російський автор застосовує численні перифрастичні звороти: «сумасшедший вождь», «сухой теоретик», «величайший преступник», «моральный идиот», «полутруп», «гениальнейший проидоха». Автор гіперболізує божевілля Леніна і говорить, що Росією правила психічно нездорова людина: «Нужен был человек, который бы дерзнул на все. 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 улыбочкой помешанного, с полуразрушенным мозгом, с неудержимостью безумного и животным лукавством идиота...» [5, с. 292]. Автор помічає й обіграє одну із деталей зовнішності лідера більшовиків — посмішку. Арцибашев додає до неї епітет і, як результат, отримує функціональну картинку, тобто завдяки виокремленню зовнішніх рис дає психологічну характеристику.

Письменник виражає відкрити зневагу до влади — «кучки коммунистических диктаторов», «помеси прогрессивного паралитика с уголовным преступником», «палачей моего народа», «духовных растлителей многих поколений», «кровавых звереньшей». Арцибашев обґрунтовує тезу про прихід до влади нікчемних і жорстоких людей. Він пояснює це соціальним статусом революціонерів і говорить, що революцію творила «сравнительно незначительная толпа распропагандированных солдат и рабочих, агенты враждебной страны, дезертиры и уголовные преступники», яким вдалося силою демагогічного слова використати невдоволення народу [5, с. 180]. Арцибашев, як і Донцов, обіграє популярну фразу «грабь награбленное», яка найточніше виражає спосіб існування більшовицької влади. Автор часто звертається 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, ибо, как известно, волки всегда набрасываются на труп павшего товарища и пожирают его» [5, 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» [5, с. 419, 475].

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» автор стверджує: «Без ненависти ко злу неможна любовь к добру. Кто не умеет ненавидеть, тот не научится любить» [5, с. 308]. Народ, як і у Донцова, показаний безликою масою. Окремі персонажі з'являються лише в листах, але і вони сприймаються як виразники загальної ідеї. Він пише про тотальне знищення особистості. 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 російського народу автор ілюструє фразою: «Подлец человек ко всему привыкает» [5, с. 195]. Нагадаємо, що схожі думки щодо ставлення до народу висловлював і Донцов, говорячи про «духовних босяків», зокрема, Леніна та його партію, які «дивляться на мужика, як дивився на нього колишній барін, як на матеріал для політичних експериментів». Український 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 бедноты» злодіїв, конокрадів та інші знищені екзистенції» [52, с. 174].

В описі післяреволюційного життя в Росії Арцибашев використовує фрази, які певною мірою можна вважати крилатими: «оставшиеся в живых не были счастливее погибших» («Показання по делу Конради») [5, с. 184]. Картини, які постають перед нашими очима, з одного боку, вражають своєю жахливістю, з іншого — дають змогу оцінити публіцистичний талант Арцибашева. Він 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» [5, 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» [5, с. 472]. Письменник 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 Арцибашев емігрантам, у яких вбачає головну силу боротьби проти більшовицької влади. Російський чорнозем, на його думку, ще зберігся під пластом радянського бруду. Потрібно засіяти його зернами старої російської культури, які повинні зберігати вигнанці. Автор 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 таких робить ставку 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». Автор помічає, що вони поводяться так, наче ніякої батьківщини не існує.

Письменник саркастично висловлюється про аморфність вигнанців: «Конечно, что и говорить, 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, внаслідок чого не можуть навіть організувати з'їзд «Зарубіжної Росії». Один із найактивніших громадських діячів еміграції Мілюков критикує «білий рух» та його методи, нічого не пропонуючи. Інші непомітно для себе переходять на бік більшовиків, обдурені пропагандою СРСР [5,

с. 266 – 270]. Арцибашев знає: доки в Росії панує більшовизм – дорога додому зачинена. Своїми публікаціями він намагається мобілізувати сили зарубіжної Росії, щоб очистити батьківщину 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 нarisі «Эмигрантская вобла» [5, с. 265].

У боротьбі за національну ідею 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» [52, с. 228].

Якщо 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 перш за все у відділенні від Росії, то Арцибашев наполягає перш за все на помсті: «Наш третій 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» [5, с. 436]. Свою емоційність і категоричність письменник пояснює так: «Мы находимся сейчас в таком положении, когда надо просто кричать, и чем громче, тем лучше» [5, с. 486].

Якщо сучасники письменника звертали головним чином увагу на антибільшовицький характер його публіцистики, то нинішні дослідники – на терористичній спрямованості. Червоною стрічкою проходить думка про емігрантський екстремізм у виступах Д. Зубарева («Красная чума» и белый терроризм», 1996), К. Чистякова («Идеологи эмигрантского экстремизма», 1998) та інших. Арцибашев, на думку Зубарева, був і на все життя залишився людиною Екклезіаста і вірив тільки 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 Ро-

сії, здавалися йому небаченими в історії людства брехунами і шахраями». Такий різновид ідеології білого терору Зубарев пропонує назвати «терором екзистенційним» [78]. Чистяков відносить Арцибашева до ідеологів емігрантського екстремізму, вважаючи, що шлях терору був єдиним виходом для розчарованих вигнанців. Статті Арцибашева, пронизані думкою про святість помсти більшовикам, вважає Чистяков, мали реальні результати: штовхнули емігранта Коверду на вбивство радянського посла Войкова у Польщі [198].

У публіцистиці Арцибашева поєднані різні художні засоби. Його творам характерне метафоричне мовлення та велика кількість оригінальних епітетів, які дозволяли письменнику показати реалії постреволуційного життя в Росії. Більшість епітетів («емігрантское 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 жителів Росії та емігрантів до дії. Взагалі для Арцибашева-літератора характерне звернення до фактів, що сприймаються органами чуттів людини: «окровавленное тело России», «кровавая зыбь», «кровавые революции», «зловоние могилы», «вонь человеческой падали».

Детального аналізу потребує метафоричний склад текстів, за допомогою якого автор часто ототожнює владу Росії із хворим людським тілом. Наприклад, «большевицкая власть — полусгнивший струп, который задерживает правильное восстановление здоровых тканей», «растерзанное, окровавленное тело России» [5, с. 192, 221, 419]. Для створення почуття огиди Арцибашев ототожнює комуністів із деякими представниками фауни. Так, Ленін, на його погляд, править Росією «с жестокостью насекомого» [5, с. 289]. До цієї когорти публіцист відносить діячів нової влади, знаходячи для них найрізноманітніші 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» [5, с. 223, 252, 289].

Щодо радянських письменників, то Арцибашев, передає їхню творчу скутість за допомогою образу зв'язаних крил: «писатели находятся под страшным гнетом, их рты закрыты, крылья связаны» [5, с. 423]. Комуністичних лідерів автор порівнює з еди-

ним безкрилим птахом, який від небезпеки ховає голову в пісок: «подобно страусу прячут голову под крыло спасительных псевдонимов — Троцких, Каменевых, Зиновьевых» [5, с. 285].

Досить неоднозначно описує письменник 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, зауважимо, що Арцибашев часто звертається до морського середовища. Так, одним із найяскравіших 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» [5, с. 266]. Стан російського народу також показує через використання образу моря: «взбаламученное народное море немедленно <...> войдет в свои берега» [5, с. 485]. Автор з метою посилення яскравих характеристик поєднує світ фауни та кліматичні катастрофи: «...большевицкая буря перевернула наш корабль вверх дном, и все эти ракушки и пыльныеки...то бишь, слизняки, очутились наверху» [5, с. 206].

Зустрічаються у письменника постійні авторські символи: кільки, череуха. Він використовує багатозначні образи, за якими приховується конкретний та асоціативний зміст, тобто окрім прямого, мають ще й додаткове значення. Знову ж таки письменник не забуває морської тематики. Одним із таких образів-символів є славнозвісна регельська 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: регельська 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» [5, с. 245]. Ще одним значущим символом у публіцистичній спадщині Арцибашева стала череуха. Таку назву («Черемуха») має друга частина його збірки, що вийшла посмертно. Ця рослина, окрім конкретного предметного змісту, є носієм рис явища з іншої сфери. Так, він уособлює череуху перш за все з молодістю та її вічними цінностями: красою, коханням, піднесеністю. Міркуючи на мораль-

но-етичні теми, письменник стверджує: «Под наносной большевицкой грязью, под тяжелым сапогом чекиста, а черемуха цветет и будет цвествь» [5, с. 494].

У статтях Арцибашева зустрічаємо несподівані порівняння. Наприклад, СРСР він 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» [5, с. 360], про російський народ говорить, що він «превратился в навоз, годный только для удобрения почвы для какой-то чужой культуры» [5, 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» [5, с. 453].

Публіцистика Арцибашева несе в собі велике емоційне навантаження. Злободенність охоплених тем, імперативність тез та активна присутність автора на сторінках публікацій зумовила використання сарказму, тобто гнівних насмішок над соціальними вадами з метою їх викорінення. Об'єктами викриття письменник робить як окремих осіб, так і суспільні явища. Як зазначив у статті «С чертом или без оного», автор підкоряється «своей непобедимой способности видеть смешное даже и сквозь трагичное» [5, 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 Арцибашева і стає предметом насмішок. Наведемо деякі приклади. По-перше, незважаючи на непрості взаємини з цією жінкою, Арцибашев з іронічною повагою називає її «почтенная публицистка», «госпожа Кускова», «милая дама», «дорогая моя» [5, с. 333, 258]. По-друге, автор використовує 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» [5, с. 192]. Врешті-решт публіцист робить висновок: «Но ведь по

существо 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» [5, с. 257].

Від початку до кінця заповнена викривальним гумором Арцибашева стаття «Красно-бурые соболя», присвячена проблемам радянської літератури. Автор застосовує метонімію: під загальними поняттями «соболя» або «пильняк» ховаються цілком реальні особи (Андрій Соболя та Петро Пільський). Апелью письменник і до класика: «...еще Гоголь говорил, что стоит где-нибудь поставит памятник, так сей час же туда всякой дряни нанесут». Арцибашев робить категоричний висновок, що біля величного пам'ятника російській словесності такої «дряни» зібралось багато. Він нещадно таврує продажних письменників, зокрема псевдогеніальність Ігоря Северяніна: «До тебя стать гением было очень трудно. Байроны и Шекспиров по сто лет ждали этой чести». Пристосуванство Маяковського описує так: «... как ни громко ржал Маяковский, но и он не вывез». «Собоями» 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 Валерій Брюсов — «матерые, пушистые звери», але Брюсов швидко полиняв, а Горький виявився не соболям, а просто скунсом. Олександр Блок — «пушистый грациозный зверек, который отказался от пищи и помер» [5, с. 213]. Для досягнення кращого ефекту Арцибашев цитує літературні перли більшовицьких письменників, як-от: «Любуется Дунька на солнца красного заход, а в животе шевелится Ваньки рыжего пришлуд». Узагальнює розповідь про стан радянської літератури тепер уже крилатою фразою «велика и обильна литературная проституция» [5, с. 211].

Щодо фразеологізмів, то вони вживаються як у незмінному вигляді, так і в трансформованому. Прикладами стандартних є такі: «протягивать ножки по одежке», «высасывать из пальца», «на тебе, Боже, что нам не гоже» [5, с. 450, 481, 357]. Безсумнівно, використання саме фразеологізмів вказує на український менталітет Арцибашева, адже наведені приклади мають точно такі ж відповідники в українській мові. Частіше трапляються трансформовані фразеологізми. Автор застосовує різноманітні способи видозміни. По-перше, 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 чело-



век, одним восстановленням економічного благосостояння не прельстиш» [5, с. 480, 455]. По-друге, Арцибашев використовував заміну однієї складової фразеологізму іншою, більш характерною для тогочасних реалій: «по щучьему велению, по сталинскому хотению», «вожди гадают на кофейной гуще», «тяжкое положение власти, под которой горит земля» [5, с. 455, 453, 460].

Так, стиль «Записок писателя» Арцибашева та публіцистики Донцова зумовлений войовничою позицією авторів та бажанням донести її до аудиторії. Обом авторам характерні динамізм думки, в'їдлива іронія, певна тенденційність, велика кількість художніх засобів, особлива енергетика письменника-борця.

### Фейлетон як зразок літератури факту

Сміху боїться навіть той, хто взагалі нічого не боїться.

М. Гоголь

У період еміграційного двадцятиріччя одним із важливих суміжних 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 характеризується «чіткою фактичною основою з наявним авторським підтекстом» [121, 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» [119, с. 1132].

Ю. Ярмиш слушно зазначає, що фейлетон може набирати найрізноманітніших форм: «наближатися до гумористичного оповідання або бути написаним у формі листа, щоденника, комедійної сцени між кількома особами». Учений наголошує, що фейлетоністи часом запозичують 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 [218].

Фейлетон відповідав завданням творів, які в однойменній збірці 1929 р. (під редакцією 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; звіт про засідання суду <...> запис подорожі й історичні екскурси; запис зібрання й мітингу <...> вичерпна кореспонденція з місця; памфлет, пародія, сатира і т.д.» [12, с. 110–111].

Провідними фейлетоністами російського зарубіжжя були А. Аверченко, Дон-Амінадо, Теффі, Саша Чорний, творчість яких свого часу досліджували Л. Спиридонова, Д. Ніколаєв, А. Нестеренко, С. Комаров. Отримавши заслужену славу ще в дореволюційний час, ці майстри сатиричного жанру утримували першість і в еміграції. З українського боку відомим фейлетоністом був Р. Купчинський, творчість якого залишається майже незнайомою 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 багато інших.

Проаналізуємо жанр фейлетону у творчості провідних сатириків міжвоєнної доби А. Аверченка та Р. Купчинського. Якщо твори російського митця були популярними, видавалися і у дореволюційний час, і в еміграції, то спадщина українського автора лише починає вивчатися. Дослідниця 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 [126, 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» [17, с. 11]. Так, саме з 1924 по 1939 рр.

Купчинський був співробітником львівської газети «Діло», де він постійну рубрику «Відгуки дня», під якою друкував фейлетони. 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» [207, с. 4]. Виходу збірки фейлетонів, яку письменник підготував до друку, перешкодила Друга світова війна.

А. Аверченко ж випустив понад десяток нових збірок малої прози, написаних як у дореволюційні роки, так і в еміграції. Найбільшу популярність мали такі: «Нечистая сила», «Дюжина ножей в спину революції», «Дети», «Кипящий котел», «Рай на землі», «Смешное в страшном». Ці та інші назви красномовно свідчать про головні проблеми, що цікавили сатирика — життя людини в більшовицькому «раю», світ дитини, нова влада та її політичні лідери, існування вигнанців, про що є певні напрацювання [55; 57; 58; 66; 71].

Тематичне наповнення фейлетонів Купчинського також різне. Деякі їхні тематичні різновиди, надруковані у газеті «Діло» за 1920—30 рр., класифікувала М. Михалок: політичні, виховні, романтичні та ментальні фейлетони. Дослідниця зауважувала, що фейлетони, які писав Купчинський, були «настільки цікавими для читачів, що вони неодноразово казали йому, що починають перегляд газети «Діло» з рубрики «Відгуки дня» [129, с. 467—475]. Мабуть, це найбільша подяка, на яку заслуговує письменник.

Вивчаючи жанрові та художньо-стильові аспекти у творах Р. Купчинського, М. Мельник простудіювала особливості фейлетону і зазначила, що сила узагальнень автора і відвертості — «на рівні історіософських есеїв Євгена Маланюка». Письменник «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» [129, с. 17].

Говорячи про творчу манеру українського й російського письменників, варто наголосити на тому, що кожен із них навіть автобіографії розпочинав з веселої гумористичної «ноти». «Народився в тисяча котрімсь там році на сільським приходстві, бо без народження не міг би жити», — писав Купчинський [105, с. 13]. Аверченко ж розпочав так: «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» [1].

Обидва автори були творчо обдаровані не лише у письменстві — вони виявляли цікавість до спорту, театру і музики. Купчинський писав сценарії до вистав та фільмів і пісні — усього створив слова й мелодії до 84 пісень: патріотичних, ліричних, жартівливих, маршових та ін. Стрілецькі пісні Р. Купчинського 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.

Аверченко організовував вечори гумору, театралізовані вистави. У біографії письменника, зауважувала В. Миленко, можна виділити 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) [127, с. 126]. Також відомо, що письменник навчався в Харківській школі живопису. Його малюнки й шаржі з'являлися й на обкладинці, й у вигляді ілюстрацій до оповідань. Дослідники 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 Горький, 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! Публика, кажется, опять стала забывать обо мне» [127, с. 42]. Однак, незважаючи на різні хобі, головним для Аверченка була письменницька творчість, від чого, до речі, відмовляв його сам пролетарський письменник. Максим Горький початківцю-сатирику радив: «...киньте писати, бо з вас ніколи не виїде письменника» [127, с. 42]. Однак саме в Харкові «по-справжньому майбутній «король гумору» усвідомив своє по-

кликання сатирика», адже на сторінках місцевих видань почали формуватися його специфічні жанри малої сатири [29, с. 15–16].

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», — наголошує М. Михайлюк [129, с. 17]. Фейлетоніста цікавлять різноманітні теми: україно-польські стосунки й більшовицькі порядки, мовні питання й цензурні рогатки, освітянські проблеми і псевдопатріотизм. Його моментальна реакція на різноманітні події свідчить про мудрість та ерудицію, природне почуття гумору і здатність мислити образно та глибоко.

Сучасники А. Аверченка високо цінували його як майстра слова, відзначаючи «свіжий сміх сьогоднішнього дня» (П. Потьомкін), «Божою милістю талант» (С. Горний). Діяльність видатного сатирика початку ХХ ст. тривалий час залишалася поза увагою літературознавців, за винятком деяких робіт (Д. Левицький, Е. Нітрауер, А. Спиридонова). Твори «короля сміху» активно досліджують і тепер у різних напрямках М. Богданова, Е. Гурова, О. Кузьміна, А. Нестеренко, Д. Ніколаєв, С. Ніколенко, В. Миленко, Г. Погребняк, Л. Ракітова, В. Святовець, А. Хлебїна, А. Щербакова та інші. Незважаючи на це, деякі питання потребують додаткового й більш ґрунтовного вивчення. Звернемося до ленінської рецензії на збірку «Дюжина ножей в спину революции» й осмислимо її з точки зору сучасності. До того ж необхідно ретельніше дослідити лексико-стилістичні засоби сатирика, адже, на думку філологів, «запорукою успіху й шаленої популярності Аверченка був його безсумнівний літературний талант» [118, с. 3].

Збірка «Дюжина ножей в спину революции», яка стала енциклопедією постреволюційного життя тодішньої країни, принесла Аверченку всенародну славу. Цікаво, що Ленін звернувся на неї лише після еміграційного видання (1921 р.), надрукувавши того ж року в газеті «Правда» рецензію. У радянські часи чи не кожне довідкове або наукове видання не обходилося без ленінського штампуга про «озлобленого почти до умопомрачения белогвардейца». Ленінська робота вміщувала й інші рядки: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высо-

коталантливої книжки <...> Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности <...> Талант нужно поощрять» [110, с. 76]. Аверченко, мабуть, чи не єдиний письменник-емігрант, який боровся проти більшовицької влади, що (ось парадокс!) рекомендувала його твори до друку. І справді, радянська влада буквально сприйняла останні слова з рецензії Леніна. Інші твори Аверченка почали видавати в Радянському Союзі, та через деякий час цензура і їх заборонила. «Дюжина ножів...» вперше після тривалого часу вийшла тільки через 70 років [127, с. 203]. Наприкінці 1989 р. журнал «Юность» надрукував збірку, але, пам'ятаючи пораду Леніна («некоторые рассказы заслуживают перепечатки»), вилучили оповідання «Короли у себя дома».

Аналізуючи рецензію більшовицького вождя, літературознавці зауважують на тому, що сьогодні претензії Леніна до збірки і взагалі до творчості Аверченка здаються щонайменше неадекватними. Назва збірки «Дюжина ножей в спину революции» красномовно свідчить про ставлення автора до Жовтневого перевороту. Аверченко 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 [100, с. 6, 16]. До того ж, можливо, перевидання збірки в оновленому вигляді в Парижі стало своєрідною шаною пам'яті Олександру Блоку, який саме в цей рік пішов із життя, й водночас полемікою з його поемою «Дванадцять». Г. Хлебін і В. Миленко зазначали, що Аверченко був дуже вражений смертю Блока, докоряючи спільно, що згадала про його «чудову творчість» лише після його смерті [190, с. 286—287]. Аверченко 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 Христа як символ віри у краще майбутнє, то Аверченко прагне повернути життя назад, у стару Росію. Тому, можливо, й герой його фейлетону створив хресне знамення навпаки [2, с. 235].

Звернемося до іменника «ніж», винесеного Аверченком у заголовок збірки. 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 кар-

тина 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 зауважував: «Ножі» Аверченка націлені лише у гниле, похмуре, тимчасове, вони не страшні тому, що Аверченко по-справжньому любить, у що безумовно вірить. Я цитую: «Нову Велику Вільну Росію!» [31, с. 6].

Перше оповідання збірки — «Фокус великого кіно» — «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 запломбованому вагоні [2, с. 236 — 237]. А. Нестеренко вважає, 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 [142, с. 14], — щасливий день прийняття Маніфесту 17 жовтня 1905 року.

«Ніж» відплати — як «симфонія» співчуття голодним людям, яку письменник готовий був би «перелити в чудернацьку низку звуків, грізних, жалібних, таких, що сумують, тихо стогнуть і бурхливо проклинають» — містить фейлетон із красномовною назвою «Поэма о голодном человеке». Усе, що залишилося в людей, — це солодкі спогади про сите життя в минулому. Перелік різних страв займає певне 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 такого знущання, а йти на вулицю: «...высыпайте голодными отчаянными толпами, ползите, как миллионы саранчи, которая поезд останавливает своим количеством, 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!» [2, 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», автор проводить паралель із російською революцією. Тут і «весела кухня», де розбиваються шкент економіка, фінанси, мистецтво, освіта, і «весела бочка», у якій подорожує росіянин із сім'єю «в наше веселе ре-

волюционное 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!» [2, с. 245 – 249].

«Свіжий сміх» фейлетону увиразнює остання частина, де крутиться чортове колесо. Аверченко робить антигероєм 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» [188]. Відчутна тут аналогія зі стійким словосполученням «чортова дюжина». І справді, саме тринадцять дурнів сучасності — лідерів більшовизму, що зображені у комічному вигляді, — крутяться на тому колесі: Керенський, Мілюков, Гучков, Скобелев, Церетелі, Чхеїдзе, Гоцлібердан (Гоц Абрам Рафаїлович, Лібер Михайло Ісаакович, Дан Федір Ілліч), Троцький, Ленін, Нахамкіс, Луначарський. Вони радіють: «...те дураки не удержались, а мы удержимся». Голос оповідача протверезує, адже ми чекаємо, хто з дурнів-більшовиків першим опиниться на тій поверхні, де «где 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». На завершення звучить саркастична фраза: «Ах, поймать бы!» [2, с. 249].

Назвемо деякі художні засоби, які використовує Аверченко для характеристики більшовицької влади: «кучка убийц и мерзавцев», «кучка творцов голода и смерти», «ходят хамы в больших сапогах», «наш лозунг «грабь награбленное», «десятки опорожненных бутылок, огрызков засохшей колбасы», «в угол поставили утащенный откуда-то роскошный шелковый диван с ободраным боком и около него примостили опрокинутый пивной бочонок, в виде ночного столика», «Сор на полу так и не подметают, и нога все время наталкивается то на пустую консервную коробку, то на расплюснутую голову селедки...», «Зайдет этакий в квартиру, наследит сапогами, плюнет, бросит окуроч, размажет для собственного развлечения на стене клопа и пойдет по своим делам: расстреливать контрреволюционера и пить спирт-сырец. Неприютно живет, по-собачьему» тощо [2, с. 256 – 259].



Читаючи оповідання-фейлетони, робимо припущення, що Ленін використовував подвійні стандарти. Звернемося спочатку до його рецензії. Сама назва іронічна, адже вживає слово «книжка», а не книга. Ленін часто використовує повтори, багато пише про їжу: о еде, как ели, как закусывали, еда в «Медведе».

Лексичний склад його рецензії включає слова із заперечною часткою або префіксом не. Лише у першому абзаці міститься цілий ряд слів: ненависть, неизвестной, нехудожественно, непохоже, недостатков, не знаете. І далі по тексту: не допустит, не понять, не нуждаются [110, с. 76]. Ймовірно, з одного боку, це є свідченням НЄсприйняття Аверченка як письменника. З іншого боку, в рецензії зустрічаємо багато повторюваних слів з префіксами пре-, пере- і при-, що свідчить про позитивне ставлення до автора (превосходные), який має певний життєвий досвід (пережил, передумал, переживал), водночас бажання дещо «ПЕРЕробити» письменника на більшовицький лад (перерываються, перепечатки) і «ПРИБлизити» до Совдепії, повернути назад, показати владу над ним: примятая, приобрел, приносимых [110, с. 76]. Про це говорить і повторення вказівного займенника это як бажання спрямувати сатирика до певних дій. Ленінська іронія й тон зверхності чергуються зі словами похвали на адресу 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»).

Погодимось із дослідницею В. Миленко, яка писала, що стаття Леніна готувала ґрунт для «заманювання» Аверченка в Радянський Союз. Рецензія вписувалась у рамки тієї політики, яку в 1921–22 рр. проводили більшовики, намагаючись повернути в Росію відомих письменників-емігрантів. Якби такий письменник, як Аверченко, повернувся на батьківщину, «резонанс в емігрантському світі був би величезний!» [127, с. 233]. Отже, Ленін справді чекав повернення письменника в Росію. Натомість реакція Аверченка виявилася протилежною. Сатирик, який частенько звертався до вождя у своїх творах (чого вартий фейлетон «Приятельський лист до Леніна»), здивувався й занепокоївся, що про нього скажуть друзі, коли сам Ленін почав його хвалити. Думки сатирика з цього приводу наводять Г. Хлебін і В. Миленко: «Коли я «озлоблений білогвардієць», як же можна говорити, що мої оповідання «заслужують передруку. Таланти треба заохочувати?» Сатирик швиденько організував «Товариство захисту письмен-

ників від лагідного ставлення», а в листі до одного з петербурзьких друзів написав: «Не заманите!» [190, с. 304–305]. Отже, правий був Аверченко, якого похвала Леніна збентежила, бо містила елемент маніпуляції. Слушною вважаємо думку В. Миленко стосовно того, що публікація Леніна багато в чому повторює рецензію Василевського (Не-букви) під назвою «Картонний меч», вміщену раніше у паризькій газеті «Останні новини» [127, с. 233].

Д. Левицький детально аналізує рецензію Василевського (Не-букви), але засуджує спробу Аверченка дати у передмові власне пояснення революції, пише про те, що тенденційність сатирика зміла з нього яскраві, живі фарби, називає найбільш вдалим оповідання «Трава, примята сапогом» і «Фокус великого кино», звертає увагу на гастрономічні уподобання письменника [108, с. 295–296]. Згадаємо, що ленінська рецензія 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 письменника, і про схильність Аверченка живописати про їжу, називає оповідання на зразок «Трави, примятої сапогом» «превосходними вещичками». Натомість вождь згадує лише три оповідання збірки, а найпершим — те, у якому Аверченко карикатурно змалював Леніна і Троцького. Поверховий аналіз оповідання, зроблений рецензентом, зовсім не відповідав дійсності. Ленін звинувачував письменника, що той не знає побуту вождів. Насправді Аверченко у фейлетоні «Короли у себя дома» використав фарсову ситуацію, щоб підкреслити важливість політичного моменту, довести абсурдність і безглуздість обставин. А чого варті такі зауваження, 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, на вулицях безлад, «по улицам пройти нельзя: или рабочий мертвый лежит, или лошадь дохлая валяется» тощо [2, с. 254–255].

Вважаємо, що Ленін, поза сумнівом, ознайомився зі збіркою, але свідомо випустив найголовніше, 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? Слова «революція», яке Аверченко у збірці вживає понад 30 разів, вождь не помічає. Як могло статися, що рецензенти залишили поза увагою

біль і співчуття письменника, його хвилювання за долю країни та людей? Учений Д. Ніколаєв справедливо зауважував, що не злість і ненависть керували письменником, а велика любов до Росії, до життя, любов до справжніх людей [146]. Про Аверченка — справжнього патріота — писала й О. Кузьміна [100, с. 18].

У тексті збірки не звучать слова *злоба* й *ненависть*, натомість *любовь*, *Россия*, *русский* — вживаються близько 20 разів. Це підтверджує думку, що для 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 Аверченко [2, с. 238]. Ленін називає сатирика злим, адже слова *ненависть* і *озлобленность* (по двічі кожне) звучать у його рецензії. Вважаємо, що така якість не була притаманною письменникові. Варто згадати, скільки теплих слів залишили про нього ті, хто добре його знав. С. Горний свідчив: «...і був його сміх беззлобний. Благословляв життя — черпав його, любив <...> Цей «хохол», наш «батько», не вмів бути злим» [32, с. 374]. Загальновідоме визначення, яке дали йому сучасники, — «король сміху» — влучно доповнювали й інші: «лицар усмішки» (Б. Оречкін), «чистокровний гуморист» (П. Горелов). Теффі згадувала, що Аверченко, приїхавши до Петербургу, справив «дуже приємне враження», а П. Пільський відзначав природну ввічливість, талановиту душу, вміння тримати себе вільно, писав, що Аверченко «уважний, ясний, рівний з усіма і для всіх» [178, с. 450—451, 456].

У збірці багато суму, гіркоти, турботи про людину будь-якого прошарку. Тому не можемо погодитися з ленінською оцінкою щодо озлобленості Аверченка, адже сатирик підтримує як колишнього сенатора, так і робітника, — тобто виступає за гідне життя для кожної людини. На нашу думку, письменник перехитрив Леніна. Дійсно, сміється той, хто сміється останнім. Останнім залишався завжди «свіжий сміх» (П. Потьомкін) сатирика Аверченка. Отже, як бачимо, «дюжина ножей», які автор приготував «у спину революції» 1917 р., залишилися у рецензії Леніна непізнаними.

Проаналізуємо стильові домінанти збірки фейлетонів Аверченка. У сатирика число часто виступає у ролі символу. Якщо «дванадцять» вважалось найдосконалішим числом, символом «філософського каменю», закінченості й божественного кола, що обертає висвіт, то «тринадцять» — визнавалось нещасливим, означало дисгармонію, вибух, смерть [177]. Вчені згадують про поему Сарматова «Тринадцять», що з'явилася як пародія на твір

О. Блока після його смерті [190, с. 286–287]. На думку А. Нестеренко, в оповіданні Аверченка також відчутна аналогія зі стійким словосполученням «чортова дюжина» [142, с. 10]. Можливо, неспроста у памфлеті «Чертово колесо» кількість політичних лідерів, починаючи від Керенського й закінчуючи Троцьким і Леніним, дорівнює тринадцяти. Варто згадати й інші твори автора, зокрема «Дванадцять портретов (у форматі 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*. Таким чином Аверченко підкреслює своє ставлення до того дисгармонійного ладу, в якому опинилася Росія з приходом до влади більшовиків. Підсилює ставлення сатирика девіз у вигляді перифразу — «палачи всех стран, соединяйтесь!» [2, с. 248].

Великого значення надає Аверченко деталям, які набувають символічного значення. Та ж 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 чобіт ще й підбитий цвяхами, що породжує аналогію із цвяхами, якими забивають труну («Трава, примята сапогом»). У фейлетоні «Чертовое колесо» цікава символіка колеса. Найчастіше воно вважалось знаком Сонця, Бога. У творі Аверченка *колесо* є ще й символом мінливості долі. Розплющена голова *селедки* і роздавлений на стіні *клоп* символізують червоний терор («Усадьба и городская квартира»).

Твір 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 тих запашних страв, які куштували в численних ресторанах! Показово, що для назв їжі й пов'язаних із ними речей сатирик вживає зменшувально-пестливі слова: *грибочки, перепелочки, рыбка, пиво, сосисочки, рюмочка*. Цими та іншими іронічними словами автор підкреслює шанобливе ставлення до їжі, водночас draжнить нову владу, намагаючись їй довести — культура харчування, що існувала у старій Росії, більшовикам незрозуміла. Тому й показує Аверченко грубість і ди-

кість Совдепії: *на окнах появились десятки опорожненных бутылок, огрызков засохшей колбасы.*

Сатирик використовував живу мову, численні 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!» [31, с. 4]. Широко вживає він фігури поетичної мови: антитезу, риторичні запитання, окличні речення, повтори, рідше використовує градацію й анафору тощо. Одним із головних засобів художнього зображення в Аверченка, про що відзначали дослідники, 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. 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» [2, 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», «уеземельком», «совбур», «реввоенком», то це вже «дитина, который упав в тихий идиотизм» [2, с. 232]. Письменник 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?» [2, с. 233]. Свої думки Аверченко 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, подражательное сумасшествие, все слова утрачивают свое содержание и свою убедительность» [2, с. 234].

Прослідкуємо, як за допомогою контрасту автор акцентує найважливіші проблеми тогочасної дійсності. У вже згаданому «Фокусе великого кино» Аверченко шкодує, що життя не може стати схожим на слухняну кінематографічну стрічку. Як було б просто — лише повернути ручку назад. І ось перед письменником уже не написані фейлетони, а чистий папір. Контраст вдало підсилюється тут засобом кінореверсу аж на п'ятнадцять років назад, оминувши і більшовицькі декрети, і жакливу війну,

й подробности єврейських погромів. Бажання зупинити час у найщасливіший період всього життя Росії — час прийняття Маніфесту — викликає у сатирика ностальгію за минулим [2, с. 235 — 237].

Оповідання «Поэма о голодном человеке», «Осколки разбитого вщент», «Усадьба и городская квартира» також побудовані на протиставленні старої Росії (*большая помещицья усадьба, толстые половики, липовая аллея, дом с белыми колоннами, белоснежные скатерти*) та нової влади (*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?»; «Что такое революция?» [2, с. 233 — 234]. Ці та інші питання готують читача до більш важливого — уважного читання інших 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!!!; О, если бы мы, рабочий класс, завоевали себе свободу!...; Почему одним все, другим — ничего?..* [2, с. 250]).

Аверченко вдається до численних 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. Найбільше автор вживає слів *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 використовує грубу лексику або стійкі словосполучення для підсилення зниженого ефекту (*рай для дураков, бестолковый дурак, чтобы дураку было весело, дурака сваяла, дурак красному рад*), однак трапляється й словосполучення *русский дурак*. Згадаймо, що дурнями називає Аверченко політичних 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!!» [2, с. 248 — 249].

На діалогах, які ніби подовжують час, Аверченко буде 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 яскравими мовними 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!* [2].

Вдало використовуючи звуконаслідувальні слова (*трах!, бац!, вzzzz!*), Аверченко показує, як швидко руйнується усе дореволюційне життя. Для протиставлення дореволюційної й післяреволюційної дійсності автор вживає численні епітети, метафору, порівняння, персоніфікацію. Порівняємо:

*Божественно красивое лицо, красное солнце, пухлые щечки, теплое дыхание, свежие простыни, живые глаза, ослепительно-яркое солнце, зеркально-голубое море, белые колонны, белоснежные скатерти, тихий дремлющий летний день, зеркально-уснувший пруд* [2].

*Лохматый парень с лицом убийцы, сырой мрак, слова наука-кровопийцы, одичавшее население, гнусный воровской свет, бурно-проклинающие звуки, зайчонок с оторванными лапами, засохшая колбаса, опорожненные бутылки, свинцовые слезы, неразгаданная мятущаяся душа, щемящий душу рефрен* [2].

Варті уваги порівняння, причому більшість із них пов'язані з тваринним світом: *люди, подобно плохо выученным попугаям; раскудахчется, как курица; вопрос, как гнусный червяк; снаряд воет, как собака; ползите, как миллионы саранчи* тощо. Порівняння Аверченка завжди внутрішньо виправдані, вони є засобом реалістичного відтворення світу.

Персоніфікація найяскравіше подана в оповіданні «Хлебушка», де сама Росія у вигляді худой 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 [2, с. 260].

Аверченко вдається й до зниженої лексики й вульгаризмів (*хамы, проклятая дура, подлецы*), вживає більшовицьку лексику

складноскорочено, в сатиричному забарвленні, обігрує більшовицькі лозунги, пісні (*чрезвычайка, совнарком, совнархоз, эксцессы большевиков, коммунистический рай, коммунисты по мандату комфина реквизируют, доблестные красные полки, авангард мировой революции, расстреливать контрреволюционера, грабь награбленное; мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем*) [2, с. 232 – 254].

На відміну від Аверченка, який виступав проти засилля більшовицької влади, гумористичні оповідання й фейлетони українського автора мають яскраве національно-культурне спрямування. Якої б теми не торкався 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 письменник-патріот, який у своїх фейлетонах («Казка про дві сестри», «Ще один кордон», «Заграницні гості», «Ломім кордони», «На австрійську тему», «Нерозгадана тайна») писав правду про політичні події та становище українців.

«Досліди» фейлетоніста на тему, що є українською метрополією, автохтонною територією українців, розгорнуті у творі «Де живуть українці?». Купчинський згадує, що частенько світовою спільнотою проводилися дослідження 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 невізнання української нації викликає неабиякий гнів автора, якого до того ж обурює: через те, що українцям легко дається польська мова, польські науковці запевняють, що українці – це «попсуті поляки» [204, 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». Використовуючи епітети, метафори, порівняння, Купчинський кількома реченнями передвіщає 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 шлянє 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?!» [208, с. 4].

«Гітлер захопив Австрію подвійно: танками, літаками та поліцією і — своєю особою. Хто слухає радія, той чув захоплення і одно, і друге», — розпочинає Купчинський твір «На австрійську тему», в якому порівнює ставлення австрійців до приходу Наполеона («Кровожадний тигр вирвався з клітки») і до дій Гітлера, який «прилучє Австрію до Німеччини»: «Нехай живе Гітлер! Гайль! Гайль! Гайль! Гайль! Зіг гайль! Фірер урра-а!» І якщо тоді Ротшильди отримали неабиякі статки на поразці Наполеона, то сьогоднішній «Віденський Ротшильд сів на літак і хотів тікати за границю. Але німецькі літаки завернули» [206, с. 5].

«Український народ, на думку М. Михалюк, розглядався владою Польщі і владою Радянського Союзу 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» [129, с. 468]. Варто згадати фейлетон «Гарна чи погана нація?», у якому Р. Купчинський нагадує, що у всі часи «натуркали нам антропологи про красу нашого племені». Однак розглядаючи гарно оформлену «Енеїду» Котляревського, він натрапляє на малюнки, які викликають такі 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 лица. Сама

погань та ще й салом обросла. Ніби якісь рязанські перекупки, чи московські бублейниці». Таке цькування українців викликає обурення письменника-патріота, який у розпачі підсумовує: «Невже аж так оббрехали нас наші антрополози, 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 [201, 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 перерахувати ще багато причин, чому українці опинились в такому стані «від географічних до історичних, від політичних до господарських. Але рідко коли згадає хто про психічні...». Отже, саме на цих причинах зупиняється автор, говорячи про ментальність своєї нації. Така байдужість і непослідовність українця породжує низку проблем: «Де ж причина лиха? Аде 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... Ней Бог помагає!» [205, с. 5].

Однак непослідовними виявляються й німці (фейлетон «25 мільонів»). Прочитавши інформацію у пресі, яку велику кількість грошей «дістають українці від німців», 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 катедрю 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'ятнадцять платень». Автор піднімає й таке важливе запитання: «чи варто усім смертним знати, що твориться у високих районах політики!?!». Автор зрозумів, що мільйони — лише на папері, бо, завітавши до журналістської братії, побачив: «Сидять посоловілі, спітнілі люди і орють перами по білому полі». На питання «А деж мільйони з Берліна?» отримав відповідь: «Книжку редактора Порая Пеленського: «Політика УНДО». А там ціла сторінка на Гітлерію, і таке і сяке — до ясноволосої бестії включно» [202, 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 «Віддуки дня»; а подеколи, через якусь колючу репліку у його фейлетоні, влада конфіскувала й ціле число «Діла» [129, с. 467].

Звертає увагу сатирик і на україно-російські питання, і на політику радянської влади стосовно України. Значимим є фейлетон, написаний у жанрі інтерв'ю, — «Вплоть до атделения...» — сатирично змальовує спілкування із більшовицьким лідером англійського журналіста Смайта («знакове прізвище»: *smite* — з 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, а 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 перше речення фейлетону містить іронію і сарказм, елементи езопової мови і пряме знуцання, яке підсилюється завдяки повторам 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». Наводить фейлетоніст і приклад того, яким чином влада постійно веде спостереження за всіма: Берія сховався «за котарою, в якій «для прикраси», на висоті людського ока були викроєні дірки» [200, с. 5].

Головне питання, яке цікавить англійського журналіста, — «як справи з Україною?» — Сталіним вирішується у півхвилини. Його патетична відповідь дещо спантеличує Смайта: «Україна — це федеративна республіка в Радянськiм 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 все є на практиці. Вождь погоджується, але у його відповіді звучить слово-маркер «зовсім», яке дозволяє читачеві зробити власні висновки, адже цей прислівник вимагає заперечення: «Отже в практиці воно зовсім так, як у теорії». На це і Смайт притакнув: «Можливо... навіть зовсім певно!». Використовує Купчинський і елементи психологічної характери-

стики: Сталін «звувив очі», «рушив вусами, як сом» — натяк на хитрість. Подальші запитання народжують такі ж щирі сердні відповіді, що Україна — це «самостійна держава в сердечнім союзі з рештою сестер, що має право кожної хвилини відділитися». Англійський журналіст красномовно натякає: «Але говорять, що Україна мала б дістати незадовго автономію...» [200, с. 5].

«Відгуки дня» Купчинського звертаються до найрізноманітніших тем із життя й побуту українців. Незлобивий, але влучний сміх письменника наголошує на окремих рисах характеру, розповідаючи про які, автор робить цікаві узагальнення. Так, згадуючи «старі, добрі часи» («В старій Галичині»), він зауважує: «така вже людська вдача і на те нема ради». Купчинський 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», письменник 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?» [199, с. 5].

Цікавими є роздуми Р. Купчинського і стосовно мистецтва у житті українців. У фейлетоні «Дві картини» автора обурює, що українці бездумно слідують 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 чобіг сидить присліпкуватий бандурист, за плечима Тараса стоїть тяжко заплакана дівчина і ще тяжче загривений 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, сьмий і восьмий рвуть коло вогню кайдани, а решта козаків сіла в чайку і пливе по диму просто на горючий 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» [203, с. 5].

На прикладі збірки «Дюжина ножей у спину революції» Аверченка й гумористичних нарисів та оповідань-фейлетонів Р. Купчинського, надрукованих у газеті «Діло», ми простежили тематичну складову: А. Аверченко показав руйнацію усього післяреволюційного життя в Росії, Р. Купчинський — жахливе існування української нації. Завдяки сатиричному змалюванню дійсності (іронії, сарказму, елементам езопової мови) та лексико-художнім засобам і прийомам (символіка, монтаж, діалогічність, повтори, антитеза, риторичні запитання тощо), автори досягають значного впливу на читацьку аудиторію.

### Антиутопічний вимір рецепції сьогодення

Прихід більшовиків до влади Арцибашев сприйняв як «великое бедствие». Кидаючи їм виклик, у статті «Предатели и ренегаты» писав: «...я уйду из России... за границу или в могилу, но уйду, ибо в несвободной стране я больше жить не хочу и не буду!» [5, с. 98]. Винниченко, який також опинився в еміграції, у «Щоденнику» від 14 жовтня 1919 р. зробив такий запис: «...я свідомо готов іти на всі труднощі, небезпеки, на кров і вигнання — хай тільки буде з того якась користь...» [23, с. 403]. Несприйняття більшовицької влади призвело письменників до еміграції: Винниченка — із 1920 р., Арцибашева — із 1923 р.. Душевний смуток і тривога за долю батьківщини стали провідними настроями їхньої творчості.

У 1924 р. Арцибашев видав збірку оповідань «Под солнцем». Відкрив її однойменний твір, написаний ще у Росії 1919 р. Винниченко протягом 1922–24 рр. працював над «Сонячною машиною», яка побачила світ 1927 р. Таким чином, майже одночасне написання творів, а також різна жанрово-змістова складові практично нівелюють можливість розглядати будь-яку залежність їх одне від одного.

Спорідненість в дореволюційних творах Арцибашева та Винниченка досліджувалася у працях українських науковців, зокрема В. Панченка, О. Брайка, Н. Крутікової, які вивчали 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), погодимося з Г. Сиваченко, яка відзначила: «...в антиутопії завжди відтворено насильство над історією, котру спрощують і під-

корюють, намагаючись вирівняти заради нічого ідеалу» [175, с. 45]. Цю думку однаковою мірою можна віднести як до твору Винниченка, так і до оповідання Арцибашева. Серед робіт сучасних дослідників творчості останнього (Л. Бердишева, О. Гараєв, А. Грачова, В. Красовський, С. Ніконенко, Т. Прокопов та інші) ми не виявили праць, які б вивчали твір «Под солнцем».

Натомість «Сонячній машині» Винниченка присвячено безліч робіт, 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 та інші), але жодна з них не торкалася питання порівняльно-типологічного зіставлення твору з антиутопією Арцибашева. У зазначених творах український і російський письменники піднімають і важливі теми, які хвилювали їх ще в дожовтневий період, і викликані диханням нового часу: боротьба за життя, за владу, прагнення до щастя, задоволення примітивних потреб тощо.

Спільний код, який домінує і в романі Винниченка, і в оповіданні Арцибашева, — сонце, яке є символом вічного життя. Воно значиться у назвах обох творів, входить до складу епіграфа і присвяти. Слова з книги Екклезіяста, взяті Арцибашевим як епіграф до оповідання, вказують на загальнокультурні джерела твору, а також слугують своєрідним вердиктом письменника до того, про що йтиметься далі: «Что было, то и будет, что делалось, то и будет делаться, — и нет ничего нового под солнцем».

У романі «Сонячна машина» роль епіграфа виконує присвята («моїй сонячній Україні»). Дослідник В. Панченко писав, що творчість Винниченку уявлялася «...і як можливість піднесення національної гідності українства («я хочу собою возвеличити українське...»)» [159, с. 164]. Саме тому письменник вирішив уславити рідний край, зробити роман «візитною карткою української літератури в Європі».

Оповідання «Под солнцем» — серед тих, які, на думку науковців, можна вважати передтечею екзистенціалізму в літературі. На це вказує перевага темного кольору та відтінків («черная гряд», «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 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 длинные,

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» [6, с. 652–653]. Усе, що потрібно цим істотам, — задоволення необхідних потреб для існування. Примітивні люди, далекі від культурних та естетичних цінностей, вони не уміють читати, а 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. Використовуючи прийом персоніфікації, письменник 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» [6, с. 658]. Люди радіють, спостерігаючи за таким видовищем, а «молодая женщина радостно хлопала в ладоши» [6, с. 658]. Варто провести аналогію з антиутопією Рея Бредбері «451° за Фарингейтом», де змальоване спалення книг у тоталітарній державі. Епізод знищення рукопису в Арцибашева виявився пророчим: розпочинаючи з Берліну 1933 р., під патріотичну музику відбувалося масове спалювання книг, написаних неарійцями й антифашистами. А потім — ціла низка таких прикладів: США (1948, 1954, 2001), Чилі (1973), Великобританія (1988), Італія (2006), Німеччина (2006), Росія (2007, 2016) [99].

Хоча у романі Винниченка рукописів не спалюють, натомість говорять про знищення сонячної машини та її автора («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» [22]. 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 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 пе-

реросла спочатку в 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 важким 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» (наступ цивілізації) [6, с. 672]. Тут знаходить підтвердження думка письменника про вічне винищення людей одне одним («...единственный закон вечен и общ — закон борьбы за существование» [6, с. 691]). Змальовуючи боротьбу дикунів, Арцибашев показує, як несподівано змінилася влада в Росії та з'явилися більшовики: «...в свое время в России она [буржуазія — І. Ж.] была испугана и почти без борьбы сдала все свои позиции» [6, с. 661].

Тема влади у «Сонячній машині» розглянута двояко: влада всевітнього магната Мертенса, який живе за принципом: хто могутній і всесильний, тому й має належати влада — 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 з боку більшовиків як до «бездумного й безсловесного натовпу», а також проводить паралель між методами здобуття влади фінансовими олігархами та російськими більшовиками [86, с. 94—95]. Натомість дає надію, що нездоланною силою — а це вже утопічні й оптимістичні сторінки роману — є краса, сила, праця, інтелект, розум людини.

Екзистенційні мотиви присутні й у творі Винниченка. Його герої, отримавши сонячний хліб, також поступово починають перетворюватися на дикунів, причому автор використовує словосполучення «бідні», «малесенькі», «прокляті» дикуни. 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» [22, с. 396]. Доктор Рудольф пише спогади, але починає вагатися, чи потрібні вони, навіщо їх писати, «щоб колись, коли відвикне від писання, коли обросте шерстю, взяти ці списані аркушики 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?» [22, с. 396].

Змальовуючи примітивних істот, що з'явилися на землі в результаті всесвітньої катастрофи, Арцибашев пропускає їх крізь призму ставлення до людини. Обидва письменники полемізують з Горьким стосовно його думки про людину. Порівняємо:

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»* [5, с. 174].

Винниченко: *«Горький думает, что он сказал новую и очень значную истину своим отцом «Человек — это звучит гордо». Он и повторяет роков 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»* [212, с. 77].

Отже, в обох творах людина є бідолоахою: 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» [6, с. 653–669]. Винниченко подає картину юрби, використовуючи натуралістичні елементи: «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» [22]. 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, поточили, загидили копитами ці тварини» [22, с. 470].

Результатом революції і технічного винаходу стають у творах апокаліптичні картини. Арцибашев пише: «Города пылали, поля покрылись котормками и заросли сорными травами, фабрики и заводы, на которых никто не работал, разрушились, железные дороги остановились. Треск огня и выстрелов заглушили послед-

ние гудки заводов и свистки паровозов. Жизнь остановилась, и начался голод, сопровождаемый невиданными эпидемиями» [6, с. 664]. Винниченко також наголошує: «Тепер 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» [22, с. 492].

Важливе місце у романі Винниченка й оповіданні Арцибашева 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 [98]. Якщо раніше у пляшках зберігали воду, то в означеному контексті вона призначена для охорони таємного знання, яким виявився непрочитаний рукопис. Непрямий натяк на чашу Грааля знаходимо й у Винниченка, але в романі її роль виконує голова володаря Всесвітнього банку: «Пан президент ступає розміреним, повільним кроком, рівно, як священний посуд, несучи голову» [22].

В обох творах скло або скляна пляшка — речі, за які ведеться боротьба, вони складають головну цінність. У романі 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» [22, с. 406]. Дикун із оповідання Арцибашева, знайшовши пляшку, також відчув щастя. Він став перед такою рідкісною знахідкою навколішки, ніби в молитві, жадібно й довго її розглядав, сподіваючись, що всередині пляшки є щось важливе для життя, озирався, щоб ніхто не побачив і не відібрав її, а потім, сховавши пляшку, швидко втік. Юрба, що чекала його 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 Винниченка скло асоціюється із хлібом, то в Арцибашева — з водою/напоєм. Таким чином, хліб і вода — речі, необхідні для життя.

Зважимося на експеримент, об'єднавши деякі сторінки оповідання й роману. Припустимо, що нотатки доктора Рудольфа з твору Винниченка — це частина тексту рукопису, що згорів. Згадаймо, що в оповіданні існувала ще одна знахідка, чого дикун не побачив, — мідна трубка, «на одному кінці її сохранилось

маленькое, выпуклое стеклышко, потускневшее и треснутое» [6, с. 653]. Можливо, це й була частина сонячної машини? Тоді рукопис, який не змогли прочитати герої 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 оповідання, й апокаліптична картина природи в Арцибашева почне змінюватися й живо реагувати на все навколишнє. До речі, слово «сонце», вжите у романі Винниченка близько 200 разів, стане справжнім Паном при будь-якій владі. Воно «майове, щедре, реготливе»; «гарячими золотими пальцями розгортає пелюстки квіток»; «жовтими плямами мрійно гойдається на білій кошлатій купі»; «дивиться тьмяно, загрозово»; «сонце-мати всіх їх разом цілувало» [22].

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 Винниченка — 80-ті рр. ХХ ст., в Арцибашева — перша третина ХХІ ст. Події в антиутопіях набувають загальнолюдського, світового значення. Письменники вживають різні словосполучення на їх визначення, але всі вони свідчать про неминучість апокаліпсису. У творі Арцибашева це «страшная катастрофа», «мы погибает», «ужасное время», «хаос», «стихийное безумие», «всеобщее одичание»; у Винниченка — «стихийне нашествя», «банда»; «блискавична катастрофа», «великий переворот», «фатальна, сліпа сила».

У романі «Сонячна машина» відбувається низка подій, що спричиняє руйнацію налагодженого життя. Припиняється рух транспорту, подача електроенергії. По місту 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 спіянілі юрби з чорними коробками на спинах, із гітарами, мандолінами, флейтами, бубнами» [22, с. 416 — 426]. Картина нагадує маскарадне 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» [174, 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 організуються почесні зустрічі [22, с. 403]. У щоденнику 1924 р. 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» [24, с. 373].

Арцибашев 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» [6].

Справжні пророцтва Арцибашева вміщує друга, «репортажна» частина оповідання. Порушуючи хронологію, письменник демонструє жахіття світової історії 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» [6, с. 661 — 664].

В інших рядках йдеться про європейські країни, у яких з'явилися перші 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» [6, с. 660 — 662].

Про можливий початок Третьої світової війни Арцибашев попереджає: «...орды чернокожих, организованных на деньг американских миллиардеров <...> хлынули в Европу»; «...желтая опасность, которая спала перед могущественной Европой,

<...> проснулася от дыма пожаров и грома разрушений. Зашевелился темный и страшный восток» [6, с. 662, 664].

Для обох творів характерна специфічна символіка, атрибути і «словник» революції. У «Сонячній машині» це Каесем, Інарак, страйки, прокламації 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», «із ласки пролетаріату», «пролетаріат біля дверей свого раю», «могутнє дихання пробудженого пролетаріату») [22].

Твір «Под солнцем» також містить цілий словник часів революції, лозунгів і цитат із виступів лідера більшовизму: «Ему нечего было терять, кроме своих цепей», «опыт русской революции», «победное шествие великой социальной революции», «строительство новой жизни» тощо [6].

Автори час від часу вдаються до філософських роздумів і співчуття. 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» [22, с. 399, 405]. У щоденнику від 19 березня 1928 р. письменник зробив запис про диспути в Україні навколо «Сонячної машини»: «Не диспут, а цілий бій. Партійці, мабуть, мали наказ нищити «СМ». Непартійці вдарились у другий бік і вжахнулись від того, що взагалі хтось наслідують критикувати «СМ». І аргумент: ану, спробуйте ви написати таке. Для партійців «СМ» — соціально шкідлива річ. Ох, «творці соціалізму» [211, с. 88]. Отже, укотре Винниченко упевнився у своїй правоті стосовно подвійних стандартів більшовизму.

На загальнолюдських цінностях наголошує й 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» [6, с. 660]. Автор постійно писав і боровся проти більшовицької влади, до останнього подиху [54, с. 21 — 28].

Арцибашев і Винниченко у своїх антиутопіях попереджають про наслідки світової катастрофи, що може нести загрозу людству. Вони показали, що зміна влади у 1917 р. не дала народу жаданого раю, тож у своїх творах довели згубність більшовицького режиму. Деякі контекстуальні споріднені мотиви роблять тво-

ри 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. Письменники вживали схожі словосполучення, в яких давали місткі й іронічні характеристики щодо юрби, змалювання апокаліптичної картини світу. Пророцтва Винниченка й Арцибашева цілком виправдані. Ми бачимо, як у наш час відбувається деградація населення, руйнація особистості, уподібнення людей тваринам, боротьба за владу, фізичне знищення людей.

### Поетика нарису

В еміграції письменники зверталися й до художньо-публіцистичних жанрів — есе, нарису, в яких показані дійсні події та факти. Крім воєнно-революційної проблематики, зустрічаються й інші теми, письменники яких торкалися орієнталістики — Микола Байков (1872—1958) і Степан Левинський (1897—1946). Зазначимо, що творчість Байкова стала досить відомою в міжвоєнний період, а публікація його повісті «Великий Ван» у 1936 р. принесла авторові світову славу (перекладена більшістю мов Східної Азії). Письменник став особливо популярним у Японії, де на початку 40-х рр. заговорили навіть про «бум Байкова». Натомість єдина його книга «В горах и лесах Маньчжурии», видана 1915 р. в Росії, викликала неабияку цікавість до вивчення природи Далекого Сходу. Лише більш ніж через століття з'являється друком вагома частина творів російського письменника<sup>23</sup>, чого не можна сказати про спадщину С. Левинського, яка ще й досі є малодоступною читачам і не стала об'єктом зацікавлення літературознавців. Маємо кілька загальних оглядів та рецензій 30—40-х рр. (С. Лишкевич, М. Барський, І. Борщак та І. Світ), а також довідкову інформацію С. І. Білокінь і В. П. Трощинського.

У 90-ті рр. загальний огляд життя і творчості Байкова зробили японський дослідник Кім Рехо, дочка Н. М. Дмитровська та онук письменника М. І. Дмитровський-Байков, які мешкають в Австралії. У Росії художній світ Байкова досліджувала О. Нежи-  
23 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.

ва (2000), проблематику й художню своєрідність його творів — Н. Плостіна (2002). Інші аспекти творчості вивчали О. Петраченко (образ інокультурного героя), О. Кирилова (образ священного дерева), Г. Забіяко (релігійні традиції далекосхідного фронтиру, «фронтирна міфологія», питання етнографії), К. Родіонова (культ тигра) та інші.

Між письменником-натуралістом М. Байковим й автором-дипломатом та сходознавцем С. Левинським є дещо спільне. Обидва були далекими від ідей емігрантського патріотизму, хоча кожен любив свою країну, що відчутно у творах малої прози. Їхні душі відкривалися для усього світу. Перш ніж потрапити до країн Далекого Сходу, обидва побували в Константинополі та азійських країнах, про що написали (Левинський — книгу нарисів «Схід і Захід», Байков — збірки «По белу свету» і «Сказочная былль»). Точкою перетину інтересів письменників є бажання вивчати природу і людей Далекого Сходу. Харбін і Маньчжурія, а потім Японія для них стали доленосними країнами, яким присвячена більшість нарисів та оповідань письменників [72, с. 4–10].

М. Байков і С. Левинський родом із України, обоє отримали гарну освіту, яка стала відправною точкою для реалізації життєвої мети. Український письменник Степан Іванович 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 [173, 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. 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 [16, с. 79]. 1946 р. виїхав із Сайгону до Франції, де в місті Гап відійшов у вічність.

Микола Аполлонович Байков родом із Києва. Батько — воєнний юрист, член головного воєнного суду в Петербурзі, бабу-

ся — рідна племінниця Шаміля, ватажка національно-визвольної боротьби горців Дагестану й Чечні. Пращур — перший посол Російської держави в Китаї, відтак пристрасть 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 [85, с. 274]. Знайомство чотирнадцятирічного Миколи з відомим мандрівником М. Пржевальським, що відбулася в Петербурзі, і подарована ним книга «Путешествие в Уссурийский край» із написом «Моему юному другу Николаю Байкову, на память от лесного бродяги» і побажаннями її доповнити, стало йому заповітом. Із цією реліквією Байков ніколи не розлучався [48]. 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, еміграція — життя в Єгипті, Африці, Індокитаї. Доля привела його в 1922 р. до Владивостоку, а звітти для Байкова розпочалася вимушена еміграція в Харбін, де й продовжилася суспільна та літературна діяльність. Працював у земельному відділі КВЗД, співпрацював і став почесним членом «Спільноти вивчення Маньчжурського краю». У 1942 р. — учасник з'їзду письменників Великої Азії в Японії. Далі — тяжкі роки поневірянь, спалення книг письменника-емігранта, знову вимушений переїзд. Помер 1956 р. в Австралії [25, с. 46].

Такі насичені біографії не могли не відбитись у творчості письменників. Левинський — автор згадуваної збірки «З японського дому» (1932), а також книг подорожних нарисів «Від Везувія до пісків Сахари» (1926), «Схід і Захід» (1934), «Хатина буддиського самітника» (1934), «Враження з Японії» (1942 — 1944).

Байков писав у «Вестнике Маньчжурии» статті й нотатки натураліста, випустив багато книг 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 Байкова та 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» [121, с. 96], є кращим жанром для реалізації мети письменників. Байков як у дореволюційній, так і в еміграційній прозі вибрав головну тему — зображення життя маньчжурської тайги та її мешканців. Левинський був зачарований Японією та її культурою. Матеріалом для нарисів письменників зазвичай служать події із власного життя, насичені колоритними образами й художніми засобами. Нариси 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 думками китайця Лу-фа-біна: «...если хочешь иметь успех и взять цветок, — имей каменное сердце и железную волю», «...если испугаешься и отстанешь — погибнешь» [9, с. 509, 513]. Однак твір містить і єдину сюжетну лінію, і завершену фабулу, що дозволяє 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 рибалок.

А. Юриняк вважає головним для мистецьких нарисів (а саме такими є твори збірки Левинського «З Японського дому») не перебіг подій, про які розповідає автор чи його персонажі, а враження та переживання від них [215, с. 43]. Отже, роздуми письменника про екзотичну країну Японію та людей, а також його автобіографічні факти лягли в основу збірки. Однак нарисам Левинського також притаманні ознаки оповідання: фабула невеликого за обсягом прозового твору обмежена одним або кількома епізодами із життя персонажа чи персонажів, використання нерозгалуженого сюжету.

Людина Далекого Сходу — головний герой творів обох письменників. Це представники різних національностей і соціальних груп. У Байкова — росіяни-сибіряки, старовіри, китайці, монголи, корейці, хунхузи. Автор пишається будь-якою людиною, якщо вона — справжній богатир як тілом, так і духом. Подає ряд

образів таких велетнів: «лісний багатир» Бобошин, «ведмежої сили» Григорій Зотов, невтомний Комаров, китаєць-звіролов Тий-зан-чи, багатир, красень Драч, ватажок хунхузів Гірський Орел, звіробій Калугін, старовір, піонер, вчений, безстрашний Михайло Іванович Янковський (Денуні) і його смілива дружина Ольга Лукінічна й багато інших [9; 10]. Важливе значення мають образи поважного Старого й Великого Вана — царя тайги, якому вклоняються маньчжури як священній тварині. Взагалі тигр почитається у них як володар гір і лісів [10, с. 65].

У збірці «З Японського дому» Левинський вводить також галерею представників Японії, хоча не забуває і про інші народності. Одинадцять нарисів книги дають уявлення про загадковий народ, його культуру, національні особливості, менталітет [107, с. 4]. Це своєрідна енциклопедія для тих, хто хоче пізнати екзотичну природу жителів країни «сходячого сонця». Японський будинок, куди автор вводить читача, знаходився на околиці Парижу на зразок самої Японії, що стоїть «чи не на краю світу». Нічим особливим від інших будівель не відрізнявся, хіба що вказівкою на незвичність споруди є вирізьблений у дереві дракон та «пігнутий дах, що нагадував старобуддійську пагоду» [107, с. 1–3]. Панував у ньому суворий спокій, що взагалі притаманне жителям цієї країни. Внутрішнє оздоблення кімнат нагадувало її природу. Національний одяг японців — широкі шовкові або зелені, квітчасті кімоно, у які зазвичай одягалися зранку; портретна характеристика їх підкреслена вузькими очима, маленькими жіночими ніжками.

Зовсім інший 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.

Левинський час від часу в нарисах 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» [107, с. 48]. Автор зауважує на важливій атрибутіці — кольорових парасольках.

Традиційний атрибут мисливця у нарисах Байкова — люлька, яку автор часто називає «носогрейка». У нарисі «Труженики леса» Байков пише, що люлька є єдиним другом, що скрашує самотнє життя звіролова. Вона завжди з ним [10, с. 370]. Ймовірно,

що і парасолька, і люлька є своєрідними оберегами для людей Далекого Сходу.

Зауважимо, що український письменник на далекосхідних фото також зображений із люлькою [173, с. 164]. У збірці нарисів Левинський пише про характерну особливість японців — обережність: герой одного з творів, японець Йошію, як «чимало «далеко-орієнтальних» людей, несмілий; «японські люди переважно стримані, несміливі» [107, 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 жінки — певною мірою «маска екзотизму і дресури» [107, с. 67]. Інша риса японців — усміхненість. На обличчі Акіри грає «скептична і ввічлива усмішка, що з нею, здається, родяться люди Далекого Сходу» [107, с. 104]. Герой нарису «Кімурин професор» має «завжди всміхнене обличчя», «весело всміхнені очі». Навіть коли хлопець почав видужувати після хвороби, він глянув і всміхнувся. «Це буда усмішка щастя», — пише Левинський. До того ж автор наголошує, що «ці діти Азії бувають повільні і церемонні», якщо треба висловити співчуття [107, с. 146–155].

Мисливці з нарисів Байкова також обережні. Життя в лісі повне смертельної небезпеки. Там виник тип «человека, сосредоточенного на себе, угрюмого и молчаливого, с каменным застывшим лицом, острым и пронизывающим взглядом» [10, с. 360].

Мала проза Левинського дає уявлення і про «ввічливо покірливу позицію» японського вітання («три поклони, наперед один довгий, а потім два короткі» [107, с. 73]), і про увагу до дрібниць. Коли японець повертається до рідного краю з Європи, то везе із собою «програмки театрів, готелеві рахунки, трамвайні квитки і випадкові часописи», бо вони є для нього предметом майже релігійного культу [107, с. 43–44].

Висвітлював Левинський мистецтво танцю та художнього живопису японців, які «танцюють раменами і руками», малюють, як персонаж Джім, тільки «водяних звірів, усяких раків, риб, гадюк і ящірок» [107, с. 70, 75]. Важливим є ставлення людей до науки: «підручників має бути багато, бо це краще впливає на зорову пам'ять учня», — зауважує професор із нарису «Сніг» [107, с. 59]. Студент із твору «Кімурин 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» [107, с. 63–64]. У портретному нарисі Байкова «Дэнуні» також говориться про позитивні зміни в галузі мистецтва й освіти, що впроваджували російські піонери, завойовники Сибіру, які, на відміну від іспанських конкістадорів, «несли с собою мирную культуру, просвещение и любовь к ближнему по учению Христа» [10, с. 96].

Левинський розповідає про різні природні явища — 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» [107, с. 14]. Вересень — кращий час і в Маньчжурії, зазначає Байков, бо ліси і гори вдяглися у святковий різнокольоровий наряд осені [10, с. 91]. Із природних явищ головні тут — сніг, бурани, сильні морози, поривчастий вітер, яскраве зимове сонце.

Доповнює картину Сходу Левинський уявленням про індокитайський студентський дім «Сіті», приймальна зала якого оздоблена «мальовилами і золоченими драконами» [107, с. 110]. Присутні там люди — зі смаглявими, трохи монгольськими обличчями. На прикладі життя Акіри, який змушений покинути 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 призначення людини хвилиноє і Байкова. Сидячи біля багаття, автор міркує про те, навіщо людина залишає тепле місце і прагне до невідомого, що штовхає її «в водоворот беспощадной борьбы, опасностей и лишения? Какая сила двигает человеком?» [9, с. 305].

Російський письменник щедро 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 подарувати, але не губити, бо наслідком цього стала смерть його володаря. Ця золота річ китайської роботи з відбитком щасливого ієрогліфа спрацювала, як і обіцяв ватажок хунхузів. Втрата коштовності стала фатальною для П'яновського [10, с. 48–52]. Мисливці в захваті від поведінки тигра, який розуміє людську мову і взагалі слухає старого. Товариш Байкова дивується: «Вот чудеса-то! Первый раз вижу, чтобы тигр шел за человеком, как собака!» [10, с. 89]. Убитий тварині люди йдуть поклонитися як лісовому божеству, а вуса й кігті тигра-людоджера, якого вважали Ваном, використовують як чарівні талісмани [10, с. 104, 383].

Місцеві маньчжурці думали, що в тілі Великого Вана знаходиться душа великої людини, яка померла, тому і приймали цього тигра за священну тварину [10, с. 374].

Байков персоніфікує тайгу: вона наспівує свою монотонну вечірню пісню; давню; колискову; гуркоче грізну величну пісню [9, с. 245; 10, с. 46, 113, 237]. Вона у нього різна — в залежності від пори року та настрою. 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» [10, с. 359].

Російський письменник доводить, що лісова «спільнота» є не що інше, як зліпок людського гуртожитку. Дерева та звірі «думають думу», їхні настрої мінливі, як і людські почуття [85, с. 280]. Ніби полемізуючи з ним, Левинський стверджує, що людське суспільство — це зліпок природи й мистецтва водночас, що найкраще відслідковується у малюнку «Екзотика і хитрощі». Пан Такайма нагадає то «екзотичну статую», то Сатира, то загнаного звіра, який «душився у малій, гарячій кімнатці», коли домагалася його прихильності лиха й войовничо налаштована «спокуси́ва чорнявка» Марінета. Схожі на тварин і опікуни дівчини. Очі сторожихи «наводили жах і сполох» на Такайму, грізна інтонація, гамір і стукіт були ніби свідченням вибуху вулкана. Дівчина спритно зіграла свою 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 [107, с. 123 — 141].

Жителі тайги в Байкова впевнені, що всі люди деякою мірою схожі на тварин. Росіян вони порівнювали з ведмедами, корейців — з оленями, англійців — з червоними мавпами, бо вони розумніші й хитріші за лисиць [9, с. 252]. Метафори та порівняння людей із тваринами (птахами, комахами) часто звучать у творах обох письменників. Читаємо в Левинського: очі Сокічі ширяли, наче «два сполохані птахи», на дівчину він дивиться «очима доброго, вірного собаки» [107, с. 99]; Йошіо дивиться на дівчину, ніби полохливе звірятко на смачний, але небезпечний кусок; пані Мічіко вешталася, як великий кольоровий мотиль [107, с. 52 — 54, 67]; ніби зграєю голодних собак, оточений думками автор [107, с. 60]; пісня пані Мічіко нагадувала крик нічної птахи [107, с. 55]; «японським коцуром [кіт — І. Ж.]», а також «із розчіхраною чуприною, ніби грива короля звірів» називає автор пана Мацуя, себе разом із ним порівнює то зі «свідомими небезпеки звірами»,

то з мишами [107, с. 35–36]; Метиска — із «сірими очима kota» [107, с. 105]; гості Флоренції гуділи і бриніли, «як рій неспокійних хрущів»; Марва виглядала як «дещо казкова морська тварина»; Марінета стрибнула, «мов дика кішка і, наставивши пазурчики, кинулася до лица Такаями» [107, с. 22–23, 139].

Байков наводить такі порівняння й метафори: «Андрей попался, как карась на удочку»; ватажок хунхузів схожий на гірського орла; мисливці «попались, как кур в ощи» [10, с. 24, 47]; тигр почав лашитися до старого, як усі кішки [10, с. 90]; селище Романовка «шумит, как потревоженный муравейник»; звіробій, зігнувшись, підходив до хунхуза, «как кошка к мыши» [10, 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» [10, с. 360].

Східна культура відрізняється й засобами комунікації. Левинський зауважує на «таємній мові жестів». Герої нарису «Подруга нашого бонзи» «порозумілися руками краще, ніж словами» [107, с. 41]. У творах Байкова розповідається про особливу мову тайги «Шу-хуа». Це велика кількість умовних знаків на деревах, камінні, кущах, коли немає можливості передати якусь інформацію письмово або переговорити усно. «Знаки эти делаются китайскими иероглифами на затесах на стволах деревьев, особым надломом ветвей на кустах, скручиванием и завязкой веток, срезом стволов молодых деревьев», — пише автор [10, с. 364].

Раз у раз підкреслюється автором таємничість дикої первісної природи Маньчжурії. Байков зачарований красою тайги, величавими кедрами. Це казковий світ, якого не торкалася рука людини [10, 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» [10, с. 16]. Коли загинув хлопець-старовір, письменник пише, що той сам винен, бо забув про жорстокий закон тайги, «повелевающей быть всегда начеку, готовым к борьбе и отпору». Далі автор 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 настоя-

щей сили» [10, с. 106—113]. І ще важливий закон, «выработанный веками в тяжелых условиях борьбы за существование» — там немає замків. Крадіжка карається дуже жорстоко [10, с. 361].

Якщо Байков більше переймається законами тайги, то Левинський виводить закон життя цивілізованого суспільства. Твори обох авторів незмінно торкаються проблем людської сутності, одне із них стосується жінки як таємниці природи. Герой повісті Байкова «Тигрица» до певного часу не вважав її за людину. Однак коли Бобошкін побачив, як Настя врятувала пораненого чоловіка (сама також постраждала, але тривалий час несла на собі, із власного волосся скрутивши аркан для Григорія, щоб зручніше було), його ставлення змінюється. Бобошкін дивується, адже не кожен чоловік здатен на такий подвиг. «Богатырь-баба! Под стать Григорию!» — у захваті вигукує герой [9, с. 509].

Український письменник з великою шаною змальовує жінку Японії, їхню поведінку — ввічливість, цнотливість, манери, підкреслюючи «нерозгадану таємницю східної жінки» [107, с. 58]. Зазвичай жінка скромна й непомітна, зі спущеними вниз очима, як пані Мічіко («Сніг»). У книзі також відчувається повага до жінок сильних, вольових. Недарма його персонаж, японець Сокічі, неодноразово підкреслює силу, волелюбність слов'янської жінки, її меланхолійність, тугу. Та й у ставленні наратора міститься прихильність до співвітчизниць. Левинський пише про Катінку, яка змалку змушена самостійно «продиратися крізь гущавину життя», що стає для дівчини справжнім випробуванням на чужині. Ця «розгублена серед світу сирота» часто згадувала край свого дитинства [107, с. 86, 96].

Запрошений до Японії на конгрес Байков, як уже зазначалося, багато говорив про самобутню культуру тамтешнього народу, возвеличував духовне начало і протиставляв її Заходу. Це ж бачимо й у книзі Левинського. Ставлення обох письменників до Європи, що асоціюється із цивілізацією, також співпадає. Вустами своїх персонажів український автор запитує: «Скажіть, що робити в Парижі? Нудьга!». «Європа — це світ навиворіт», — стверджує інший герой [107, с. 107, 142]. Проти шуму та гаму міст виступають і старовіри з нарису 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 громко вещатели трещат без умолку, а что — не разберешь. У нас в тайге лучше! Тишина

и божья благодать» [10, с. 106]. Ніби відповідаючи персонажам Левинського та герою-старовіру, Байков не втомлюється повторювати про красу тайги і мужність людини.

Стосунки мисливців і тварин іноді мають вигляд гри — але це небезпечна гра — згадаймо хоча б зустріч Великого Старого і Великого Вана, коли 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 вживає автор словосполучення «затеяли опасную игру» (стосунки), «разыгрался азарт» (про полювання). У творах Левинського гру — хитрість — розпочали згадувані вже 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 [107, с. 16]. Буддійський філософ пан Мацуї уявляв собі жінок — ніби фігури на шахівниці, кожна на своєму місці, з ходами, думками, призначенням [107, с. 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 [107, с. 59, 66]. Отже, гра у творах обох письменників також є частиною таємничого життя Сходу.

Свої книги Байков адресував перш за все молоді. Дидактичне начало у них досить сильне. Майже кожен нарис вміщує розповідь про мужніх звіроловів, що нагадують героїв Емара чи Купера («Лензалин»), на яких завжди прагнули стати схожими хлопчачки. Твори Левинського молодіжної тематики. Головна тема багатьох нарисів збірки, — стосунки, причому основані на так званому «завоюванні» однієї людини іншою, що складає головний мотив відомого роману Лермонтова, творчість якого полубляв Байков: його роман «Черний капітан» — майже копія «Героя нашего времени». Дещо схожий на Печоріна і Джім, герой нарису Левинського, який, на відміну від зайвої людини класика, знаходить своє щастя в боротьбі.

Якщо Байков став першовідкривачем маньчжурського простору, то Левинський — Японії та її мешканців. Твори російського автора славлять людей своєї батьківщини, деякою мірою гіперболізуючи їхні характери. Дещо менше уваги приділив Левинський українцям. Жанр нарису з елементами оповідання є провідним у творчості обох письменників. Такий своєрідний симбіоз до-



кументального й художнього має певні переваги перед іншими жанрами малої прози. Він позначений автобіографізмом, відтворенням реальних подій та людей, авторськими зауваженнями, аналізом явищ природи та соціуму, послідовною описовістю, завершеністю сюжетної лінії, використанням художніх засобів (порівняння, метафори тощо). Це робить твори Байкова і Левинського цікавими й пізнавальними, а також корисними, особливо для молоді, на чому наголошували й самі автори. Таємничий світ Далекого Сходу — це і маньчжурська тайга з її вольовими сильними людьми, і екзотична природа Японії з її культурою. Загадковість орієнтального світу творів Байкова і Левинського, окреслена в нашій розвідці, має зацікавити науковців і видавців, щоб наблизити до культурного простору України.

### **4.3. На межі казки та життя: «фольклорні» жанри**

#### **Легенда й новела в орієнтальному дискурсі**

Орієнтальна тематика здавна була предметом зацікавлення багатьох письменників України (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» [157, с. 171]. Т. Гундорова називала орієнталізм «специфічним дискурсом між європейськими та східними цінностями», що й створив образ «іншого» в українській літературі» [43, 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 [155, с. 197].

Увага до Сходу в творчості Остапа Грицяя й Олександра Купріна пояснюється насамперед об'єктивними закономірностями літературного процесу в контексті філософських пошуків епохи. Обом письменникам притаманні спільні літературні уподобання. Серед великої кількості відомих творів російської та

світової літератур і Купрін, і Грицай полюбили читати Г. Гейне і М. Лермонтова. «Юнака захоплюють образи волелюбних і сміливих людей, створених Пушкіним, Лермонтовим, Беранже і Гейне», — писав А. Волков про Купріна [26, с. 5]. Особливе захоплення як постатями, так і чудовими картинами природи Кавказу викликав у Грицай роман М. Лермонтова «Герой нашого часу» [20, с. 10]. Мати Купріна була за національністю татаркою, тому «...сімейні перекази, легенди й міфи, які в дитинстві письменник чув від матері, сформували світоглядну орієнтацію Купріна на східний фольклор», — зазначала М. Яхьяпур [219, с. 56].

Орієнтальний дискурс ХІХ — початку ХХ ст. в українській літературі досліджували З. Алієва, В. Веркалець, 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» [156, с. 76].

Східну тематику у творчості О. Купріна вивчали Я. Іконнікова, О. Карпенко, В. Мірзоева, Н. Мусін, Т. Пчолькіна, С. Ташликов, Ю. Фатєєва, М. Яхьяпур. Т. Кайманова наголошувала, що навіть «...не всі твори письменника виявлені, не всі надруковані, відсутнє повне зібрання творів» [80, с. 5], тому його творчість потребує подальшого аналізу.

Розглянемо аспекти тематичної спорідненості творчості Купріна і Грицай періоду між двома світовими війнами, які своєю працею зробили важливий внесок у культурно-мистецький простір світової літератури.

В еміграції, що розпочалася для Купріна у 1919 р., він цікавиться східною тематикою, яку розробляв ще у дореволюційний період («Демир-Кая», «Аль-Исса» та інші). Можливо, перебування поза межами батьківщини у складних умовах вимагало від письменників перенесення в інший вимір — казки, мрії, екзотики — звідси також увага обох до орієнталістики. Виступаючи на з'їзді МУРу, Грицай звернув увагу українських письменників на те, яке значення має для них вивчення іноземних мов, адже це — «найкращий та єдиний шлях пізнати всі літератури світу, не виключаючи й літератур Далекого Сходу» [20, с. 32].

Цікавість до орієнталістики і дотичних до неї творів виявлялася в *легендах* Купріна «Судьба», «Синяя звезда», «Волшебный ковер» і *новелах* Грицай «Про султана та його жінку», «Про Смагдадову Оазу» і «Невольник» [68, с. 51–55]. Останній згадував, що

редактор віденського журналу «Воля» В. Піснячевський, де були надруковані твори письменника, визнав їх «як щось цілком нове у нас, а саме — новели філософічного змісту на екзотичнім тлі» [19, с. 52—53]. Легенди Купріна також оригінальні, бо казкова тема є для них сюжетною основою і вони також насичені філософією. Зауваження Ф. Кулешова стосовно «невідповідності між незначним змістом і немов блискучою обробкою форми» [101, с. 220] творів Купріна 20-х рр, вважаємо, є не зовсім коректним. Навпаки, легенди-новели автора, розглянуті у нашій розвідці, глибоко змістовні. У творах Грицяя та Купріна розглядається схожа тематика: роль мети, влади, волі, виховання, кохання.

Тему свободи розкриває новела Грицяя «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...» [38, с. 355—356]. Певною мірою можна зіставити з цим твором фантастичне оповідання Купріна з елементами літератури факту «Волшебный ковер» (1919), де використовуються деталі орієнталізму. Хлопчик — головний герой твору — не звертає уваги на килим, поки не потоваришував із професором. Той зацікавив його незвичайністю: «Это замечательно старый и, несомненно, редчайший по красоте экземпляр. <...> Ага! Здесь еще имеется что-то вроде марки или нет... <...> Подождите-ка... Какая-то парящая птица, не то орел, не то коршун. Под ним черта с завитушкой... Посох? Жезл? Скипетр?.. Еще ниже буквы... Представьте себе, арабские буквы! <...>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!» [102, с. 257]. Героєм виявився в подальшому піонер авіації Сантос Дюмон, який у творі завдяки своїй мрії отримав свободу і радість від польоту на килимі: «Выше! Еще выше!» — говорил мальчик, отдаваясь упоению быстрого лета <...> 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. Даже и его не было, то есть не было его тела, а была только душа, охваченная молчаливым и блаженным восторгом, воистину незем-

ним восторгом, потому что ни на одном языке никогда не найдется слов для того, чтобы его передать» [102, с. 261].

Схоже почуття відчув 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.. Я не в силі був дивитися на це <...> І я жажнувся перед могутнім лісом, і велетенськими верховинами, і перед яскраво палаючим сонцем, і тривога як смерть обгорнула мене, коли подумав <...> і ти все будеш їх володарем і такий могутній <...> Де ж у мене зневоленого така сила...» [38, 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» [102, с. 262]. Отже, Грицай наче полемізує з Купріним, що людина, яка виросла у неволі, не завжди може впоратися зі свободою, на чому зауважує Учитель: «...воля — це не хід лебедя по спокійному морю, <...> а — керма. Важка, небезпечна, глибоко відповідальна керма. Кермувати мусять учитися той, хто хоче вільним бути» [38, с. 356].

Інша тематика простежується в новелі Грицаця «Про султана та його жінку» (1920), насиченій яскравою символікою Індії, а також у легенді Купріна «Синяя звезда» (1927), герої якої живуть із давніх-давен на високому плоскогір'ї у віддаленні від усього світу. Якщо Грицай за основу твору бере кохання султана до своєї дружини, яке переважає ціну життя, то Купрін змальовує принцесу, не зовсім гарну, але з добрим ширим серцем. Султан у творі Грицаця втрачає кохану, однак продовжує її любити. Натомість принцеса Ерна із легенди Купріна, яка вже й не сподівалася отримати щастя через свою некрасивість, врешті-решт знаходить своє кохання — вона у прямому й переносному смислі рятує чужоземця із прірви. Провідна думка письменників щодо кохання співпадає: справжнє почуття проходить крізь серце людини, зовнішність тут має опосередковане значення. Обидві героїні наділені найкращими чеснотами — щирі, добрі, лагідні. Султан так кохає дружину, яка стоїть на порозі смерті, що навіть не помічає «чорніючих тіней в кутках очей Арчімандри» [41, с. 458].

У творі Купріна врятованому чужоземцеві Ерна здається «ангелом», «фесею» або «язичеською богинею». Вона й справді лише для свого принца хоче бути найкрасивішою. І отримує відповідь: «Ти чудова!» [103, с. 35, 38]. Словами мудрого напису Купрін ви-

словлює ставлення до краси й кохання: «Мужчини моєї країни умні, верні і трудлюбиві: жінки — чесні, добрі і покірливі. Але — прости їм бог — і ти, і інші безобразні» [103, с. 39]. Письменники полемізують із загальноприйнятими нормами: Купрін — стосовно думки, що усі принцеси — красуні (хоча після весілля Ерні із принцом так і сталося: її визнали першою красунею на всій землі (!). Грицай взагалі у новелі виступає проти законів Ману, які дозволяли чоловікам мати кількох жінок. Його герой, Рамзарес, любив свою дружину так сильно, 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, який помер. Грицай, навпаки, показує, як султан не може пережити розлуки з померлою дружиною, тому сам вирішує піти з життя. Дотичними є й теми народу і влади. Про гармонійне життя під владою щасливого й мудрого державця мріяв Купрін. Грицай вважав, що «немає в світі святішого за Любов, і щасливі є ті, кому дано жити для Любові і Любові жертвувати» [41, с. 466]. Коли Рамзарес зрозумів, що інтереси держави відійшли на другий план після дружини 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. До того ж залишив послання іншим правителям: «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» [41, с. 465 — 466].

Мрія про досягнення мети втілюється у новелі Грицай «Про Смарагдову Оазу» (1920). Здавалося б, дорога, в яку відправляється Ассан, це — шлях у безодню. Його неодноразово попереджають, говорять, що ніхто звідти не повертався живим. Але він зміг досягти своєї мети. Сповнений величезної віри, пам'ятаючи заповіт батьків, бо «...тільки тою Віруючою Тугою ведений, поконав сто мук і сто смертей» [40, с. 129, 138]. Думки про безбідне життя володіють і купцем з новели Купріна «Судьба» (1923). Тривалий час усе в нього добре: шлях їх 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 батьку, який весь час бідував, повернувся додому, то побачив картину щасливого життя сина і зрозумів, що вчинив правильно. Пояснення свого вчинку («я боявся зависти судьби») він підкріпив мудрою сентенцією: «Ібо сказано: во время грозы

лише глупец ищет убежища под деревом, притягивающим молнию» [104, с. 434]. У новелі Грицяя також є маркер того, яким чином досяг мети герой: «...ласка судьби була з ним» [40, с. 133]. Отже, мрія батька про щастя сина і сподівання Ассана про Смарагдову Оазу збуваються завдяки мудрості першого і наполегливості другого, а також волі богів або Долі.

Серед символів і мотивів, що використовують письменники (сонце, килим, казкові країни, самотність, вічне повернення), провідне місце займає мотив дороги у творах «Доля» і «Про Смарагдову Оазу». Складний шлях Ассана через простори Великої Пустелі супроводжується випробуваннями — «страшні піски», голод, спрага, боротьба із кам'яними скелями, спекою. Батько й син із легенди Купріна хоча й подорожують безперешкодно, однак все ж таки не уникають зустрічі з розбійниками у заїжджому дворі, після чого шляхи їх розходяться. Цікава деталь — необхідність дивитися лише вперед як символ безперешкодного щастя. Ассан, хоча й хотів оглянутися, все ж не робив цього. І в легенді Купріна батько радить синові: «Пока не доедеш до первого селения, не смей оборачиваться назад» [40, с. 133; 104, с. 430]. Часто завдяки мотиву дороги письменники передають колорит Сходу, використовуючи екзотизми, наприклад: караван, арабський джин, візерунок арабських літер, астрономи, лотоси, арфа, гімалайські ліси, золоті сандалії тощо. Твори Грицяя і Купріна містять схожу проблематику, одна з них — стосунки батьків і дітей. У «Судьбе» Купріна син слухає батька, безмовно виконує накази й не запитує зайвого: «Ни о чем не спрашивая, сделал, как было приказано» [104, с. 428]. Ассан у новелі Грицяя пояснює свій шлях до Оази так: «Повелів мені це заповіт батьків моїх» [40, с. 129].

Письменників турбувало майбутнє своїх країн. І якщо у творах Купріна більше значення приділено вихованню дітей, то Грицяя цікавлять суспільні питання. Зазвичай діти у легендах російського автора отримують правильне виховання. Відчувається глибока повага до батьків, які не шкодували зусиль, щоб дати своїм нащадкам гарну освіту і зробити з них всебічно розвинених особистостей. Так, у легенді «Синяя звезда» принцеса Ерна в 15 років гарно вишивала, грала на арфі, лікувала людей, у киданні м'яча не мала рівних собі суперників і ходила по гірських обривах, як дика кізочка [103, с. 30]. Дюмон з оповідання «Волшебный ковер» відрізнявся блискучими здібностями, мав живий характер, плавав з невтомністю індійця, спритно керував парусом, іздив верхи, безтрепетно забирався нагору, ходив по

гірських стежках [102, с. 252 – 255]. Така турбота письменника про комплексне виховання дитини, ймовірно, небезпідставна, адже Купрін сподівався, що в цьому — запорука майбутнього людства.

О. Грицяя спонукали до написання своїх оригінальних творів роздуми про Віру («Про Смарагдову Оазу»), Любов («Про султана та його жінку») та Свободу («Невольник») як про 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» [38, 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 незабгненними ще досіль ніким з людей просторами Великої Пустині, ведений тільки голосом Вірующої Туги, — і не злякається жодних мук, та незгаряючим огнем великого зусилля ніби мечем добуватиме собі шляху, — цей, як сповіщає заповіт, буде перший, що знову побачить закляту 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 [40, с. 133].

Отже, твори Купріна і Грицяя періоду міжвоєнного двадцятиліття — це легенди й новели філософського змісту на екзотичному тлі, сповнені виховного та суспільного змісту. Автори піднімали однакові теми (свобода, влада, мета, кохання, виховання), використовували схожі мотиви (дорога), проблематику (батьки й діти), мовні засоби. Орієнтальне спрямування малої прози О. Купріна та О. Грицяя характеризується екзотичною образністю, насиченістю яскравими сюжетами, нестандартним мисленням, що дає можливість говорити про важливий внесок письменників у культурно-мистецький простір світової літератури.

### **Жанр легенди: традиційна й оновлена тематика**

Наприкінці XIX—XX ст. в українському літературознавстві великого значення надавалося вивченню фольклору, одним із цікавих жанрів якого є легенда, що сприймалася як достовірна розповідь. Легенда, «найдавніший жанр української неказкової прози» [106], стала предметом уваги багатьох письменників і дослідників минулого сторіччя й сучасності — І. Франка, В. Гнатюка, М. Грушевського, М. Драгоманова, С. Мишанича, А. Нямцу.

Поетичну специфіку української народної прози й еволюцію епічних традицій вивчала Л. Дунаєвська, українську міфологічну легенду — В. Давидюк, народні легенди українців Карпат — В. Сокол, етіологічну — М. Качмар, апокрифічну — О. Зайченко, подільську — В. Шевчук та інші.

Довідкова література називає легендою (від лат. *legenda* — те, що необхідно прочитати) «один із прозаїчних жанрів фольклору, фантастичне оповідання про події, які могли бути в минулому» [29, с. 60]. Під це визначення підпадають легенди у представників української діаспори періоду між двома світовими війнами — Наталени Королеви, Юрія Липи, А. Чекмановського, Д. Тягнигоре, С. Калинця, які, віддаючи належне історичним подіям, зверталися передусім до національної тематики.

Прозаїк, фольклорист Сильвестр Калинець (1886—1945) народився у м. Ходорів. Освіту отримав самотужки, володів кількома європейськими мовами. Служив 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 Ходоров, а 1931 р. емігрував до Бразилії (штат Парана, м. Курітіба), де займався активною творчою й суспільною діяльністю. Серед його різноманітної спадщини 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. На прикладі цієї збірки й розглянемо особливості легенд.

С. Калинець дає власне визначення жанрові: «історичні оповідання», «історичні казки з давньої бувальщини»; «казка із старинних віків» [81, с. 7, 8, 18]. Збірку складають різні за тематикою легенди. Національно-патріотичного спрямування твори «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!». Автор, раз у раз перериваючи оповідь, нагадує: «Большевики вже близько», і люди починають тікати, щоб «укритися від граду куль», «збожеволівши з жаху» [81, с. 4]. Косар із легенди «За віру і вітчизну» повідав нараторові свою 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» [81, с. 17]. З гіркою звучать і авторські відступи: «А сьогодні чим є наша країна? Одно цвинтарище. Кругом руїни й могили» [81, с. 21].

П'ятнадцять козаків Б. Хмельницького витримали «крівавий бій» із турками, вони добре знали, що їм доведеться загинути. Коли закінчилися кулі, бійці вирішили не здаватися ворогові, а «радіше отрутою покінчити своє молодече життя». Легенда прославляє героїв: «...на ликах погибших малюється радість, що так героїською смертю померли. А на устах їх, неначе завмерли слова: як то солодко умирати — за віру і вітчизну!» [81, с. 11–12].

Героїски загинула й галичанка іншого твору. Потрапивши до полону, Оля не підкорилася лестошам кримського Хана Ісляма Герая. Дівчина сміливо й рішуче 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 невольниць, 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 закам'янілого і лукавого серця!» [81, с. 29]. Мученицьку смерть молодій дівчині, «гарній, як Дністрова Русалка» й «любимій, як Маруся з Богуслава» з тугою в серці оспівує старий дід-лірник на її могилі.

Наближуючи свої легенди до реальності, С. Калинець вживає топоніми (Ходорів, Полтава, Київ), називає імена людей (Микола Наконечний, Михайло Підсадочний). Дидактизм легенд спрямований на підняття національно-патріотичного духу: «... як глянеш оком на руїни й могили, пригадай собі, брате, оцих борців, що свої голови покладали за рідний край, то полюби цю нашу безталанну країну так, як любили її ці всі герої, що кістками своїми рідні поля засіяли» [81, с. 21–22].

Деяко іншого плану легенди — містичного змісту — знаходимо у А. Чекмановського. У 1930-ті рр. він «написав та опублікував низку оповідань із поліського життя» [46, с. 161]. Серед його малої прози зустрічаються й легенди. За поділом М. Грушевського, вони тематично прив'язані до України, а залежно від змісту й походження, згідно з класифікацією О. Дея, належать до соціально-побутових [Цит. за: 106].

Цікавість автора до природи знайшла втілення у яскравих описах річки Прип'ять і озера Безодня у легенді з однойменною назвою останнього. Озеро та річка живуть кожен своїм життям і можуть повідати свою містичну історію. Безодня немов хоче розповісти якусь таємницю, адже неспроста це озеро люди називають «Чортячим». Схоже ставлення й до річки, бо в тих болотах «є багато всякого: святе й чортяче». Дуальність Всесвіту, на думку автора, 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» [145, с. 393]. Чекмановський використовує метаморфозу — перетворення високої гори, де стояв величний монастир, на озеро. Трапилося це внаслідок того, що там жили «буйні, свавільні ченці», а одного разу один із монахів, Герман, «скоїв щось неподібне для святого місця». Автор порівнює монастир з 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» [145, с. 84].

Письменник розповідає історію монастиря 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 постріг, молитви, нищення плоті й подальше праведне життя, зникли. Він щиро 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 [145, с. 107–108].

У творі філософськи осмислюється роль жінки, яка є втіленням і добра, і зла водночас. Гандзя схожа на євангельську грішницю, хоча ототожнює себе з образом Пречистої Діви, — саме так називав її отець Антоній, який частенько бавився з нею. Вона показана в оточенні двох старців, які називають дівчину не інакше, як «чортиця»: «Відьма. Йй Богу, відьма...» [61, с. 20–23]. Гандзя сприймає оточуючий світ, мов метелик. Вона говорить: «Хочу нести з собою для всіх радість... Бо мені тоді радісно, я чую в собі одно велике, нічим не стримане кохання». На зауваження стар-

ців, 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...» [145, с. 95].

Ще далі в осмисленні ролі жінки йде Антін Чекмановський в легенді «Поліщуцька Матір», яку в 2014 р. включено Ю. Винничуком до збірки «Антологія української готичної прози» [196, с. 392–412]. Бажання дістатися до суті таємничого створіння приводить героя твору Самійла на Полісся, де й дізнається він про існування легенди про Поліщуцьку Матір. У творі відчутні народно-фольклорні мотиви на зразок гоголівських. Самійло слухає чутки й розповіді про згадану особу, дивні перетворення (пес із конячою головою), бажання захистити свої оселі свяченою водою на Великдень тощо. Автор пише, що на Поліссі «нечисть існувала віками», а про Поліщуцьку Матір шепотілися на ярмарках, розповідали, пасучи коні, про неї співали пісні [196, с. 395]. 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» [196, с. 397]. Й справді: Поліщуцька Матір лікує, замовляє, дає зілля від різних 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 [196, с. 397–399]. Героєві 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, жінка обливалася водою на всі боки, «зовсім як качка», зваблювала чоловіків. Після цього Самійло, «наче зневолений», пішов за нею слідом [196, 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...» [196, с. 409]. Як бачимо, письменник подає образ жінки-чарівниці, яка здатна на все. Та розгадка була поруч. 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!» [196, с. 411].

Отже, західноукраїнські письменники, звертаючись до жанру легенди, осучаснили її: до традиційної тематики додали актуального змісту (С. Калинець) і розробили нову тематику (А. Чекмановський). У творах Калинця відчутний сильний дидактичний зміст національно-патріотичного звучання. Чекмановський показав, як жіночі чари впливають на чоловіків. І жіноча сила може бути руйнівною, як у «Безодні», або чародійною, натхненною, милосердною і водночас разючою, як у «Поліщуцькій Матері».

### **«Казкові оповідання» й «оповідання-міфи»**

Серед жанрового розмаїття творів міжвоєнного двадцятиріччя певне 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 і балагурье»), притчі (М. Реріх «Гримр-вікінг»), есе (М. Реріх «Марфа-посадница»), новели відродження (у казках М. Кузьміна), легенди (О. Амфітеатров «Мертвые боги»), апокрифа (З. Гішпіус «И звери»), памфлета (М. Кузьмін «О осветливом лапландце и патриотическом зеркале»), билини (М. Реріх «Лют-великан»), святочного оповідання (О. Толстой «Русалка»), побувальщини (О. Толстой «Водяной») [164, с. 532].

До жанру літературної казки зверталися В. Леонтович, В. Королів-Старий, Теффі, Саша Чорний, Дон-Амінадо та інші. На прикладі збірок В. Королева-Старого й А. Аверченка з однаковою назвою – «Нечиста сила» – ми дослідили особливості поетики, визначили схожі світоглядні позиції письменників, ставлення їх до образів фольклорної міфології. Звернемося тепер до деяких казок-оповідань В. Королева-Старого й оповідань-міфів російського письменника О. Амфітеатрова (1862–1938), щоб виявити спільні та відмінні формотворчі ознаки жанрів авторської казкової прози.

Хоча твори заданого жанру російським письменником написані ще в дожовтневий період, вони цікаві для нас, бо торкаються українського етнокультурного простору; до того ж події, пов'язані із втручанням хтонічних героїв у перипетії казкової прози, зазвичай не мають часових меж. О. Амфітеатров зацікавився фольклором, тому включив до своїх збірок деякі твори з промовистими назвами: «Летавица» («Мифы жизни», розділ «Украина»), «Дубовичи. Карпатская сказка» («Красивые сказ-

ки»). Розглянемо їх, щоб відігнати інше налаштування казкових оповідань зі збірки «Нечиста сила» Королева-Старого, один із творів якого також має назву «Літавиця».

У передмові до першого видання автор визначив полемічний настрій своїх казок. Вони знаходяться по інший бік від геніальних творів Данте, Мільтона, Гете, Гоголя, Лесі Українки й численної фольклорної творчості, де головну роль виконували представники «злого духа». Королів-Старий вважав, що не потрібно залякувати дітей, тому справедливо задавав питання: «Навіщо населяти світ у кожному місці ворожими й лихими силами?», тому обрав інший шлях — розповідати дітям про ті невідомі сили «як про персоніфіковані сили природи» [160, с. 4].

Книгу «Нечиста сила» можна назвати своєрідною «енциклопедією Невидимих сил» [161, с. 5] — так автор називає своїх 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 «Мастер и Маргарита», початок якому покладено також у 20-ті рр., що дозволяє говорити про інтертекстуальний збіг. Власні думки Королів-Старий вкладає 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 небиллиці, накидають їй найогидніші вчинки. Вони раз у раз лаються поміж собою найменнями Чортів, Відьом та інших невидимих сил» [95, 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 трапляється вночі щось незрозуміле, до чого вони не звикли» («Потерчата») [95, с. 52–53]. Злими й ворожими сприймали цих хтонічних особ герої творів Амфітеатрова: «...на порого показалися <...> три незнакомця — в черных, как смоль, кафтанах и штанах, в черных шляпах и с черными перьями на шляпах <...> Чем больше смотрел он на бледные лица гостей, тем злее пробирала его ли-

хорадка. Ни один христианин не ел так странно, как эти чудаки. Хотя 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 стол — и все не были сыты. Зловеще переглянулись они и уставились жадными глазами на помертвелаго Гослена» («Чертов ужин»); «...графские рабочие пришли и взялись за труд <...> 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... Посмотрел-посмотрел крестьянин на таинственных батраков — и неизъяснимый ужас охватил его; мороз бежал по телу от их молчаливой работы» («Чертово гумно»). Такими незрозумілими у своїх діях і вчинках зображені представники нечистої сили.

Королів-Старий 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» [95, с. 17].

«Летавица» О. Амфітеатрова розпочинається суто по-гоголівськи — описом української ночі: «Синяя ночь... Такие ночи только в Украине и бывают. Небо — точно оно живое и дышит — тихо трепещет от мерцания звезд...» [4]. В обрамленні розповідається про красу української природи, Корсунь — найкрасивіше містечко в Київській губернії, і про річку Рось, яка рада волі й простору, згадується українська історія з її храмами й могилами, скелями й порогами. Автор налаштує читача на те, що відбудеться 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 [121, с. 53]. Схожим на світове дерево можна вважати згаданий вище дуб із карпатської казки «Дубовичи», який граф дуже оберігав, бо він значиться на гербі, — тобто дуб виступав 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,

на думку Г. Орлової, вступає у трагічно нерозв'язний конфлікт з «новим порядком», не отожднюючись зі стихією інфернального [164, с. 538]. Графська дочка, на той час дружина старого чоловіка-дуба, почула: «Судьба велит нам расстаться. Мы — духи лесов — живем, пока живут наши деревья» [3]. 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 зберегти природу [3].

Зазначимо, що в українському фольклорі загальноприйнято вважати літавицею злий дух, який у вигляді зірки спускається на землю й приймає людську подобу, ще й вабить, чарує. Волинський парубок Дайнас із твору Амфітеатрова має сильний та дзвінкий голос, він співає пісні — їх слухають зорі, і хлопцеві здається, що одна зірка, найкраща у всьому 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» [4]. 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 пtiця — «неудержимая и бойкая, как вода, прорвавшая запруду, горячая и жгучая, точно раскаленное железо в доме». Художність прози автора підкреслюється виразними порівняннями: 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 протипагу персонажеві Амфітеатрова у творі Королева-Старого Літавицею<sup>24</sup> стає покійна мати хлопчика Гаврилка. 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» [95, с. 75 — 77].

Хоча жанрова й змістова складова у творах різна, вони мають однаковий мотив перетворення Дайнаса й Гаврилка на пташок.

24 Авторський правотис збережено.

Мати-Літавиця із твору українського письменника, 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, напоений безмежною волею, заспівав Гаврилко дзвінкої пісні, все вище й вище підлітаючи вгору, до неба, до сонця...» [95, с. 80–81]. Елементи метаморфози вміщує і твір «Рибалчина Русалка»: рибалка-козак Іваненко та його вірна дружина, Русалонька з Псла, перетворилися на дві річкових чайки [95, с. 81, 207]. Такі приклади доводять, що невидимі сили, щоб допомогти позитивним персонажам, створили для них комфортні умови для життя у небі, коли вони виявилися неможливими на землі.

Герой міфу Амфітеатрова зрозумів, що жити не може без коханої, тому піднявся з нею високо в небо, але відірвався і впав. Живий, кинувся наздоганяти Дівичцо-летавицю — і полетів — «точь-точь как жаворонок, ранняя пташка, что поутру степь будит» [4]. Однак ця метаморфоза не зробила Дайнаса щасливішим. У слов'янській міфології жайворонки — один із птахів, що поєднує у своїй символіці небесне і хтонічне, боже й богоборче. Отже, позитивне значення такої символіки увібрив у себе Гаврилко, негативне — Дайнас. Саме міф «дозволяє» героєві пережити обряд ініціації, необхідність перейти свій життєвий шлях, зберегти душу, тому часто такої мети досягали шляхом обов'язкової жертви [121, с. 53]. Якщо хлопчик із казки Королева-Старого радий перетворенню, бо стало легше жити, то Дайнас весь час наздоганяє летавицю, 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 летавицю.

В «оповіданні-міфі» Амфітеатрова ця істота виступає злою чаклунською силою. Про це застерігав дід хлопця: «и звезда от звезды разнствует... да!.. это, голубь мой, в Писании значитя. Какую звезду и впрямь ангел Божий зажигает на радость и на пользу людям, а другая — хоть и светит ярко — только кажет звездой, на самом же деле и не звезда совсем, а так... проклятая летавица» [4]. Задуматися героя примушує й біблійним 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» [4]. Дідові сентенції можна вважати за дидактичні.

Справжньою нечистою силою у збірці 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»). 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 настременчує» [95, 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. Тут, як і в інших казках-оповіданнях є сильний дидактичний аспект. Герой зрозумів необхідність навчання, а через багато років став «не тільки «доктором», а ще й «професором», – нудним і весь час намагався чогось навчати Дитинчат-Потерчат, яких почав звати «студентами» [95, с. 142–145].

Дидактизм казок-оповідань письменника є важливим як для дітей, так і дорослих. Із філософських висловів, вміщених у тексті збірки, маємо повчальний цитатник:

- «...люди дуже рідко помічають та розуміють чужі сльози...»; «люди взагалі дуже неуважні: вони мало дечого помічають навколо себе»; «а кожен знає, як тяжко жити без рідного товариства в чужій стороні!..» («Хуха-Моховинка») [95, с. 31, 33, 38];
- «...мертвий не потребує земних розкошів <...> там, де з'являється його справедлива мати Смерть, повинно бути найбільше тихого та щирого жалю, а не фальшивий, гучний, показний розпач...» («Вовкулака Хреб») [95, с. 62].
- «...кожна людина, коли вона має горе, стає несправедливою до других й часто ображає зовсім невинних...»; «...завжди так буває, що після лихого приходиться добре, а після доброго – знову лихе...» («Літавиця») [95, с. 71, 77].
- «Люди завжди радіють грошам»; «А кожне знає, що коли у людини заведеться багато грошей, то не тільки йому кортить погуляти, нічого путнього не робити, але ж хочеться ще бути принаймні бодай зокола паном!» («Злидні») [95, с. 83].
- «...на полюванні й добрі люди стають жорстокими, а пролита кров викликає в них лихий запал, що підштовхує їх до вбивства безневинних створінь»; «У людей завше м'якшає серце, коли у них щось ласкаво просить гожа дівчина»; «Коли даєш якусь обітницю, то мусиш її додержати» («Мавка Вербинка») [95, с. 101–103].

- «...кого б'ють в дитинстві, той ще більше шкоди робить, та виростає недобрим і суворим»; «коли вже одна людина не любить другої, то вона так і силкується знайти в нелюбові щось погане. Навіть, коли в дійсності того поганого й не буде, то лиха людина щось, мовляв, з вітру вигидає» («Мара») [95, с. 110 – 111].
- «...людям треба не бійки, а спокою, не кулаків, а розуму...» («Дідько») [95, с. 127].
- «...всьяке діло краще робити гуртом, як самому»; «ми <...> не повинні наслідувати людей, що карають своїх дітей» («Дюдя») [95, с. 150, 162].
- «...вбогому завжди швидше допоможе вбогий, як багатий»; «як би тобі не було тяжко в житті, не зроби жодного недоброго вчинку. Ніколи не візьми нічого чужого, ніколи нікому не говори неправди. Знай, що як перетерпиш лихо, – буде добре»; «коли кого міцно любиш, той завжди видається гарним, найкращим на світі...»; «Тільки ж серце чує близьку істоту й без мови...» («Потороча Хрипка») [95, с. 170 – 180];
- «...кожному живому створінню найдорожче на світі – життя»; «здавалося, що то ж і не їхнє діло, та тільки вже люди: завжди вони втручаються, куди не слід!..» («Рибалчина Русалонька») [95, с. 194, 204].

«Казкові оповідання» В. Королева-Старого й «оповідання-міфи» О. Амфітеатрова, що є втіленням народного й міфологічного уявлення про потойбічний світ, тяжіють до гоголівських традицій. У своїй єдності доводять існування як у потойбіччі, так і в житті позитивного й негативного, доброго та злого, тобто є філософськими за своїм змістом. Дидактизм, притаманний вигаданим творам, розповсюджується як на дітей, так і на дорослих. У казці (Королів-Старий) добро перемагає зло, міф (Амфітеатров) дає право на вибір, що панує над людським життям.

#### **4.4. Мініатюрно-фрагментарна проза**

**«Маленькі форми»: поезія у прозі, мініатюра, малюнок, образок, гротески**

Одним із важливих 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, шпiц тощо. На думку вчених, «модернізація новелістики відбувалася шляхом пошуку нових виражальних можливостей у старій формі, а також творенні нових жанрових різновидів, які б дозво-

ляли більш повно відображати весь діапазон почуттів людини, весь спектр життєформуючих елементів, які впливають, або й визначають особливості людської психології» [79, с. 104].

«Будучи поетичною, — писала 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» [158, с. 125].

Довідкова література дає таке визначення терміна фрагмент (лат. *fragmentum* — уламок, уривок): «твір, який має ознаки неповноти чи незавершеності». До фрагменту відносять твори, які збереглися частково; не завершені авторами, спочатку задумані як фрагмент» [119, стлб. 1152]; «це жанр, головна ознака якого — семантико-композиційна відкритість (незавершеність) у поєднанні з одночасною закритістю (завершеністю). <...> Фрагментарні форми представлені численними нарисами, ескізами, етюдами» [109, с. 602].

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, за влучним визначенням В. Звиняцьковського, опинилися «у стихії випадкового, суб'єктивно-неповторного» [76, с. 47].

Фрагментарна проза — «явище ХХ століття», «Фрагментарність — антропологічне, суто людське, бо відкриває притаманну живій людині неспроможність по-справжньому відрізнити значне від незначного»; «Фрагментарна проза — не жанр, а спосіб письма» — намагаються осучаснити це поняття російські дослідники [183, с. 234; 116].

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 вірш прозою, поезія у прозі. Вона також належить до малоформатних творів, має деякі спільні риси з іншими синтетичними жанрами, які називають ще мініатюрами.

За аналогією з живописом, мініатюра — «невеликий за обсягом, композиційно завершений літературний твір, який узагальнює думку (образ)». Мініатюра стосується малих жанрів: новели, вірша у прозі, шкіца, анекдоту [121, с. 47]. Інший довідник також

звертає увагу на аналогії з невеличкими картинами, у яких «з особливою майстерністю вимальована кожна деталь». Мініатюрами називають невеличкі, але цілком закінчені й художньо досконалі епічні та драматичні твори (нариси, новели, п'єски), у яких дається широке узагальнення життєвих явищ [113, с. 246].

Не всі літературознавчі словники дають визначення термінам «мініатюра» й «фрагментарна проза», і це свідчить, що проблема таких творів існує, тому залишається відкритим питання розрізнення жанрів мініатюрно-фрагментарної прози. В. Звinyaцьковський зауважує: «Спроби відокремити «силует» від «акварелі», «акварель» від «образка», «образок» від «вірша у прозі» (якщо йдеться не про записаний прозою верлібр) 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» [76, 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» [157, с. 129]. Фрагментарна проза — «явище виключно ХХ століття», — писала Є. Тарнаруцька й нагадувала деякі її особливості: характер сповідальності, інтимності й навіть химерної ширості (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 (Ніцше) [183, с. 232, 234].

Наведені думки дослідниць рівною мірою торкаються й мініатюрно-фрагментарної прози деяких митців російського й українського зарубіжжя першої хвилі еміграції — І. Буніна, В. Хмелюка, Галини Орлівни, у творах яких спостерігаються майже всі названі особливості (незавершеність думок, поглиблення філософичності, елементи сповідальності, згущення фарб, посилення цікавості до внутрішнього світу людини), а також з'являються нові, характерні саме для цієї доби, — назвемо їх метафорично — «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. Талаласва, В. Захарова, О. Чебоненко, О. Сливницька, Г. Кілганова).

Для мініатюрно-фрагментарної прози Буніна характерний яскраво виражений особистісний первінь: роздуми, переживання, потік асоціативних образів і спогадів, велика кількість ліричних відступів. Серед них вирізняються 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») [18, с. 328, 331, 542]. Географія і хронологія фрагментарної прози Буніна сягає різних країн і часів — Париж («Именины»), Каїр («Скарабей»), Палестина й Одеса («Паломница»), Рим («Небо над стеной», «Возвращаясь в Рим»), середньовіччя («Прекраснейшая солнца»).

Дослідниця Л. Зверева, аналізуючи мініатюри Буніна, викремлює 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»). Пише, що Бунін «переключався на ліричну сповідальність, на злиття авторського Я з Я героя і Я оповідача» [75, с. 176 — 192].

Більшість творів мініатюрно-фрагментарної прози Буніна насичені філософською й біблійною тематикою: «Книга», «Распятие», «Старуха», «Пожар», «Дедушка». В останньому автор дає яскравий портрет діда — «сед, густоволос, лохмат, весь день курит. Встает ни свет ни заря», «ненужен, чужд всему миру», «жиден невероятно», «вот-вот скоропостижно помрет». При цьому дід хоче прожити довго, не менше століття. Письменник підводить до цього опису такий підсумок: «Чужая душа — потемки. — Нет, своя собственная гораздо темней» [18, с. 568]. Бунін торка-

ється таємниць людської душі, його хвилюють теми природи, загадки космосу. Він «по-своєму глибоко переживав епохальне почуття всеєдності суцього, носієм якого опинявся суб'єкт, людина, приречена «пізнати печаль всіх країн і всіх часів», — зауважила М. Байцак [11, с. 4].

В. Ходасевич влучно зазначав, що шлях до бунінської філософії йде через його філологію. Еволюція лірико-філософських малоформатних творів Буніна закономірно вела до експресивного лаконізму, відточеності жанрових форм. Варта уваги мініатюра «Ночь», яку філософ І. Ільїн називав «філософськими мріями» через поєднання у ній філософічності й ліризму. Можна дати метафоричну назву цьому жанрові — «про час і про себе». Бунін апелює до авторитетних філософів — Екклезіяста, Сенеки, Соломона, Будди, Толстого, Дарвіна й шукає відповіді на питання життя і смерті: «И Екклезиаст отечески советует: «Не будь слишком правдив и не умствуй слишком»; «и тут тоска, Екклезиаст: «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» [18, с. 434]. Письменник вступає в діалог з філософами й пише 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» [18, с. 435]. Деколи він не зовсім розуміє любомудрів («...что иное, как не славословие им, вынесли Екклезиасты 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 навіть полемізує з ними й розвиває власну думку: «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» [18, с. 436—437].

Лірична основа підкріплена 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» [18, с. 434].

Бунін міркує про свій вік, але власне народження пов'язує з появою на світ із моменту зачаття — пільмою, 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 Екклезіастові, бо, незважаючи на свій 50-річний вік, письменник залишився таким самим, що й був у десять, у двадцять років [18, с. 438 — 440]. Лірично-філософська мініатюра наповнена питальними, окличними й риторичними реченнями; деякою мірою вона близька до «потому свідомості».

Варто згадати й «Розу Йерихона», яка є ключовою для розуміння світоглядної позиції письменника. Колочий 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 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...» [18, с. 166]. Отже, Любов і Пам'ять — ось джерела творчої наснаги письменника-вигнанця.

Мініатюрно-фрагментарна проза українських митців представлена багатьма творами молодосліджених письменників, серед них: Ю. Тищенко, С. Довгаль, Р. Купчинський, В. Хмелюк, Галина Орлівна. Зупинимось на творчих доробках двох останніх.

Ім'я Василя Хмелюка (1903—1986) — серед тих письменників, які повертаються [65, с. 27—28]. В. Хмелюк з армією УНР у 1920 р. перейшов на еміграцію, вивчав у Краківській Академії Наук образотворче мистецтво, у 1922 р. продовжив навчання у Празі, а з 1928 р. до кінця життя замешкував у Парижі. Широко відомий поза 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 творчістю поета відбулося завдяки авторам-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 під назвою «1926, 1928, 1923» (Прага, 1928 [93, 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 аналізу поезики малоформатної прози В. Хмелюка, вміщеної на сторінках українського часопису «Нове життя» (Прага). Як зазначав Т. Салига, збірки автора «оригінальністю не вирізняються», адже він, хоча «багато експериментує», ще тяжіє до наслідування, зокрема М. Семенка [172, 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» [93, с. 198]. Слушні зауваги науковців стосовно творчих експериментів Хмелюка у поезії [133; 172, с. 72] можна застосувати й до малої прози, яка є ніби сестрою-близнюком поетичній творчості автора.

Поезія й мініатюрно-фрагментарна проза злились у Хмелюка в єдиній неповторній естетичній якості. Його прозові твори представлені різними жанрами: поезія у прозі, образок і шкіц. Хоча жанровий поділ щодо останніх досить умовний і часто вони вживаються як синоніми, ми вирішили залишити назву шкіц («стислий, епізодно окреслений твір, своєрідний начерк» [121, с. 588], яку дав сам автор.

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». Письменник широко використовує інверсію. Слова одного зі шкіців можна вважати девізом його творчості: «Між народами син народу я і тримаю у вітрі мрію свою...» [193, с. 57]. Твір наповнений яскравою колористикою. 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 влучною метафорою та яскравим епітетом: «гнилий погляд», «крик здушений», «очима згашений», «скигління, врите ножом в серце», «курява жаху», «шпурнув каменем терпких днів», «бур'ян ляку», «попіл пустелі» [193, с. 56–58]. Через сміх, музику, грім, шум води, крик, зойк, ски-



пління ліричний герой зливається із середовищем і ніби розчиняється в ньому, однак рятівним виявляється «дикий кінь кохання», на якому він тікає далеко «в поле зеленої куряви» [193, 58]. І кольори, і звуки несуть на собі психологічне навантаження. «Експресія руху, активність дієслівних форм <...> — це не ритмічна декорація, а наближення до реальності», — писав Т. Салига [172, с. 73]. Рівною мірою це відноситься й до розглянутих мініатюр.

Дещо інше 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» [121, 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 ціллім світі найменшого сліду по собі» [192, с. 16]. Хмелюк звертає увагу на два чинники, без яких неможливе існування — вода і вогонь, причому останній — «найбільша сила, що од віку є і не нищиться» [192, с. 17]. Автор розмірковує про фізичне знищення людьми одне одного і як наслідок — «загибель мільйонів». Філософського змісту 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», а вона, скривджена, змагаючись зі своїм гнобителем, укусила його в ногу. Письменник доводить філософську думку стосовно життя, яке є боротьбою за існування. Далі пише про любов як основу життя, але й вона виявилася не вічною («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» [192, с. 17].

Згадана вище «Ніч», вважаємо, є зразком мініатюри в жанрі поезії у прозі. Насичена різноманітними художніми засобами модерністська робота належить до творів-експериментів. Автор надмірно вживає три крапки, про що зауважувала Н. Мочернюк [133, с. 285], вільно поводиться з мовою, ніби пустотливо грає словами, як фарбами: «Лише Бездомний глянув м'яко й зелено і кружляючи поглядом кішки... — І йому хтось вбив терпкий кі-

лок у голову, — він, як жінка, що не скаже про своє кохання» [93, 206–207]. Стилістика твору, як і поезії, тяжіє до футуристичної, вона також зосереджена на власному «єго» [172, 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 думки про кохання, роздуми, подані як потік свідомості, як нашарування безкінечного ряду мотивів (погляд кішки — зорі сміху — холодне залізо — синій пес — синьозорий — зрадлива коханка — залізний усміх). Головна думка сконцентрована в таких словах: «І я бажанням кохати згоряю в пеклі зради безчолих коханців...» [93, с. 210]. Хмелюк використовує колоритні художні засоби: «мрії мої злизує сонне сонце», «тишити сивою кішкою моя мріяна мета», «гострими мечами сік моє волосся ранок» та інші.

Ніби продовженням попередньої є наступна ніч: вона «давила тривоگوю» (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 у творі намагаються знайти той ключик, де б поєдналися лінії з барвою. Один переконував іншого, що «лінія — це все... і смерть плямі, смерть барві...» [191, с. 21] Інший, більш досвідчений, доводив важливість власної праці, завдяки якій той переконається «ї на вартості ліній, ї того гнилого баревного жаху» [191, с. 21]. 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»). Думка автора подана 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» [191, 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 українських часописах Відня, Праги, Львова, видала дві збірки малої прози, низку інсценізацій для дитячого театру. Її підтримувала критика, зокрема Остап Грицай. Повернувшись в Україну, Галина Орлівна стала чле-

ном спілки селянських письменників «Плуг». Плідно працювала в різних виданнях: «Всесвіт», «Глобус», «Життя й революція», «Червоний шлях»; написала повість «Емігранти» (1926), книгу оповідань «Жага» та інші 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. Галину Орлівну заарештували й звинуватили в націоналістичному ухили. 1934 р. її вислали до Казахстану, де п'ятнадцять років учителювала, організувала хор, який своїми майстерними виступами отримав право носити ім'я Тараса Шевченка. Вже хворою, навідалася вона до милої України, намагаючись «надихатися» нею [15, с. 206–211].

Галина Орлівна продовжила традиції українських письменників початку ХХ ст., закладені М. Коцюбинським та В. Стефаником, Лесею Українкою та О. Кобилянською. Твори авторки мають схожу 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, висвітлення жіночих питань, життя у вигнанні тощо. Письменниця сміливо сприйняла нові тенденції в українській літературі, пов'язані з модернізмом, головні ознаки якого знайшли підтвердження в перших творах, що з'явилися в еміграції: тенденція до ліризації прози, домінування монологічного типу письма над діалогічним, поглиблення психологізму, фемінізм, ускладнена асоціативність, використання 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. Акцент дещо змінюється на воєнно-революційну тематику у збірці «Перед брамою», а символіка, що залишається домінантою й тут, увиразнює трагічність почуттів. Різноманітних тем торкається письменниця й у «гротесках» — саме так визначила Галина Орлівна свої 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) тощо. Головні ознаки жанру, окреслені у «Літе-

ратурознавчій енциклопедії», цілком відповідають «гротескам» письменниці: синкретизм, «етюдність», філософські медитації, паралелізм, відсутність композиції, домінування внутрішнього монологу, членування на дрібні абзаци [120, с. 189–190].

Щодо поняття «гротески», у «Малій літературній енциклопедії» Богацького вказано, що це «здеформована відбитка життя в кривому дзеркалі погідної сатири». У модерністських гротесках Галини Орлівни найчастіше трапляється поєднання піднесено-поетичного з грубо натуралістичним, «навмисне карикатурне спотворення форм і сутності предметів, поєднання реального і фантастичного», розкриття алогізму життєвих явищ» [29, с. 31]. Таким чином, вживаючи загальну назву «гротески», вона 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» [217, с. 106], а з іншого — ознаки мініатюри, тобто «невеликого за обсягом, композиційно довершеного літературного твору, який узагальнює думку» [120, с. 47]. Хоча ми цілком згодні з думкою Д. В. Кобленкової, що призначення гротескного принципу виразності «пов'язане з вираженням як дисгармонії, так і гармонії світу» [89], що й спостерігається у творах Галини Орлівни, все ж таки вважаємо за доцільне вживати назву «гротески», якщо йдеться про трагічні картини реальності, а «поезію у прозі» — стосовно ліричних творів.

У трагічному гротеску «Дві» показані знесилені жінки, що знаходяться на цвинтарі. Одна «смутними очима проводжала погасаюче сонце» й до себе шепотіла: «Звідки брати сил?», інша «...в німім одчаю заломивши руки, не рухалась і більше не кричала», бо «застигла там навіки» [152, с. 38–39]. «Спи, хлопче, спи» — так співають в іншому творі полеглому бійцеві його 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» [152, с. 33–34].

Алогізм життя показаний у «Пісні вмерлого міста». Назва гротеску свідчить про таке «царство мертвих», яке з'явилося внаслідок «кошмарної дійсності». Оповідач блукає між трупами на величезнім цвинтарі. 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 [152, 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» [84, 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?» [152, с. 27]. Далі йде моторошна картина відступу воїнів, без одягу, без чобіт; хворі залишаються на полях. А попереду — дроти — як символ перепони, полону. Раптом новина: «дроти вже почали цвісти» — як символ весни, як знак надії [152, с. 28].

Із трагічно забарвленими гротесками контрастують поезії у прозі ліричного змісту з першої збірки. Вони мають промовисті назви — «Квітень», «Весна», «Поцілунки без кохання», «Хочу», «Сад казок минулих» та інші. Провідний мотив — «зустріч очей» — повторюється у творі «На вулиці» близько 10 разів. Галина Орлівна підкреслює, що головне між молодими людьми — почуття, тобто те завуальоване, що ховається за заняттями, підручниками, розмовами з політичної теорії. «Сама зустріч очей творить силу, яка корить все, яка не визнає жодних перепон», — стверджує письменниця [154, с. 27]. Гімном кохання є мініатюра «Хочу!», головна стилістична фігура в якій — анафора «я хочу» — вживається 8 разів. А хоче героїня усього того, що незмінно притаманне силі почуттів («обпалювати твої уста поцілунками», «щоб всесвіт радів нашим щастям») [154, с. 33–34].

Вправно використовує Галина Орлівна художньо-стильові засоби й у творах, надрукованих у празькому альманасу «Стерні» (1922). Вони містять елементи гротеску, екзистенціальні мотиви, потік свідомості. В поезії у прозі «На скелі» 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 звірячою посмішкою» копає могилу для свого минулого [153, с. 52–53]. Мотиви роздвоєння особистості свідчать про спорідненість творчості молодій письменниці з українською літературою того часу (пор. з «Я (Романтика)» М. Хвильового) [64, с. 49–54].

Отже, серед письменників еміграційного періоду великою популярністю користувалася мініатюрно-фрагментарна проза, представлена найрізноманітнішими жанрами. Деякі складові — лірична основа, музичність і колористика — є незмінними

атрибутами у творах усіх письменників. Більша філософічність притаманна мініатюрам І. Буніна; твори В. Хмелюка й Галини 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 філософський світогляд і художній хист, а проза ніби продовжує і водночас доповнює поетичну та малярську спадщину, без вивчення якої картина творчості митця буде незавершеною. На відміну від російського письменника, який більше значення надавав філософським та побутовим темам, українські автори переймалися актуальними питаннями катастрофічного сьогодення та вічної теми кохання.

### **Жанр афоризму: в пошуках універсальних істин**

До групи фрагментарної прози відносяться й афоризми. Довідкова література вказує, що афоризм (від гр. *aphorismos* – визначення) – це «лаконічний відточений вислів, у якому узагальнено якусь оригінальну думку. Авторські афоризми – крилаті слова, що належать письменникам, філософам, іншим відомим людям» [29, с. 14]. М. Гаспаров вважає, що афоризм – це «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 [119, стлб. 64]. Розширює це поняття «Літературознавча енциклопедія»: «афоризм завжди містить більше значення, ніж передбачено формою, ніколи не аргументує, але впливає на свідомість неординарністю суждення» [120, с. 106]. Як самостійний жанр літературний афоризм виник із приказок і прислів'їв. Вони можуть об'єднуватися в тематичні цикли. Одне з джерел афоризмів – Святе Письмо. Перший зразок наукового аналізу в Україні – дослідження М. Гуля афористики Давнього Єгипту [120, с. 107].

Жанр афоризму, який, хоча й є «рідкісним в українському літературному процесі ХХ століття» [112, с. 358], однак заслуговує на увагу. Звичайно, окремі влучні вислови на різні теми зустрічаються чи не у кожного письменника, однак збірки – не таке вже й розповсюджене явище в українській літературі. Ми виявили декілька збірок афоризмів, що належать до післявоєнного періоду емі-

графії: Гнат О. Діброва («Шляхи і думи», «Кладка видінь», «Подорож у світ», «З джерел буття», «Містерія землі»), В. Державин («Афоризми»). У російській літературі також мають місце схожі збірки, серед них – «поради» Саші Чорного дореволюційних часів («Совет человеку, который хочет остаться жить»), А. Аверченка міжвоєнної доби («Пантеон советов молодым людям») та інші.

В. Мацько зазначав, що література української діаспори «рясно пересипана афоризмами, крилатими словами, короткими чи узагальненими висловами, каламбурами, іронією, гумором». Він окреслив тематичний спектр афористичної прози: морально-егіпці, філософські, побутові, історичні, літературно-мистецькі, мовні, релігійно-міфічні, біблійні [125, с. 46]. Дослідник наголосив на тому, що афоризми й крилаті слова породжені національним життям, історичними реаліями.

Саме до таких відносяться збірки афоризмів міжвоєнної доби українського письменника Романа Купчинського «Терпкі думки» й російського сатирика Дон-Амінадо «Афоризмы» (1920–1951). Зазначимо, що обидва народилися в Україні: Дон-Амінадо (1888–1957, справжнє ім'я Амінад Петрович Шполянський) родом із Херсонської губернії, 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 автори багатогранні: 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» [94, с. 4]. Літературна діяльність обох письменників отримала багато схвальних відгуків сучасників. М. Цветаєва у листі до Дон-Амінадо захоплювалась: «Ви – своїм даром – розкошуєте» [Цит. за: 209, с. 283]. З. Шаховська писала про легкість стилю російського письменника, 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» [209, с. 279–280]. З великим захопленням про Купчинського відгукувався Б. Бойчук, говорячи, що ім'я українського письменника «майже синонімічне з поняттям гумору» [17, с. 10], і це споріднює його творчість із російським сатириком Дон-Амінадо.

Отже, розглянемо спільні й відмінні особливості жанру афоризму у «Терпких думках» Купчинського й «Афоризмах» Дон-Амінадо. К. Толкачов, досліджуючи художній світ прози російського автора, виокремив три головні тематичні напрями («соціально-побутовий», «політика й політика» і «філософська сатира»), які стосуються і його афоризмів [184]. Збірку складають десять підрозділів: «Похвала глупости», «Российские крестословицы», «Любовь к ближнему», «Философия каждого дня», «Savior vivre». «М. и Ж.», «Валерьяновы капли», «Цветы жизни», «Летние аксиомы», «Самые новые русские пословицы». Крім названих Толкачовим, провідними у письменника були ще й теми революції та еміграції. У своїй збірці Дон-Амінадо сатирично змалював Леніна, про що йшлося у розділі «Еміграційна ленініана».

Збірка авторських висловів російського митця проникнута духом іронії й сатири. Дон-Амінадо використовує низку художньо-стилістичних засобів виразності, за допомогою яких створює жанр афоризму — хрестослів'я. Зазначимо, що це слово придумав Набоков, який, працюючи у 20-х рр. у газеті «Руль», придумав шараду, тоді ж і з'явилося слово «крестословицы» [139, с. 286]. Дон-Амінадо використовував його в сатиричній поезії («Колька перышком царапал,/Крестословицы решал»; «И наступил период крестословиц,/Расцвет искусств!/А рак свистел, не слушаясь пословиц,/В избытке чувств...») [50, с. 157, 301]. Сатирик дає своє визначення: «честное слово, на котором можно поставить крест, называется крестословицей» [50, с. 475]. Головна відмінність їх у тому, що у них повторюються й перехрещуються чи вживаються паралельно однакові слова (рідше — синоніми, омоніми). Ось зразки деяких хрестословиць: «Защищаясь от Гитлера, ссылаются на Гете... Не проще ли защититъ Гете, сослав Гитлера?»; «Пытай дружбу каленым железом, но не испытывай ее благородным металлом»; «Для того, чтобы стать настоящей душой общества, надо не шадить ни души, ни общества» [50, с. 464 — 473].

У збірці російського письменника 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» [50, с. 471 — 476].

Афоризми письменника одним реченням охоплюють десятиліття російського життя: «История русской революции — это



сказание о граде Китеже, переделанное в рассказ об острове Сахалине»<sup>25</sup>; «В одну русскую косоворотку можно вместить весь каменный век». Часто назви одягу слугують відтворенням певної ідеології суспільства: «Демократія держиться за блузу, фашизм — за рубашку, більшовизм — за косоворотку» [50, с. 466—469].

Віддав данину Дон-Амінадо і новітнім філософським ученням Дарвіна, Ніцше і Фрейда, створивши афоризми, у яких обігруються ключові поняття цих теорій: «мавпа», «людина», «вмирати», «переоцінка цінностей», «натовп», «комплекс». Ефект у них тим більший, чим вражаючі 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» [50, с. 466—478].

Важливими художніми засобами є авторська 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»), синоніми («Жить надо не оглядываясь, но... озираясь»; «Начало жизни написано акварелью, конец тушью») [50, с. 476—477, 483]. Дон-Амінадо використовує й порівняння, здебільшого побутового плану: «Сплетня оживляет разговор, как пятно — скатерть»; «Волосы, как друзья, сидят и редеют»; «Министр без портфеля все равно что вишня без косточки» [50, с. 467, 470, 475].

Звертається сатирик і 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

<sup>25</sup> Мається на увазі Китеж — щаслива країна, а Сахалін — місце заслання.

ет толпу, как зажигательные бомбы»; «От твердого решения тем приятнее отказаться, чем оно тверже» [50, с. 464—484].

Афоризмам письменника притаманні 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» [50, с. 466, 469, 472].

Багато афоризмів є трансформованими прислів'ями, ви-словами відомих людей, кальками з приказок, біблійними ре-мінісценціями, цитатами, натяками на твори світової літератури: «Авелло 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 годит-ся как надпись над крематорием»; «Чтобы узнать человека, надо с ним пуд соли съесть, — но, разумеется, не английской»; «Не все ли равно, какой глас у вопиющего в пустыне — бас или дискант?»; «Лучше кинуться в Сену, чем кануть в Лету»; «Эмигрант без психологии все равно что всадник без головы»; «Без царя в голове и республиканцам плохо»; «Не имей сто рублей, а имей двести рублей»; «Счастливой собаке — собачья смерть, а несчаст-ной — жизнь человеческая»; «Польский язык до Киева доведет»; «Хлеб-соль не ешь, а «Правду» читай» [50, с. 477—486].

Окремі афоризми Дон-Амінадо мають пророчий зміст, бо показують нашу 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» [50, с. 468, 471].

Якщо афоризми-хрестослів'я російського митця стосуються різних тем і написані в жанрі комічного, то вислови Купчинсько-го містять як іронічні, так і серйозні думки, але усі написані про Україну. Його збірка базується «на інтроспективній спостереж-ливості, або на анекдотичному матеріалі міжвоєнної доби». Це був жанр, який «у двох-трьох рядках охоплював характеристику вад української людини чи народу» [17, с. 11]. Композиція «Тер-пких думок» також відрізняється від збірки Дон-Амінадо: кожен афоризм (їх 86) має власну назву, серед яких домінують такі: нар-од, Україна, Русь, галичани, поляки, наддніпрянці, мова, нація, хата, селянство, риси характеру (терпеливість, наївність) тощо. Звідси загальний тематичний спектр, зрозуміло — суто україн-ського спрямування.

Перш за все вони аналізують помилки політиків, відстежують менталітет українців, тому 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» [105, с. 90—91]. З перших рядків він використовує 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.*

Купчинський називає 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», терплячість до фізичного болю й невитривалість до морального, а звідси — «у нас багато мучеників і героїв, а так мало політиків», «розтратність» («від віків розтрачаємо гроші, слова, таланти і кров»). Гірко запитує: «Чи не тому ми розтратили державу?...». Автор 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». Вдячність також не відрізняються українці — вона «дуже рідка квітка в нашому городі» [105, с. 85—91].

Купчинський вражений здібністю українців, однак його непокоїть їхнє невдоволення: «Українці — здібний народ і дуже швидко стали б нацією, тільки не знають як»; «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» [105, с. 91].

Автор використовує антитезу, повтори, гру 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 ор-

ганізаційного хисту, хіба коли організують деорганізацію»; «Українців легко провадити, на жаль, рідко коли в нашій історії провідна людина, чи провідна верства карала когось за свинства» [105, с. 85 – 86, 89].

«Терпкі думки» сповнені бажання застерегти від негараздів. Купчинський 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 приемних, до співпраці чесних, а до громадської праці чесних і розумних». Дивується письменник і «геніальності» українців: «Треба геніального народу, щоб на протязі 600 років не дав собі накинути самостійности» [105, с. 87 – 92].

Купчинський-патріот припускається часом крамольних думок: «Хто зна, якби поміряв українцям черепи, 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 думку 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» [105, с. 88].

Цикл «Терпкі думки», вважає М. Мельник, демонструє творчу особистість з неабиякими здібностями до новелістичного письма, умінням згущувати проблемне тло, оперувати художніми деталями [126, с.15].

Афоризми Купчинського актуальні й зараз, коли Україна ще не досягла розквіту через неспроможних політиків. Зазвичай містять сполучники «коли», «коли б» і риторичні запитання: «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»; «Провідники мусять виставати на голову понад масу. В нас або провідники замалі, або маса зависока»; «Жінки по наших селах роблять вра-

ження розумніших. Коли хочете дістати розумну відповідь, <...> питайте жінку». Саме вона «створила багато безсмертних речей: пісні, вишивки, домашню культуру тощо». Тому запитус: «Цікаво, якби їй віддати в руки керму народу!?» [105, с. 85 – 87, 90].

Український письменник філософує, його афоризми відповідають приказці «народ скаже, як зав'яже». Застосувавши амінадівський неологізм, афоризми Купчинського можна визначити як «українські хрестослів'я».

Таким чином, філософічні, сатиричні афоризми Купчинського й Дон-Амінадо відрізняються тематичним спрямуванням, однак у кожного вони пронизані духом скепсису й розчарування. Український письменник беззавітно відданий Україні й українцям, тому його афоризми й справді терпкі, іноді ключочі. Дон-Амінадо торкається як політичних питань, так і етичних, моральних. Справжні майстри художніх творів для більшого ефекту використовують гру слів, повтори, антитезу, порівняння. Їхні хрестослів'я з елементами народних приказок та авторські знахідки, поповнюють скарбницю крилатих слів міжвоєнної доби.

#### Використані джерела

1. Аверченко А. Автобіографія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.litmir.me/br/?b=47534>
2. Аверченко А. Записки Простодушного. / Аркадій Аверченко. – М. : А/О «Книга и бизнес», 1992. – 365 с.
3. Амфитеатров А. В. Дубовичи. Карпатская сказка. / А. В. Амфитеатров – Режим доступу : [http://az.lib.ru/a/amfiteatrow\\_a\\_w/text\\_1907\\_m\\_dubovich\\_i\\_olderfo.shtml](http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1907_m_dubovich_i_olderfo.shtml)
4. Амфитеатров А. В. Соб. соч. В 10 т. Т.3. Бабы и дамы. Мифы жизни. / А. В. Амфитеатров. – Москва, Интелвак, 2001. – Режим доступу : <http://ruslit-traumlibrary.net/book/amfiteatrov-ss10-03/amfiteatrov-ss10-03.html#work002004>
5. Арцыбашев М. П. Записки писателя (1907–1927). Дьявол / Сост., автор. вступ. статьи и примеч. Т. Ф. Прокопов. – М. : НПК «ИНТЕЛВАК», 2006. – 792 с.
6. Арцыбашев М. П. Под солнцем / М. П. Арцыбашев / М. П. Арцыбашев. Собрание сочинений в 3 т. – М. : Терра, 1994. – Т. 3. – С. 652–672.
7. Арцыбашев М. П. Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбан / М. П. Арцыбашев. – Кемеровское кн. Изд-во, 1990. – 414 с.
8. Баган О. Поміж містикою і політикою (Дмитро Донцов на тлі української політичної історії 1-ї половини ХХ ст.) // Донцов Д. Геополітичні та ідеологічні праці. – Львів : Кальварія, 2001. – С. 23–63.
9. Байков Н. А. В лесах и горах Маньчжурии: очерки; Тигрица: повесть. – Владивосток : Рубеж, 2011. – 736 с.
10. Байков Н. А. Тайга шумит; По белу свету; У костра; Сказочная быль: очерки и рассказы / Комментарий Е. Ким. – Владивосток: Рубеж, 2012. – 512 с.
11. Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова : автореф. канд. филолог. наук по спец.: 10.01.02. / М. С. Байцак. – Омск, 2009. – 24 с.

12. Безрукова А.В. Литературный словарь / А. В. Безрукова. — М. : Луч, 2007. — 320 с.
13. Берберова Н. Зоя Андреевна // Современные записки. — 1928. — №34. — С. 185—210.
14. Берберова Н. Курсив мой (Автобиография) // Вопросы литературы. — 1988. — №9—11.
15. Білик Г. Галина Орлівна — Клим Поліщук: «Дієві жертви великого історичного лихоліття» / Г. Білик // Рідний край. — 2013. — №1 (28) — С. 206—214.
16. Білокінь С. І. Левинський (Левінський) Степан Іванович // Енциклопедія історії України у 10 т. Т. 6: Ла-Мі. — К. : Наукова думка, 2009. — С. 79.
17. Бойчук Б. Дещо про автора // Купчинський Р. Невиспівані пісні: вибрана лірика і проза. — Нью-Йорк : Вид-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. — С. 7—11.
18. Бунин И. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 4. Произведения 1914-1931. — М. : Худож. лит., 1988. — 703 с.
19. Вешнев В.Г. Горькое лакомство // На литературном посту. — 1927. — № 27.
20. Винар Л. Остап Грицай. Життя і творчість / Любомир Винар — Клівленд : Накладом Української Академії Громади «Зарево», 1960. — 92 с.
21. Винар Л. Остап Грицай [Риски до портрету в п'ятиліття смерти письменника] / Любомир Винар // Свобода. — 1959. — 11 червня. — С. 1—4.
22. Винниченко В. Сонячна машина / В. Винниченко. — К. : Сакцент Плюс. — 2005. — 640 с.
23. Винниченко В. Щоденник. 1911—1920. — Т. 1. / Ред., вступ, ст. і примітки Григорія Костюка. — Едмонтон — Нью-Йорк, 1980. — 500 с.
24. Винниченко В. Щоденник. 1921—1925. — Т. 2. / Ред., вступ, ст. і примітки Григорія Костюка. — Едмонтон — Нью-Йорк, 1980. — 700 с.
25. Витковский Е. В. Байков, Николай Апполонович // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940) / Том 1. Писатели русского зарубежья. — М.: РОССПЭН, 1997. — С. 46.
26. Волков А. А. Творчество А. И. Куприна. / А. А. Волков. — М. : Худож. литература, 1981. — 360 с.
27. Вышинская Е. И. «Малая проза Н. Н. Берберовой: проблема жанрового своеобразия: дисс... кандидат. филолог. наук. — Харьков, 2017. — 214 с.
28. Галинская И. Л. В. Набоков: современные прочтения. Лучшие рассказы Владимира Набокова. — Режим доступа : [http://ilgalinsk.narod.ru/nabokov/n\\_best.htm](http://ilgalinsk.narod.ru/nabokov/n_best.htm)
29. Гетьманець М. Ф., Михайлин І. Л. Сучасний словник літератури і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2009. — 384 с.
30. Гишпиус 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.
31. Горелов П. Чистокровный юморист // А. Т. Аверченко Рассказы. — М. : Молодая гвардия, 1990. — С. 3—6.
32. 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.
33. Горький М. — Андреевой М. Ф. (4 февраля 1924 год, Мариенбад). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pisma/pismo-783.htm>

34. Горький М. Собрание сочинений в 30 т. Т. 16: Рассказы, повести (1922–1925). – М.: Худ. лит, 1952. – 594 с.
35. Гриневицева К. Непоборні / К. Гриневицева. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://divczata.org/katrya-grinevicheva-nepoborni.html>
36. Грицай О. Василь Стефаник / Остап Грицай. – Відень : Накладом «Українського прапора», 1921. – 26 с.
37. Грицай О. Етрурійська ваза / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 13. – С. 616–629.
38. Грицай О. Невольник / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 8. – С. 352–357.
39. Грицай О. Про Анандра та Змія / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 5. – С. 200–208.
40. Грицай О. Про Смарагдову Оазу / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 3. Ч. 4. – С. 129–138.
41. Грицай О. Про султана та його жінку / Остап Грицай. – Воля. – Відень. – 1920. – Т. 1. Ч. 10. – С. 457–466.
42. Грицай О. Щурі: малюнок з суспільного підземелля / Остап Грицай. – Відень : Накладом «Українського прапора», 1922. – 15 с.
43. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К.: «Часопис «Критика», 2009. – 447 с.
44. Дашкевич Я. (Дмитро Донцов і боротьба навколо його спадщини // Донцов Д. Геополітичні та ідеологічні праці. – Львів: Кальварія, 2001. – С. 7–19.
45. Демидова О. «Эмигрантские дочери» и литературный канон русского зарубежья // Пол. Гендер. Культура. – М., 2000. – С. 205–219.
46. Дем'янчук Г. «Рятує нас, пресвята Софіє!» / А. Нивинський Вікі пливають над Києвом / Упор. Інна Нагорна. – Рівне: ПП Лапсюк В. А. – 2012. – С. 157–161.
47. 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.
48. Дмитровский-Байков Н. И. Жизнь и творчество Николая Аполлоновича Байкова // Охотники.ру. – 2008. – 25 декабря. – Режим доступу : <http://www.ohotniki.ru/editions/huntingfishing/article/2008/12/25/6122-zhizn-i-tvorchestvo-nikolaya-apollonovicha-baykova.html>
49. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. / А. Долинин. – СПб.: Академический проект, 2004. – 400 с.
50. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Дон-Аминадо. – М.: ТЕРРА, 1994. – 768 с.
51. Донцов Д. В. Ленін // Літературно-науковий вісник. – 1924. – Т. 82(83). – С. 322–333.
52. Донцов Д. Твори. Том 1. Геополітичні та ідеологічні праці / Д. Донцов – Львів: Кальварія, 2001. – 488 с.
53. Жиленко И. Р. Антибольшевистская публицистика Михаила Арцыбашева // Журналистика XXI века: опыт прошлого и вызовы будущего: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Тирасполь, 2013. – С. 356–362.
54. 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.

55. Жиленко І.Р. «Божою милістю талант» Аркадія Аверченка // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Вип. 76. — Харків, 2017. (Серія: «Філологія»). — С. 300—303.
56. Жиленко І. Р. В. Набоков і Ю. Косач — письменники-модерністи Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Випуск 45. — Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. — С. 58—62.
57. Жиленко І. Р. «Веселе у сумному» Кліма Поліщука і «Смішне у страшному» Аркадія Аверченка: міжлітературний діалог // Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 28—29 вересня 2017 р.) / [гол. ред. О. П. Новик]. — Бердянськ, 2017. — С. 45—47.
58. Жиленко І. Р. Дитяча тематика в емігрантській малій прозі В. Винниченка й А. Аверченка // Філологічні трактати: СумДУ. — 2017. — Том 9. — №4. — С. 146—154.
59. Жиленко І. Р. Домінанти стилю малої прози В. Набокова крізь призму його уподобань. 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.
60. Жиленко І. Р. Жанрово-тематичний калейдоскоп жіночої емігрантської малої прози міжвоєнної доби. // Філологічні трактати: СумДУ. — 2017. — Том 9. — №1. — С. 142—151
61. Жиленко І. Р. Жінка: святе і грішне (жанр легенди у творах Антіна Чекмановського) // 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.
62. Жиленко І. Р. Закоханий в Охтирку: До 130-річчя від дня народження М. П. Арцибашева // Земляки: альманах Сумського земляцтва. — Суми : Собор, 2009. — С. 126—131.
63. Жиленко І. Р. М. П. Арцибашев і його роман «Санін»: Навчально-методичний посібник / І. Р. Жиленко — Суми: Вид-во СумДУ, 2007. — 174 с.
64. Жиленко І. Р. Мала проза Галини Орлівни періоду еміграції: жанрова палітра, стилістичні особливості Науковий вісник Східноєвропейського наукового інституту імені Лесі Українки. — 2016. — №8 (333) (Серія: Філологічні науки. Літературознавство). — С. 49—54.
65. Жиленко І. Р. «Між народами син народу я...»: мала проза Василя Хмелюка міжвоєнної доби // 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.
66. Жиленко І. Р. «Нечиста сила»: збірки А. Аверченка і В. Королева-Старого // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXXI. — Херсон: ХДУ, 2017. — С. 156 — 160.
67. Жиленко І. Р. Остап Грицай: мала проза періоду еміграції 1920-х років // «Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки». — Запоріжжя. — 2017. — №1 (48). — С. 4—9.
68. Жиленко І. Р. Остап Грицай та Олександр Купрін: орієнтальний дискурс в малій прозі міжвоєнного двадцятиліття // Наукові праці : наук. журн. / Чорном.



- нац. ун-т ім. Петра Могили. — Миколаїв, 2017. — Т. 295. — (Філологія. Літературознавство; вип. 283). — С. 51—55.
69. Жиленко І. Р. Подорож до Михайла Арцибашева : навчально-методичний комплект (навчальний посібник, хрестоматія) / І. Р. Жиленко. — Суми : СВС Панащенко І. М., 2013. — 168 с.
70. Жиленко І. Р. Публицистика М. Арцибашева 1917 года / И. Р. Жиленко // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. — Вип. 3 (35) — Харків. — 2003. — С. 77—80.
71. Жиленко І. Р. «Свіжий сміх сьогоднішнього дня» Аркадія Аверченка (на матеріалі збірки «Дюжина ножів у спину революції») // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Вип. 75. — Харків, 2016. (Серія: «Філологія»). — С. 188—191
72. Жиленко І. Р. Таємничий світ Далекого Сходу в нарисах Миколи Байкова і Степана Левинського // International academy journal Web of Scholar. — 2018. — №1 (19). — Vol. 5. — С. 4—10.
73. Залеська Онишкевич Л. Призабута літературна постать: Леся Верховинка / Лариса Залеська Онишкевич // Наше життя. — 2014. — №12. — С. 11—12.
74. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. II. — С. 3—56.
75. Зверева Л. И. О жанровых особенностях миниатюр И. А. Бунина // ФИЛОЛОГОС. — 2007. — № 3 (1—2). — С. 176—192.
76. Звиняцьковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (проблема жанру): монографія. / В. Я. Звиняцьковський — К. : Наукова думка, 1987. — 108 с.
77. Звичайна О. Оглянувшись назад... — Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1954. — 230 с.
78. 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 / Под ред. Б. Ю. Аванова и А.Б. Рогинского. — М. : Мемориал, 1996. — Режим доступа : <http://www.memo.ru/history/terror/n>.
79. 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.
80. Кайманова Т. Неизвестный Куприн / Т. Кайманова // Пестрая книга. Несобранное и забытое. — Пенза, 2015. — С. 3—20.
81. Калинець С. Було, та мохом поросло: народні легенди і перекази. / С. Калинець. — Львів : Селянська бібліотека, 1922. — 56 с.
82. Каміля П. Святий вечір...// Воля. — 1920. — Т. 4., Ч. 13. — С. 632—633.
83. Квіт С. М. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет: Монографія. / С. М. Квіт — ВЦ «Київський університет», 2000. — 260 с.
84. 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.
85. Ким Рехо. Байков (1872—1958) // Литература русского зарубежья. 1920—1940. — Выпуск 2. — М. : ИМЛИ — Наследие, 1999. — С. 270—297.
86. 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.

87. Климова М. Н. «Миф о великом грешнике» в русской литературе (этапы эволюции и некоторые особенности бытования) // Вестник Томского государственного университета, 2003. — Выпуск 1 (33). — С. 54—58.
88. Климова М. Н. Отражение мифа о великом грешнике в рассказе А. М. Горького «Отшельник» // Вестник Томского государственного университета, 2000. — Выпуск 6. — С. 39—42.
89. Кобленкова Д. В. Проблемы становления теории гротеска / Д. В. Кобленкова. — Режим доступа : [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2006\\_2\\_4.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_2_4.html)
90. Ковалів Ю. Одиссея української літературної еміграції міжвоєнного двадцятиліття // Всесвіт. — 2018. — №1—2. — С. 171—187.
91. Колобаева Л. А. Горький и Ницше // Вопр. литературы. 1990. — №10. — С. 165—166.
92. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX вв. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.
93. Координати, Антологія сучасної української поезії на заході: у 2 т. — Мюнхен : В-во «Сучасність», 1969. — С. 197—211.
94. Коровин В. И. «Наиболее даровитый поэт» эмиграции // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. / Дон-Аминадо. — М. : ТЕРРА, 1994. — С. 3—38.
95. Королів-Старий В. К. Нечиста сила: Казки. — К. : Веселка, 1990. — 208 с.
96. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — К., 1994. — С. 201—256. — [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos10.htm>
97. Крат П. Коли зійшло сонце: оповідання з 2000 року. / Павло Крат. — Торонто : з друкарні «Робітничого Слова», 1918. — 72 с.
98. Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%91%D1%83%D1%82%D1%8B%D0%BB%D0%BA%D0%B0>
99. Крутов М. Сожжение книг: история и современность. // Крым. Реалии. — 2016. — 18 января — Режим доступа : <http://ru.krymr.com/a/27491616.html>.
100. Кузьмина О. А. Рассказы А.Т. Аверченко (Жанр. Стиль. Поэтика). — автореф... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Ольга Анатольевна. — Тверь, 2003. — 20 с.
101. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна 1907—1938. / Ф. И. Кулешов. — Минск, 1987. — Режим доступа : <http://kuprin.velchel.ru/?cnt=17&sub=2&page=15>
102. Куприн А. И. Волшебный ковер / А. И. Куприн. Собр. соч. в 9 т. Т. 7. — М. : Худож. лит., 1972. — С. 252—262.
103. Куприн А. И. Синяя звезда / А. И. Куприн. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. — М. : Правда, 1982. — С. 25—39.
104. Куприн А. И. Судьба / А. И. Куприн. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. — М. : Правда, 1982. — С. 428—434.
105. Купчинський Р. Невиспівані пісні: вибрана лірика і проза. — Нью-Йорк : Вид-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. — 124 с.
106. 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. — Режим доступа : <http://www.info-library.com.ua/books-text-4174.html>
107. Левинський С. З Японського дому. — Львів: Накладом видавничої спілки «Діла», 1932. — 156 с.

108. Левицкий Д. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. — М., 1999. — 552 с.
109. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
110. Ленин В. И. Талантливая книжка // Юность. — 1989. — №8. — С. 76.
111. 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.
112. 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. — К., 2015. — 470 с.
113. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — Київ: Радянська школа. 1971. — 485 с.
114. Ливри А. Набоков нищеванец. / А. Ливри — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://nietzsche.ru/influence/literatur/nabokov/>
115. 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.
116. Линор Горалик. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // НЛО. — 2002. — №54. — Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/lgor-pr.html>
117. 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.
118. 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.
119. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 1600 с.
120. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К : ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
121. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
122. Ловмянский Г. Религия славян и ее упадок // Пер. с польского М. В. Ковальковой. — СПб : Академический проект, 2003. — 512 с.
123. Луговий О. Визначне жіноцтво України / О. Луговий. — Торонто, 1942. — 254 с.
124. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. / Є. Маланюк — К. : Дніпро, 1997. — 430 с.
125. Мацько В. П. Злотонить-2: проза українського зарубіжжя. / В. П. Мацько — Хмельницький : Просвіта, 2003. — 166 с.
126. Мельник М. В. Літературний портрет Романа Купчинського: жанрові та художньо-стильові аспекти: автореф... канд. філолог. наук: 10.01.01. — Львів, 2008. — 20 с.
127. Миленко В. Д. Аркадий Аверченко / В. Д. Миленко. — М. : Молодая гвардия, 2010. — 327 с. — (Жизнь замечательных людей).
128. Мифологическая энциклопедия. Мифологические места обитания. Пещера — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://mythology.info/myth-plases/pezchera.html>

129. Михалюк М. Тематична різноманітність фейлетонів Романа Купчинського (за матеріалами газети «Діло» 1920–1930-х рр.) // Вісник Львівського університету. Серія журналістика, 2013. Випуск 37. — С. 467–475.
130. Мопассан Гі де. Твори в 8 т. Т.5. Туан. Добродій Паран. Маленька Рок. Горля. / Гі де Мопассан. — К. : Дніпро, 1971. — 503 с.
131. Мосендз Л. Людина покірна / Л. Мосендз. — К. : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. — 164 с.
132. Мох А. Від видавця / Василь Королів-Старий. Згадки про мою смерть: Споми-ни. — Торонто : Українське видавництво «Добра книжка», 1961. — С. 5–8.
133. Мочернюк Н. «І подібний я до райдуги...»: поетична палітра художника Ва-силія Хмелюка. / Наталія Мочернюк // Українознавчі студії. — 2012–2013. — №13–14. — С. 282–288.
134. Музичко О. Е. Реценсія постаті В. Леніна та ленінізму в ідейній спадщині Дми-тра Донцова. — Режим доступу : <http://www.stationline.org.ua/histori/114/21414-recesiya-postati-v-lenina-ta-leninizmu-v-idejniy-spadshhini-dmitra-doncova.html>
135. Набоков В. Дракон // Звезда. — 1999. — №4. — С. 3–6.
136. Набоков В. Нежить. / В. Набоков — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.lib.ru/NAVOKOW/nezhit.txt>
137. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. — М. : Правда, 1990. — 416 с.
138. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. — М. : Правда, 1990. — 447 с.
139. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. — М. : Правда, 1990. — 479 с.
140. Набоков В. Удар крыла // Звезда. — 1991. — №11. — С. 10–21.
141. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами / Семен Наріжний. — Прага, 1942. — Част.1. — 372 с.
142. Нестеренко А. Ю. Поетика сагири А. Аверченка / А. Ю. Нестеренко — авто-реф... канд. філол. наук: 10.01.02. — Дніпропетровськ, 2009. — 23 с.
143. Ницше Ф. Так говорив Заратустра. — СПб : Издательский Дом «Азбука-клас-сика», 2008. — 336 с.
144. Ничипоров И. Б. Творчество И. А. Бунина и художественные принципы мо-дернизма: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / И. Б. Ничипоров. — М., 2002. — Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-i-a-bunina-i-hudozhestvennye-printsipy-modernizma>
145. Нивинський А. Безодня / А. Нивинський // Нова Україна. — Прага. — 1926. — Ч. 1–2. — С. 83–108.
146. Николаев Д. Д. Король в изгнании (Жизнь и творчество А. Т. Аверченко в Белом Крыму и в эмиграции) // Аверченко А. Т. Соч. : в 2 т. Т.1. Кипящий котел. — М. : Лаком, 1999. — С. 5–58.
147. О'Коннор-Вілінська В. Автомобіль / В. О'Коннор-Вілінська // Нова Украї-на. — Прага. — Ч. 3. — 1923. — С. 131–133.
148. О'Коннор-Вілінська В. Дід Явтух / Валерія О'Коннор-Вілінська // Воля. — 1920. — Т. 3, Ч. 13. — С. 527–529.
149. О'Коннор-Вілінська В. Крамничка / В. О'Коннор-Вілінська // Нова Украї-на. — Прага. — Ч. 7–8. — 1923. — С. 135–150.
150. О'Коннор-Вілінська В. Понад Сулою / Валерія О'Коннор-Вілінська // Нова Україна. — Прага. — Ч. 1–3. — 1924. — С. 73–89.
151. О'Коннор-Вілінська В. Святвечір / Валерія О'Коннор-Вілінська // Воля. — 1920. — Т. 4., Ч. 13. — С. 630–631.
152. Орлівна Галина. Перед брамою: Новелі // Галина Орлівна // Львів — Київ, 1922. — 47 с.

153. Орлівна Галина. Поезії в прозі. / Галина Орлівна // Стерні. — Прага. — 1922. — Ч. 1. — С. 52—55.
154. Орлівна Галина. Шляхом чуття: Новелі / Галина Орлівна // Львів — Київ, 1921. — 49 с.
155. Останіна Г. Г. Антична модель орієнталізму // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — 2013. — №2 (261). — Ч. II. — С. 197—203.
156. Останіна Г. Г. Орієнталізм у сучасному літературному процесі / Г. Г. Останіна // Наукові праці. Літературознавство. — 2012. — Вип. 188. — Том 200. — С. 73—76.
157. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатагангела Кримського / С. Павличко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 328 с.
158. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агєєва, Б.Кравченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 679 с.
159. Панченко В. «Я хочу собою возвеличити українське...» / В. Панченко // Березіль. — 1997. — № 11—12. — С. 155—167.
160. Передмова (для дорослих) // Королів-Старий В. К. Нечиста сила: Казки. — К.: Фірма «Довіра», 1992. — С. 3—4.
161. Погребенник Ф. П. Не така вже й страшна нечиста сила» // В. К. Королів-Старий. Нечиста сила: Казки. — К. : Веселка, 1990. — С. 5—11.
162. Полохович О. Апологія споглядання в текстах еміграційної літератури (Володимир Набоков, Юрій Косач) / О. Полохович // Мандрівець. — 2012. — №5. — С. 65—68. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv\\_2012\\_5\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2012_5_15).
163. Поетика Володимира Набокова: новаци и традиции // Москва: Портал «О літературе», LITERARY.RU. — Режим доступу: <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195560881&archive>
164. Поетика 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.
165. Прима Л. Прозові твори О. Грицай 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.
166. Прима Л. О. Остап Грицай — письменник, літературний критик, перекладач : автореферат дис.... кандидата філологічних наук : 10.01.01. — Львів, 2000. — 22 с.
167. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упор. В. Агєєва — К. : Факт, 2003. — 323 с.
168. Прошунин А. В. Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького (генезис и типология): автореф. Канд диссер, Воронеж, 2005. — [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/obraz-kontsept-strannika-v-rannem-tvorchestve-m-gorkogo>
169. Рог В. Замість передмови // Донцов Д. Заповіт Шевченка. — Суми, 1996. — С. 3—4.
170. Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920—1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Мария Рубинс — М. : «Новое литературное обозрение», 2017. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <https://www.litmir.me/br/?b=594114&p=1>

171. Сайковська О. Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. — 2010. — вип. 18. — С. 36—42.
172. Салига Т. Поет Василь Хмелюк: шукання стилю / Тарас Салига // Слово і Час. — 2008. — №10. — С. 68—74.
173. Світ І. Український подорожник по Далекому Сходу // Альманах УНСоюзу на 1962 рік. — Джерсі Сіті : Свобода, 1962. — С. 164—172.
174. 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.
175. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-утопія ХХ ст. // Слово і час. — 1994. — №1. — С. 42—47.
176. Сірий Ю. Новелі / Ю. Сірий. — Київ — Відень: Дзвін, 1920. — 163 с.
177. Современная нумерология. Священная наука чисел [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://www.new-numerology.ru/books/kl\\_10.htm](http://www.new-numerology.ru/books/kl_10.htm)
178. Современники об Аркадии Аверченко. Н. Тэффи. Петр Пильский // Антология сатиры и юмора России ХХ века. Том 20. Аркадий Аверченко. — М. : Эксмо, 2007. — С. 449—458.
179. Спиридонова Л. А. Мифопоэтическая основа художественного мира Горького // Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. — Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 2002.
180. 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.
181. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве ХХ — начала ХХ века, 1917—2017. В 3 т. Т. 2: 1935—1964. — СПб. : Петрополис, 2017. — Режим доступу : [ww.rulit.me/books/sudby-russkoj-duhovnoj-tradicii-v-otechestvennoj-literature-i-iskusstve-hh-veka-nachala-hhi-veka-191-read-485939-1.html](http://ww.rulit.me/books/sudby-russkoj-duhovnoj-tradicii-v-otechestvennoj-literature-i-iskusstve-hh-veka-nachala-hhi-veka-191-read-485939-1.html)
182. Сьтнік М. Архетип Сенекса и его влияние на личность // Теурнг. — [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/>
183. Гарнарук Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 14. — 2012. — №2. — С. 230—234.
184. Толкачев К. А. Художественный мир прозы Дон-Аминадо: дис... канд. филолог наук. — М., 1999. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-prozy-don-aminado>
185. Федорова Н. Мадам Бовари со станции Хинган // Новый журнал : Нью-Йорк, 1942. — С. 56—69.
186. Федорова Н. Шпион / Нина Федорова. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://coollib.net/b/275789/readp>
187. Философов Д. В. Речь, произнесенная 7 мая 1927 года на вечере памяти М. П. Арцыбашева // Арцыбашев М. П. Собр. соч.: В 3 т. — М. : Терра, 1994. — С. 773—779.

188. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. [Електронний ресурс]. — М. : Высшая школа, 2002. — 438 с. — Режим доступу : [http://modernlib.ru/books/halizev\\_v/teoriya\\_literaturi/read](http://modernlib.ru/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read)
189. Хейзинга Й. Homo Ludens. Стаття по истории культуры. — Режим доступу : [http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt_with-big-pictures.html)
190. 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.
191. Хмелюк В. Лінія і пляма / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. — 1927. — ч. 2. (9) — С. 21–22.
192. Хмелюк В. Основи / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. — 1927. — ч. 1 (8). — С. 16–18.
193. Хмелюк В. Шкіци / Василь Хмелюк // Нове життя, Прага. — 1926. — ч. 1–2. — С. 56–58.
194. Храпко-Драгоманова О. Вікно / Оксана Храпко-Драгоманова // Воля. — 1920. — Ч. 13. — Груд. — С. 651–656.
195. Храпко-Драгоманова О. Сентиментальне оповідання / Оксана Храпко-Драгоманова // Воля — 1921. — Ч. 11–12. — Черв. — С. 446–448.
196. Чекмановський А. Поліщуцька мати / А. Чекмановський // Антологія української готичної прози у 2-х т. Т. 2. / Упорядник Юрій Винничук. — Х. : Фоліо, 2014. — С. 392–412.
197. Черные иконы // Magicjournal.ru — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://magicjournal.ru/chernie-ikoni/>
198. Чистяков К. А. Идеологи эмигрантского экстремизма // Материалы научной конференции. Москва, 1998. — Режим доступу : <http://www.mochola.org/russiaabroad/chistjakov.htm>
199. Чіпка Галактіон. В старій Галичині / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 12 квітня. — С. 5.
200. Чіпка Галактіон. «Вплоть до атделсения...» / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 16 грудня. — С. 5.
201. Чіпка Галактіон. Гарна чи погана нація? / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 26 вересня. — С. 4.
202. Чіпка Галактіон. 25 мільонів / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 28 серпня. — С. 4.
203. Чіпка Галактіон. Дві картини / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 12 квітня. — С. 5.
204. Чіпка Галактіон. Де живуть українці? / Галактіон Чіпка // Діло. — 1930. — 18 січня. — С. 4.
205. Чіпка Галактіон. Клопіт з мільонами / Галактіон Чіпка // Діло. — 1931. — 8 вересня. — С. 5.
206. Чіпка Галактіон. На австрійську тему / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 17 березня. — С. 5.
207. Чіпка Галактіон. Приписовий фейлетон / Галактіон Чіпка // Діло. — 1924. — 26 листопада — С. 4.
208. Чіпка Галактіон. Татарські вісті / Галактіон Чіпка // Діло. — 1938. — 7 жовтня. — С. 4.
209. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения / З. Шаховская. — М. : Книга, 1991. — 319 с.

210. 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.
211. Щоденники Володимира Винниченка (1926—1928) // Слово і час. — 2000. — №7. — С. 82—88.
212. Щоденники Володимира Винниченка (1928—1931) // Слово і час. — 2000. — №8. — С. 76—85.
213. Юнг К. Г. Архетип и символ: Сборник статей. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://wanderer.org.ua/book/psy/jung/arch\\_sym.htm](http://wanderer.org.ua/book/psy/jung/arch_sym.htm)
214. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / К. Г. Юнг. — К. : СИНТО, 1995. — 228 с.
215. Юриняк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юриняк. — Вінніпег — Канада: Накладом товариства «Волинь», 1981. — 118 с.
216. Янів В. Донцов Д. // Енциклопедія українознавства. — Т. 2. — 1994. — С. 575—576.
217. 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.
218. Ярмиш Ю. Актуальність класичного фейлетону: образи та форми / Ю. Ярмиш — [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=76>.
219. Яхьяпур М. Тень Востока на жизни и творчестве А. И. Куприна / Марзие Яхьяпур // Исследовательский журнал русского языка и литературы. — 2013. — №1. — С. 49—58.
220. 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](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1996_num_68_4_6367)



## РОЗДІЛ 5

Стильові доміанти малої прози  
першої хвилі еміграції

*«Куди я їду? На який кінець? Що робитиму? Що буде там, ззаду?...І невже все, що діється, єдиний наслідок усього життя, і невже це людське — те, що робиться?...*

*І що може утворитися доброго серед цих людей...». «Що там тепер діється! І все гірше та гірше, голод, страхіття <...> Тут мені зле, але, дякувати Богові, що я не там.*

В. Леонтович

У сучасному літературознавстві вивченню стилю письменників присвячені роботи багатьох науковців (Р. Барт, Л. Гінсбург, В. Кожин, О. Лосев, 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» [29, 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 поезики творця, стиль водночас управляє всіма зовнішніми, видимими, відчутними пластами поезики, залишаючись і поширюючись у них. Ф. Шиллер 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 Єсін, з найбільшою чіткістю проявляється в системі стильових доміант [22, с. 54–55].

Слово в художньому мовленні набуває «внутрішньої форми». Воно — єдиний і неповторний засіб виявлення його стильових особливостей. Питання про естетичне перетворення слів природної мови методологічно було поставлене М. Бахтіним, який зауважував, що внутрішня форма художнього слова формується завдяки його діалогічній природі, а художня мова наділяється стилем завдяки певному баченню світу [6, с. 149]. Ґрунтовне уявлення дає літературознавча енциклопедія за редакцією Ю. Коваліва. На формотворчому розумінні стилю як художньо-естетич-

ної категорії наполягає Д. Наливайко. В. Кожинов вбачає у стилі «щонайлибшу суть твору», засвідчену «змістовною» формою. Сутність стилю простежується в системі стильових домінант, які, на думку О. Соколова, постають як «явище стилю, що охоплює всі складники форми», специфіку асоціацій письменника, покладену в основу його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопросторового світу [47, с. 433].

У пошуках нових, відповідних засобів вираження катастрофічного світу, який важко піддавався поясненню й розумінню, письменники міжвоєнної доби української та російської літератур звертаються до жанру й поетики, які на початку ХХ ст. синхронно зароджуються в різних національних літературах. О. Колінько, аналізуючи стильові конвергенції модерністської новели рубежу ХІХ—ХХ ст., наголошувала: «Набуваючи модерністських ознак, новела поставала в різних стильових модифікаціях з домінуючими рисами тієї чи іншої моделі художнього сприйняття й відтворення світу [36, с. 19—20].

Стильовими домінантами досліджуваного періоду вважаємо психологізм, документалізм і публіцистичність, без яких майже неможливо показати літературу, яка формувалася під впливом кардинальних соціально-політичних змін у житті України й Росії, а також величезними зрушеннями в художній свідомості.

## 5.1. Психологізм vs публіцистичність

*Всех убиенных помяни, Россия,  
Егда приидиши во царствие Твое!*

*И. Савин*

*Хто має суворі очі  
І уста затиснуті міцно —  
Помолітьсь єдиному Богу...*

*Ю. Луна*

Характерною рисою творів малої прози досліджуваного періоду є психологізм. Проблему психологізму в літературі вивчали Л. Виготський, В. Воронов, Л. Гінзбург, А. Єсін, Н. Зборовська, Г. Клочек, Л. Колобаєва, І. Страхов, Л. Мацевко та інші. Психологізмом називають «естетичну категорію, яка вживається для характеристики внутрішнього світу персонажів і визначення

майстерності характеротворення» [15, с. 106]. А. Єсін писав, що психологізм — це досить повне, докладне й глибоке зображення почуттів, думок і переживань вигаданої особи (літературного персонажа) за допомогою специфічних засобів художньої літератури [22]. Дотичним до психологізму є й психоаналіз, який у творах російських класиків став предметом зацікавлення науковців (Л. Мишкоська, І. Єрмаков, П. Алексеев, Т. Шустрова, М. Хасієва). Вони розробляли окремі аспекти творчих підходів письменників, що вплинув на подальше продовження нових художніх пошуків у літературі міжвоєнного двадцятиліття зокрема.

З точки зору психологізму еміграційну прозу досліджували: М. Зушман (мала проза Б. Лепкого), С. Присяжнюк (дитячі оповідання В. Винниченка), О. Хонг (романи В. Набокова), Т. Усачова (твори О. Купріна). Своєрідність художнього психологізму в романах Г. Газданова вивчала Є. Асмолова, зацентрувавшись на «психобіографії» письменника, виявленні типологічних рис, характерних психологізмові автора двох періодів — російського та французького. У порівняльному аспекті опрацьовано еволюцію психологізму у творах І. Буніна й В. Винниченка (Л. Мацєвко).

Сучасний словник літератури і журналістики подає два види способів психологічної характеристики героя: 1) «зсередини» шляхом самовиявлення персонажів. Основні прийоми: оповідь героя про свій стан, внутрішній монолог, сповідь, внутрішній діалог, щоденник, лист, сон, видіння. 2) «зовнішне» висвітлення. Основні прийоми: авторська характеристика внутрішнього стану героя, характеристика від інших персонажів, потік свідомості, психологічний портрет, психологічний пейзаж, ремарки, зовнішні прояви почуттів [15, с. 106]. Вчені вважають, що провідне місце займає внутрішній монолог і авторська розповідь про приховані душевні процеси. Письменник завжди має можливість прокоментувати психологічну деталь, роз'яснити її сенс [22].

Імовірно, що відомі слова Достоевського («Меня зовут психологом, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть я изображаю все глубины души человеческой») могли б сказати й ті автори 20–30-х рр., хто особливо ретельно, за допомогою різних мистецьких прийомів вивчав душу людини — В. Винниченко, В. Королів-Старий, І. Шмельов, І. Бунін, Г. Газданов, Ю. Косач та інші.

Іншою, не менш важливою рисою малої прози міжвоєнної доби, є публіцистичність — «заангажованість творів суспільними, національними, політичними, ідеологічними проблемами»

ми, висвітлення в них актуальної проблематики, використання полемічної тенденційності, емоційного пафосу» [47, с. 297]. Звертаються письменники й до часткового використання документальних джерел. Документалізм художньої прози, на думку О. Родного, 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 [64, с. 6]. Документалізм складає цілий пласт художньої культури нашого століття. О. Зверев вважає це явище повністю новаторським. «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» [30, с. 27].

Психологізм, публіцистичність і документалізм є, по суті, нероздільними й часто складають основу малої прози авторів, які «понюхали» пороху війни, пройшли крізь буремні революційні катаклізми. Твори малої прози багатьох письменників (І. Лукаш, К. Поліщук, А. Чекмановський, Р. Гуль) можна вважати «літературою факту», адже саме документальність — одна із головних їхніх ознак.

Юрій Липа, Іван Савін, Юрко Перекотиполе та інші автори були водночас і політиками, свої погляди часто викладали у публіцистичних працях. У цьому руслі варто згадати діяльність Спиридона Довгаля (1896, Чернігівська губ. — 1975, Мюнхен). Журналіст, політик, економіст, активний учасник визвольних змагань, співорганізатор і командир Студентського Куреня під час боїв за Київ узимку 1917—18 рр., згодом — підполковник Армії УНР. Покинув Україну під час першої хвилі еміграції, разом із сотнями інших біженців, які відверто симпатизували Центральній Раді й не згоджувалися з диктатурою більшовиків. Перебрався до Чехословаччини, був редактором часописів «Нова Україна», «Вперед», «Нова Свобода», «Слово» [3, с. 8; 16], працював як публіцист, разом із Ю. Дараганом брав участь у створенні суто літературного таборового часопису «Веселка», був співредактором «Вісника Українського Робітничого Університету» в Подебрадах. 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 та інші [31, с. 71—172]. У празькому часописі «Нова Україна» надруковані деякі твори Довгаля,

серед них — некролог, присвячений Марку Черемшину, нарис про Ольгу Кобилянську.

У роботі «Поворот од соціалізму» (1927), що була своєрідною відповіддю на брошуру В. Винниченка «Поворот на Україну» (1926), Довгаль висловив обурення стосовно позиції М. Грушевського та 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» [19, с. 4].

Хвилювався за майбутнє нації й публіцист, лікар за освітою Юрій Липа. У роботі «Українська раса» він зауважував на стійкості 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 «уже від самого початку законодавець Третьої України не сміє вагатись, — і повинен встановлювати нові форми. Не вільно в тому спізнятися. Один з основоположників Польщі ствердив, 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 у цьому відіграє організаційний талант [44]. Його світоглядна позиція знайшла втілення у збірці малої прози «Нотатник», де показано, який серйозний урок більшовикам дали селянські армії. Герой Рубан — «не просто повнокровний образ, а певний знак — знак таємничий, магічний» [87, с. 11] — символ майбутнього України.

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.

### Психологічні аспекти зображення людей «нової епохи»

Велику цікавість викликає творчість митців, які народилися в Україні, але за політичними уподобаннями знаходилися по різні сторони протистояння. Ми вже зіставляли на тематологічному й жанровому рівнях творчість українців — А. Аверченка і В. Королева-Старого, М. Арцибашева і В. Винниченка, М. Байкова і С. Левинського та інших.

На прикладі малої прози письменників російської й української еміграції Івана Савіна (1899–1927, справжнє прізвище — Саволайнен), який виступав за монархічний лад Росії, та Юрія Липи (1900–1944) — борця за самостійність України, дослідимо психологічні аспекти розкішного життя більшовиків.

Критик П. Пільський згадував, що Савін «являв собою яскравий приклад і зразок російського патріота, який уболівав і жив стражданнями своєї країни, глибоко ненавидів більшовизм, непримиренно з ним боровся» [60, с. 2]. Його творчість високо цінували О. Амфітеатров, І. Бунін, І. Єлагін. Дружина письменника, Л. Савіна-Сулимівська, хвилювалася: «Я молю Бога, щоб він <...> доторкнувся як живий до вашого серця <...> Чи зрозуміють сьогодні люди, як покалічений юнак-поет на порозі смерті <...> бив в один і той же, дорогий і нам дзвін...» [68].

Г. Костельник зазначав: у історіософічних, літературософічних творах, оповіданнях Ю. Липа — «передовсім мислитель, мислитель талановитий, буйний, повний життя, конструктивний, чуткий на вищі морально-релігійні, життєві вартості, український патріот, славословець української нації» [38, с. 202–203].

Підставою для порівняльного-типологічного аналізу творчості Липи та Савіна є спільні біографічні, творчі 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 Савін — представник білогвардійської літератури, а Липа — визначний ідеолог українського націоналізму.

Активно досліджувати перш за все поетичну спадщину Ю. Липи та І. Савіна почали в період перебудови. Згодом звернулись і до малої прози: Л. Череватенко, Н. Левицька, С. Киричук, О. Янчук вивчали творчість Липи; М. Крошнева, В. Завалишин, Е. Каркконен — Савіна. Про суперечливість оцінок прозового доробку українського митця, вивчення творчості якого лише починається, писала Н. Левицька [39, с. 258]. Компаративістські

спостереження проводили Н. Колошук (вивчала «Нотатник» Ю. Липи й «Конармію» І. Бабеля), З. Дубинець (розглядала кримський топос у творах І. Савіна і М. Туроверова).

Юрій Липа та Іван Савін народилися в Одесі [42, с. 673]. Дитячі та юнацькі роки Савін провів у м. Зенькові Полтавської області, де й закінчив гімназію. Він любив і плекав спогади про це маленьке містечко, тому твори насичував українізмами, прислів'ями, топонімами, вводив колоритних персонажів, згадував улюблені християнські свята – Різдво, Великдень.

Липа, за неофіційною версією, «рукою власною» в автобіографії писав, що народився в Полтаві [87, с. 3], хоча відомо, що закінчив гімназію в Одесі, навчався на юридичному факультеті Кам'янецького університету [42, с. 673–674]. Обоє шанували християнські традиції. Майже одночасно опинилися в еміграції. Савін, завдяки фінському походженню, виїхав до Фінляндії. Липа, після перебування в Галичині й Чехословаччині, – до Польщі, де продовжив навчання у Познанському університеті на медичному факультеті [42, с. 675]. Савіну не вдалося отримати вищої освіти (вступив до Добровольчої армії), хоча й був зарахований до Харківського університету, про що жартував: «студентський мундир на червоній підкладці не личить мені» [67, с. 317].

В еміграції обидва багато писали у різних жанрах (Липа, крім згаданого, ще й автор філософсько-ідеологічних праць та романів), друкувалися у часописах, займалися суспільною діяльністю, стали організаторами літературних гуртків, майже одночасно випустили перші збірки поезії: Ю. Липа – «Світлість» (1925), І. Савін – «Ладонка» (1926). Сучасники називали українського письменника «яснозбройним Юрієм», а Савіна – «Поет Белой мечты», «Рыцарь Черного креста».

*Націє великая, молись –  
Яснозбройний Юрій, як колись,  
Осідлав могутнього коня...*

Ю. Липа «Святий Юрій» [82].

*Да взлетят белокрылые латы!  
Да сверкнет золотое копьё!  
Я, немеркнувшей славы глашатай,  
Отдал Господу сердце своё...*

І. Савін «Оттого высоки наши плечи» [66].

Попри поетичну славу, Липа і Савін створили малу прозу про трагедію поколінь міжвоєнної доби, представлену в «Нотат-

нику» (1936) Ю. Липи і численних оповіданнях І. Савіна зі збірки «Тільки одна жизнь: 1922—1927», виданої вперше 1988 р. В основу новел та оповідань лягли події, свідками й учасниками яких стали самі письменники. Савін пішов добровольцем у кавалерію армії генерала Денікіна, воював у рядах белгородських улан на Дону, в Кубані та Криму. «Після численних особливих відділів, надзвичайних комісій, голоду, знущань і катувань я втік з полону і прибув до Фінляндії, де вісім місяців у лікарні відновлював своє здоров'я», — писав Іван Савін [7]. Юрій Липа — «козак збройного куреня морської піхоти уряду УНР, заступник командира одеської «Січі» [42, с. 673] — брав участь у боях 1918 р. з більшовиками на одеських вулицях, пройшов через горнило національно-визвольних змагань.

Головне, що єднає творчість українського й російськомовного митців, — антибільшовицький дискурс [23, с. 79—89]. У кожному з творів Савіна, на думку М. Козякіна, «на тлі жорстокості, грубості та звіриного егоїзму яскраво виступає незломлена, світла у своїй благородній тиші душа», яка, за словами автора, «тірке 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 воїстину голгофські роки, я відчув у собі, сприймав дотиком і благословив камінь твердості й віри, кинутий мені в душу Білою боротьбою» [35].

Є. Маланюк називав Юрія Липу «одним із того покоління Юрїв та Олегів, що їх зродила доба Державності і Визвольної Війни» [Цит. за: 87, с. 3]. У роботі «Українська раса» митець писав: «Як град і повінь — більшовизм зробив своє. Як стихійна зміна змінів і порушив усе, що можна було порушити. Як допуст Господа прийшов і треба ще пережити і наслідки цього пізнати» [44]. Саме у його творах знаходимо численні підтвердження і засторогу проти стихійного лиха під назвою «більшовизм». «Влада більшовицька — то якби хто гупої ночі кишеньковими ліхтариками день робив», — писав у новелі «Чародій» [43, с. 136].

У творах обох письменників психологічне навантаження виконує символіка, через яку сповна висвітлена трагедія народу. Серед кольорів основне значення бере на себе червоний, якому Жовтневий переворот надав нового змісту, що викликав зазвичай негативні конотації. Липа так і писав: «Колір червоний, колір насильства, колір убивства» [43, с. 23]. Люди з Холодного Яру в його новелі «Рубан» закликали: «Ану, брате, ходім із червоних флагів онучі драти!» [43, с. 23]. У червоні штани із срібним шнуром ви-



рядився матрос у творі Савіна. А у збірці «Плен» цей колір згадується близько 70 разів, що вкотре підтверджує, що червоний — це колір-подразник. Деякі з них входять до складу епітетів: «красная месьть», «красный плен». В оповіданні-попередженні «Моему внуку» автор, використовуючи внутрішній монолог, від імені усього покоління звертається до «сына своего несуществующего сына»: «... сходи сегодня ко мне на могилу и принеси цветов, только не красных» [66]. Часто вживає автор словосполучення з прикметником «мертвий» (будинок, тиша, Росія), що також є психологічним маркером минувшини. Серед інших символів, що зустрічаються в оповіданнях, — попіл, дим, пил, павутина, вітер, годинник, засохла ромашка. Найчастіше вони символізують «мертву» Росію і «другие берега», далеко від Батьківщини. «Россия ваша — ромашка, вся высохла <...> Сухие ромашки мы. Жалкие, никому не нужные цветы... <...> Люди без Родины», — підводить підсумок сумної розповіді про Росію дівчина Аїя із твору «Ромашки» [66]. Зупинка годинника в творі «Белой ночью» — свідчення того, що «не выдержало время русской боли, безумия русского».

Прихід більшовиків супроводжувався голодом і смертями. Психологізм у творах іноді набуває гротескових форм, тяжіє до перетворень, що загалом притаманно літературі ХХ ст. Як зазначав О. Зверев, «персонаж все більше втрачає значення цілісності й завершеної індивідуальності, виявляючись скоріше деякою пластичною матерією, здатною до найнесподіваніших перетворень» [30, с. 31]. Авторська характеристика внутрішнього стану героїв часто відповідає їхньому зовнішньому вигляду. В оповіданні Савіна «Кусочек рая» — виснажені та змарнілі герої: «Злые, желтые лица взрослых и заплаканные лица детей». Люди помирають від голоду: щоденно з-під мосту виносять загорнуті у ганчір'я трупи і хочуть одного — хліба, бо звертаються до кожного зустрічного й майже з «навіженою наполегливістю» вимагають: «Дай хлеба!» [66]. Реалізм автора часом межує з натуралізмом. Герой твору «В паутине» розповідає про відрізану ногу дівчини, яку з'їли голодні люди, про тремтячого від голоду хлопця, у якого очі вийшли з орбіт, і він швидко повторював одне й те саме: «А ты хлеба принес?» [66].

Гість з оповідання Юрія Липи «Кам'янець столичний», знайшовши шматочок хліба, з'їв його, хоча й сам господар голодував. Психологічний засіб, який використовує митець — «урочиста» й «голосна» відповідь на записку 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». Ознакою болі голодної людини було те, що «засотило його під серцем і він скривився» [43, с. 143–144]. Іншим психологічним критерієм є сповідь героя. Петька із твору Савіна «Майский барин», виправдовуючись, свідчить на суді, що в країні після Жовтневої революції «...тут-то и началось — 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» [66]. Такий же злодійський шлях обрав і герой липівської новели «Петька Клин, нальотчик».

Люди, які потрапили до рук чекістів («Рубан»), порівнюються з «лавою темнолицих, як земля». Липа пише, що вони стояли «розхристані», «витирали пасми крові і поту з чола». Лиця їх «пожовкли, зблідли». Такі насичені екзистенціальними мотивами ситуації є типовими для того часу. Чекісти знущаються над селянами, влаштовують на них «полювання».

Психологічне навантаження несе на собі символіка очей. Один чоловік тікає від них «з розкритими божевільно очима» [43, 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» [43, с. 155]. Наратор зазначає, що червоні також відчували голод і непевність, тому «все більше бунтували і матюкали на власний уряд» [43, с. 45]. Не розуміє й Семен Потапович, герой Савіна, чому його і таких, як він, називають «авангардом», коли йому «жрать охота і в лаптях ноги?» («Во второй раз») [66].

Грабіжництво та зловживання влади показані автором через елементи сповіді. У новелі «Рубан» селяни знають: якщо прийдуть комуністи, то «нашого брата обдеруть» [43, с. 33]. Герой оповідання Савіна лише після випитого спиртного наслідують сказати правду («Пьяная исповедь»), тому пускається філософствувати, згадує Маркса, Троцького, пані Луначарську з цінностями Гатчинського палацу, лає спекулянтів. Актуальний на той час лозунг «Грабь награбленное» якраз і знаходить підтвердження у розповіді персонажа. Герої іншого твору Савіна навіть придумали приказку: «с миру по нитке — коммунисту рубль» («Там») [66]. Один із компонентів «зовнішнього» висвітлення психологічної характеристики героїв виявляється через вчинки. Доведений більшовицькою владою до відчаю, Павло Харитонович скоїв злочин. Він змушений у свій будинок, побу-

дований на позичені гроші, поселити «неспокойную, нахальную семью», яка врешті-решт його вижила з хати [66]. Хоча цей випадок, ймовірно, був поодиноким, він свідчив про готовність людини захищати своє право на майно, хоча й ціною власного життя.

Більшовики вбивали, руйнували. Про терор ідеться в автобіографічному творі Савіна «Правда о 7000 расстрелянных» із присвятою «Мученической смерти братьев Михаила и Павла». Використовуючи прийом внутрішнього монологу, автор зумів передати психологію людей перед стратою. Так, Євген Стерн міркує: «Я не могу сказать, что мне страшно. Вот еще... Нет! Но ведь это бессмысленно. Как же так — не жить? Поймите: на поверке — вольноопределяющийся Стерн! А вольноопределяющегося Стерна нет. Не болен, не дезертировал, не в отпуску, а вот — нет! Я... я не понимаю. Это даже глупо по-моему... Глупо!» [68]. У творі зосереджена увага на сокровених речах — хрестиках, іконках, ладанках, які є символами материнського благословення й водночас свідчать про психологічний стан приречених. Тому люди намагаються затиснути їх у кулаку або викинути в море, щоб не лишити більшовикам, які не мають нічого святого в душі, бо програють у карти або викинуть «у плевательницу». Про фізичне знищення («половання») йшлося також у вже згаданому оповіданні Липи «Рубан». А один із розстріляних селянами комуністів мав у кишені список «ним власноручно забитих, 47 самих українських прізвищ» («Бляшанки») [43, с. 170].

Хоча творам Савіна й Липи притаманні спільні домінанти — психологізм, автобіографізм, та найголовнішою складовою їхніх творів є документальність оповіді. Обидва включають у тексти малої прози фактичну інформацію. Наприклад, у IV розділі оповідання «Коваль Супрун» Липа дає об'єктивну картину Севастопольських подій 1917 р. Революція прийшла спочатку «як дим, що закриває обриси всіх речей», потім — «як вогонь» з його «палахкотінням звідусіль», потім замайоріли жовто-блакитні прапори. Автор перечисляє кораблі, які з'явилися замість андріївських і червоних, російських (дредноут «Воля» — найпотужніший — 23.400 тонн, крейсер «Пам'ять Меркурія», міноносець «Завидний», кораблі «Андрій Первозванний» і «Три святителі»), подає їх кількість: шість гідрокрейсерів, понад двадцять міноносців, сімнадцять підводних човнів), наводить текст наказу Петлюри — «проплинути з церемоніальним салютом на честь Української Республіки» [43, с. 124–125].

Інформація документально змодельованого характеру міститься і в оповіданнях Савіна. В одному з них — «Белой ночью» — є уривки з розмов свідків масових розстрілів, проведених більшовиками. Один із героїв згадував: «Были лица с прокушенными губами, с глазами, вылезшими из орбит, — это бросали в ямы живых; у всех руки были скручены проволокой. У многих под ногтями оказались иголки, содрана кожа с рук, на плечах вырезаны погоны, на лбу — пятиугольная звезда. Буквально все женщины, не исключая девочек, детей офицеров, купцов или священников, изнасилованы, со следами мерзких издевательств на теле... Один труп был найден с перебитыми коленями, другой с вилкой во рту, проколотой до затылка, третий с отпиленной головой. Это нельзя рассказать. Это надо было видеть» [66]. Інший оповідач називав різні українські міста, злодіяння, що в них відбувалися, імена більшовиків. Так, у Сімферополі чекіст Ашикін ставив голих, пов'язаних ланцюгом людей і, коли їхав щодуху на коні, рубав їм голови. У Києві чекістка Роза гасила цигарки, встромляючи їх в очі заручників; у Полтаві чекіст на прізвисько «Гришка-проститутка», роздягнувши заарештованих і вигнавши їх у сад перед своїм будинком, спускав на них розлючених собак; у Мелітополі чекіст Перепляотчиков садив на палі священиків; на Чонгарському мосту чекісти штабу тринадцятої армії зіштовхували полонених у воду й розстрілювали, як дичину. У відповідь на заперечення пана у шляпі, з золотими зубами, наратор продовжив наводити схожі факти злодіянь у Ялті, Харкові, Севастополі тощо (вважаємо, це — дослідження для істориків) [66].

Документалізм присутній і у згаданому творі Липи «Петька Клин, нальотчик», який містить як реальні, так і вигадані події. Так, І. Дружкова, посилаючись на праці І. Шкляєва і В. Савченка, аналізує оповідання українського письменника й наводить деякі факти. Наприклад, насправді був «54-й імені Леніна радянський стрілецький полк 3-ї армії (в деяких джерелах полк називався ще й українським), а не 1-й «комуністическій», як сказано у Липи. А розповідь автора про те, як із щойно набраного полку, що прибув до місця призначення, «зісталось з семисот тільки сімнадцять жовнірів, і то тільки тому, що вони, упившись непробудно, нікуди втікати не могли», підтверджується іншою фактичною інформацією [21]. Та для митця, вважаємо, було важливішим висміяти більшовицьку владу, таким чином розповівши, що саме злодії склали основу полку міста, і наголосити, що з їхньої втечі зміялася «голодна й холодна Одеса». І в цьому — головна правда

автора, який слушно скористався можливістю висловити власну думку стосовно новоспеченої влади. Документальних відомостей сповнені й сторінки про наведення ладу в Одесі: «Більшовики мали різні рецепти для показання, що авторитет влади не згинув остаточно і що на романтичну озвірілість населення у них знайдеться обрехована озвірілість чрезвычайки. Розстріли були акомпанементом до найбезглуздіших наказів. Тим більше до наказів мобілізаційних» [43, с. 81].

Тематично перегукуються твори «В мертвом доме» Савіна та «Номер двадцять восьмий» Липи, герої яких – чекісти – починають сумніватися у справедливості своєї справи. В оповіданні російського автора слідчий Хоров, зупинившись у будинку Губської, проводить самоаналіз. Розглядаючи речі господарів, він думає про себе як про людину жорстоку й жахливу, яка прийшла сюди із пляшками вкраденого церковного вина, в чужій шубі з хутра. Хорова супроводжують жахливі видіння, проте крізь призму минулого моторошного життя (вбивство батька і брата, злочинство) просвічує промінь надії. Персонаж бажає «...выплюнуть с кровью из души всю гнусность, все тупики настоящего <...> Чтобы не было больше никогда, никогда ни кабаков, ни допросов, ни бывших дворян» [66]. Однак у кінці твору з'являється кішка, загнана в кут, і павутина – ці знаки-символи залишають героя у безвихідній ситуації.

Студент із новели Липи довго не зізнавався, що він – агент ГПУ, але розвідникові Самсону вдалося «достукатися до його душі». Знайшовши достойні аргументи, він переконав студента: «З вас там роблять півтрухів, у тій вашій касарні без вікон»; довів йому, що той не вміє сміятися сміхом здорової людини. Врешті агент зізнається й робить висновки: «Лица нам пообмерзали. Чому? Може, забагато наші очі бачили смерти. А що в нас умерло?...»; «...у мені темно», «я не живу» [43, с. 253–255]. Портрет агента ГПУ є типовим, адже відомо, що радянська влада не допускала інакодумства: студент мислив передовицями, був «вишканий цифрами і діаграмами», «сипав прогресіями й інтерполяціями, мов з рукава», «кожне масове вбивство міг виправдати калькуляцією» [43, с. 253].

Допомогти слідчому глянути на події минулого в оповіданні Савіна змогла завідувачка готелем-будинком, яка, знаючи, що її за слова чекає підвал чрезвычайки, все ж переконує представника влади: «Вы уверены, что это равная борьба? Нет, вы оживите всех расстрелянных Трубецких, выпустите их из тюрем, верните

всех бежавших из России, разделите поровну оружие, и тогда вы увидите, за кого народ — за вас или за них. А то — герои какие! Подумаешь! Правду с ножом за спиной проповедуете?!» [66].

І Липа, і Савін глибоко психологічно аналізують життєві ситуації згаданих персонажів, на прикладі життя яких показують приреченість нової влади: агент ІПУ виявився непотрібним ні більшовикам, ні українській владі, ні навіть самому собі, а слідчий взагалі збожеволів. Причина, як пише Липа, у тому, що вони «перестали вірити собі, — а що ж є більше понад віру?» [43, с. 256]. П'яний герой твору російського письменника питає: «Зачем компартия, а человека не видно?» [66]. Якщо Савін у змалюванні наслідків діяльності більшовиків певною мірою наповнює твору есхатологічними мотивами, то в оповіданнях Липи є віра у майбутнє матері-України. Як слушно зауважила Н. Колошук, «найтрагічніші сторінки <...> показані в «Нотатнику» із невимовною гіркою, але з оптимізмом» [37, с. 64].

У творах активно використовується фольклорний матеріал, що допомагає познущатися над владою більшовиків і їхнім лідером. Цікавим є виконання пісні на мотив знаменитого «Яблучка», яке в різних інтерпретаціях звучить як у Савіна, так і Липи. Наприклад: «На мосту наді мною хтось шльопає босими ногами і співає досить гучно на мотив «Яблучка»:

*Едет Ленин на свинье,  
Троцкий на собаке.  
Испугались коммунисты,  
Думали — казаки» [66].*

У новелі «Рубан» декілька разів повторюються слова пісні, у якій показовим є закінчення: «...будем рубку кормить ми комунистами!» [43, с. 44].

Неодноразово висміюється Ленін і в інших ситуаціях. Савін наводить анекдот про те, що вождь прислав з того світу телеграму з проханням відмінити перейменування Петрограда на Ленінград, бо Петро Великий кожного дня б'є його палицею («Дневник моего дяди») [66]. А героєві Липи вистачило одного погляду на портрет більшовицького вождя, щоб відчутти, як «бездонна ненависть заклекотіла в ньому», тому знущується над його зображенням і складає пісеньку:

*Кури, Ленин, шпана,  
Доки нема Рубана...  
Як Рубан прилетить —  
Перестанеш курить [43, с. 37].*

Про негативне ставлення до більшовизму свідчать і слова письменників про рід занять нової влади: «кокаїністи-комуністи» (Липа) [43, с. 164], «п'яниці и сифилитики» (Савін) [66], що підтверджують інші автори. Як вже зазначалося, непримиренний борець проти більшовизму М. Арцибашев називав Леніна «пламенним фанатиком», «величайшим преступником», «психически ненормальным», «сумасшедшим», а владу комуністів — «нелюдями, мошенниками» [2, с. 287–361]. Він писав: «Великая республика трудящихся превратилась в гиблое место, где на развалинах великой страны копошатся все виды преступников — воры, мошенники, спекулянты, грабители, убийцы, политические авантюристы», а вождя цієї влади звинуватив у підбурюванні до усіх названих злочинів [2, с. 286–289].

Більшовицька влада, із якою боролися письменники-патріоти Юрій Липа та Іван Савін, усе зробила для того, щоб фізично знищити митців: два роки знущання у полоні над І. Савіним; злодійський напад, катування і вбивство Ю. Липи. Але вони повернулися до читачів нескореним духом, творами малої прози, у яких нова влада, що обіцяла людям рай, змальована жорстокою, нищою й жалюгідною.

Попри те, що у письменників є багато спільного в зображенні більшовиків — неприйняття насильства, терору, грабінництва, руйнації — є чимало відмінностей: відстоювання української ідеї та боротьба селян за вільну Україну у Липи й бажання повернути монархічний лад і використання есхатологічних мотивів у Савіна.

### **Документалізм і публіцистичність як основа революційної, еміграційної та радянської дійсності**

Мала проза українських і російських письменників насичена документальними фактами, топонімами, публіцистичними елементами. Взята в сукупності, вона складає єдиний текст — картину революційного, емігрантського й радянського періоду історії. На прикладі творчості різних за жанрами й темами маловідомих письменників дослідимо художні вияви колориту епохи. Усе відбувалося насправді: й експропріація в часи революції у творі Юрка Перекотиполе, й інтернація у спогадах С. Довгала, і випробування в Галіполі російської Добровольчої армії у книзі нарисів І. Лукаша, й виступ Троцького у Києві в оповіданні-нарисі Миколи Байкова.

Наповнене любов'ю до «Нені України», як ніжно називають батьківщину її персонажі, перший твір збірки «Експропріація» маловідомого письменника із Чернігівщини Юрка Перекотиполе змальовує революційну боротьбу за визволення від царату [27, с. 98 – 101]. Автор продовжує традиції М. Коцюбинського, В. Винниченка та інших у висвітленні настроїв народу. Початок першого 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!» [59, 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 страшне горе – знущання і вбивство нареченої – став месником [59, с. 13 – 14]. Товариство озброєне «чим попало»: старі рушниці, револьвери, шаблі, «бравнінги», нові пістолі, чабанські ножі. Однак «...одна ціль, одна мета, один прапор, одна боротьба» об'єднують групу патріотів [59, 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. Українські 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. Перекотиполе зауважує, що суспільство вбачало у ній злодійство, в селянських «розрухах розбішацтво», а у смерті експропріантів – заслужену кару. На них полював царат, однак хлопці вірили у справедливість свого діла й сміливо йшли до мети [59, с. 19]. Хоча й називає автор своїх героїв революціонерами, вживає словосполучення «революційно-терористична кар'єра», «українські революціонери-експропріатори боевої організації» [59, с. 50], однак найчастіше вони – козаки, «...у синіх жупанах і вишиваних сорочках» і сірих шапках. Протогипом «старих запорожців» виступає Довганенко, про якого говорили



селяни: «вінець Божого створіння» [59, с. 8]. Основна маса козаків підпорядковується загальним вимогам, але трапляються і поодинокі месники, як Шило. У відповідальну хвилину він діє швидко, несподівано і стає навіть схожим на характерника: «...він який зачарований», – говорив про нього селянин [59, с. 42].

Стиль життя й боротьби товариства цілком відповідає козацькій організації. Роздобувши баркас, на зразок справжніх запорожців, вони плывуть уночі виконувати завдання. «Міцно ударили весла і жваво, аж підскакуючи, полетів баркас вниз по течії», – пише Ю. Перекотиполе. Хлопці жартують, сміються, співають. Вирішивши «гукнути пісні», починають з відомої усім «Ще не вмерла...». Автор залучає деякі елементи візуалізації, які мають «високу функціональність – є основними генераторами художніх смислів»; «вони глибоко змістовні, тому «читаються в глибину» [33, 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» [59, с. 12]. Таке кресцендо 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 використовує 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 мірадами зірок і вони дивляться в ту воду, як у свою люстру, блистячи і милуючись; коли слов'ї так чудно співають...». Пісні козаків, таким чином, переплітаючись із пташиним співом, створюють самобутній український нічний хор, від якого усім учасникам дійства стає так хороше, коли хочеться «упиватися божественною амброзією сеї пишної, дивної ночі...» [59, с. 12]. Як бачимо, автор прагне поєднання образно-зорового (візійного) та логічно-сміслового начал» [33, с. 242].

У системі засобів вираження внутрішнього стану героїв важливу роль відіграє психологічний портрет. Особливо виразно це виявляється на обличчі: в очах, поглядах. Найчастіше Перекотиполе вдається до художніх засобів тваринного світу. Так, у Довганенка «страшні вогневі очі», які без слів доводять свою погрозу жидові Гершкові [59, с. 8]. Войовничість козака Шила автор змальовує 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 побити урядовці, «спокійне і добре звичайно лице було перекошено ненавистю і очі блистіли, як у вовка» [59, с. 39–41].

Письменник звертається до елементів 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, випливав і ставав все яснішим прапор найдорожчої і наймилішої йому нені — України». Однак мрії були лише мріями, бо «жадібне зітхання зірвалося з його вуст» [59, с. 16]. Як людина освічена, Пугач розумів, якою важкою й нерівною буде така 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...» [59, с. 17].

Перекотиполе подає картини знущань царських урядників над козаками: їх катували нагаями, підпалювали підосшви ніг, рвали на головах волосся, саджали на палі, тобто «робили такі злодійські муки, що не можна навіть описати» [59, с. 19]. Та вони не здавалися; запорукою 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» [59, с. 37, 40]. Козакам вдається зібрати кошти «на революційний рух на Україні», вони переконують пана Кандзюбу, що не вбивати прийшли, що не розбійники. 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» [59, с. 52]. Пан врешті-решт погоджується надати грошову допомогу, а донька його збирається йти вчитися на медичні курси. Оптимістично звучать слова Довганенка, який радіє, що вже і серед шляхти на Україні «починає серце битися любов'ю до бідного народу», отже, «прийшов кінець абсолютизмові і неволі України» [59, с. 56].

Антитезою описам боротьби слугують картини прекрасної природи, представленої в персоніфікованих образах. У творі неодноразово змальовується ранок, який ніби «ганьбився над людським неспокоєм», «жартував над людською турботою». Таємни-

чий вигляд мали чари ночі, коли по селу лунали пісні дівчат і парубків, але для козаків це було щось «вже страченим, погубленим» [59, с. 7, 11].

Твори малої прози С. Довгала («Тіні похмурих днів», «За землю гинули») присвячені військовій тематиці, позначені підвищеною емоційністю, містять елементи потоку свідомості, монтажу [26, с. 9–12]. Їм бракує сюжету й композиції, однак мають вкрашення внутрішнього монологу. Кожен поділений на кілька частин, об'єднаних спільною тематикою. Основні кольори – сірий і чорний: «сірі хмари», «чорне болото», «чорні вістря дерев» [20, с. 56]. Довгаль використовує різноманітні тропи – епітети, порівняння, метафору, персоніфікацію: «заплакали ночі дощами», «плаксива осінь», «шумлять ліси кулеметами», «несли гарячі серця холонути у <...> госпіталах» [20, с. 56]; «Люд <...> як колодник, тавологу битий», «сонце вишило роси», «діти <...> як горобці спадають», «крила «червоного півня», «тиха музика розгойданих пшениць» [17, с. 82–83]. С. Ленська справедливо зазначала, що в духовній атмосфері доби співіснували дві протилежні тенденції: відчуття катастрофи та неймовірної сили порив, що живився прагненням до оновлення [40, с. 39]. У творах Довгала також наявні такі тенденції: одна пов'язана із жахіттям війни та визвольних змагань, інша – нагадує про минуле або звучить музикою свободи. Обидві лінії подані автором експресивно й у кінематографічному стилі, коли одна картина швидко змінює іншу: «Замислиться Стародубом стара Чернігівщина, затужить руїнами Батурина» – «В патлатих головах роється гнів» – «Стовпом куряви в'їхав карний загін у село» – «діда били» – «люди, як худобу, в кошару заганяють» – «Ніби мерця кожна хата має» – «Заложниками забрали кілька дівок з молодичцями» – «В лісах люде козацьким табором стоять» – «Карний загін до смаженого пана в гості» – «Десь криво всміхається до сонця моя земля» [17, с. 82–83]. Або: «Десь мруть вояки» – «Чекали дикого Денікіна, а як прийшов, – виходили з села й «кістьми лягали» – «На возах дубіють зв'язлені тифом козаки» – «Зустрічали галичан» – «І прийдуть спечені сонцем дні майбутнього» [20, с. 56]. Така тенденція дещо нагадує телеграфний стиль, який опановували футуристи і європейські письменники. Г. Ключек зауважує: «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» [33, с. 243].

Зразком поєднання реалістичних традицій української літератури й ознак експресіонізму є оповідання Довгала «На інтернації». Зазначимо, що тема інтернованої української армії відстежується істориками (М. Стопчак, І. Срібняк). З енциклопедичної статті дізнаємося, що військові частини армії УНР після поразки Визвольних змагань 1917–21 рр. вимушено залишили українські території й після відповідного затримання та роззброєння в Польщі (15 тис.) і Румунії (бл. 2 тис.) розміщені у спеціальних таборах, де безпосередньо підпорядковувались українському командуванню, яке погоджувало свої дії з адміністрацією таборів країн перебування [58]. М. Стахів писав, що Українська Армія, покинута напризволяще своїм колишнім союзником, не змогла довго чинити опір переважаючим силам більшовиків і відступила за Збруч до Галичини, яка фактично перебувала в руках у поляків. «Польське військо згідно зі своїм договором про перемир'я роззбрало Армію УНР на терені Галичини та інтернувало її в різних таборах» [70, с. 200].

Саме до часу зупинки армії УПА в польському таборі звертається Довгаль. Ознакою публіцистичності у творі 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. Якщо довідкова література лише згадує про «значні труднощі» інтернованих, то твір Довгала 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. Автор пише: «Здається, личило б над табором дошку почепити <...> такого змісту: «Тут спочиває сконала армія У.Н.Р.». Довгаль використовує стилістичні засоби, за допомогою яких пояснює психологічний стан інтернованих. Зосередитися на певному слові (словах) дозволяє письменникові інверсія, наприклад: «Замість запалу жаль і зле обурення в душах живе». Він змальовує «дику добу», яка позначена, перш за все, сірим кольором: «сірі й одноманітні дні», «сірі люди». До цього примикають інші епітети й метафори: «колючі дроти», «манекени людських подоб», «тремтючі тіні», «каламутні очі зголоднілих вояків» [18, с. 43].

Розповідь про дозвілля воїнів, які з великим захопленням слухають оповідки хорунжого Бриля, вміщені у творі як «оповідання в оповіданні». Публіцистичність малої прози Довгала виявляється як у авторських зауваженнях на кшталт такого: «Чи ж випростаємось? Чи ж запаланіємо бурливим життям і боротьбою?» [18, с. 43], так і в зображенні справжніх 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» [18, с. 45].

У той час, коли армія УНР «спочивала» у таборах Польщі й Румунії, залишки російської Добровольчої армії перебували у Єгипті (М. Байков «В стране фараонов»), Турції (І. Лукаш «Голое поле» (Книга о Галлиполи). У нарисі Байкова подана детальна інформація про евакуацію в 1920 р. згаданої армії з Новоросійська. Автор називає безліч міст, у яких побував парошив «Саратов», але жодне з них не приймало втікачів, бо ті мали «черный вымпел, знак неблагополучия по тифу» [5, с. 410]. Російський автор ретельно описує життя вигнанців, яких врешті прийняло командування Єгипту. Побутові умови були складні, але придатні для життя. Спали біженці на дерев'яних нарах, отримали обмундирування і забезпечення англійського солдата. Потім жили у різних таборах: для турецьких полонених — «как бедуины, в палатках», увесь табір було обнесено огорожею із колючого дроту; Сіді-Бішр — біля дельти Нілу, жили в залізобетонних бараках. Як і у творі Довгала, вигнанці полюбляють слухати цікаві історії. Застосовуючи також прийом «оповідання в оповіданні», Байков вміщує розповідь поміщика Крачковського, якій зумів пережити «обыски, грабежи, насилия, убийства, все прелести «углубления революции», і вивезти із собою діаманти, вправно зашиті його братом, хірургом, між мускулами тіла. Таким чином, цей «ходячий сейф», як сміялися з нього евакуйовані, розраховував на пристойне життя в еміграції. Нарис завершується роздумами письменника про подальшу долю військової молоді, яка відправлялася до Криму в Добровольчу армію генерала Врангеля «из чувства долга перед отечеством». Він писав, що більшість тих, хто поїхав, не повернулися, «сложил свои буйные головы на кровавом поле гражданской войны и в подвалах ЧК» [5, с. 438—439].

Про перебування Добровольчої армії в Галліполі вже згадувалося. Тому зупинимося лише на психологічних та публіцистичних аспектах екзистенційного існування людини в таборі. У

цілому картина схожа на подану Довгалем про українську армію. Загальний настрій передано також сіро-чорними кольорами: «серые мачты», «серые плиты», «серая стена», «черная копоть», «пыльное кладбище», «вековая пыль», «столбы турецкие могилы», «черная паутина», «могильные плиты» [48, с. 8–9]. У Лукаша психологічне навантаження доповнюється також елементами візуалізації. Письменник описує дощ і ніч, які асоціюються із душевним станом кожного галіполійця: «...у всех на душе студеная, черная ночь». Про кого б не писав автор у розділі «Кутеп-Паша», – усі потрапляють під дощ. Ось «солдат пришел с осеннего дождя. В те дни шивые, оборванные и голодные русские бродяги, вываленные на берег с кораблей, – забирались в теплые кафе, к огню, и брали одну чашечку густого, горького кофе на десятерых, лишь бы набраться тепла» [48, с. 11–12]. Солдати змучені, сплять, накрившись із головою промоклими шинелями. Окремо від них, у бруді, лежать хворі на тиф. На молу, також мокрі до нитки, топчуться жінки, діти, солдати. Схоже з довгалевим порівнянням («манекени людських подоб») лукашеве – «человеческая пыль»: «Это была измученная толпа, голодные, нищие, вываленные из черного нутра транспортов, стонущая на ледяном дожде, поднятая ветром человеческая пыль» [48, с. 6–7]. Картина дощу, імовірно, символізує сльози за втраченим минулим. Під дощем мокли, «дымились и никли свернутые знамена» [48, с. 7], на зразок «сконалої армії У.Н.Р.» [5, с. 410].

А тим часом на Великій Україні ширилися протести проти більшовицької влади та її розпоряджень. Оповідання-нарис М. Байкова «Быдло» зорієнтоване 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), вказівка на кількість присутніх на мітингу (25–30 тис.), і навіть пам'ятник Богдану Хмельницькому, який вказує булавою на «северо-восток» (красномовний жест!), і місце, де відбувається дійство: «по краям площади возносили к небу свои золотые купола соборы, Софийский и Михайловский монастыри» [5, с. 330–331]. Саме в той час 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 перетворився на демона війни, у якому, ймовірно, також легко вгадується Троцький [69, с. 9–27].

У творі Байкова детально розповідається про візит, причому ставлення до більшовицького лідера висловлене через відповідне лексичне забарвлення: «главковерх *прикатил* <...> в бывшем царском поезде, с небывалой *пышностью и помпой*; «неслышно *подкатил* к трибуне *шикарный автомобиль*», військові «одеты с *иглопочки*» [5, с. 330]. Така деталізація – своєрідний психологічний крок для протиставлення «панів» і натовпу.

Письменник дає портретну характеристику Троцькому, причому перше, на що звертає увагу – «типічний мефистофельский профиль», «ястребиный нос» [5, с. 332]. У надрукованому Булгаковим по гарячих слідах фейлетоні «Грядущие перспективы» (1919) є попередження: «...придется много драться, много прольет крови, потому что пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы, жизни не будет, а будет смертная борьба» [12, с. 439]. Отже, булгаківська «зловещая фигура» має відповідник і в оповіданні Байкова, здобрена ще й «ожившим лицом Сфинкса», у якому зосереджене все зло й звірина жадоба крові. Слова Троцького «дышат неутомимым презрением и звериной злобой». Значуща назва оповідання («Быдло») свідчить про зневажливе ставлення до людей як натовпу, що здається схожим на дикого звіра. Підсвідомо назва оповідання екстраполюється й на оратора.

Згадаймо, як у творі Л. Мосендза «Людина покірна» натовп, також порівнюваний автором із «сірою масою» та «хижим звірем», кинувся на безстрашного Калера, людину сильну, вольову. Ця 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 [50, с. 18–20].

Інша ситуація описана в оповіданні Байкова. На першому ж мітингу в «Арсеналі» Троцький «был освистан и забросан гнилыми яблоками», тому більшовиками були вжиті заходи. В оповіданні провідне місце займає мотив зброї, яка є скрізь: на дахах установлено декілька десятків кулеметів, нижні поверхи будинків зайняли особливі загони інтернаціональних частин.

Говорили також, ніби трибуну оточили «двойным рядом отборных красноармейцев, вооруженных до зубов». Ходили чутки, що навіть під трибуною були кулемети. Матроси й червоноармійці стояли, спираючись на зброю [5, с. 331–332]. Запропонований оповідачеві револьвер так і залишився в кишені у польського поміщика. Промовисте прізвисько пана – Грохольський – одна із ознак психологічної характеристики героя, який наполягав: «Пусть пан стреляет». Зрозумівши, що цього не буде, Грохольський говорить: «Если б это было в Польше, то <...> повесили бы его на первом фонаре!» [5, с. 334].

Малодисциплінований натовп, хоча й висловлював своє нетерпіння, завмер, коли Троцький заговорив. Ораторський талант керівника мав гіпнотичну 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» [5, 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!» [5, с. 334–335]. Тому, можливо, і зброя у творі не знадобилася: гіпнотичне слово Троцького виявилось сильнішим за неї. Публіцистичністю позначена авторська кінцева ремарка: «И думалось мне: неужели мы, русские, действительно представляем собой быдло, неспособное к активной борьбе, и обречены на рабство?» [5, с. 334–335].

Таким чином, мала проза Спиридона Довгала, Юрка Перекотиполе, Івана Лукаша й Миколи Байкова насичена документальними (фактичні дані, топоніми) та психологічними рисами (портрет, мовленнєві засоби, елементи візуалізації), що підтверджує її належність до документального періоду літератури першої хвилі еміграції.



## 5.2. Типологія персонажів малої прози

Література міжвоєнного двадцятиліття є неоднорідним і складним явищем, у якому переплітаються різні художні напрями й течії, але, досліджуючи принципи зображення персонажів, звернемо перш за все увагу на реалізм. Концептуальні судження щодо сутності реалізму як художнього методу й напрямку висловлювали М. Бахтін, В. Белінський, Д. Благой, М. Ветрова, Ф. Достоевський, М. Ліфшиц, О. Лосєв, О. Любомудров, Д. Наливайко, В. Пахаренко, С. Петров, Д. Писарєв, Ю. Смірнов, Б. Сучков, І. Франко, О. Фрейдєнберг, М. Чернишевський, Д. Чижевський, Р. Якобсон. Із реалізмом пов'язуються поняття «правда», «правдоподібність», «істина», «достовірність», «об'єктивність», «практичний тип мислення» [47, с. 305], із якими пов'язана типізація. Белінський першим із теоретиків висунув тезу про злиття загального й особливого. Йому належить афоризм «зобразити всіх в одному». Лев Толстой також наголошував на необхідності митцеві «схопити типове»: «Потрібно спостерігати багато однорідних людей, щоб створити один певний тип» [Цит. за: 14, с. 384–385].

На аналітичності як необхідній ознаці реалістичної творчості наголошував Д. Наливайко [Цит. за: 85, с. 413–414]. Типізація, на думку Д. Лихачова, орієнтується не на кількісні, а на якісні, істотні ознаки характеру персонажів, тлумачить принципи мімезису як визначальні для художньої творчості. Типізація не ототожнюється з винятковим, з істиною або законом [47, с. 482].

Усі ці ознаки реалістичного відтворення дійсності реалізму цілком закономірно простежуються у творчості різнонаціональних представників міжвоєнного двадцятиріччя. О. Резнік слушно зауважувала: «Художнє завдання письменників-емігрантів першої хвилі ускладнювалося тим, що вони повинні були із усього побаченого і пережитого показати й відтворити ті характери та обставини, які стали типовими для екстремальних умов зміни суспільних формацій» [63, с. 63].

Персонажі малої прози російських та українських письменників показані в момент кардинальних еретворень у їхньому житті. О. Кеба, аналізуючи екзистенційну поетику творів Конрада, наголошує на появі деяких персонажів, «зосереджених на своїх внутрішніх проблемах, викликаних зовнішніми обставинами; вони змушені аналізувати і переосмислювати своє життя, що почасти приводить до трагічних наслідків». Літературознавець зауважує, що «самого такого типу персонаж пізніше постане в центрі

модерністської літератури першої половини ХХ ст., і зображення такого персонажа відповідно до оновленої поетики художньої прози потребуватиме особливого типу сюжету і особливого нарративу, в якому герой є не тільки об'єктом розповіді, але й суб'єктом розповідання, навіть і тоді, коли розповідь не ведеться від першої особи» [32, с.156–157].

Деяко схожий тип героїв творів на зразок «один із нас», але в інших життєвих ситуаціях, з'являється в літературі першої хвилі еміграції. Виділимо деякі типові групи головних героїв малої прози означеного періоду: сильні, мужні люди; зокрема тип сильної жінки; творець нової історії; селянин — хазяїн землі; емігрант, вигнанець; більшовики-зłodії; «зайві» люди радянської доби.

Велике значення мають портретні характеристики, художні засоби, які зближують мужніх людей із улюбленими народними образами. У зображенні сильної особистості присутня народно-фольклорна естетика, що споріднює героя з богатирем, козаком, а також використовуються риси ніцшеанського типу — Надлюдини. Такими є Кутепов, Врангель у прозі І. Лукаша, Гонта у А. Чекмановського, прості воїни у творах Л. Мосендза і Ю. Липи.

Відбувається зміна жіночих образів: на зміну жертвній ролі жінки ХІХ ст. в еміграційній літературі з'являється тип жінки-воїна, рішучої, вольової. Це і козачка в оповіданнях Дмитра Тягнигоре, і отаманша Соколовська у К. Поліщука, і жінки-чаклунки та «амазонки», що ходять на тигра у малій прозі М. Байкова. Характер героїні майже не відрізняється від чоловічого, а іноді й чоловіки дивуються жіночій сміливості й витримці.

Тип вигнанця також має багато спільного в обох літературах першої хвилі еміграції: він ностальгує, живе минулим, мріє повернутися на батьківщину. Однак у національно-етнічному плані представники цього типу суттєво різняться: якщо українці живуть думками про вільну від більшовиків і москалів країну, то росіяни мріють про повернення монархічного ладу.

Тип більшовика-зłodія зустрічається чи не в кожного письменника-емігранта, натомість у радянській літературі представник радянської влади — зазвичай позитивний герой.

Нарешті тип «зайвої людини» епохи більшовизму ненавидить нову владу, не може з нею примиритися. Такі образи наділені нескореним характером, тому йдуть у вигнання або організовуються у повстанські загони (В. Леонтович), починають коїти самосуд (В. Федоров «Суд Вареника»). Іноді в розпачі, натерпівшись від влади стусанів, герой намагається пристосуватися, як

дід Євмен (М. Диканько «Дідова революція»). Важливу роль у творах відіграють мовні характеристики персонажів, внутрішнє мовлення, гумористична й фольклорна складові.

Персонажі названих груп належать до реалістичного типу, який під впливом схожих життєвих обставин набуває узагальнених рис, але водночас не втрачає індивідуальних особливостей.

### Тип вольової людини

Тему висвітлення «більшовицького раю» у збірці Л. Мосендза «Людина покірна» (1937) й І. Лукаша «Голое поле» (1922) ми вже окреслили. Проаналізуємо тепер на прикладі означених творів тип вольової людини.

Якщо провідною темою творчості російського письменника стали «пошуки справжньої Росії» (М. Філін), то для Мосендза найголовнішою стала національна історія, про що писав у листі: «До 1918 року я був російським (не малоросійським) «патріотом»... За 1 місяць був з мене український націоналіст. Бо, прочитавши історію Грушевського, доти незнану мені, я захлинувся від величчя того народу, з якого пішли мій дід, моя мати, мій батько, серед якого я жив, виріс і якого доти не смів знати я» [Цит. за: 51, с. 24].

Події, про які йдеться в малій прозі письменників, безпосередньо сприяли появі вольової особистості: визвольна війна 1918–1921 рр. в Україні у книзі Мосендза і перебування Добровольчої армії під командуванням генерала А. Врангеля у Галліполі у збірці Лукаша. Хоча тематика книг різна, вважаємо, що типологічно спорідненим для обох авторів є зображення героїчного духу персонажів. У десяти новелах збірки Мосендза вольовим типом виступає увесь український народ, який піднявся на боротьбу за звільнення батьківщини, серед них — інженер Калер, дід Яким, молоді козаки, американець Майкель Смайлз — люди сильні, непокірні, наділені незламною волею й жагою до свободи. Н. Мафтин справедливо зазначала, що назва збірки Мосендза «Людина покірна» «звучить контрастом до постатей», наведених тут: мужніх, наділених «залізною волею» [49, с. 158].

Назва збірки Лукаша виправдана не лише тим, що паронімічно 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 нарисів й оповідання. Свого часу О. Амфітеатров назвав цю збірку «галліполійським епосом у співчутливій

розповіді живого свідка, — такого, що торкає за серце», а також відзначив її сповідальний характер [Цит. за: 9, 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. Лукаш показав Добровольчу армію під головуванням генерала Кутепова, яка після евакуації з Криму змушена була зупинитися в напівзруйнованому місті. Близько тридцяти тисяч осіб, серед них жінки та діти, розмістилися практично на голій землі. Денкін свого часу згадував, що на її тернистому шляху останній етап став справжнім випробуванням для армії: втрата батьківщини, попереду повна невідомість, зневіра. Т. Таболіна писала: «Духовний занепад призводив до того, що люди почали опускатися. Брудні, обірвані, у зім'ятих шинелях, часом без погонів. Перестали віддавати честь старшим за чином. Життя в холодних наметах, голод, хвороби, а головне — безпросвітність. Армія перетворювалася на некерований натовп морально зламаних біженців» [72]. Однак у творі Лукаша домінує інше. Наратор подає галерею представників вольового типу — генералів, солдатів, жінок, ченців. У Галліполі панує залізна дисципліна, яку генерал Кутепов вважає запорукою збереження армії. Ще один важливий аспект 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 сюди «всю Россию» і свято вірять у свою майже божественну місію: «...мы все здесь испытываемые за Россию» [48, с. 51]. Солдати мужньо витримують голод, злидні, хвороби. Оповідач подає образи сильних духом героїв, які говорять: «...мы россияне, мы ее последние солдаты и нас ждет Россия». Ніби вступаючи в діалог зі своїм колегою, наратор новели 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» [50, с. 50]. Незважаючи на те, що Кутепов дозволив бажаним покинути Галліполі, із тридцяти тисяч осіб стали біженцями усього три тисячі, — отже, перемогла його віра у «сталого солдата» [48, с. 15].

У малій прозі Лукаша йде мова також про «переродження» через різні обставини воїнів, які не втрачають вольового настрою,

навіть якщо змінюються їх переконання. Так, персонаж «Білих птахів» Майнштгейн згадував, що серед курсантів, які перейшли на бік червоних, було багато безстрашних воїнів, які потім ішли на смерть і співали «Вставай, проклятем заклейменный...». Іноді потрапляли у полон цілі роти червоноармійців. Ті, хто залишалися в живих, «робилися чудовими, безстрашними, залізними солдатами» [10, с. 45]. У творі є художня ідея саморозвитку, відчутний патріотичний пафос, «прагнення до вираження якогось емоційного смислу» [34, с. 53].

Генералам, а особливо Кутепову, відводиться головне місце. Кутепов – «человек добрый и простой», «...решительного, железного закала», «заразительный у него смех», «шагает крепко и широко», «верный, непоколебимый русский солдат» [48, с. 7–28]. Сильний, спокійний, рішучий, не сумнівається й нічого не боїться. Змальовуючи генерала, 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-Петербурга» [48, с. 8]. У створенні образів генералів у Лукаша відчутний вплив Ніцше, герой якого Заратустра вчив: «Людина є щось, що потрібно подолати. <...> Нехай же і воля ваша скаже: Хай буде Надлюдина суттю землі!» [53, с. 8]. Герої Лукаша й нагадують надзвичайну особу, яка поєднає біблійну з ніцшеанською. Автор називає Кутепова Мессією. Коли перед солдатами з'явився Врангель, крізь дощ раптом прорвалося сонце. Армія сприймає Командувача як «стену перед всем миром» [48, с. 24, 28].

Не меншим патріотизмом і вольовими рисами характеру наділені персонажі збірки Мосендза, для якої також характерні публіцистичність та ідеалізація героїв [24, с. 23]. Наратором є учасник визвольних змагань на ім'я Давид. Жанровий спектр книги, яка складається з десяти новел, представлений «новелою випробування характерів» [49, с. 162], що навіть назвою жанру відповідає тим життєвим обставинам, у яких опинилися персонажі збірки І. Лукаша. Перший твір Мосендза започатковує низку сильних, вольових людей. Як і генерали у російського автора, інженер Калер є людиною ніцшеанського типу: урівноважений, безстрашний, має могутню постать, пронизливий зір. Калер – «...увесь уособлення волі й дисципліни», до чого звикли працівники заводу. Він протистоїть юрбі – «вівце-людям», «диким звірям», «сірій масі». (Порівняємо з Ніцше: «Людина для мене занадто недосконала»); «...навіть тепер людина більше мавпа, ніж

декотрі з мавп» [53, с. 8]). Близько десятка разів вживає Мосендз у новелі слово «юрба», менше — синонімічні з ним «маса» (4 рази), «натовп» (2 рази). Поведінка натовпу нічим не відрізняється від тваринної. Наратор використовує такі словосполучення й речення: «жадоба крові», «хижі руки», «задряпалась по стовпу людська ошишелена мавпа з мотузком в зубах» [50, с. 21–26]. У момент розправи над ним, Калер продовжує триматися мужньо, з достоїнством, і «дивився гордовито кудись далеко понад головами юрби». «Надлюдина» Мосендза навіть в останню мить, коли вже Давид думав, що скоро на мотузці «загойдається лише шкарлупа волі», встиг помститися кривдникові. Обличчя інженера при цьому ожило, «ніби метнуло грім і блискавку» [50, с. 27].

Незвичайна сила духу борців за визволення України змальована письменником 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!» [50, с. 34]. Отже, 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 батьківщину своїх пращурів і допомогти здобувати для неї волю. Філософ вустами Заратустри виголошував: «Заклинаю вас, брати мої, залишайтеся вірні землі!» [53, с. 8]. Отже, і герой твору Мосендза відчував себе «...сином того народу, заради якого ризикує своїм життям» [50, с. 153]. Оповідач наголошує: якщо у твоїх жилах тече українська кров, ти не зможеш залишатися осторонь, коли твоїй батьківщині потрібна допомога. Тому радіє, що починає відроджуватися «черкаська завзятість», а вчорашні діти перетворюються на Людей [50, с. 37]. І. Набитович справедливо відзначав, 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» [51, с. 111].

Символіка лука і стріли в новелі Мосендза «Великий Лук» наводить на думку стосовно тризуба — символу України. Створити образи сильних вольових людей допомагають паралелі з міфологією та давньою історією. Старий із оповідання Лукаша «Россыпь звезд» впевнений, що найсильніша армія та, у якій кожна її частина несе свої історичні спогади, «заветы крови и подви-

га» [48, с. 66]. Деякі фрагменти, ремінісценції зі «Слова о полку Ігоревім» в обох творах відзначали В. Просалова [62, с. 110], О. Бобилева, яка між іншим зауважувала: «русичи» — не що інше, як поетична назва давньоруських воїнів» [9, с. 109]. Ремінісценції із творів давньоруської літератури і фольклорних плачів помітні в оповіданні-нарисі Лукаша «Облака»: «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» [48, с. 72]. Тут вгадується й велич героїв минулих віків: «белые крылья рыцарских шлемов», «...подняв щиты, идут бывшие рыцарские дружины», звучать історії про дивне лицарське Вічне Кохання й Чарівну Даму [48, с. 10, 69–70].

Твори, у яких переплітається давня історія та сучасність — це і згадуваний нами «Великий Лук», і «Роксолана». Герой першої новели 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 [50, с. 106, 112]. На жаль, жіночих вольових образів у Мосендза немає (ймовірно, тут давалося взнаки ніцшеанське неприйняття жіночої статі), натомість назва «Роксолана», яка нібито налаштує на патріотизм, виявляється оманливою і спонукає героїв сперечатися на морально-етичні теми. «Модерна» Роксолана не виправдала нічиїх сподівань. Однак Лукаш пише про гідну поведінку офіцерських дружин і матерів. Одна з них, спостерігаючи сцену, як фелюжники пропонували вино і гроші за те, щоб той став на коліна, грізним окриком заборонила це робити: «Не смей! Не становись на колени! Ты — русский». Інший герой натхненно розповідав про матір, яка під кулями прийшла провідати сина, що служив у білогвардійців [48, с. 12, 62].

Про велич людського духу, підкріплену біблійними й дидактичними висновками, риторичними запитаннями йдеться в обох книгах: «крепитесь духом»; «...какую силу души надо собрать, до какой высоты напряженного духа надо подняться этим действенным людям, этим людям, менявшим каждый день свою жизнь на смерть...»; Добровольча армія вірить: «победим мы, потому что Бог с нами. Мы так веруем» [48, с. 20, 47, 66]; «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» [50, с. 130].

Отже, на матеріалі збірок «Людина покірна» та «Голое поле» ми виявили художні особливості творення типу вольової людини, поширеного як в українській, так і в російській еміграційній літературі 1920–1930-х рр. У російського письменника цей тип представляють генерали Врангель, Кутепов, офіцери, солдати, ченці, жінки, які мріяли про минулу велич своєї держави, тому мужньо витримували всі випробування долі. У новелах Мосендза вольовий тип — весь народ, який вступив у визвольну боротьбу за звільнення України. Це люди мужні, непокірні, наділені «залізною волею» й жагою до свободи. Письменники ідеалізують своїх героїв, наділяють рисами ніцшеанського зразка, використовують ремінісценції з Біблії, давньоруської й середньовічної літератури, у такий спосіб наближуючи героїчний тип до міфологічного.

### **«Амазонка» нових часів**

У творах малої прози письменників-емігрантів певне місце займають вольові, «амазонські» жіночі образи, що відповідало настроям тих часів. Часто для створення таких персонажів автори вдавалися до документальних фактів (оповідання К. Поліщука і М. Байкова).

Багато уваги приділено жінці-месниці в оповіданнях Дмитра Тягнигоре, у якого зображення жінки зазвичай ні в чому не поступається чоловічому. Його жіночі персонажі в цілому відрізняються від образу дівчини, яку традиційно в українській літературі показували скромною, сором'язливою, нерішучою. З одного боку, автор виступає продовжувачем традиції української прози — М. Старицького («Облога Буші»), П. Куліша («Орися»), а з іншого — відчувається вплив американського середовища, де жінка відіграє більш активну роль. Згадаймо, що у США та країнах Європи головними вимогами феміністок 20–30-х рр. були рівність жінок і чоловіків при голосуванні, право на можливість отримання вищої освіти, можливості працювати. Героїня творів Дмитра Тягнигоре («Козаче серце», «Жінка-месник», «Бранка Галя», «Українська кров») активна, за необхідних обставин рішучо стає на бік боротьби й нарівні з чоловіком воює, отримує перемогу або гине. Автор зауважував, що були в Україні справжні месники, але дещо суперечить сам собі, говорячи, що про них не згадується в історії [81, с. 101]. Часто жінки допомагали поневоленим козакам («В турецькій неволі», «Над молодістю сонечко зішло, а над старістю зайшло»). Жіночі образи Дмитра Тягнигоре



дещо споріднені з героїнями творів Осипа Назарука («Роксолана») й Ліни Костенко («Маруся Чурай»), які є втіленням ідеалу української дівчини.

В оповіданні «Під блакитно-жовтим прапором» нарівні з чоловіками воюють і жінки, серед них — отаман Текля Зозуля, хорунжа Розалія Орличка. Образи жінок мають фольклорну основу. Письменник захоплюється високою і сильною Розалією, яка попереду війська їде на «добрім коні» [80, с. 145]. Ось як у «Обороні Святині» Дмитро Тягнигоре одним реченням 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 томилась, насильство і наругу невірних над собою терпіли» [79, с. 91].

Російськомовний письменник Микола Байков також звернувся до образу красивої, сильної жінки. Простір творів автора досить широкий — від карпатських лісів до Далекого Сходу, що дозволяє говорити про типовість представниці слов'янської раси. У «Ломницькой ведьме» він зачарований гуцульською жінкою-чакункою, яка розумними й проникливими зеленкуватого кольору очима пильно дивилася з-під «седых кустов нависших бровей» [5, с. 149—154]. Тип, схожий на фольклорний персонаж українських народних казок, і лякає, і водночас дивує та захоплює автора, бо відьма про всіх усе знає, лікує травами, заговорює кров, усіляко допомагає людям (з багатих бере золото й срібло і віддає бідним), їй підпорядковуються лісові 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 перед собою «воинственную амазонку древних славян после удачной охоты на дикого вепря» [5, 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 автор зауважує: «Человек здесь так же прекрасен, как окружающая его природа <...> Он чист душою и наивен сердцем, как ребенок, поэтому и

сама жінка для нього легка и радісна...» [5, с. 159]. Героїні Байкова продовжують галерею закладеного ще Некрасовим типу російської жінки (у названому випадку — української жінки, гуцулки!), яка «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет» і продовженого Купріним у рішучій, мужній та щирій «Олесе».

В інших творах Байкова жінка зображена також як зовні гарною, так і внутрішньо гармонійною, мудрою, сильною. Так, портретний нарис «Дэнуни», присвячений відважному мисливцеві, піонеру, дослідникові Сибіру Михайлу Івановичу Янковському, містить коротку, натомість вагому інформацію й про його дружину — Ольгу Луківну. Сильна жінка ділила з ним і радість, і смуток, працю й небезпеку життя у тайзі [5, с. 99]. Вона влучно стріляла, її серце не знало страху, її можна було побачити верхи на коні, коли наздоганяла хунхузів<sup>26</sup>. Автор зауважує, що Янковський навряд чи зміг би досягти блискучих результатів, якби з ним поруч не було такої мужньої супутниці. Жінка — сильна, смілива — є головним персонажем його роману «Тигрица». Настя врятувала пораненого чоловіка (сама також постраждала, але тривалий час несла на собі, із власного волосся скрутивши аркан для Григорія, щоб зручніше нести). Персонаж твору Бобошкін разом із автором вражений, адже не кожен чоловік здатний на такий подвиг. «Богатырь-баба! Под стать Григорию!» — вигукує у захваті [4, с. 509]. Жінки селища («Поселок Романовка»), у якому поселилися старовіри, також «под стать мужчинам» [5, с. 103]. Письменник, наголошує, що вони спроможні захистити житло, впоратися по господарству і з дітьми, коли чоловіки йдуть на полювання. А якщо хунхузи у цей час спробують напасти на «бабье царство», вони з легкістю дадуть їм опір [5, с. 103].

Деяко інший тип «амазонки», прототипом якої стала справжня жінка, змалював український письменник К. Поліщук в оповіданні «Отаманша Соколовська», дія якого розгортається на території України часів визвольних змагань. Постать Олександри Соколовської (1902—1919(?)) в наш час цікавить істориків (Р. Коваль) і письменників (Василь Шкляр), але й досі залишаються нез'ясованими обставини її смерті. Першим звернувся до образу цієї героїчної дівчини Клим Поліщук. Він підкреслює «струнку постать синьоокої панни», «коротко підстрижені золотії коси й сині, з таємними вогниками очі» [61, с. 243, 247]. Маруся зображена і в сентиментальному дусі, коли грає вальс, і як дівчина-вояк.

<sup>26</sup> Хунхузи (від кит. хунхуцзи, буквально — краснородий), назва учасників озброєних банд, що діяли в Маньчжурії з середини 19 ст. до перемоги народної революції в Китаї (1949).

«Бадьорість і рішучість проявлялися в кожному рухові її тіла», — зауважує Поліщук [61, с. 262]. Автор вважає її винятковою людиною, він милується дівчиною, яка вправно керує своїм загonom, ситуацію тримає під контролем, сміливо воює з ворогом. Отаманша скрізь встигає: перевіряє, які настрої панують у загоні, для чого йде за село, мов у розвідку; вибудовує стратегічні плани наступу, блискавично приймає рішення. Маруся довірливо відкриває душу колишньому вчителю, чому і як вона стала воїном: «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 отаманствує! Інших отаманів не потрібно нам!» Я згодилась лише для того, аби помститись за моє безталання. Ви думаете, що мені війна потрібна? Що мені у ній? Я жінка ще молода, я хочу жити, але що поробиш?» [61, с. 248].

Не лише войовничість і мужність підкреслюють письменники у відтворенні типу сильної жінки. Справді сильною робить її кохання. У нарисі Байкова «Это — любовь», який описує період Першої світової війни, акцентується на непосильній ноші, яка лягла важким тягарем на тендітні плечі жінок і матерів, коли навіть чоловіки вражалися їхній мужності. Образ пані Рудич є втіленням справжнього кохання. 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» [5, с. 127]. Близько сотні мерців перевернули, оглянули й знову закопали. Використовуючи елементи натуралізму, автор передає пряму мову солдатів: «...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» [5, с. 128]. Ось із таким самозреченням російської жінки заради коханого зіткнувся автор у роки першої світової війни.

Принагідно зауважимо на схожій тематиці оповідання «Любовь» російського письменника-емігранта І. Сургучова (1881—1956), у якому також дві жінки їдуть на пошуки тіла загиблого офіцера від час війни. Цікаві деталі, на чому зупиняється

автор — очі й руки. Сургучов пише: «Люди не замечают, но руки живут почти такой же одухотворенной жизнью, как и глаза» [71, с. 99]. Елементи візуалізації допомагають авторові довести думку, що по рукам скоріше можна здогадатися, про що думає людина. Зворушив його й загальний вигляд молодої жінки — відсторонена від усього: «в сердце этой девушки живет захватившая ее в свои когти человеческая, жестокая любовь, — та, которая сильнее смерти» [71, с. 100]. Якщо мати загиблого мала веселе, усміхнене обличчя, «старческие притворно-хитрые, лукавые глаза», то його наречена була далека від усього світу, — навіть оточуючі не наважувалися запалити сірника, щоб цим вогником «не оскорбит и не вспугнуть ее печаль». Наратор зауважує: «Что наши пустые огоньки рядом с этой печалью? <...> Была огромная, незабываемая красота человеческого чувства, перелитого в великую молчаливую и, потому, святую тоску» [71, с. 101—102]. Як і у творі Байкова, у цьому також містяться натуралістичні елементи «могильної» тематики, однак у Сургучова мати, а не молода жінка виконує незбагненну для інших, але таку ніби звичайну справу знаходження тіла, об'ємів і поцілунків рідної людини — того, що колись було її сином. Авторське бачення кохання різне: може бути скорботним і величним, водночас неспроможним сприйняти жадливу реальність, або самовідданим, що не помічає навіть тління. Зображення молодої жінки в оповіданні Сургучова є підтвердженням аксіоми, що сила жінки — у її слабкості.

Схожу позицію займали й самі жінки-письменниці еміграції. О. Теліга у праці «Якими нас прагнете?» зауважувала, що сотні, тисячі молодих дівчат віддають всі свої думки, всю свою працю, і хотіли б віддати своє життя рідному краю. Однак багато хто з жінок стали «суворими амазонками, мужчинами в спідниці, позбавленими всякої жіночости. Безперечно, вони можуть багато зробити для суспільности, але той викривлений, хоч часом і корисний, тип жінки ніколи не стане джерелом натхнення мужчини, який потребує поважності в чині і при праці, але ніжности й гумору — в перерві». Теліга підкреслювала важливість жінки залишатися жіночою, тому додавала: «...вони вже живуть на нашій землі ті жінки, що не є вже ані рабинями, ані амазонками! їх вже є чимало, а буде ще більше, бо це якраз той тип, яким МІ прагнемо бути!» [73, с. 73—74]. Для себе письменниця прикладом нового типу жіночости вважала образ Аглаї з твору М. Хвильового «Вальдшнепи», а також жінок із творів К. Гамсуна, Г. Ібсена, що відповідало поєднанню «...жіночости з мужністю, а коханки з

товаришем...» [73, с. 76]. Отже, О. Теліга виступає за повернення в літературу жінки — не амазонки і не рабині, а тієї, хто «гармонійно поєднує в собі шал коханки, здорове материнство, а також спроможна у хвилини небезпеки стати поруч свого чоловіка на захист не тільки власної родини, але й всієї нації» [88, с. 211].

Справді, жінки, на думку Дмитра Тягнигоре, сміливі не лише в бою. Часто у буденному житті проявляють вони рішучість і грають роль «першої скрипки». В оповіданні «Ідеальна любов» автор розповів про хлопця-одинака, який не вірив у любов, але одного разу зустрів жінку і покохав її «чистою і святою любов'ю». Почуття тривало все життя і стало для героя «кращим у світі» [81, с. 154].

Отже, письменники у зображенні сильної жінки тяжіють до народно-фольклорних традицій, ставлячи її поруч із чоловіком і наділяючи силою, волею, мужністю. Влучні портретні характеристики, деталі й авторські ремарки створюють виразні образи сильних жінок. Водночас відчувається намагання авторів залишити жінці належне їй місце як у житті, так і в художньому творі, коли її сила — у коханні й жіночості.

### Тип «зайвої людини» більшовицької епохи

Тип «зайвих людей», традиційний у світовій літературі, виник у середині XIX ст. завдяки творам О. Пушкіна, М. Лермонтова, І. Тургенева, А. Свидницького, відрізнявся «характерним відчуженням від довкілля, інтелектуальною й моральною зверхністю над інертним оточенням, котре його не сприймало, витискаючи на периферію свого існування, переживанням глибокого скепсису, притаманному тогочасному поколінню» [46, с. 379].

До вивчення типу «зайвої людини» у різні часи долучилися російські критики й письменники В. Белінський, М. Добролюбов, М. Чернишевський, М. Салтиков-Шчедрін; науковці радянських часів В. Воровський, Г. Бурсов, Г. Бялий, Г. Макогоненко; сучасні — А. Хазова, Н. Попович, О. Данилова, Н. Федосєнко. Вони стверджували, що визначення згаданого типу — неоднозначне, адже містить у собі різні характери. Ю. Манн вказав на провідні риси типу зайвої людини: «відчуження від офіційної Росії, від рідного середовища, почуття інтелектуальної й моральної переваги над нею, водночас душевна втома, глибокий скептицизм, розлад між словом і ділом» [45, с. 204].

Говорячи про літературу міжвоєнного двадцятиріччя XX ст., ми мали б назву «зайві люди» взяти у подвійні лапки з огляду на

те, що цей художній тип перебуває занадто далеко від того оточення, у якому знаходився у позаминулому столітті. Однак все ж використаємо цей термін як такий, що є найближчим для згаданого типу персонажів, які вирізнялися антибільшовицькими настроями й відчували себе чужими при новій владі.

Тип «зайвої людини» присутній в оповіданнях А. Чекмановського («Колхоз імені Леніна»), М. Диканька («Дідова революція»), І. Савіна («Пьяная исповедь»), розглянуті нами раніше. Н. Федосенко зауважує: «...будемо вважати типологічним характером «зайвої людини» героя, генетично пов'язаного із романтичною традицією». Деякі риси такого персонажа віддалено можна прослідкувати й у реалістичних творах еміграційної прози: «упевненість героя у собі руйнується волею неприхильної для героя долі», «сприйняття своєї «зайвості» героєм», яка трималася на чужості іншим і всьому оточенню» [84, с. 125, 127]. Т

Такими виявляються персонажі у творах В. Леонтовича (1866, Полтавська губернія – 1933, Прага) і російськомовного українця – В. Федорова (1895, Херсон – 1959, Прага).

Головний герой оповідання В. Федорова «Суд Вареника» – типовий українець. Хата його стоїть окремо, на високому обриві на березі Дніпра. Життя героя з приходом більшовицької влади поділилося на дві частини – «до» (добрий господар) і «після» (куркуль) – саме з того випадку, коли комісія, що складалася зі своїх, слобідських, «с трудолюбивым рвением мышей откопала в сенцах последний мешок муки» [83, с. 183]. Автор порівнює Вареника з Діогеном. Його герой часами просиджує на діжці біля берега, а його зовнішність нагадує античного філософа: «По-диогеновски свисали вниз его босые ноги, и седые брови лохматились по-диогеновски» [83, с. 181]. Вареника не полишають різні думки («странные мысли»), причому протягом оповідання Федоров наголошує на тому, що все навколо «казалось ему нелепым»: чому забрали «его кровное имущество: куль муки, наработанный мозолями...», чому відібрана у господарів картопля гнила на складах, а керував «чекой бывший барчук из выгнанных гимназистов». Йому й помирати страшно по-новому, без батюшки. Нинішнє життя здавалося Вареникові схожим тепер на солдатську кашу, у якій усе змішано – «и грязь, и всякая пакость». Герой відчуває свою зайвість: «...Пушай я теперь вроде как лишний... А им что за жизнь?». Іншим разом автор включає ці думки у внутрішній монолог, де герой намагається зрозуміти, чи й справді «лишний он человек по нынешним временам...» [83, с. 187, 191]. Небажа-

ним виявився Вареник і в оселі рідної дочки, до якої приїхав привітати з народженням онука Маркса — це безбожне ім'я взагалі його гнітить. Не лише поведінка, а й обличчя дочки — «чужое и размаляванное». Перехожі Дніпропетровська — це також «народ, чужой ему и незнакомый», гості на хрестинах — «дармоеды», а вигляд зятя, який образив Вареника, — «лицо, ненавистное ему, как лицо дьявола» [83, с. 194 — 201].

Непотрібними виявляються й герої творів В. Леонтовича — комісіонер Сара Соломонівна з однойменного оповідання, і 65-річний професор, народовець старої генерації Кость («Гинуть мрії»), і повітовий маршалок<sup>27</sup> Олександр Левенець («Вигнанці»). Ворожість нового ладу наздоганяє усіх їх поступово, і кожен із персонажів проходить випробування новою владою. Змінюється до них ставлення з боку сусідів та колег, з'являється недовіра. Чільне місце у творах займає внутрішній монолог, який може складатися із низки риторичних запитань. Важкі думки не дають спокою героєві оповідання «Гинуть мрії»: «Куди я їду? На який кінець? Що робитиму? І невже все, що діється, єдиний наслідок усього життя, і невже це людське — те, що робиться?... І що може утворитися доброго серед цих людей?..». Йому пригадується «ворожий погляд селянина», тому герой розуміє, що треба тікати, але не знає, куди: «У город, де панують большевики — од своїх сусід, од своїх земляків до большевиків?» [41, с. 204].

Скрутним стає життя й Сари Соломонівни при комуністах. Вона не хоче, як Арон Нусимович, пристосовуватися, тому говорить, що хоче чесно хліб їсти: «Заробила, так моє, а як моє, так щоб ніякий чорт забирати його в мене не важився, а як дають за те, що ти сьогодні комуністий, сьогодні схотять — дадуть, завтра не схотять — і те, що дали, заберуть... то хай воно сказиться...» [41, с. 310]. Відчуваючи свою зайвність, жінка відважується тікати за кордон до дочок, вдається до хитроців, щоб отримати дозвіл для виїзду за межі України. Їй сумно покидати Київ, огортав жаль за минулим. Але коли через два роки дізналася про голод і страхіння в Україні, що все гірше й гірше життя, то подумала: «Тут мені зле, та дякувати Богові, що таки я не там» [41, с. 314].

Зайвим стає й статечний громадянин Левенець, життя якого також набуло змін після приходу більшовиків. Усі його поважали, й заможні, й бідняки, бо маршалок із 25 років працював на різних державних службах і був певний, що «заслугує на 27 Маршалок — у дореволюційній Росії — представник дворянства, якого обирали на губернських і повітових зборах і який керував становими справами дворянства; предводитель дворянства.

повагу людности», що, ймовірно, свідчить про автобіографічну основу твору. Леонтович також до революції отримав юридичну освіту, займався сільськогосподарською й культурною діяльністю, брав участь у роботі місцевого самоврядування земства, був мировим суддею, близько чверті століття впливав на рішення господарського губерніяльного земства, на розв'язання різних питань Полтавщини [54, с. 35–37]. Герой його оповідання поступово опиняється в ситуації відчуження. «За другої своєї навали» більшовики арештували Левенця, а селяни з найближчих сіл прийшли за нього прохати, і його відпустили. Та ненависть до нової влади, яка палила, грабувала, вбивала, чинила наругу над людьми, росла з кожним днем. Героя, як і Вареника із оповідання Федорова, обсів смуток. Він бачив, що новий лад «безглуздий та дикий». Олександра Івановича охоплював «жах, скаламучував душу, тьмарив думки» [41, с. 294]. Хвилював його й самосуд, який чинила громада над тими селянами, які доносили більшовикам. Ніби все пояснив Прокіп Григорович («Невже ж нам оцю напасть так і терпіти, невже хилити голову, поки скрутять? Ось і рятуємо, як уміємо: <...> наших комуністів і нищимо» [41, с. 298]), однак невеселі думки і відчай не давали спокою Левенцеві. Зайвими виявилися у творі українського письменника як Олександр Іванович, який згодом став вимушеним вигнанцем, так і народні месники, про яких пізніше з часопису дізнався герой: «В Н-ському повіті на Полтавщині большевики оточили та розбили так звану «банду» Пугача, яка протягом кількох років розбивала скрізь на Полтавщині радянські установи, забивала комуністів та радянських урядовців...» [41, с. 302]. «Зайва людина» намагалася хоча б чимось зашкодити ненависній владі, про що говорив Анарх, героєм «Повісті про санаторійну зону» Хвильового: «Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі <...> Ми — останні з могікан, остання фаланга зайвих людей» [86, с. 512].

Схожим на такого «останнього з могікан» виступає Вареник, який влаштував самосуд зятеві — той усіма силами хотів вислужитися радянській владі. Не стерпівши знущання, чоловік хитрістю заманив Степана у сарай, пообіцявши переписати на нього своє майно, і, зводячи курок, виніс вирок: «К расстрелу я тебя присудил» [83, с. 205].

Персонажі творів Леонтовича й Федорова — втілення свого часу. Думку від імені «зайвої людини» більшовицької епохи висловлює професор із оповідання Леонтовича «Гинуть мрії»: «Яка



будуччина такого народу? Як можна жити далі з порожнім серцем, без любови, бо любити нікого, без віри й надії!..» [41, с. 205].

Пропонуємо доповнити наведене вище визначення Ю. Манна щодо характерних особливостей «зайвої людини», які сформувалися в умовах більшовизму: відчуження від політики нової влади, від рідного середовища, почуття глибокої душевної втоми від втрати вітчизни, що переростає в екзистенціальну самотність.

«Зайві люди» в еміграційній літературі міжвоєнної доби — це кращі люди свого часу, які вболівають за долю держави. Зазвичай вони чужі всім: односельцям, які не розуміють і чинять доноси на них більшовицькій владі, часто непотрібні й рідним, а особливо відчувають себе відстороненими від нової влади, яка щедро випробовує на них нелюдські методи. Тип «зайвої людини» не може пройти випробування більшовицькою владою, яку ненавидить, тому обирає один із шляхів — еміграцію чи збройну боротьбу (Леонтович, Федоров) або самогубство (Тэффі «Майський жук», Г. Газданов «Черные лебеди»).

### 5.3. Колористика й символіка предметно-художньої зображальності у малій прозі митців

*Окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути потужним чинником художнього впливу.*

*Г. Ключек*

Сучасне літературознавство активно використовує поняття символу, яке розглядається у мистецтві як універсальна естетична категорія. Вона розкривається через зіставлення із художнім образом, а також знаком та алегорією. Тому можна стверджувати, що «символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості»; 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. Лосев, Г. Сковорода, З. Фройд, Г. Юнг. Вони підкреслювали, що образ-символ містить у собі велике багатство значень. Учені доводили, що художній образ є своєрідним «переплетенням думок» (О. Потебня) і що в

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<sup>28</sup>.

Загальні питання, пов'язані із розглядом символу в українській літературі кінця XIX – першої третини XX 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 письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвилі), М. Каратоццоло і Л. Спроге (Дон-Амінадо), І. Сквирська та Г. Юрчак (твори Юрія Косача).

Вагоме місце займає й колористика. Письменники міжвоєнної доби приділяють увагу кольору, відчуваючи не лише загальний тон, а й переливи світла. Кольоропис – один із 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 XIX – XX ст., «коли естетика імпресіонізму, а потім і експресіонізму з живопису поширилася у сферу літератури» [33, с. 10]. Колористичні характеристики у творах малої прози письменників, 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. Символіка кольору 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.

Фізичні явища – світло і темрява – у визначенні П. Флоренського, стають предметом філософських міркувань про співвідношення двох начал: божественного й нікчемного, Добра і Зла, Життя і Смерті. Вчений пояснює не лише інтерес письменників 28 А. Азбукіна (образ-символ «соловей» у російській поезії), Е. Гаврилюк (рослинна символіка), Г. Разувалова (образ будинку), О. Росінська (екзистенційна природа в поезії В. Стуса), Т. Кулешова (символ у творчості М. Цветаєвої), І. Московкіна (образи-символи у творах Л. Андрєєва), О. Темна (поетика символу у творчості М. Волошина), С. Чернюк (образна символіка у творах Т. Осмачки), Ю. Єранова (художня символіка у прозі А. Чехова) та багато інших.

до символіки кольору, а й несвідоме тяжіння до того чи іншого кольору, і це дає змогу зрозуміти духовний світ автора, світогляд.

Дослідження художньої символіки проведемо у компаративному аспекті. Зокрема звернемося до творчості російської й української письменниць першої хвилі еміграції Теффі та Галини Орлівни. На перший погляд, правомірність такого зіставлення може викликати сумнів, адже авторки відрізняються за світоглядними орієнтирами, жанровими пріоритетами, кількістю написаного. Однак саме простір художньої символіки в їх малій прозі відкриває перспективи порівняльно-типологічного студювання.

Функції використання символів у ранній творчості Теффі досліджували О. Бочкарьова, С. Васильєва, О. Михайлов, Д. Ніколаєв, Е. Нітрауер, Л. Спиридонова, О. Трубілова. Хоча з боку науковців С. Ленської, П. Ротача, М. Яремкович зроблені перші кроки у вивченні творчості Галини Орлівни, однак її твори «потребують сьогодні дбайливого дослідника» [8, с. 214], до того ж у царині образів-символів.

У долях письменниць навряд чи знайдеться багато спільного, однак на деякі моменти ми звернули увагу. Обидві авторки отримали гарну освіту: Теффі закінчила Санкт-Петербурзьку гімназію, Галина Орлівна — московську й Вищі жіночі курси. Кумиром обох був «Велетень» — Лев Толстой, «грудку землі і засохлу хризантему» із могили якого привезла українська авторка [8, с. 206], а Надія Лохвицька «читала й перечитувала» його «Детство», «Отрочество» та «Войну и мир» [74]. Після революції 1917 р. Галина Орлівна повернулася до Києва, продовжила навчання й розпочала творчу кар'єру — актриси й письменниці. Теффі, яка вже до революції стала «королевою російського гумору», також після закриття «Російського слова» вирушила до Києва й Одеси з публічними виступами. У 1919 р. Теффі опинилася в еміграції, сподіваючись на швидке повернення додому, якого так і не сталося. На чужині вийшло більше десятка книг її малої прози, книга спогадів, дві збірки віршів. Галина Орлівна, яка перебувала з 1921 по 1925 рр. в Західній Україні, на той час захопленій Польщею, випустила дві збірки новел («Шляхом чуття» (1921) і «Перед брамою» (1922)). Вона «з беззастережною довірою» повернулася на батьківщину, однак була звинувачена у націоналістичному ухилі, заарештована і провела понад п'ятнадцять років поза межами батьківщини, у Казахстані [65, с. 357-403].

Головні жанри, у яких працювали в еміграції, — оповідання і фейлетони (Теффі), новели й вірші у прозі (Галина Орлівна).

Творчість російської письменниці еволюціонувала від символізму до реалізму, про що неодноразово писали літературознавці, та елементи символістської поетики займають істотне місце в її малій прозі періоду еміграції. Зокрема видно, як за маскою сміху там проглядає ностальгія, тому в малій прозі Теффі 1920 – 30-х рр. використовуються образи-символи батьківщини – її минуле та сучасне [25, с. 25 – 28].

До «минулого» у творах Теффі віднесемо художні символи, пов'язані з дитинством письменниці й дореволюційним періодом. Як зазначила О. Бочкарьова, за кордоном Теффі все більше зверталася до дитячих спогадів, до забобонів і переказів «російського народу, спілкування з яким було необхідним для кожної людини, що опинилася на чужині» [11]. 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 отстает и остается 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!» [78]. Ця «колесница радости», що біжить «под звоны солнечной трубы», і є справжнім щастям. Радість дитини підсилена яскравим світлом кольорів – червоного, жовтого й «золотого».

З минулим пов'язані побутові речі, що стають образами-символами. Про них йдеться у творах, де згадуться обшуки та арешти. У творі «Счастье» – це конфісковані ложки, що символізують украдений побут. Більшовики, які обшукували помешкання, нічого підозрілого не могли знайти, поки не виявили срібних ложек. Щоб уникнути розстрілу, героїня повідомляє, що їй вони не потрібні, бо й сама збиралася «пожертвовать их на нужды... государственной эпизоотии» [75]. Коли мешканці повернулися додому, виявилось, що й меблі знадобилися новій владі. Так, за допомогою сатири, письменниця подає реалії більшовизму. У другому оповіданні, «Серебряный чайник», використовуючи прийом залучення чужого тексту (твори Г. Уеллса), Теффі

з допомогою символу викриває деякі вади існуючого режиму. Люди «смертельно больные», вживають якусь «бурду» і «клеякое месиво» замість хліба, носять одяг із лахміття. Міста в країні 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, який не второпає, що відбувається: «Грабеж из кустарного промысла перешел в правительственную организацию. Вполне законно — ваше умозаключение верно. Кушайте на здоровье, ни в чем не сомневаясь». І ось символ старої Росії виявився у матроса. Письменниця сатирично домислює: «...иногда неожиданно для дорогих гостей из шляпы лукаво вылезает краденый чайник...». Вона залучає й фольклорних героїв як свідків свавілля, що відбувалося в суспільстві. Так, в оповіданні «Сказочка» Баба-Яга скаржиться, що все добро розгубила: «Медную ступу, и ту реквизиrowали» [75].

Символами «минулого» є також аніمالістичні деталі (кабан, джміль, хрущ та інші), за допомогою яких відтворено індивідуальні характеристики, що сформувалися в дореволюційній Росії. Коли герой твору «Майский жук» прийшов до співвітчизника за допомогою, то, побачивши його в коричневому поміщицькому одязі, вловив схожість з хрущем. Хлопець згадав сон — спогади з дитинства, коли весь сад гудів навесні цими жуками [77, 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?» [77, с. 197]. На думку С. Аверінцева, «предметний образ і глибинний смисл у структурі символу виглядають 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]. Таким чином, аналогія з хрущем виникла у героя не лише за зовнішньою, а й за внутрішніми ознаками стосовно людини, якій немає діла до інших.

Символіка «сучасного» у Теффі стосується післяжовтневого періоду, пов'язаного з життям емігрантів та існуванням у Совдепії. Про життя в Росії вона дізнавалася з листів, чуток, еміграційної преси. Найчастіше використовувала абстрактні символи. «Потворний» танок не в такт, а ніби «на ходу схвачений», виступає символом неподобства на планеті — як результат світової революції та її наслідків («Защитный цвет»). Теффі пише: «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» [75]. 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 в Росії — розстріли, катування («Тонкие письма»). Ейфелева вежа («Башня»), питання генерала-біженця («Ке фер?») означають глибоку самотність людини поза батьківщиною [77, с. 150, 180].

Теффі писала, що в чужій країні для емігрантів знайомим було тільки небо. Розповідь про старого генерала взагалі стала візитівкою російських емігрантів [52, с. 10]. «Живем мы, так называемые лерюссы (русские), самой странной, на другие жизни не похожей жизнью. Держимся вместе не взаимоприятением, как, например, планетная система, а — вопреки законам физическим — взаимоотталкиванием», — сумно писала Теффі [77, с. 180]. Символи гільйотини та сировини означають незабобуваність людей як у Совдепії, так і в еміграції («Гильотина», «Сырье»). Авторка зазначала: «Жили-жили, творили, работали, а вышло одно сырье, да и то — другим на потребу» [75]. 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» [77, с. 169].

У малій прозі обох письменниць зустрічаються абстрактні символи «сучасного» — голоду й смерті, які набувають екзистенціального значення [28, с. 227–228]. Теффі намагається подати їх дещо відсторонено й не так вражаюче, як це робить Галина Ор-

лівна. 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») [76].

У Галини Орлівни смерть і експресія зображені у гротесках «Дроти», «Спи, хлопче, спи!», «Improvisacia». 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» [56, с. 29, 31]. Понура картина останнього твору нагадує готику середньовіччя з 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 [56, с. 32 – 33].

Символіка слова «мертвий» у Теффі стосується як дореволюційного, так і життя в еміграції. Подібну 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» [77, с. 437]. Зазвичай мертве у письменниці – «деревня», «колокольня», «сезон». «По опустелым улицам бродят только обиженные, прожелтые морды, обойденные судьбой, обезтравленные, обездовленные и обездоленные», – пише вона у творі «Мертвый сезон» [75]. У фейлетоні «Сказочка», зображуючи реальність, Теффі використовує казкові персонажі. У неї Змій Горинич у «Чрезвычайку пошел мертвыми костями заведовать» [76]. Згадує письменниця страшні події в оповіданні «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» [76]. Мова творів лаконічна, однак має глибокий символічний підтекст [25, с. 25 – 26].

Деякі авторські символи – павутиння і сургуч – означають невідворотність долі. Звертаючись до чогось заплутаного й незрозумілого, Галина Орлівна використовує символ павутиння, яка 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», чуто «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 ріжні» [56, с. 18–21]. На думку С. Ленської, «образ павутиння, який неначе обплутує стару, подвоюється: означає передсмертні марення старої і символізує більшовицьку владу, ворожу селянам, її руйнівні наслідки» [40, с. 333]. Пророцтво жінки («А щоб менше було чути голос Божий і щоб менше було видно небо, то весь світ заснуть павутинням...») [56, с. 20] звучить пророчо й майже погрозливо.

Дещо інше від павутиння, але схоже значення — постійної присутності — має символіка сургучу в оповіданні Теффі «Тихий спутник». По-різному називає письменниця свого супутника — «обломок сургуча», «ненужный огрызок», «маленький друг». Вона не пам'ятає, коли саме він у неї з'явився, але на всіх етапах вигнання був поруч. Починаючи від Петербурга й Москви, слідував з нею через Київ та Одесу, приїхав до Парижу та Берліну. Тривало важке 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 цей уламолок став свідком листа всесвітнього значення, яке написала авторка. Сургуч став символом того незвіданого, що у звичайному житті не можуть бачити люди: «существо безликое, выражающее обликом нечеловеческим человеческую печаль, работу, и ласку, и страх за меня, и преданность» [76].

Символи павутиння і сургучу мають схоже й відмінне значення. Схожість — у постійній присутності, невідворотності долі, нагадуванні про злиденні часи, у раптовому зникненні. Водночас павутиння означає те, від чого людина бажає позбавитися, але неспроможна самостійно це зробити, а сургуч, навіть забутий на столі, повертається до господині, слугує їй, допомагає, рятує.

У малій прозі Галини Орлівни особливого значення набуває символіка кольорів, серед яких важливу роль відведено жовтому, що має амбівалентну семантику. З одного боку, це символ самого життя, сонця, з іншого — знак хвороби та втручання у власний світ іншого, про що свідчить використання 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» [55, с. 43]. Вжите у творі близько 30 разів, «жовте» набирає ознак психологічного символу, що стає маркером нестерпних чоловічих домагань, які призводять дівчину до нервового стану [55, 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 у письменниці втому, слабкість здоров'я: «он был совершенно желтый» («Наклейка»), «Валентина Сергеевна усталая, желтая» («Чудовище»), «желтое лицо» («Жанин»), «лицо озабоченное и желтое» (Конец предприятия)» [76].

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 вона купує білі квіти й несе коханому «як жертву, білу і чисту» [57, с. 21].

Розроблена у Теффі символіка очей, які характеризують різні почуття: «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 [75]. 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») [76]. Теффі використовує символіку очей і у приказах: «глазом не сморгнула» («Охота»), «смотрела, не сводя глаз» («Кука») [76], «не смел показать ей на глаза» («Кошмар») [75]. Найчастіше вживає вона словосполучення щодо очей — «мутные», «тусклые», «мертвые», «усталые глаза», «совсем не веселые

глаза», «выхлестанные глаза», «ужас у него в глазах» що є свідченням екзистенціального, підсвідомого.

До символіки очей звертається й Галина Орлівна, щоб підкреслити ворожість, дискомфорт. Очі дідича неприємно вразили дівчину, коли вона, знесилена довгою дорогою, ховаючись від переслідування «пануючої влади», зупинилася перепочити: «... щось дивне блиснуло в цих старих, майже білих очах, в яких раптово засвітилися якісь жовті точки» [55, с. 43]. Пізніше — в арештному домі, на приватній зустрічі, у вагоні при броньованому поїзді — скрізь переслідувало її оте «жовте», а разом із цим — очі різних чоловіків: «два жовто-зелених ока блистіли...»; «ці гарячі очі з жовтими вогниками» [55, с. 44–45]. Підзаголовок твору «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, якого вона чекає, дарує дівчині ніжно-рожеву троянду, читає їй вірші, казку. Романтична налаштованість дівчини, яка уявляє себе царівною з казки, проходить після його холодних слів «не треба». Піднесений емоційний стан героїні поступово змінюється. «Вона сиділа, вся втиснута в куток канапки, вся якась зблідла, з зачиненими очима» [57, с. 19–20]. Провідну роль відіграє прийом антитези: Галина 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 Ганнусю, яка дивилася «Бог зна куди змученими, невидячими очима» [57, с. 20].

Іноді очі живуть окремим життям. У Теффі в оповіданні «Мать» очі сина діють як окремий персонаж: «Его глаза спрашивали ее: «Ну что же ты?» Молили: «Помоги! Придумай!» [76]. Екзистенціальні мотиви та символіка очей є провідними в новелі Галини Орлівни «Ї очі». Хвора жінка весь час проводить, сидячи на ліжку, дивиться «перед себе своїми трохи пукнатими очима». Очі виконують функції основного персонажа. 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 знати? <...> навіщо вони дивляться?» [57, с. 23–24]. У творі присутні 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». Згадаймо, що у сатиричній збірці «Веселе в сумному» Кліма Поліщука один із героїв — товариш Око, портрет якого ніби списаний з лідера більшовицької партії.

Використовують письменниці й символіку хреста, який є одним із найдавніших сакральних знаків. Хрест несе різні смислові навантаження. Згідно з українськими віруваннями — це оберіг від темних сил [13, с. 567–568]. Герої оповідань 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»). Авторки використовують хрест як символ вічного життя [13, с. 568]. У російській 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 [храма — I. Ж.] фасад. Вся статуя, ярко вызолоченная, с тяжелой высокой короной на голове. Лицо Мадонны повернуто к морю. Она смотрит, сторожит, охраняет. <...> Он [ветер — I. 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...» [76]. Марія Бокур є втіленням страдницького життя у Теффі. 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 письменниця малює символ самої Мадонни, обличчям повернутої до моря, бо вона — «Матерь Божия Охраняющая» [76].

У творах Теффі й Галини Орлівни мати — символ вічності, знак самої Матері-землі. У боротьбі з собою, у стражданнях змальована жінка як в оповіданні Теффі «Ветер», так і в творі письменниці «Пробудження». Двоє бачать дівчину, що сидить, не змінюючи пози, і сперечаються. Один вважає, що «...вона тепер живий лиш мрець», інший вірить, що вона лише знепритомніла і скоро «Дух перемаже і встане знов!» [56, с. 41–42].

У Галини Орлівни велике значення мають національно-патріотичні мотиви. Вона часто звертається до сакральних та міфо-

логічних символів — ангелів, голосу Божого, Свят-вечора («Павутиння», «Небо і земля», «У церкві»). Так, у новелі «Липовий хрест» використовує 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» [56, с. 3]. У липового ж, середніх розмірів хреста, була довга розповідь про історію визвольних змагань в Україні: це і «червоні жупани», і «сірі люди», «картузи й мова якась чужа». Авторка 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...» [56, с. 3—9].

Схожу традиційну символіку в письменницях мають образи-символи неба, зірок, вітру, тіні, годинника, зів'ялих квітів. Із національною символікою пов'язаний символ маку, який в однійменній поезії у прозі Галини Орлівни 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 — символ крові захисника [56, с. 36]. В оповіданні Лесі Верховинки «Казка минулих літ» мак символізує місце, де впала капля крові з Ісусового чола.

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 джерел, «щоб народ знесилений повстав і ще хоч раз повірив би в чудо» [56, с. 39]. Фольклорно-міфологічні мотиви роблять мініатюру значимою і актуальною, адже людина має вірити: «І коли останнім ударом зрушимо неперушню, тоді серця відкликнуться любов'ю і потече із них по краплях червоне кров і скропить рясно нашу землю, і в кожній душі повстане віра...» [56, с. 39].

Таким чином, і традиційна, і авторська символіка у творах малої прози Теффі й Галини Орлівни, віддзеркалює емігрантські настрої. Теффі більше ностальгує за минулим, тому її думки з утраченою Росією. Українська авторка вболіває за свободу батьківщини — звідси патріотичні мотиви. Символічними є вчинки персонажів. Провідне місце у творах займають символіка кольорів, художні символи мертвого, молитви, хреста, матері, павутиння, очей, сургучу, кожен із яких має психологічне навантаження.

### Використані джерела

1. Аверинцев С. С. Символ в искусстве: литературно-энциклопедический словарь. / А. А. Аверинцев — М. : Наука, 1987. — С. 378—379.
2. Арцыбашев М. П. Записки писателя (1907–1927). Дьявол / Михаил Арцыбашев. — М. : НПК «Интелвак», 2006. — 792 с.
3. Астаф'єв О. Командир студентського куреня / Олександр Астаф'єв // Слово просвіти, 2011. — 3—9 лют. (ч. 5). — С. 8
4. Байков Н. А. В лесах и горах Маньчжурии: очерки; Тигрица: повесть. — Владивосток : Рубеж, 2011. — 736 с.
5. Байков Н. А. Тайга шумит; По белу свету; У костра; Сказочная быль: очерки и рассказы / Комментарии Е. Ким. — Владивосток : Рубеж, 2012. — 512 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / М. М. Бахтин — М. : Худож. лит., 1975.
7. Библиотека-Фонд «Русское зарубежье». Ф.13. Оп.2. Д.1663. Л.7.
8. Білик Г. Галина Орлівна — Клим Поліщук: «Дієві жертви великого історичного лихоліття» / Г. Білик // Рідний край. — 2013. — №1 (28) — С. 206—214.
9. Бобылева Е. С. Символика пейзажа в книге И. С. Лукаша «Голое поле» / Е. С. Бобылева // Вестник МГОУ. — 2012. — №5. — С. 105–110. (серия «Русская филология»).
10. Богословский А. Дыхание России. / А. Богословский. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://az.lib.ru/o/oredzh\\_i/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/o/oredzh_i/text_0080.shtml)
11. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи / Е. В. Бочкарева: автореф дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. — Ульяновск, 2009. — Режим доступу : <http://cheloveknauka.com/komicheskoe-v-hudozhestvennom-mire-n-a-teffi>
12. Булгаков М. А. Избранные произведения / М. А. Булгаков. — К. : Дніпро, 1990. — 703 с.
13. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Войтович. — К.: Либідь, 2015. — 664 с.
14. Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. — К. : Либідь, 2005. — 488 с.
15. Гетьманець М. Ф., Михайлин І. Л. Сучасний словник літератури і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2009. — 384 с.
16. Довгаль Спиридон (Свирид) Микитович (1896 — ?) — політичний та військовий діяч // Ф. 3930 оп. 1. // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.
17. Довгаль С. За землю гинули // Нова Україна. Прага. — 1925. — №7—9. — С. 81—83.

18. Довгаль С. На інтернації // Нова Україна. Прага. — 1927 — №1 — 2. — С.43 — 46.
19. Довгаль С. Поворот од соціалізму / Спиридон Довгаль. — Подєбради: Видавництво «Вільна Спілька», 1927. — 16 с.
20. Довгаль С. Тіні похмурих днів // Нова Україна. Прага. — 1925 — №2 — 3. — С. 56.
21. Дружкова И. С. Бандитская Одесса в период революционных событий 1917 — 1921 гг. в произведениях И. Бабеля и других одесских авторов: исторический контекст и фантазия писателя. / Ирина Дружкова // Мигдаль. — 2008. — 8 декабря. [Електронний ресурс] — Режим доступа : <http://www.migdal.org.ua/migdal/events/science-conf/6/17434/?print=1>
22. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: Учебное пособие. — [Електронний ресурс] — Режим доступа : [http://modernlib.ru/books/a\\_b\\_esin/psihologizm\\_russkoy\\_klassicheskoy\\_literaturi/read/](http://modernlib.ru/books/a_b_esin/psihologizm_russkoy_klassicheskoy_literaturi/read/)
23. Жиленко И. Р. Стилевые доминанты малой прозы Ивана Савина // «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.
24. Жиленко І. Р. Вольовий тип людини у малій прозі І. Лукаша і Л. Мосендза першої хвилі еміграції // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 43. — Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. — С. 21 — 25.
25. Жиленко І. Р. Символіка батьківщини у малій прозі Теффі періоду еміграції // 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.
26. Жиленко І. Р. Спиридон Довгаль: штрихи до творчості міжвоєнної доби (за матеріалами часопису «Нова Україна» (Прага) 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.
27. Жиленко І. Р. Стильові доміанти малої прози українського зарубіжжя (на матеріалі збірки Юрка Перекотиполе «Експропріація») // Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: ХІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція. — Суми, 11—12 травня 2017 року. — С. 98—101.
28. 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.
29. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / В. М. Жирмунский. — М. : Наука, 1977. — 407 с.
30. Зверев А. ХХ век как литературная эпоха // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. II. — С. 3—56.
31. Івченко М. Сурма і меч. / Михайло Івченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2012. — 212 с.
32. Кеба О. В. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціально-го світосприйняття : Монографія / О. В. Кеба, Н. М Шенкнехт. — Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. — 188 с.

33. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Ключек. — К.: Академвидав, 2013. — 256 с.
34. Ключек Г. Синергія літературного твору: навчальний посібник з магістерсько-го курсу теорії літератури. — Кіровоград, 2018.
35. Козякин Н. В. Иван Савин. «Только одна жизнь» / Н. В. Козякин. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://www.xx13.ru/kadeti/savin.htm>
36. Колінько О. П. Українська і російська модерністська новела рубежу ХІХ—ХХ 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.
37. Колощук Н. Г. «Нотатник» Юрія Липи та «Конармія» Ісаака Бабеля: два погляди на одну війну / Надія Колощук // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Літературознавство. — Кам'янець-Подільський, 2001. — Вип. 11. — С. 57—69.
38. Костельник Г. Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші / Рецензія // Дзвони. (Львів). — 1939. — Ч. 5—6. — С. 202—204.
39. Левицька Н. Є. «Святі лицарі» в прозі Юрія Липи / Наталія Левицька // Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». — 2011. — Т. 24 (63). — №1. Ч. 2. — С. 256—261.
40. Ленська С. В. Українська мала проза 1920—1960-х років: на перетині жанру і стилю: монографія / С. В. Ленська. — Полтава : ПолтНТУ, 2014. — 656 с.
41. Леонтович В. М. Зібрання творів. В 4 т. Т.2. / В. М. Леонтович — К.: Сфера, 2004. — 356 с.
42. Липа-Гуменецька М. Про мого батька й діда / Марта Липа-Гуменецька // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Кн. 2. — К.: Аконтіт, 2001. — С. 673—675.
43. Липа Ю. І. Нотатник. / Юрій Липа, — К.: Український Світ, 2000. — 296 с.
44. Липа Ю. Українська раса / Юрій Липа. — Режим доступу : <http://www.vatra.com.ua/rasa/yuriy-lypa-ukrayinska-rasa.html>
45. Літературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
46. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
47. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
48. Лукаш І. Голое поле (Книга о Галлиполи). — Софія : Печатница «Балкан», 1922. — 77 с.
49. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20—30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти. / Н. Мафтин. — Івано-Франківськ, 2008. — 356 с.
50. Мосендз Л. Людина покірна / Л. Мосендз. — К.: Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. — 164 с.
51. Набитович І. Леонід Мосендз — лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури. / Ігор Набитович / — Дрогобич : Відродження, 2001. — 222 с.
52. 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—18

53. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. / Ф. Ницше. — СПб : Издательский дом «Азбука-классика», 2008. — 336 с.
54. Окрилений Україною: До 150-річчя від дня народження В. Леонівича (1866 — 1933) // Дати і події, 2016, друге півріччя: календар знаменних дат №2 (8). / Національна парламентська бібліотека України. — К., 2016. — С. 35 — 40.
55. Орлівна Галина «Жовте» (Із життя) / Галина Орлівна // Воля. — Відень. — 1921. — 3 липня. — С. 43 — 45.
56. Орлівна Галина. Перед брамою: Новели // Галина Орлівна // Львів — Київ, 1922. — 47 с.
57. Орлівна Галина. Шляхом чуття: Новели / Галина Орлівна // Львів — Київ, 1921. — 49 с.
58. Павленко М.І. Інтерновані українські військові формування [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=12417](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=12417)
59. Перекотиполе Ю. Експропріація : оповідання з революційних часів на Україні / Юрко Перекотиполе. — Chicago.Illinois : Українська видавнича спілка, 1917 (?). — 64 с.
60. Пильский П. Иван Савин / Петр Пильский // Сегодня. — 1927. — №155. — 16 июля. — С. 2.
61. Поліщук К. Вибрані твори / Упоряд. В. Шевчук; передм. С. Яковенка / Клим Поліщук. — К.: Смолоскип, 2008. — 704 с.
62. Просалова В. Текст у світі текстів празької літературної школи / Віра Просалова — Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. — 344 с.
63. Резнік О. Реалістичний тип художньої свідомості в емігрантській літературі / Мандрівець. — 2008. — №7. — С. 62—66.
64. 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. / О. В. Родный. — Днепропетровск, 1992.
65. Ротач П. Лубни, Кулябки, 18...Стежками життя Галини Орлівни // Ротач П. І слово, і доля, і пам'ять Статті, дослідження, спогади // П. П. Ротач. — Полтава, 2000. — С. 357 — 403.
66. 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>
67. Савин И. Только одна жизнь: 1922—1927. / Иван Савин. — Нью-Йорк, 1988. — 230 с.
68. Савина-Сулимовская Л. К читателям // Савин И. Только одна жизнь: 1922—1927. — Нью-Йорк, 1988. — Режим доступу : <http://ricolor.org/europe/finlandia/fr/cul/1/2/>
69. Соколов Б. Тайны Булгакова. Расшифрованная «Белая гвардия». / Б. Соколов. — М.: Эксмо, 2010. — 320 с.
70. Стахів М. Третя Советська республіка в Україні : нариси з історії третьої воєнної інвазії Советської Росії в Україні і розвитку окупаційної системи в часі : листопад 1919 — листопад 1924 / М. Стахів. — Нью-Йорк, 1968. — 244 с.
71. Сургучев И. Эмигрантские рассказы / Илья Сургучев. — Париж : Книгоиздательство «Возрождение», 1927. — 216 с.
72. Таболина Т. В. Неизвестные лица неизвестной эмиграции / Т. В. Таболина // Русский вестник, 2002. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.rv.ru/content.php3?id=450>



73. Теліга О. Збірник / Олена Теліга. — Детройт — Нью Йорк — Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. — 473 с.
74. Тэффи. Мой первый Толстой. [Електронний ресурс] — Режим доступу : [http://ocr.krossw.ru/html/teffi/teffi-tolstoy-ls\\_1.htm](http://ocr.krossw.ru/html/teffi/teffi-tolstoy-ls_1.htm)
75. Тэффи Н. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Все о любви. Городок. Рось. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/teffy-ss05-03.html>
76. Тэффи Н. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. Книга Июнь. О нежности. [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-ss05-04/teffy-ss05-04.html#work001>
77. Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания / Сост. Б. Аверина. — Л. : Худож. лит., 1989. — 448 с.
78. Тэффи Н. А. Счастливая / Н. А. Тэффи — Режим доступу : [http://lib.ru/RUSSLIT/TEFFI/r\\_schastliwaya.txt](http://lib.ru/RUSSLIT/TEFFI/r_schastliwaya.txt)
79. Тягнигоре Дмитро. Козацьке Серце і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, 1927 р. — 191 с.
80. Тягнигоре Дмитро. Королева Розбійників і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, Манітоба, Канада, 1938 р. — 154 с.
81. Тягнигоре Дмитро. Розбійник Іван Пушкар і інші оповідання / Дмитро Тягнигоре. — Вінніпег, Ман, 1936 р. — 159 с.
82. Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Кн.2. — К. : Аконті, 2001. — С. 677—679.
83. Федоров В. Г. Канареечное счастье / Сост., предисл., примеч. В. П. Нечаева. — М. : Моск. рабочий, 1990. — 479 с.
84. Федосенко Н. Г. И. С. Тургенев: к вопросу о «лишнем человеке» // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2008. — Вып. 3. — Ч. II. — С. 125—133.
85. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навч. посіб. / Н. С. Ференц. — К. : Знання, 2014. — 511 с.
86. Хвильовий М. Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. / М. Хвильовий. — К. : Наук. думка, 1995. — 816 с.
87. Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нерозділему» // Юрій Липа. Нотатник. — К. : Український Світ, 2000. — С. 3—22.
88. Юрчук О. Творчість О. Теліги: реінкарнація жіночості в умовах боротьби за українську націю. / О. Юрчук // Вісник Житомирського державного університету. — Вип. 53. — С. 209—212.

## ВИСНОВКИ

Компаративне дослідження, у якому вперше порівнюється мала проза українських та російських письменників-емігрантів першої хвилі, охоплює широке коло відповідного матеріалу. Для багатьох митців еміграція стала вимушеним кроком. Незважаючи на несприятливі умови, самотність, депресію, приниження, жалюгідне існування, українські й російські письменники-вигнанці у різних жанрових формах створили яскраві зразки малої прози.

Творчість деяких авторів уводиться у науковий обіг уперше (Д. Тягнигоре, С. Довгаль, І. Мірний, П. Північний, Галина Орлівна). Детально аналізуються прозові твори маловивчених письменників – О. Грицая, І. Лукаша, І. Савіна, М. Байкова, М. Левинського, Лесі Верховинки, А. Несмелова та ін. Залучаються до аналізу й маловідомі твори О. Купріна, В. Королева-Старого, Н. Федорової, М. Осоргіна, І. Гаврилюка, В. Федорова та інших.

До об'єкта дослідження включено численні твори малої прози, розміщені на сторінках еміграційних часописів означеного періоду («Тризуб», Літературно-науковий вісник», «Нова Україна», «Воля», «Кубанський край», «Стерні», «Студенський вісник», «Літопис політики, письменства і мистецтва», «Нове життя», «Діло», «Иллюстрированная Россия», «Эхо», «Современные записки», «На литературном посту», «Новый журнал»).

Майже всі структурні частини монографії побудовані на порівнянні творів малої прози українських та деяких західно-українських із російськими й російськомовними (вихідцями із України) письменниками міжвоєнного двадцятиліття.

Проаналізувавши твори представників літературного зарубіжжя на тематологічному, генологічному й поетико-стильовому рівнях, ми виявили схожі й відмінні особливості.

На тематологічному рівні зафіксовано найбільше аналогій. Для багатьох письменників спільними є теми Жовтневого перевороту й «більшовицького раю», екзистенційні аспекти життя в еміграції, антивоєнна спрямованість і тема втраченого покоління», патріотичні мотиви, пошуки національно-культурного архетипного взірця (пушкініана й шевченкіана), еміграційна ленініана, материнський код, дитячий дискурс, антична й орієнтальна тематика.

В аспекті художнього осмислення наслідків революції ми виявили 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 (І. Шмелюв, В. Королів-Старий, І. Савін, Є. Гринишин, А. Крезуб, М. Байков, М. Арцибашев, А. Седих), дотичних до «літератури факту». Усі розглянуті твори є художнім відтворенням катастрофічних наслідків більшовицького правління: голоду, страждань, свавілля, насильства, фізичного й морального знищення. Ненависть до нової влади й бажання якнайшвидшого звільнення від панування більшовиків об'єднує представників обох літератур. Симптоматичними у цьому відношенні є назви багатьох творів: «Солнце мертвых» (Шмелюв), «В паутине» (Савін), «За хлібом» (Крезуб), «Край божевільних та злочинців» (Барановський), «Дисонанс» (Дудко) тощо.

Не менш важливим є порівняння теми висвітлення «більшовицького раю» через аналіз поезики малої прози авторів, що мали спільне українське коріння. Так, книжки І. Лукаша («Голое поле») і Л. Мосендза («Людина покірна») мають документальну основу, позначені публіцистичністю, їхні герої — сильні, вольові особистості, хоча й дещо ідеалізовані. У той час, як персонажі нарисів російськомовного 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 Галічці й чекає, поки її «покличе Росія», а українці асоціюють нових хазяїнів з 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 спільною 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 поезики письменників-емігрантів свідчать про типологічну спорідненість із художніми новаціями західноєвропейської літератури того часу. Так, застосування елементів телеграфного стилю, методу «айсберга», пацифістських мотивів дає змогу говорити про Р. Гуля як предтечу стилю Хемінгуея. У дослідженні поезики оповідання А. Несмелова «Короткий удар» проведено паралелі з творчістю Л. Толстого й Е.-М. Ремарка, із якими також дотичними є антивоєнний дискурс, ставлення до солдата як до «пушечного м'яса». Достойними продовжувачами літератури «втраченого

покоління» є українські письменники А. Чекмановський (оповідання «Крути») і Ю. Косач («Остання атака») та ін.

Подібності проблемно-тематичного комплексу еміграційної малої прози виразно демонструє так звана ленініана, що перетворюється на антиленініану. 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) аналізують ставлення Леніна до народу, змальовують жахливі результати його політики, що спричинили загальний занепад життя; з'ясовують, як спрацьовували ленінські лозунги та заклики. Залучений до роботи історико-публіцистичний матеріал відтінює тематичну складову творів малої прози письменників міжвоєнної доби. Деякі оповідання українських митців (А. Чекмановський «Колхос імені Леніна») викривають катастрофічні наслідки комуністичного експерименту часів непу.

Провідне місце у творчості О. Купріна, В. Королева-Старого, Теффі, З. Гішніус займає тема батьківщини. Страждаючи від розриву з рідною землею і намагаючись вижити на чужині, письменники продовжували натхненно працювати. Цікава й різноманітна творчість галицької авторки Лесі Верховинки й мала проза О. Купріна свідчать про турботу обох авторів за долю рідного краю, справжню любов до нього. Характерними для них є схожі жанрові орієнтири, домінанти поетики, особливості хронотопу, що поширюються на осмислення сучасного, минулого й почасти породжують антиутопічні мотиви. Одна із суттєвих відмінностей полягає у тому, що антиутопія Купріна лише попереджає про майбутній тоталітаризм, натомість оповідання-нарис Лесі Верховинки вселяють надію на бажану волю для своєї країни.

Національно-патріотичний дискурс творів нерідко пов'язується із далеким минулим часів козацтва (Б. Лепкий, Д. Тягнигоре, А. Чекмановський) і бойовим сучасним (Ю. Липа, Л. Мосендз, К. Поліщук). Справжніми 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 надто актуальною була тематика вигнання. На прикладі оповідань О. Толстого «На острові Халки» й О. Бабія «Бандит» ми простежили типологічно подібні модули екзистенціальної естетики: межову ситуацію, абсурдність існування, концепцію самотності. У сюжеті творів О. Толстого й О. Бабія є чимало елементів, дотичних до екзистенціальної прози першої третини ХХ ст. Схожим в авторів є зображення життя емігрантів, поміщених у «мінус-гармонію» післявоєнну атмосферу.

У тематичному блоці студіювання фольклорно-міфологічних орієнтирів перш за все зіставляються архетипові фігури Шевченка й Пушкіна, духовна спадщина яких була надто привабливою та близькою для митців еміграції. У роботі виокремлено дві групи творів. До панегірично-мемуарної 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. Російські митці Нік. Гієвський, І. Лукаш, М. Осоргін, Саша Чорний та інші намагалися зробити національного класика своїм сучасником, вступали з ним у творчий діалог. Пушкін давав їм відчуття єдності, згуртованості, чого дежким об'єднанням так не вистачало в еміграції, тому кожен із авторів шукав «свого» Поета. Символом нескореності й національним оберегом для письменників українського зарубіжжя стала архетипова фігура Тараса Шевченка, портрет якого відігравав роль символу — іконічного знаку (Ю. Липа, Леся Верховинка, Б. Лепкий, Дмитро Тягнигоре), а «Кобзар» був «талісманом» і впливав на формування національної свідомості українців. Аналіз показав, що домінантою в усіх творах еміграційної шевченкіани й пушкініани було шанобливо-панегіричне ставлення до своїх національних кумирів.

Міфологічні мотиви й архетипи 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 інших. Архетип Великої Матері, який залишається протягом століть незмінним, у міжвоєнну добу породжує різноманітні міфологічні мотиви: сліпої материнської любові, Ніубеї (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) тощо. Художні парадигми письменників у

зображенні основних архетипів та мотивів материнської тематики є типологічно співзвучними й у багатьох випадках перетинаються. Почасти має амбівалентне значення материнський образ-архетип. Та все ж домінантним є позитивний образ матері, основу якого складає архетип Великої Матері. Нехтуючи власним життям, вона йде на все заради щастя дитини, тому спільним майже для усіх аналізованих творів міжвоєнного двадцятиріччя є мотив жертвності.

Колориту тематиці малої еміграційної прози додають твори, в яких обігруються античні сюжети й образи. Своєрідність та типологічні варіанти інтерпретації представлені у процесі порівняльного аналізу малої прози О. Грицяя та О. Купріна. З одного боку, різножанрові твори письменників відрізняються тематичною спрямованістю, у яких підняті загальнолюдські проблеми: у Купріна — вічна тема кохання, у Грицяя — категорія страху. Водночас твори мають схожі образи (супергероїв і слабких людей), мотиви (ніцшеанство, діонісизм, фрейдизм), по-новому переосмислюють міфи.

Фольклорна складова різних за жанрами книжок малої прози вивчається 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 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 в Королева-Старого.

Важливою в аналізованих творах є тема дітей і дитинства. У важкі еміграційні роки вона стала свого роду якорем порятунку для багатьох письменників. Схожими елементами творів малої прози В. Винниченка й А. Аверченка, що входять до збірок «Намісто» і «Діти», є дві складові: тематична (святки, сирітське життя, дитяча дружба, стосунки з дорослими, турбота про батьків, ігри й витівки халамидників тощо) і стильова (психологізм, філософічність, музикалізація, засоби виразності та прийоми — порівняння, метафора, гротеск, гіперболізація, іронія; риси портретної характеристики).

На генологічному рівні (розділ «Жанрова палітра еміграційної малої прози») представлені чотири групи творів малої прози усіх жанрів: новела й оповідання; суміжні літературно-публіцистичні

(фейлетон, памфлет, нарис, есе), до яких тяжіє утопія й антиутопія; «фольклорні» (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 її гендерної складової (Н. Берберова, Н. Федорова, О'Коннор-Вілінська, О. Звичайна, О. Храпко-Драгоманова) дає можливість зробити висновок про домінування оповідання над новелою в період першої хвилі еміграції. Оповідання різних видів (етнографічні, різдвяні, соціальні, «оповідки вигнання», оповідання-портрет, психологічне й «детективне») виступають провідним жанром у творах жіночої прози обох літератур. Однак, якщо художній практиці українських авторок притаманний пафос страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаніком, О. Кобилянською, то росіянки більше звертаються до психологізму, деталей предметно-художньої зображальності, що відповідає традиціям російської класики – А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського.

У роботі досліджується й експериментальна проза. У творчості Максима Горького вона представлена оповіданням «Отшельник», у якому той звернувся до нетипової для нього теми – показу «вивертів людської душі», поєднання архетипу Мудрого старця з образом «великого грішника», таємничих символів, ніцшеанських мотивів. Інтелектуальну прозу письменників-модерністів В. Набокова й Ю. Косача вирізняють спільні доміанти, позначені різноманітними особливостями: міфологічними сюжетами, ніцшеанськими елементами, ігровою поетикою, екзистенціальними мотивами, ірреальним, інтертекстуальністю, насиченою художньою складовою.

Аналіз орієнтальної тематики малої прози О. Купріна та О. Грицай виявив, що вона схожа за філософською концепцією, екзотичними мотивами та суспільно-виховним змістом. Український автор виявив неабияку майстерність у створенні оригінальних жанрів малої прози (оповідання, новела, сатира, казка, легенда). У його творах присутні національні й екзистенціальні мотиви, символи, ремінісценції з творів зарубіжної літератури.

Розвиток малої еміграційної прози міжвоєнної доби ми назвали документальним, адже більшість творів цього героїчного й водночас трагічного двадцятиліття написано авторами, які без-

посередньо брали участь у важливих воєнно-революційних подіях. Особливу роль відіграють твори «літератури факту», виділені нами у групу суміжних літературно-публіцистичних жанрів, до якої належать фейлетон, памфлет, нарис, есе. Письменники використовували фактичні, статистичні, біографічні матеріали, обривно інтерпретували реалії життя першої третини ХХ ст., тому в них сильний автобіографічний і публіцистичний елементи.

Суміжну групу складають перш за все художньо-публіцистичні твори. Зразком для нашої розвідки стала проза М. Арцибашева і Д. Донцова. Характерний для кожного письменника публіцистичний стиль зумовлений активно-діяльнісною позицією авторів та бажанням донести її до народу. Їм притаманні в'їдлива іронія, певна тенденційність, динамізм думки, особлива патріотична енергетика. Переконливі аргументи, влучні й чіткі висновки письменників спонукали до дії. Інша річ — світоглядні позиції: Донцов — послідовний і непримиримий український націоналіст, Арцибашев — монархіст.

Провідне місце серед творів суміжної групи жанрів займає фейлетон. Його жанрово-стильові особливості ми простежили на прикладі творів А. Аверченка, який здебільшого зображував життя у більшовицькому Радянському Союзі, та Р. Купчинського, що описував життя українців в окупованій поляками Галичині. Обидва використовують схожі лексичні й художні засоби, елементи іронії, сатири, іноді — гротеску. «Короля сміху» обурювало панування нової влади, що спричинила безлад і руйнацію в країні, українського митця хвилювала доля його співвітчизників та рідної землі.

У міжвоєнний період традиційний для української літератури жанр легенди представляють твори національно-патріотичної тематики (С. Калинець) і феміністичного змісту. А. Чекмановський показує, що жіноча сила може бути руйнівною, як у легенді «Безодня», або чародійною, натхненною, милосердною і водночас разючою, як у «Поліщуцькій Матері».

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 тягнуть до гоголівських традицій, втілюють народне й міфологічне уявлення про потойбічний світ, містять морально-філософські акценти. Однак є між ними й відмінність: в оповіданні-казці



(Королів-Старий) добро перемагає зло, «оповідання-міф» (Амфітеатров) дає право на вибір.

Мініатюрно-фрагментарну прозу в українському та російському зарубіжжі розглянуто на прикладі мініатюр 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 актуальними питаннями катастрофічного сьогодення й темами кохання. Деякі складові — лірична основа, музичність і колористика — незмінні атрибути творів багатьох митців.

Особливе місце в малій еміграційній прозі займав афоризм, розглянутий на прикладі творчості Р. Купчинського й Дон-Амінадо. Їхні максими відрізняє дух скепсису й розчарування; використання прийомів мовної гри, повторів, антитези, народних приказок, а хрестослів'я складають справжню скарбницю висловів (обрисів), які не втратили актуальності й сьогодні.

Розділ «Стильові домінанти малої прози першої хвилі еміграції» окреслює проблеми стилю, адже синергія літературного твору й полягає в необхідності його вивчення у взаємодії усіх складових. Особливостями творів досліджуваного періоду є психологізм та публіцистичність, підсилені документалізмом авторів, які «понюхали» пороху війни, пройшли крізь буремні революційні катаклізми. 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 письменників. Спільними стильовими особливостями є: психологічний портрет, внутрішній монолог, монтаж, потік свідомості. Поєднання публіцистичності та психологізму вказує на активну життєву позицію авторів у боротьбі за свободу батьківщини.

У малій прозі українського і російського письменників Ю. Липи та І. Савіна також виявлені схожі стильові домінанти — екзистенціальні мотиви, психологічні засоби (внутрішній монолог, сповідь, зовнішні прояви почуттів, символи), вкраплення сатири, автобіографізму, документалізму.

На поетико-стильовому рівні досліджується символіка малої прози Теффі й Галини Орлівни. Багато спільного в оповіданнях і фейлетонах російської авторки та новелах і віршах у прозі україн-

ської. Значне місце в обох займають символи кольорів (жовтий, білий), художні знаки-символи хреста, молитви, матері, павутиння, очей, сургучу, кожен із яких несе психологічне навантаження. Образи-символи є маркером ставлення до жахливої реальності післяреволюційної доби. Теффі ностальгує за минулим, тому її думки – із «втраченим раєм», Росією. Галина Орлівна уболює за свободу України – звідси її патріотичні настрої.

У роботі створено типологію персонажів малої прози міжвоєнного двадцятиріччя. Провідне місце у ній займає тип вольової людини, присутній майже в всіх творах героїчної тематики. Ми розглянули його на прикладі дійових осіб малої прози зі збірок І. Лукаша «Голое поле» і Л. Мосендза «Людина покірна». Вольові люди – це генерали Врангель, Кутєпов, солдати й офіцери в нарисах російського письменника і представники інтелігенції й народу в оповіданнях Мосендза. Автори наділяють своїх героїв спільними рисами: Надлюдини, козака, багатиря або лицаря – таким чином наближуючи героїчний тип до міфологічного.

У малій прозі модифікуються й деякі жіночі образи: на зміну жертвній ролі жінки в ХІХ ст. приходять тип жінки-воїна, рішучої особистості. Це й образи козачок в оповіданнях Дмитра Тягнигоре, і отаманші Соколовської у К. Поліщука, і жінок-чаклунок із Західної України, і «амазонок», що ходять на тигра у манчжурській тайзі у М. Байкова. Характер такої героїні майже не відрізняється від чоловічого. Змальовуючи сильних жінок, автори тяжіють до народно-фольклорних традицій. Вони ставлять жінку поруч із чоловіком і наділяють її силою, волею, мужністю. Водночас відчувається намагання письменників залишити жінці належне їй місце в житті й показати її силу в жіночості й коханні (О. Теліга, І. Сургучов).

Спільним для українських і російських письменників є тип «зайвої» людини епохи більшовизму. «Зайві люди», натерпівшись лиха від влади, ненавидять нових хазяїв, не можуть примиритися із жахливим існуванням у Радянському Союзі. Одні з них намагаються пристосуватися до нового режиму (М. Диканько «Дідова революція»), інші йдуть у вигнання або організують повстанські загони (твори В. Леонтовича), іноді чинять самосуд (В. Федоров «Суд Вареника») або зводять рахунки з життям.

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, шкiц, акварель, образок, малюнок, гротеск, афоризм тощо). До фейлетону частiше зверталися росiйськi сатирики, ховаючи за смiхом-маскою свою тугу й бiль. Антиутопiчнi елементи ширше використовували росiйськi письменники, а фрагментарно-афористичнi жанри краще вдавалися українським митцям.

Письменники у рiзних жанрах малої прози розширили межi тематичної спрямованостi й соцiально-iсторичної проблематики творiв: теми вiйни й миру, батькiвщини, нацiонально-визвольної боротьби, дитинства, антибiльшовицької позицiї й несприйняття комунiстичних доктрин та багато iнших.

Таким чином, порiвняльно-типологiчне дослідження малої прози росiйського й українського зарубiжжя мiжвоєнної доби дало змогу прочитати цей феномен як цiлiсний жанрово-стильовий дискурс, для якого характерне проблемно-тематичне розмаiття, широка генологiчна палiтра й рiзновекторнi поетикальнi пошуки. Виявленi на цих трьох рiвнях художньої парадигматики творiв подiбностi й вiдмiнностi засвiдчують як нацiонально-культурнi прiоритети письменникiв-емiгрантiв, так i вiдповiднiсть iхньої творчостi загальним тенденцiям розвитку свiтової лiтератури першої половини ХХ ст.

Наукове видання

Жиленко Ірина Рудольфівна

**Малі жанри в українській та російській  
еміграційній прозі міжвоєнного двадцятиліття:  
компаративний дискурс**

Монографія

Літературний редактор

Чубур В. В.

Відповідальний за випуск

Чубур В. В.

Технічний редактор

Козир Ю. А.

Підписано до друку 21.08.2018 р.

Формат 80х64/16. Папір офс. Гарнітура Book Antiqua.

Друк офс. Тираж 300 примірників.

Ум. друк. арк. 24,88. Обл.-вид. арк. 26,37.

Підготовлено до друку

СВС Панасенко І. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів  
видавничої продукції №2914, серія ДК, видане 26.07.2007 р.

т. 095-158-84-37, sumchanka@ukr.net

Адреса офісу: м. Суми, вул. Соборна, 19/54, офіс 3

Виготовлювач

Сумський державний університет,

вул. Римського-Корсакова, 2, м. Суми, 40007

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру ДК №3062 від 17.12.2007.