

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

На правах рукопису

УДК 821.161.1.091:808.1

КУЗАВА ІГОР БОРИСОВИЧ

**«Я-АВТОРА», АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ У
РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.:
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ**

(спеціальність 10.01.02 – російська література)

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник

доктор філологічних наук, професор

Оляндер Луїза Костянтинівна

Луцьк – 2016

ЗМІСТ

	Стор.
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Позиція автора в епічному тексті: літературознавчі декодування.	20
1.1. Теоретичні аспекти осмислення проблеми авторської позиції у філології ХХ ст.	20
1.2. «Я-автора» й образ автора, їх презентації у художній прозі.	33
1.3. Наративна модель «Ich gehichte» в історії російської літератури.	39
1.4. Роль суб'єктивної пам'яті в організації тексту та авторської позиції	47
Висновки до першого розділу.....	51
РОЗДІЛ 2. «Я-автора» у структурі та художній системі російської прози останньої третини ХХ ст.: наративні дискурс і стратегії.	55
2.1. Літературна персоналістика «Я-автора» та героя у повістях «Пожар» В. Распутіна та «Печальный детектив» В. Астаф'єва.	62
2.2. Проблема «Я-автора» в романі «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва.	79
2.3. Авторська позиція та наративний дискурс у повісті «Весёлый солдат» В. Астаф'єва.	92
2.4. Авторська позиція зображення «Я-героя» в естетичному просторі роману «Знак зверя» О. Єрмакова.	99
Висновки до другого розділу.	111

РОЗДІЛ 3. Авторська позиція та самосвідомість у художній документалістиці останньої третини ХХ ст.	115
3.1. Типологія «Я-автора» в документальній прозі про Першу та Другу світові війни: порівняльна характеристика.	118
3.2. Авторська самосвідомість у документальній прозі про Другу світову війну («Разные дни войны» К. Симонова, «Блокадная книга» О. Адамовича та Д. Граніна.	124
3.3. Тоталітарна епоха в рецепції документальної прози К. Симонова та О. Солженіцина: аспекти авторської свідомості та проблем ментальності.	140
Висновки до третього розділу	165
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	174

ВСТУП

Актуальність теми пов'язана з недостатнім, на наш погляд, вивченням і осмисленням проблеми авторської свідомості та вираження «*Я-автора*» у теоретичному й історико-літературному аспектах. Аналіз літературознавчих праць дає можливість стверджувати, що на сьогодні в історико-літературному плані переважають непрямі, опосередковані характеристики «*Я-автора*», у той час, коли значний емпіричний матеріал потребує поглиблення аналітичного дослідження. Питання суб'єкта літературного твору, його ліричного й епічного наратора належать до числа складних проблем і пов'язане з категоріями: «Традиції і новаторство в літературі, динаміка жанрів і стилів».

Перед істориком літератури, який намагається розв'язати цю проблему, постають великі труднощі, оскільки теорія літератури ще не синтезувала чіткі уявлення про поняття «*Я-автора*». Історико-літературний підхід мусить спиратися на здобутки теоретико-літературної думки, які, безперечно, присутні, але поки що недостатні. У них, на нашу думку, тільки починає формуватися поняття «*Я-автора*». Частково представлене у працях літературознавців Л. Баткіна [27] та В. Дроботенко [79] воно в жодному словнику не набуває термінологічного визначення.

З метою виявлення ставлення автора до створених ним сюжетних ліній, подій, фактів і явищ у творі, авторської позиції, що впливає з його відчуттів і роздумів, у дисертації вводиться термін «*Я-автора*» (курсив наш – І. К.), характерними ознаками й особливостями якого є творча індивідуальність письменника, яка виявляється у виборі жанру, методах подачі інформації,

тематичних орієнтаціях, особливостях авторського світосприйняття тощо. «Я-автора» – специфічна смислова величина, яку, з одного боку, потрібно відрізнити від біографічної авторської постаті, автора – як людини, а не як особливої творчої особистості; з іншого – від образу художньо конструйованої особи оповідача, котра є реальним творцем у функції автора, тобто умовного, а не фактичного автора-творця. На нашу думку, «Я-автора» залежить від особливостей культурної епохи, власного світогляду, а також від того, наскільки важливим для письменника є вміння підбирати елементи майстерності, що справляють на читача найбільше враження.

З огляду на те, що у світовій літературі останніх десятиліть продовжуються процеси розмивання меж між публіцистикою і белетристикою, авторське «я» активно видозмінюється і впливає на жанрово-нарративну структуру сучасної літератури. «Я-автора» – цікавий об'єкт не лише історико-літературного, а й теоретичного плану. Водночас це спосіб інакше оцінити той масив текстів, який вочевидь знаходиться на межових лініях літератури.

Поняття «Я-автора» є необхідним поруч з традиційними «образ автора», «авторська свідомість» тощо. Є суттєва різниця між «я» в документальній і художньо-документальній літературі. Автор, з'являючись у тексті власною персоною, зменшує відстань між літературою і життям, загострює проблему поєднання літературного вимислу і факту. Але кожен автор робить це по-своєму. Численні версії прояву у тексті «Я-автора», на нашу думку, дозволять поглибити розуміння творів і зробити важливі для наратології узагальнення.

Проблема автора, авторської позиції стала центральною у літературознавстві другої половини ХХ ст. Це пов'язано з розвитком самої літератури, яка (особливо починаючи з епохи романтизму) все сильніше

підкреслює особистісний, індивідуальний характер творчості. У ХХ – на початку ХХІ ст. значно ускладнюються стосунки між «*Я-автора*» та «*Я-героя*». Уже виявлено центральну роль автора як деміурга «внутрішнього світу» твору, відзначено його найважливіші естетичні функції. У красному письменстві зафіксовані «багатоповерхові структури», коли в одному творі містяться декілька «авторів» («Вор» Л. Леонова), коли автор під власним ім'ям вступає у діалог зі своїм героєм («Пирамида» Л. Леонова); коли ім'я та по батькові героя збігається з авторським («Весёлый солдат» В. Астаф'єва); коли у творі діє навіть чотири «*Я-автора*» («Глазами человека моего поколения» К. Симонова) тощо.

Розвиваючись, літературна наука прагне розглядати твір і як особливий світ, результат творчої діяльності письменника, і як певне висловлювання, діалог автора з читачем. Залежно від того, на чому зосереджена увага вченого, говорять про *образ автора* в літературному творі, «*Я-автора*», про *голос автора* у співвідношенні з голосами персонажів. Термінологія, пов'язана з проблемами, що виникають навколо автора, ще не стала впорядкованою і загальноприйнятою. Тому, насамперед, треба визначити основні поняття, а потім поспостерігати, як на практиці «працюють» ці терміни.

У цій літературній ситуації підвищується інтерес до «*Я-автора*», його образу, місця у системі художнього цілого, виникнення і становлення цієї категорії, її вплив на жанрову структуру, композицію, сюжетобудову й образотворення тощо. Розширення сфери авторського впливу помітно потіснило сферу героя. Образ «*Я-автора*» і публіцистичність як форма вираження авторської позиції набули особливої актуальності і стали своєрідною прикметою прози останнього часу. Ця тенденція чекає серйозного наукового осмислення, яке можливе при аналізі авторської позиції

перш за все як категорії глибоко змістовної.

Література сьогодення, як і література ХХ ст., здебільшого зосередила свою увагу на новаторстві й експерименті. Передусім змінилася роль автора, який перетворювався із усезнаючого спостерігача на свідка та учасника подій. Така зміна вимагала перегляду основ авторських стратегій. Красне письменство раптово припинило пошуки гармонії та краси оздобленого слова. Такі класичні риси текстової культури, як героїчність, піднесеність, чиста епічність повільно перетворювалися у надбання минулого. Літературна традиція, яка довго прощалася з риторикою красномовства і пишномовства, спробувала освіжити форми мовної експресії на ранніх етапах модерністичних пошуків, однак дедалі частіше схилялася до зміни тактики у мистецтві опановування словом і до використання нових технологій словотворення, які мали б відповідати новому духові часу. Ці пошуки так чи інакше призводили до зіткнення літератури з феноменом браку слів, здатних зануритися у сферу підсвідомого та невідомого, описати межі людських можливостей, парадоксальність людських почуттів, драму втрати автентичності та ідентичності, що й спонукало одних авторів освоювати простір несказанності та семантику мовчання, а інших – засумніватися у здатності слова охопити повноту буття і виконувати роль унікального засобу людського комунікування та людської солідарності.

Увага до проблеми вияву «Я-автора» в епічному тексті зумовлена зростанням особистісного початку в літературі й усвідомленням того, що літературний твір як модель дійсності [Див. детально: 21] є зображенням життя із світоглядних позицій письменника, який осмислює і оцінює певні життєві факти, події, явища. Творча індивідуальність митця організовує усю художню структуру твору в єдине ціле й визначає своєрідність втілення

особистісного світобачення і світовідчуття письменника в ньому. Автор у художньому творі виступає носієм концепції цілого, це «певний погляд на дійсність, вираженням якої є увесь твір» [116, 8 переклад тут і далі наш: І. К.]. Авторська позиція складається з сукупності його точок зору на світ, реалізованих за допомогою певних засобів і прийомів вираження. Розкриття авторської позиції допомагає виявити суб'єктивну сторону художнього твору, той спосіб інтерпретації життя, що впливає із світогляду митця, а також наблизитися до пізнання його особистості.

Оцінки, що дає письменник різним фактам життя, людям, філософським і моральним принципам, навіть громадським системам, – це, насамперед, оцінки в образах і системі. Авторська позиція виявляється у відборі фактів, зображених ситуаціях, у котрих перебувають персонажі, побудові сюжету, різних способах вираження поглядів на людей і життєві позиції тощо. Іноді самі письменники наполягають, що для них важливий навіть ритміко-мелодійний та ритміко-інтонаційний малюнок твору¹, порушення якого руйнує авторський задум. Авторська позиція проявляється на всіх рівнях літературного твору. Вона може бути виражена або безпосередньо у відкритій оціночній формі, або опосередковано, коли автор намагається уникати прямих суджень і оцінок. Проблема у якій спосіб виявити авторські погляди, в ту чи іншу літературну епоху, різними письменниками вирішувалась по-різному і визначала їхній стиль². Деякі для вираження свого ставлення до людей і подій

¹ Проблема ритміко-мелодійної та ритміко-інтонаційної організації тексту глибоко розглядалася в українському літературознавстві у монографіях «Мелодия стиха. Мир. Человек. Язык. Поэзия» [47] і «Александр Блок. Очерк жизни и творчества» [48] С. Б. Бураго і статті «Ритмико-мелодический уровень повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» как формо- и смыслообразующая функция в структуре текста» [183] Л. К. Оляндер.

² Треба наголосити, що і до тепер не втратила актуальності монографія Г. Белої (1931-2004) «Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов» (1977) [33].

використовували авторські відступи, інші перекладали цю функцію на героїв-протагоністів, які близькі авторам по духу і висловлюють споріднені з ними думки. У таких випадках з'ясувати образ «Я-автора» відносно легко. Але тоді, коли письменник уникає прямих авторських оцінок, аналізувати авторську позицію особливо складно. Нерідко ставлення автора до героїв, подій, сторін життя залишається нез'ясованим, завуальованим. Уникаючи прямих оцінок (позитивних чи негативних), письменник прагне показати складність, неоднозначність зображуваного. Він може звертатися до життєвого досвіду читача, без упередження читацького відношення до героїв і подій.

Найбільш конструктивно, на нашу думку, до характеристики «Я-автора» підійшла Н. Толмачова³, аналізуючи автобіографічну трилогію Максима Горького.

З другої половини 20-их років ХХ ст. зростає інтерес і до прямих характеристик автора. Яскравими у науці в цьому плані є роботи М. Бахтіна, В. Виноградова, Л. Баткіна та ін. Праці Л. Баткіна вирізняються тим, що їх автор осмислив проблему автора не тільки як теоретик, а, насамперед, як історик літератури.

У літературознавчих словниках фіксується лише *образ автора*, який трактується або як оповідач, ліричний наратор, або як двійник реальної

³ В її статті «Мать всем людям (к образу бабушки А. М. Горького)» можна знайти такі конструкції, як «автор вспоминая о бабушке» [224, 193], «Благодаря бабушке Аннушке, ещё будучи ребёнком, познал Алексей Максимович красоту и мудрость народного слова» [224, 194], «И, как знать, вырос бы из Алёши Пешкова писатель Максим Горький, не будь он воспитан этой замечательной русской женщиной, Акулиной Ивановной Кашириной» [224, 195].

Н. Толмачова справедливо вказала, що всі дослідники творчості Максима Горького розглядали образ бабусі Акуліни тільки як літературного героя його автобіографічної трилогії [224, 191]. До цього можна додати, що Альоша Пешков із трилогії також поставав як літературний герой, до якого реальний Альоша Пешков був лише прототипом. Тож «Я-автора» усе-таки має опосередкований, «представницький» характер.

особистості письменника⁴. У такому ж сенсі розглядає «образ автора» польський дослідник М. Гловінський [252]. Не говорить про «Я-автора» і А. Ткаченко [223], який навіть «образ автора» вміщає у поняття авторський відступ, або авторське слово. Як бачимо, літературознавчі словники віддзеркалюють типову ситуацію у теорії й історії літератури, а тому немає потреби множити приклади, оскільки всі дослідники цієї проблеми фіксують загальний стан недостатньої її вивченості. У зв'язку з цим виникають тотожності повної чи неповної синонімічності понять «Я-автора» і «образ автора». У вітчизняному літературознавстві сьогодні ще немає чіткої диференціації цих понять, які сприймають деколи як синоніми, у той час, як відношення між ними досить складні і потребують декодування.

Обставини розвитку сучасної теорії літератури ускладнюють завдання дослідити проблему в історико-літературному аспекті, проте й дають певне опертя для дослідження характерних ознак «Я-автора», що змінюються з часом у художній практиці. Разом з тим історико-літературне вивчення «Я-автора» у художніх творах послужить підґрунтям для подальших теоретичних обґрунтувань і надання поняттю термінологічних ознак. Теоретичне прояснення «Я-автора» неможливе без детального аналізу емпіричного матеріалу, без вивчення численних структур художніх творів різних родів. На наш погляд, саме історико-літературний підхід може розкрити, як по-різному складаються кореляції між «образом автора» – «Я-автора» – його *alter ego*.

⁴ В словниках висвітлено такі теми як *автор*, *авторська позиція*, *образ автора*, але не йдеться про «Я-автора». Подібний *образ автора* описується з різною деталізацією. Якщо у Ю. Коваліва [148], О. Галича [56] *образ автора* – велика, розгорнута стаття, то в «Лексиконі загального і порівняльного Літературознавства» [145] *образ автора* включений в образ художній. Сам факт говорить, що тут якимось чином вже під *образом автора* відчувається «Я-автора». Так само і в європейському літературознавстві. Наприклад, у словнику «Terminów literackich» [252] польські дослідники вказують, що цей термін впроваджений Гловінські і є адекватним термінові «образ автора», який вживав В. Виноградов.

Завдання історика літератури значно полегшується тим, що вже виявлені типологічні моделі оповідних текстів. Це розкриває перспективи для з'ясування того, що являє собою *«Я-автора»* у російській прозі останньої третини ХХ ст., як змінюється *«Я-автора»* у зв'язку зі зміною історичної ситуації та внутрішнього світу людини цього часу, що й обумовлює авторську позицію. Іншими словами, сьогодні особливо цікавить дослідників історія *«Я-автора»* як певного *героя нашого часу*, еволюція внутрішнього світу, ставлення до того, що відбувається у житті народу і загалом людства. Априорі можна стверджувати: постать *«Я-автора»* небайдужа й об'єктивна особистість, яка знайшла своє зображення в російській прозі ХХ ст., у документальній белетристиці тощо.

У кінці ХХ – початку ХХІ ст. у науці про літературу тривав процес переоцінки цінностей, пов'язаний із тими змінами у суспільстві, що відбулися на початку 90-х рр. Гостро, як і в інших національних літературах колишнього СРСР, ці зміни позначилися на російському красному письменстві, яке не могло стояти осторонь від суспільно-політичного та культурного життя народу.

Прагнення кардинального переосмислення попередньої системи художніх цінностей, аж до відкидання колишніх набутоків і пріоритетів, веде як до посилення, а то й гіпертрофії суб'єктивного, абсолютизації власної світоглядної позиції автора, так і навпаки до нівеляції, девальвації авторського особистісного начала. Так чи інакше художні пошуки кінця ХХ ст. безпосередньо вплинули на специфіку вираження авторського *«Я»*, на способи творення персонажа в сучасній літературі.

Відомо, що життєва позиція *«Я-автора»* у творі не тотожна політичним поглядам письменника, його спостереження дійсності нерідко перемагають

над ідеологічними догмами, які він проповідує. Так, до цього часу у вітчизняному літературознавстві відсутнє спеціальне дослідження, присвячене *«Я-автора»* і авторській проблемі.

У зв'язку з цим у філологічній науці гостро постає проблема автора, *«Я-автора»*, авторської позиції та пов'язані з нею питання про авторську свідомість і форми її вираження. Разом з тим упродовж останніх десятиріч набула поширення і концептуального наповнення наратологія як окрема галузь гуманітаристики. Оскільки ця сфера аналізу художнього твору ґрунтовно не розвивалась на теренах СРСР, дослідники оперують насамперед науковими концептами зарубіжних учених, таких як Ж. Женет [248], Ц. Тодоров [253], В. Шмідт [245] та ін..

Зазначимо, що проблема авторської позиції має глибоке коріння. Про роль автора у творі йдеться ще у *«Поетиці»* Аристотеля. Але більш детально вона постає у літературознавстві ХХ – початку ХХІ ст., знаходячи своє втілення у працях М. Бахтіна [30], В. Виноградова [49], Ю. Лотмана [152], Р. Барта [24], Б. Кормана [116], Н. Боніцької [42], Н. Тамарченко [220], О. Юдина [247], В. Федорова [230], Б. Успенського [228] та ін.

Разом з тим, дослідження проблеми авторської позиції не можна вважати близьким до завершення. Проблема автора, претендуючи стати центральною у традиційному колі літературознавчих проблем, відкриває нові, а інколи й несподівані перспективи вивчення таких фундаментальних питань, як образ *«Я-автора»*, авторська самосвідомість, сенс творчості, мета мистецтва тощо.

В останні десятиріччя з проблеми авторської позиції та способів її вираження часто виникали літературні дискусії. У тих із них, що точилися довкола творів, де спостерігалася певна позиція автора, схрещувалися

протилежні думки науковців (дебати з приводу повістей Ю. Трифонова; дискусії, присвячені сучасному роману, прозі «сорокалетних»).

Назагал ці дискусійні питання в сучасному вітчизняному та зарубіжному, зокрема, російському літературознавстві, різноаспектно вивчаються багатьма істориками та теоретиками літератури.

Значні досягнення відзначають монографію А. Мережинської [158], яка посутньо розглянула взаємозв'язок автора та героя в сучасній російській літературі. Але і в цій праці образ автора не характеризується багатогранно, не аналізуються і зміни в типі «Я-автора».

У новому тисячолітті склалися творчі й перспективні передумови для парадигмального зрушення, для формування плідного синтезу науки, релігії, філософії, художньої творчості. Відбувається поступове подолання розриву між різними рівнями пізнання світу, настає час народження нової світоглядної парадигми – синергетичної.

Актуальність проблеми пояснюється також потребою розглянути російську прозу з урахуванням теоретичного положення, сформульованого Т. Гундоровою, про вплив *кризової свідомості* на зміст художнього мислення [Див. детально: 73]. Це дослідження має методологічне значення, тому що дозволяє підкреслити спрямування російської прози останньої третини ХХ ст. на руйнування хибних і сталих уявлень світоглядного характеру і формування нової свідомості відносно народних традицій.

Таке повернення свідомості до національного досвіду має і загальнолюдське значення, про що свідчить задум українського режисера Л. Шепітько екранізувати повість В. Распутіна «Прощание с Матёрой». Як відомо, Л. Шепітько стала у певні діалогічні відносини з російським письменником, прибравши з назви слово «Прощание», обґрунтувавши це тим,

що для неї «Матєра» нікуди не зникала. В своєму останньому інтерв'ю вона зазначила: «Фільм має певний сенс. Це буде не про прощання з минулим, тому що я не хочу з ним прощатися. Це буде фільм про збереження цього минулого, як духовної потреби, як частини нашого сьогоденного і майбутнього життя» [243, 193]. Такі її думки були спрямовані на національні традиції.

Вивчивши аспекти поставленої проблеми і проаналізувавши результати досліджень літературознавців, ми виявили необхідність активізації цих студій в історико-літературному аспекті. На нашу думку, особливо гостро ця проблема постає у російській прозі останньої третини ХХ ст. (твори В. Астаф'єва, О. Єрмакова, В. Распутіна та ін.), у тому числі й у художньо-документальній прозі (К. Симонов, О. Адамович, Д. Гранін, О. Солженіцин та ін.).

Саме це коло творів, об'єднаних своєрідністю авторського «я», актуалізує матеріал, благодатний для дослідження авторської позиції і авторської свідомості. Свого часу навколо більшості творів, які аналізуватимуться в дисертації, відбулися численні полеміки. Попри очевидний резонанс у суспільстві, твори були критиковані за надмірну публіцистичність. Саме у цих авторів почало наполегливо звучати «Я-автора» не просто ліричне чи публіцистичне, а біографічне. Власна біографія для цих авторів стала прикладом, аргументом у політичних суперечках. Вони апелювали до власного досвіду не лише як до матеріалу письменницької творчості, а й як до способу відстояти істину, сказати правду, відшарувати від життєвої правди ті численні міфи, які спотворювали цю правду. Письменники представляли сільську і воєнну прозу, свого часу саме в цих темах вони зробили свої художні відкриття, здобули визнання читачів. Але в 1980-і роки, коли система виявила ще якісь, доти приховані, процеси деградації, письменники, як це й характерно для російської

літератури, підтвердили вірність настанові «Поэт в России больше, чем поэт», зробили свою творчість зброєю проти суспільних негараздів.

Ці твори, на перший погляд, ослаблюють актуальність теми, адже вони були відтіснені на другий план постмодерними експериментами, фантастикою, містикою, антиутопією та іншими жанрами літератури, характерними для сучасного періоду. Твори В. Астаф'єва, В. Распутіна, О. Солженіцина, К. Симонова, О. Адамовича виглядають дещо старомодними на цьому тлі, ніби надміру серйозними, надміру інтегрованими в життя, політику, ідеологію. Але, з іншого боку, вже вочевидь зароджується хвиля поновленого зацікавлення читачів документально-публіцистичною літературою, яка кілька десятиліть тому була в авангарді боротьби з тоталітаризмом та іншими проявами соціальної несправедливості. Виявляється, хоча література названих авторів цілком занурена в радянські реалії, вона не надто застаріла, навпаки, починає проявляти іншу актуальність. Тепер вже цю літературу цікаво розглядати і не лише як культурний феномен, а й як цікавий художній матеріал, який подається до певних теоретичних узагальнень.

Складність аналізу прозових творів під кутом зору виявлення авторської самосвідомості полягає у тому, що в епічному творі авторська думка стосовно себе як автора (а саме це й є виявленням авторської самосвідомості) якщо й виникає, то дуже й дуже опосередковано, на відмінну, наприклад, від ліричного твору. Тому в дисертації аналізуватимуться не тільки художні прозаїчні твори, але й документалістика та публіцистика, де авторське самовиявлення є набагато більш актуальним.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до тематичного плану науково-дослідницької роботи кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки за напрямом «Закономірності розвитку російської літератури XIX-XXI ст.».

Тема дисертації затверджена Вченою радою Волинського державного

університету імені Лесі Українки (протокол № 5 від 29 листопада 2000 р.) та Координаційною Радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 12 листопада 2015 р.).

Мета дисертації полягає у поліаспектному розкритті авторської позиції в російській прозі останньої третини ХХ ст. через розкриття відносин, понять «*Я-автора*» та «авторська самосвідомість».

Мета конкретизується у **завданнях**:

- теоретично осмислити та дослідити історію проблеми автора та авторської позиції у літературознавстві;
- визначити способи творення «*Я-автора*» та прослідкувати як за його участі здійснюється наративна стратегія творів;
- виявити специфіку взаємозв'язку «*Я-автора*» і образу автора, уточнити і провести термінологічне розмежування їх концепцій;
- розглянути функції «*Я-автора*» у структурі і художній системі творів російської прози останньої третини ХХ ст. В. Астаф'єва, В. Распутіна, О. Єрмакова та ін. у контексті літературного процесу та історико-соціальних змін;
- простежити еволюцію «*Я-автора*» та його специфічну роль в організації художньо-документальних текстів ХХ ст. на тему Першої та Другої світових воєн;
- дослідити літературний розвиток «*Я-автора*», його позицію, виявлення авторської самосвідомості у документальній белетристиці останньої третини ХХ ст.

Об'єкт дослідження – російська проза останньої третини ХХ ст. (твори «Весёлый солдат», «Прокляты и убиты», «Печальный детектив» В. Астаф'єва; «Знак зверя» О. Єрмакова; «Пожар» В. Распутіна та ін.), а також художньо-документальна проза кінця ХХ ст. (повісті, романи, щоденники, нотатки К. Симонова, Д. Граніна, О. Адамовича, О. Солженіцина та ін.).

Предметом дослідження є «*Я-автора*», авторська позиція у російській

прозі останньої третини ХХ ст. в історико-літературному аспекті типів художньої нарації.

Теоретико-методологічну базу дослідження становлять праці українських і зарубіжних науковців, присвячені питанням поетики, системного та структурно-семантичного аналізу літературного твору (М. Бахтіна, Р. Барта, Л. Баткіна, Г. Білої, В. Виноградова, Г.-Г. Гадамера, Р. Інгардена, Б. Кормана, Ю. Лотмана В. Шмидта та ін.), проблемі автора, його позиції та самосвідомості (Н. Бонецької, С. Бочарова, С. Бройтмана, О. Глотова, О. Корнієнко, Л. Мешкова, В. Назаренко, А. Островської, О. Самойлова, Н. Тамарченко, Б. Успенського, В. Федорова, О. Юдіна та ін.), розвитку російської та української літератури ХХ ст. (О. Анненкової, Т. Гундорової, І. Дзюби, Р. Гром'яка, М. Жулинського, Н. Ільїнської, Т. Клеофастової, М. Кузьменко, А. Мережинської, М. Моклиці, Д. Наливайка, А. Немзера, Г. Нефагіної, Л. Оляндер, Н. Осьмак, Т. Пахаревої, та ін.), теорії та історії літератури (О. Ткачука, П. Топера, І. Папуші та ін.). У роботі застосовано типологічний, біографічний, системний, структурно-функціональний, культурно-історичний **методи**, поєднання яких надає дисертації комплексного характеру та забезпечує об'єктивне осягнення творчості письменників російської літератури останньої третини ХХ ст.. Використання типологічного методу дозволило вивчити літературні факти на основі типологічного зіставлення. Біографічний метод уможливив з'ясування джерел образів та мотивів, сюжетних ситуацій, змодельованих у творах російських митців. Звернення до системного методу зумовлено установкою на функціонування літературних творів як системно організованої цілісності. Структурно-функціональний метод став основою для аналізу структурних рівнів поетики творів. Культурно-історичний метод застосований для визначення інтертекстуальних зв'язків та специфіки діалогу авторів з сучасним їм мистецьким середовищем і попередньою та сучасною літературною традицією.

Наукова новизна дослідження полягає в постановці самої проблеми.

У вітчизняному літературознавстві існує мало праць подібного типу. Ця робота є першою спеціальною спробою системно дослідити на матеріалі російської художньої та художньо-документальної творчості останньої третини ХХ ст. функціонування авторських позицій. Вперше вивчено взаємозв'язок «Я-автора» і героя у російській прозі кінця ХХ ст. Висвітлено полівалентність кореляцій «образ автора» – «Я-автора». Розкрито, як у процесі переоцінки цінностей, пов'язаних зі змінами у суспільстві, розгортається історія «Я-автора» як певного героя нашого часу, еволюція його внутрішнього світу, ставлення до того, що відбувається в житті народу і людства. Уточнено концепцію авторського «Я».

Практичне значення дослідження обумовлене можливістю використання його матеріалів і висновків в університетських курсах історії російської літератури ХХ ст., при проведенні спецсеминарів, написанні дипломних і магістерських робіт із історії російської літератури ХХ ст. Результати роботи можуть бути використані також для подальших наукових розвідок російського літературного процесу, а також в едиційній практиці – при коментуванні художніх текстів.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення та результати дисертації доповідалися та обговорювалися на низці наукових конференцій різного рівня, зокрема:

– *міжнародних*: «Наративні виміри літератури» (Тернопіль, жовтень 2003 р.); «Загальнолюдські цінності та національний менталітет у дзеркалі слов'янських літератур» (Луцьк, травень 2004 р.); «Творчість Є. О. Сверстюка в контексті української та світової літератур» (Луцьк, грудень 2015 р.);

– *всеукраїнських*: «Філософсько-культурологічне осмислення долі людини на межі століть (Російський срібний вік)», (Дрогобич, квітень 2003 р.); «Світ слов'янства: мова, література, культура, історія», (Луцьк, травень 2003 р.), «Дні науки» (Луцьк, квітень 2002 р.), «Фестиваль науки», (Луцьк, травень 2016 р.).

Також положення дисертації використовувались під час проходження аспірантської практики, виступів перед учителями філологічного профілю Рожищенського району Волинської області протягом 2000 – 2015 років.

Публікації. Основні положення дисертації та результати дослідження відображено у 9 публікаціях автора (з них 1 публікація у наукових періодичних виданнях інших держав).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 195 сторінок, з них 173 сторінки основного тексту і бібліографії (254 позиції).

РОЗДІЛ І. ПОЗИЦІЯ АВТОРА В ЕПІЧНОМУ ТЕКСТІ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДЕКОДУВАННЯ

1.1. Теоретичні аспекти осмислення проблеми авторської позиції у філології ХХ ст.

ХХ ст. подарувало не лише багатство та розмаїття форм літературних конвенцій, модифікацій літературної комунікації, а й радикальну зміну парадигми авторських та читацьких стратегій. Саме минуле століття стало яскравою ілюстрацією літературного вибуху, що, з одного боку, призвів до виверження лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її теоретичного та історико-літературного осмислення.

Проблема автора, його позиції та самосвідомості є однією з ключових в сучасному літературознавстві. Як зазначає Л. Копейцева «Важливість цієї проблеми безперечна, оскільки у творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості. Сьогодні при розгляді проблеми автора і пов'язаних з нею питань про авторську позицію з'являється широкий спектр думок та існує декілька значень поняття «автор». По-перше, сам письменник, реальна особа, творець твору. По-друге, це абстрактний автор, творча інстанція, чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі. По-третє, це образ автора, локалізований у художній площині твору як суб'єкт оповіді» [120, 168].

У філології ХХ ст. проблема авторської позиції в епічному тексті не лише актуалізується, про що свідчать праці М. Бахтіна [30], В. Виноградова [50], Л. Гінзбург [61], Ю. Лотмана [152] та ін., а й усвідомлюється як надзвичайно складна та багатоаспектна проблема мистецтва [7, 61]. Практично у кожному дослідженні на початку вирішується питання про

розмежування понять «автор біографічний» («реальний») та «автор художній» (автор-творець), «концептуальний автор»).

М. Бахтін справедливо вказує на неправильну у науці тенденцію до ототожнення автора-творця з «автором – людиною певного часу, певної біографії і певного світогляду. При цьому «образ автора» майже зливається з образом реальної людини» [28, 203]. Автор реальний, біографічний – це людина, як зазначає дослідник В. Скобелев, «наділена паспортними даними (вік, стать, соціальний стан, національність) і володіє певним складом особистості, який виражає себе в тих чи інших навичках соціально-побутового існування» [216, 15].

У кінці ХХ ст. виникали різноманітні літературно-критичні дискусії⁵, присвячені авторській позиції та способам її вираження. Схрещення протилежних поглядів критиків відбувалися у зв'язку з наявними творами, де є певна невиразність авторської позиції. Ці суперечки, як справедливо зауважила Л. Мешкова, зосереджені в основному навколо проблеми єдності «автор-герой» і невидимих, прихованих форм авторського ставлення до героїв і подій. У середині 80-х рр. контроверсійні погляди отримали новий імпульс. Цьому сприяло підсилення особистісної основи в тогочасній прозі, а також дискусії про відкриту позицію автора і публіцистичний первень у художній літературі, про те, наскільки правомірна і дієва відкрита позиція у порівнянні з закритою, коли у всіх сферах відбувається переоцінка цінностей.

⁵Зауважимо, що проблема позиції автора, хоча й непрямо, була поставлена в дискусіях, присвячених сучасному роману. Зокрема, одна з них розгорнулася в кінці 70-х рр. На сторінках журналу «Вопросы литературы», де виступила угорський дослідник Б. Помагач, яка, пояснюючи причини ностальгії за новим Толстим, підкреслювала: багато в чому вона виникає через різне ставлення письменника до дійсності: «Письменник-класик створював у книзі «другу природу» і «друге товариство», показував все в органічному зв'язку зі світом людини. А в сучасних експериментальних романах стерлося не тільки прагнення до всеохватності в описі людини і суспільства, а й ґрунтовно розпався в природний «симбіоз» між творами та громадськими проблемами. Ймовірно, остаточно розпався комунікативний зв'язок між автором і суспільством» [Див. детально: 198]. Як бачимо, для Б. Помагач найважливішим було з'ясування позиції автора до суспільства. Інакше розглядав питання авторської позиції вчений з Німеччини Н. Тун, який з'ясував ставлення автора до документу. Румунський автор Е. Сіміон підкреслив залежність авторської позиції від рівня теоретичного узагальнення сутності людини і її життя. Він посилається на свідчення румунського письменника К. Петреску, який казав: «я можу чесно говорити тільки в першій особі». В цій ситуації необхідно підкреслити одну із причин, чому письменник звертається до таких структур роману, де мова йде від першої особи – «Я»: така форма найбільш цікава тому, що вона повно віддзеркалює самосвідомість автора .

У полеміці останньої третини ХХ ст., – на думку дослідників, – увага до дійових осіб, героїв була витіснена увагою до особистості автора та її присутністю в творі, до відкритого «Я-автора». [161, 3-8]. Наявність контроверсій і необхідність їх аналізу почасти сформувала мету цього підрозділу, що полягає в окресленні міри вивчення авторської позиції.

Зазначимо, проблема авторської позиції має глибоке коріння. Вона виникла не у ХХ ст., а набагато раніше. Літературознавець Б. Катаєв наводить висловлювання багатьох письменників минулого, які дивним чином виявляються співзвучні – при повній відмінності тих же авторів багато в чому іншому. «М. Карамзін: «Творець завжди зображується у творінні і часто – проти своєї волі»; М. Салтиков-Щедрін: «Кожен твір белетристики, не гірше будь-якого вченого трактату, видає свого автора з усім його внутрішнім світом»; Ф. Достоевський: «У дзеркальному відображенні не видно, як дзеркало дивиться на предмет, або, краще сказати, видно, що воно ніяк не дивиться, а відображає пасивно, механічно. Справжній художник цього не може: у картині, в оповіданні, у творі неодмінно буде він сам; він відіб'ється мимоволі, навіть проти своєї волі, висловиться усіма своїми поглядами, зі своїм характером, зі ступенем свого розвитку» [Див. детально: 102, 35-38]

Про домінуючу роль автора у творі йдеться ще у «Поетиці» Аристотеля, який писав: «...завдання поета говорити не про те, що сталося, а про те, що могло б бути... Навіть якщо йому доведеться зображати те, що дійсно трапалося, він тим паче (залишається) поетом, бо ніщо не заважає тому, щоб з подій, які відбулися деякі були такі, якими вони могли б бути за ймовірністю або по можливості: в цьому відношенні він є їхнім творцем» [11, 69]. Аристотель пояснив, що значення автора, насамперед, полягає у тому, щоб розкрити головну думку твору. Він наголошував, що у мистецтві виникають ті речі, форма яких знаходиться у душі митця. Цієї думки притримувався і Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, коли стверджував, що поезія в її першій субстанційній формі перебуває в нас самих: «Матеріал і

форму художник носить безпосередньо всередині себе, вони є сутністю його існування, яке він не вигадує, а яке є він сам. Лише в цьому випадку художник цілком натхнений своїм змістом і зображенням. Вигадки його являються не продуктом свавілля, а виникають у ньому, виходячи з нього, з цього субстанційного ґрунту, з тієї форми, зміст якої повний неспокою, поки не досягне за допомогою художника індивідуального вигляду, відповідного своєму поняттю» [58, 314].

Формування теорії автора як цілісної та завершеної системи відбулося у ХХ ст. Проблема автора, його позиція, місце у структурі та художній системі твору активно починає досліджуватися спочатку у працях західних учених – Т. Джеймса [249], Н. Фрідмена [254] та ін., де автор розглядається як наратор, а згодом і у російському літературознавстві, зокрема, у монографіях Л. Баткіна, які вирізняються новими підходами. Вивчаючи творчість Петрарки, він сконцентрував свою увагу на процесі створення образу «Я-автора»: «Я-письменника стає для себе предметом самодостатнього і хвилюючого інтересу» [27, 30].

Представники різних літературознавчих шкіл і напрямів проявляли інтерес до проблеми автора, акцентуючи увагу на окремих аспектах багатогранної проблеми.

На початку ХХ ст. більш детально проблеми автора і вираження його свідомості у тексті художнього твору зазвучали у працях Т. Винокура [51], Є. Колтоновської [112], Б. Томашевського [225] та ін.

З середини минулого століття літературознавство перейшло у новий етап розвитку. Теорія авторства у цей період набуває особливої популярності завдяки працям М. Бахтіна та В. Виноградова.

За М. Бахтіним автор-творець існує тільки в його творінні, але не поза ним. Дослідник переконує: істинний автор не може стати образом, бо він творець будь-якого образу, всього образного у творі. У мистецтві відбувається процес усвідомлення людиною себе як творця, як особистості. Авторська позиція, на думку М. Бахтіна, виражається в художньому творі,

передусім, певною системою повісткування. «Автор повинен знаходитися на кордоні створюваного ним світу як активний творець його, бо вторгнення його в цей світ руйнує його естетичну стійкість. Позицію автора по відношенню до зображеного світу ми завжди можемо визначити по тому, як зображена зовнішність, чи дає він цілісний трансгредієнтний образ її, наскільки живі, істотні кордони, наскільки тісно герой вплітається у навколишній світ, наскільки повно, щиро і емоційно напружені дозвіл і завершення, наскільки спокійна і класична дія, наскільки живі душі героїв (чи це тільки погані потуги духу своїми силами обернути себе в душу). Тільки при дотриманні всіх цих умов естетичний світ стійкий і тяжіє собі, збігається з самим собою у нашому активному художньому баченні його» [29, 176].

Думки М. Бахтіна розвиваються теоретиками, серед яких треба відзначити Б. Кормана, який вважає, що автор як носій концепції твору безпосередньо у нього не входить: він завжди опосередкований суб'єктивно та сюжетно. Реальний біографічний письменник за допомогою уявлення, відбору та переробки життєвого матеріалу створює автора як носія концепції твору. Інобуттям такого автора є весь художній феномен. За Б. Корманом існує декілька визначень терміну «автор», який вживається у літературознавстві в декількох значеннях. «Насамперед він означає письменника – реально існуючу людину. В інших випадках він означає якусь концепцію, погляд на дійсність, виразом якого є весь твір. Нарешті, це слово вживається для позначення деяких явищ, характерних для окремих жанрів і родів» [116, 199].

Коментуючи і доповнюючи Б. Кормана, сучасна дослідниця Е. Орлова зазначає, що більшість вчених поділяють автора у першому значенні (його ще прийнято називати «реальним», або «біографічним» автором) та автора в другому значенні. Це, користуючись іншою термінологією, автор як естетична категорія, або образ автора. Іноді кажуть про «голос автора», вважаючи таке визначення більш правомірним і певним, ніж «образ автора».

Що ж стосується терміну «автор» у третьому значенні, вчений має тут на увазі, що іноді автором називають оповідача (в епічних творах) або ліричного героя (в ліриці): це слід визнати некоректним, а іноді й зовсім неправильним.

Щоб переконатися в цьому, потрібно задуматися, як організований твір з точки зору оповіді. Пам'ятаючи про те, що авторська «присутність» не концентрується в одній якійсь точці твору (найбільш близький автору герой, який служить «рупором» його ідей, своєрідним alter ego автора; прямі авторські оцінки зображуваного і т.д.), а проявляється на всіх рівнях художньої структури (від сюжету до найдрібніших «клітинок» – тропів) [Див. детально: 185, 4-5].

Інакше цю проблему розглядає В. Виноградов. М. Бахтін і В. Виноградов перебувають у певній опозиції, разом складаючи парадигму підходів до ролі автора в тексті. В. Виноградов дійшов висновків, що твір у всіх своїх елементах являє «Обличчя автора» [50]. Це уявлення вченого оформилось у його працях категоріально як «образ автора». За В. Виноградовим це «... не простий суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це – концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем або оповідачами і через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [50, 118].

Саме В. Виноградов поставив фундаментальне для філології завдання реконструкції образу автора на основі його творів. Вчений, досліджуючи «образ автора» у пушкінській «Піковій дамі», довів, що у сферу цієї зображуваної дійсності вміщується і суб'єкт оповіді («образ автора»). Він є формою складних і суперечливих співвідношень між фантазуючою особистістю письменника та постаттю персонажів. У розумінні всіх відтінків цієї багатозначної та багатоликої структури образу автора – ключ до композиції цілого, до єдності художньо-оповідної системи О. Пушкіна; образ суб'єкта так само невловимий, суперечливий та загадковий, як і сама дійсність розповіді [Див. детально: 50].

Варто звернути увагу і на той факт, що в колі наукових інтересів науковця перебувала проблема вивчення мови художнього твору, дослідження оповідної структури, а, отже, розв'язання проблеми автора, образу автора пов'язувалося у першу чергу з питанням мовного вираження. На думку дослідника, зображення світу у літературному творі розгортається через динаміку різних стилістичних шарів, форм та типів мовлення. Ось чому і образ автора визначається В. Виноградовим як складна мовленнєва структура, яка, синтезуючи усі стилістичні прийоми художнього твору, виявляє єдність художнього стилю. У концепції дослідника образ автора є багатофункціональним поняттям, яке визначає експресивно-мовленнєві форми оповіді й прийоми словесного вираження, забезпечує взаємозв'язок і взаємодію елементів художнього цілого, виконує інтеграційну функцію, оскільки «є концентрованим втіленням суті твору» [Див. детально: 49].

Визначення «образ автора», зроблене лінгвістом В. Виноградовим, прийняте двома філологічними науками – мовознавством та літературознавством (хоча проблеми, пов'язані з автором, продовжують залишатися ще предметом дискусій, і це тільки доводить їх важливість для сучасної філології).

Узагальнюючи ідеї В. Виноградова, М. Бахтіна, Б. Кормана можливим видається визначення певних загальних характеристик категорії автора: по-перше, авторській активності належить провідна роль в оформленні й організації художнього твору, по-друге, автор забезпечує взаємозв'язок та взаємодію елементів художнього цілого; по-третє, автор виступає смисловим центром або смисловим фокусом цілого.

Літературні явища останньої третини ХХ ст., зокрема, твори «Разные дни войны», «Глазами человека моего поколения» К. Симонова, «Весёлый солдат» В. Астаф'єва та ін., прикметні тим, що автори постають із одного боку, творцями, а з іншого – дослідниками. Через реконструкцію самих себе, пізнання самих себе, вони водночас створили героя сучасності. Такі твори переконують: бахтінські та виноградовські концепції автора не є

взаємовиключними, а швидше доповнюють одні одних. Думки вчених служать необхідним інструментом для досягнення специфіки сучасного літературного процесу.

Після основоположних робіт М. Бахтіна і В. Виноградова проблема автора та його позиції набуває естетичного, філософського та мовностилістичного характеру. Учені спираючись на досвід попередників, намагаються по-своєму інтерпретувати проблему авторської позиції. Особливо гостро проблема автора була поставлена в середині сторіччя у працях М. Брандес [39], Л. Гінзбург [60], Г. Гуковського [70] та ін.

М. Брандес систематизував теоретичні поняття з проблеми автора, визначаючи поняття «автор» із двох позицій: як конструктивний стилетвірний чинник і як образ, що реконструюється у читацькому сприйнятті. Дослідник простежує актуалізацію способів вираження авторської позиції у художньому творі на чотирьох рівнях: «композиційно-мовному, емоційно-оцінному, індивідуально-психологічному, мовному» [39, 53].

Особлива роль у працях Л. Гінзбург відводиться питанню про відношення між ціннісними позиціями автора та його героїв. Дослідниця стверджує: «цінності, що керують поведінкою персонажів, можуть співпадати з цінностями автора, проте можуть і протистояти їм» [60, 217].

Як зазначав Г. Гуковський, саме поняття про автора як «точки зору» та «образу» складалося повільно, фрагментарно, під яким дослідник розумів утілення тієї свідомості, «точки зору ...<...>..., що формувала ідейну спрямованість твору» [70, 201]. Власне Г. Гуковський першим підкреслив, що автор – це не простий суб'єкт мовлення, а «втілення суті твору», «утілення свідомості, що визначає зображуване» [Див. детально: 70].

Цікавими у літературознавстві є думки Ю. Лотмана, висловлені у праці «Структура художнього тексту» За Ю. Лотманом, автор відповідальний за перший етап функціонування тексту – актуалізацію, коли текст із потенційного стає реальним. «Завдання» авторського джерела, на думку

науковця, – визначити «вписуваність» тексту у певний контекст. Будь-який текст входить у певну позатекстову структуру, найбільш абстрактний рівень якої можна визначити як «тип світобачення», «картина світу» чи «модель культури». При цьому відношення «ідея – текст» це завжди співвідношення «творець – творіння». Щодо літературного тексту – це проблема авторської позиції, «ліричного героя» [Див. детально: 152].

Друга половина ХХ століття, разом із домінуванням структуралізму, привносить неоднозначність у розуміння природи автора та його значення у процесі аналізу твору. У західних літературознавчих дослідженнях виникають твердження про смерть автора (Р. Барт, М. Фуко). І. Фізер, аналізуючи погляди на зазначену проблему французького науковця М. Фуко, зауважує, що літературний твір сам створює можливості для авторського зникнення. Для тематичного, стилістичного та ідеологічного розвитку тексту необхідне усунення присутності у ньому автора. Радикальний розрив із автором – запорука довготривалості твору. Таким чином, «на противагу до минулого, коли твір мав робити автора безсмертним, він набув право бути його убивцею» [232, 50]. Р. Барт наголошує, що «у письмі знищується будь-яке поняття про його джерело, губиться суб'єктивність» [24, 385]. Літературознавець убачає суть літератури у слові, тому сучасний скриптор народжується водночас із текстом, який пишеться безперервно. Письменник може «лише вічно наслідувати те, що було написано раніше й саме писалося не вперше» [24, 388].

Цікаві погляди з питання присутності / відсутності автора у тексті належать У. Еко [90], який стверджував, що єдиний автор, якого ми здатні бачити – це «зразковий автор», який ототожнюється з «інтенцією тексту» [90, 567]. Такий зразковий автор суттєво відрізняється від емпіричного (первинного, за М. Бахтіним) автора, ось чому реальна особа письменника залишається поза межами досяжності для читача.

Позиція Аристотеля, Г. В. Ф. Гегеля, а також праці М. Бахтіна, В. Виноградова та ін. викликають жвавий інтерес у сучасних дослідників, що

вступають у діалог із великими попередниками. Так, О. Самойлов у дисертаційному дослідженні, розкриваючи питання «автор та герой як суб'єкт поетичного буття», справедливо зауважує, що ні В. Виноградов, ні М. Бахтін не дали завершеного визначення центральним в їх категоріальному апараті категоріям – «автор», «образ автора» [Див. детально: 209].

Аналіз літературознавчих праць доводить, що проблеми авторської позиції та свідомості не тільки не втратили актуальності, але й суттєво ускладнились у нових дослідженнях теоретиків та істориків літератури. Ці питання потребують подальшого вивчення. Вони сьогодні є ледь чи не центральними проблемами літературознавства.

В останній третині ХХ ст. літературознавці Н. Бонецька [42], С. Бочаров [43], Б. Корман [115], В. Назаренко [168], О. Самойлов [209] та ін. досліджували роль автора та його позицію не лише в синхронному, а й в діахронному плані. Свої концепції вони розкрили не лише на матеріалі творів епохи Відродження, класичної російської та зарубіжної літератури ХІХ ст., а й на творчості сучасних письменників. Встановлено, що у ХХ ст. ускладнюються відносини між автором та героєм. У цій літературній ситуації актуалізується проблема «Я-автора», виникнення і встановлення цієї категорії, її вплив на жанрову структуру тощо. Багато в цьому напрямку зробила М. Ласло-Куцюк, аналізуючи твори Т. Шевченка, І. Франка та ін. Вона писала, що «співвідношення між автором і твором належить до найбільш контroversійних питань теорії літератури» [140, 42].

Багатоаспектність категорії автора виражається і в різних визначеннях об'єкту вивчення: автор-творець (М. Бахтін), образ автора (В. Виноградов, К. Фролова, Н. Бонецька), автор-концепт (Б. Корман), голос автора (В. Кожин), автор-оповідач (І. Роднянська, А. Ткаченко) та ін. На основі детального вивчення різних підходів можна стверджувати про доцільність узагальнень А. Островської: «автор у художньому творі, насамперед, усвідомлюється як ціннісна позиція, що визначається протягом усього твору

на всіх рівнях його ідейно-тематичної та словесно-композиційної структури та є організуючим центром змісту і форми художнього цілого. Автор завжди носій світовідчуття, вираженням якого є увесь світ. Авторська свідомість актуалізується в художньому творі, коли йдеться про різні аспекти його цілісності як зміст і форма, проблематика і поетика, метод і стиль тощо» [186, 4].

У всіх літературознавчих працях ХХ ст., що порушують проблему автора, центральними є теми співвідношення автора і його персонажів, або зображувального авторського начала із зображуваним персонажним рівнем. До того ж складність виділення «образу автора» пояснюється тим, що у створюваному ним світі є лише непрямі докази його присутності. Це дуже важливий момент, який необхідно розглядати, аналізуючи роботи, присвячені проблемам автора.

На нашу думку, продуктивною є позиція С. Аверінцева, який чітко розмежував поняття «автор-біографічний» та «автор, який входить до художнього цілого» (автор-творець) [Див. детально: 1]. Тому ототожненню цих двох об'єктів заважають «позаособистісні імпульси», які сприймає біографічний автор під час творчого акту. Але природа цих імпульсів ученим ніяк не пояснюється. І. Роднянська атрибує «образ автора» таким чином: а) це «голос», який нікому конкретно не належить. Дослідниця вказує на його належність автору-творцеві, який стоїть поза текстом; б) автор-творець – це якась ніким не сприйнята «всезнаюча» та «всевидюща» субстанція. На її думку, все це схиляє нас до ототожнення автора-творця з якоюсь метафізичною, потойбічною, незрозумілою сутністю, що є лише слідом своєї присутності, але сама перед нами не показується. І. Роднянська певною мірою містифікує образ автора, а тому її позиція, на наш погляд, є малопродуктивною в теоретичному плані [Див. детально: 203].

Далі в напрямку вирішення проблеми йде Н. Бонецька, яка зазначає, що «світ художнього твору – це суворий світ, де насправді все наперед визначено, де герой позбавлений волі і спочатку, вже у момент свого

«народження», приречений, зокрема, і на злочин в ім'я здійснення авторського задуму» [Див. детально: 42]. Оскільки термінологія, якою оперує дослідниця, носить виразно теологічний характер, то цілком справедливо можна зауважити, що автор у цьому визначенні уподібнюється всюдисущому, всезнаючому та безтілесному Богові

В окремий аспект виділяється проблема «*Я-автора*» у дослідженнях Л. Баткіна. Підходи цього автора є продуктивними для вивчення процесу авторської самосвідомості як у теоретичному, так і в історико-літературному аспектах. Його роботи присвячені дослідженням ренесансного стилю мислення в цілому; дослідник звертається насамперед до видатних особистостей, «вершин» ренесансної культури. Окрема його монографія [27] присвячена вивченню образу автора та авторської самосвідомості. Тут він розробляє власний «індивідуалізуючий метод», залучаючи культурологічний інструментарій – метод герменевтики (звертаючись, зокрема, до ідей М. Бахтіна (про діалогізм світової культури)). Дослідник визначає таке поняття, як «авторство до тексту» [27, 75], дає тлумачення «*Я-автора*»: «існуючий хоча і в ролі автора, але окремо від твору. Точніше: напередодні твору» [27, 61].

Проявлення автора в художньому творі з погляду наратології може існувати в тексті у вигляді авторського втручання, яке досить часто відображається у формі авторського коментаря. Окрім коментаря, втручання автора може простежуватись у вигляді уривка, який виявляє авторську позицію, що протиставляється наратору, або ж як сегмент тексту, що виявляє справжню «руку автора» [223, 6-7]. Авторська позиція у творі, на думку Л. Кілімнік, – це «художнє вираження ставлення автора як особистості до дійсності, що включає, по-перше, позицію письменника в реальній дійсності, яка відображена у творі (задум, проблематика, аналіз життєвих явищ тощо), та, по-друге, авторську позицію у самому творі (ставлення до героїв і подій, принципи ведення повісткування і структури образності)» [105, 390].

За спостереженням Л. Мацевко-Бекерської, окреслення читача починається зі свідомості автора [Див. детально: 157]. Російський наратолог В. Шмідт говорить про присутність у тексті «абстрактного автора» [245, 21], який як поняття поєднує в собі семантичний центр твору і творчу інстанцію. Водночас Ж. Женетт пропонує термін «уявний автор» [248, 21], що розуміється як усе те, що повідомляє про автора текст.

Л. Мацевко-Бекерська підкреслює, що «реальний, біографічний автор, уявлюваний читачем творець та свідомо змодельована письменником сутність всезнаючого джерела твору потребують чіткої диференціації за суб'єктною формальною ознакою як умова виведення поняття наратора» [157, 19].

Дослідниця Н. Шляхова, наводячи твердження щодо категорії автора як літературознавчої проблеми, визначає авторство як позачасове явище, яке триває, поки триває буття культури, і наголошує, що наявність або відсутність різного роду наукових рефлексій стосовно феномена автора визначає тип культури взагалі, рівень її естетичного розвитку [Див. детально: 244]. Тому на різних етапах розвитку літературознавчої науки погляди на категорію автора виявляються диференційованими. Дослідниця підкреслює: кінець минулого і початок нинішнього століття «ознаменувався переосмисленням багатьох мистецтвознавчих питань, з яких чи не найактуальнішим було: що таке «людина-та-її-твір» [244, 13]. Представники модерних та постмодерних напрямів трактують автора як стійку фундаментальну «одиницю» науки, відсуваючи на другий план навіть категорії літературного жанру чи філософської школи.

У сучасному літературознавстві продовжується активне вивчення авторської проблеми шляхом детальної розробки окремих аспектів проблеми у теоретичному плані, вивчення особливостей виявлення авторського світобачення на прикладі творчості окремих письменників: від авторів XVIII ст. – до сучасних письменників. Неминучість присутності особистісного початку, що є основою будь-якого творчого процесу, дозволяє

стверджувати, що проблема автора залишається однією з найбільш великих і актуальних проблем сучасного літературознавства.

Таким чином, проблема автора розглядається переважно в теоретичній площині, тоді як історико-літературний план менше привертав увагу дослідників. Теоретичні надбання довели, що розширення сфери авторського впливу потіснили сферу героя. «Я-автора» і публіцистичність як форми вираження авторської позиції набули особливої актуальності і стали своєрідною прикметою прози останньої третини ХХ ст. Ця тенденція ще чекає серйозного критичного осмислення, яке можливе при аналізі авторської позиції насамперед як категорії глибоко змістовної. Все це свідчить про необхідність подальшого вивчення проблеми у двох напрямках: теоретичному та історико-літературному, причому останньому, на нашу думку, необхідно надати пріоритет. Це дасть змогу розв'язати вузол ускладнень у вирішенні проблеми автора.

1.2. «Я-автора» й образ автора, їх презентації у художній прозі

Образ автора введений Л. Баткіним у книжці про Петрарку: «всі його особисті визнання – суцільна «література», риторичний артефакт, ретельно відфільтрований самоопис взамін реальної біографії. Що перед нами не емпіричне, а якесь ідеальне і зразкове «Я». Коротше, що в розказаному ним про себе нічого не можна приймати довірливо і буквально, брати за чисту монету» [27, 5]. Висловлена Л. Баткіним теза може прислужитися підґрунтям для подальшого осмислення історичного розвитку «Я-автора» на етапах літературного процесу у різних національних літературах, зокрема, російській останньої третини ХХ ст. Вирішення цього завдання може бути успішним тоді, коли твори цього часу російської літератури розглядатимуться у широкому європейському літературному контексті. Відправним пунктом є (концепт) – *гармонійності «Я-автора»*, його самосвідомості. Гармонійне, *ідеальне «Я-автора»*, зображене в епоху

Ренесансу, перебуває на одному полюсі парадигми; на іншому – *дисгармонійне* «Я-автора», що представлене в літературі постмодернізму («Москва-Петушки» В. Єрофєєва та ін.). Між цими полюсами безліч типів «Я-автора». Між ними є *цілісні* (у творах К. Симонова, В. Астаф'єва, В. Белова, В. Распутіна тощо) і *нецілісні* натури (твори В. Єрофєєва, В. Пелевіна та ін.).

У неореалістичній російській літературі, у творах «жестокото реализма» та «неопочвенников» (В. Астаф'єв, В. Распутін та ін.), у документальній прозі кінця ХХ ст. (К. Симонов, О. Адамович та ін.) «Я-автора» виступає як цілісна особистість, внутрішній світ якої спирається на людські та національні цінності. Таке «Я-автора» є оберегом людини, бореться проти її дегуманізації, яка загрожує повною деградацією. Цілісне «Я-автора» перебуває у конфлікті з руйнівними процесами часу, наступ якого зустрічає опір збоку «Я-автора» у творах «Цар-риба», «Прокляты и убиты», «Веселый солдат» В. Астаф'єва, «Экологический роман» С. Залигіна, «Прощание с Матёрой», «Пожар», «Дочь Ивана. Мать Ивана» В. Распутіна, у циклі повістей В. Маканіна «Линия судьбы. Линия жизни» та ін. Всі ці твори різні за своєю структурою і тією роллю, яку відіграє в ній «Я-автора». В одних творах – де маємо оповідь – «Я-автора» виступає як «Я-героя», і безпосередньо входить в систему образів. В інших, де виклад об'єктивно-епічний (від III особи), воно наближається до образу автора та виявляється насамперед через його позицію.

У першому випадку, коли нарація здійснюється через «Я», можна спостерігати активний початок. Наприклад, повість В. Астаф'єва «Веселый солдат» починається фразою «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. *На войне.*» (курсив мій – І. К.) [14, 3]. Фраза-констатація, що розпочне мотив, який буде згодом обрамлений і завершиться модифікованою фразою-присудом: «убил человека. Немца. *На картофельном поле*», належить мовцю-людині, яка не знімає з себе відповідальності. Заміна уточнення місця, де сталася подія:

убил ... на войне на *убил ... на картофельном поле* – суттєва за своїм змістом. Якщо на початку твору в «*Я-автора*» присутнє виправдання (*на войне*), то наприкінці (*убил на картофельном поле*) цього не тільки немає, але, навпаки, з'являється мотив провини і особистої відповідальності. Обрамлення тексту цими фразами свідчить, про еволюцію «*Я-автора*», яка дає змогу скласти уявлення про образ автора, alter ego В. Астаф'єва кінця 90-х років минулого століття. Не випадково *картофельное поле* (картопля – другий хліб) починає взаємодіяти з образом пшеничного поля, яке було створене людиною. У підтексті виникає запитання, що ставить перед собою автор: як могло статися, що людина, яка створила пшеничне поле, убила людину на картопляному полі? Після прочитання цього твору виникає образ автора – філософсько-мислячої людини. Цей образ автора не збігається ні з образом «*Я₁-автора*», ні «*Я₂-автора*».

У другому ряді творів, де наратив розповідний від III особи, такого активного початку самовираження не відбувається, хоч автор не знімає відповідальності за свою долю і долю інших людей. У цьому плані дуже цікава структура романів «Линия судьбы. Линия жизни» В. Маканіна. Цей цикл представляє єдиний текст, який склався з повістей, що, написані в різні часи, існують як окремі твори. Проте у книзі вони набувають більш глибокого змісту тому, що кожна повість виступає як певний розділ у житті персонажів. Композиція книги двохчастинна. Перша – «Ключарев-роман» – складається з творів «Ключарев и Алимусшкин», «Голубое и красное», «Повесть о старом поселке», «Лаз», «Стол, покрытый сукном с графином посередине»; друга – «Светик-роман» – включає в себе твори «Старые книги» та «Погоня».

У першій частині циклу центральна постать, що пов'язує всі повісті в єдиний текст, – Ключарьов, – чоловік, у якого все складається само собою, який сам ні на що не впливає. Ключарьов не названий тільки в останній повісті «Стол, покрытый сукном с графином посередине», але він міг бути

тією людиною, яка була придушена страхом, тому що мотив страху є наскрізним в частині «Ключарев-роман».

У другій частині – «Светик-роман» – активна жінка намагається побудувати, створити свою долю, що їй не вдається. Письменник примушує замислитись над суб'єктивними й об'єктивними причинами того, чому доля людини не складається, а особистість не відбувається.

На наш погляд, слушно написано у видавничій анотації до творів, що «Книга Володимира Маканіна, визнаного майстра сучасної російської прози, складається з двох частин. У першій частині («Ключарев-роман») показаний життєвий шлях людини, яким управляє доля. У другій частині («Светик-роман») розповідається, як життя людини змінюється, якщо вона слідує своїм бажанням і чужим обставинам» [154, 2].

Над усім цим чітко вимальовується у свідомості реципієнта образ «Я-автора», який дає змогу судити про автора, тобто самого письменника В. Маканіна. Примушує замислитись над причинами того, як складається доля людини, над тим, чим є наше суспільство. Це така структура, де «Я-автора» не входить у текст, а існує поза ним, і в той же час його риси яскраво визначаються через поетику тексту.

«Я-автора» тексту та образ автора можуть не збігатися (це стосується тих творів, де є оповідь («Повести Белкіна» О. Пушкіна та ін.), а можуть бути співзвучними. Наприклад, хоч і різні астаф'євські та маканінські «Я-автора», але вони мають і спільні деталі, а головне, що їх зближує, – біль за людину. Це той стрижневий мотив, який об'єднує «Я-автора» з образом автора. У цих випадках образ автора віддзеркалюється в «Я-автора».

Зіставлені в один ряд різножанрові твори дають можливість виявити типологічні риси «Я-автора» у літературі останньої третини ХХ ст. Мабуть для цього ідеальним матеріалом є людина, насамперед, позбавлена дрібного егоїзму, що не вважає себе царем природи, не визнає насильства і здатна

виборювати справедливе і розумне життя. Проте, на жаль, досягнення ідеалу спотворює сувора дійсність.

Отже, аналіз текстів російської літератури ХХ ст. дає можливість стверджувати, що «*Я-автора*» і образ автора є не просто синонімами.

Літературознавча енциклопедія Ю. Коваліва зазначає, що «образ автора – відмінна від письменника інстанція, що забезпечує цілісність художнього твору» [148, 140]. У літературному словнику-довіднику пишеться: «образ автора – двійник реальної особистості письменника, змальоване ним уявлення про себе і відтворене у свідомості читача» [147, 513]. Такі визначення образу автора не можуть послужити визначенням «*Я-автора*». Аналіз текстів, де оповідь від «*Я-автора*» в одних випадках показує, що його позиція майже дорівнює образу автора (наприклад, у творах, де велику роль відіграє біографічний чинник). Проте і тут образ автора ширший, ніж «*Я-автора*», яке виступає в певних структурах як «*Я-героя*» («Глазами человека моего поколения» К. Симонов та ін.). На користь тези, що образ автора ширший від «*Я-автора*», працює те, що образ автора завжди один, тоді як «*Я-автора*» буває декілька. Наприклад, «Повести Белкина» О. Пушкіна, твір «Талисман» М. Зощенка («Шестая повесть Белкина»), детально проаналізовані у книжці Л. Кисельової [103, 162-199], де «*Я-автора*» – це А. П. Белкін та оповідач кожної повісті. Всі вони є образами, створеними О. Пушкіним. Кожен «*Я-автора*» не дорівнює образу автора і жоден із них не є двійником реальної пушкінської особистості. Всі вони відрізняються від О. Пушкіна, від того його образу, що складається після прочитання «Повестей Белкина» і детермінований його світоуявленням, культурою, мовою, соціальним станом. Однак кожен із них виступає оповідачем (наратором). Пушкінського автобіографізму у цих повістях немає. Дещо подібне бачимо і в романі «Пирамида» Л. Леонова.

Однак і у творах, де велику роль відіграє біографічний чинник, «*Я-автора*» також не є повністю двійником автора. Більше того, в них «*Я-автора*» виступає як персонаж і змальовується за законами будь-якого

образу. У таких творах, як «Глазами человека моего поколения» К. Симонова або «Веселый солдат» В. Астаф'єва не знімається проблема взаємодії між словом автора, який знає все, і словом «*Я-героя*». Конфліктність полягає у тому, що потрібно вирішити, як писати, чи надати слово «*Я-автора*» і не втручатися у нього, чи представити можливість автору самому дати оцінку всьому і тому, як бачить дійсність «*Я-автора*».

Виявлена типологія творів нагадує ту, яку знайшов Д. Фурманов у романі «Чапаев». Аналізуючи його, Г. Белая писала: «Знайдений Д. Фурмановим у романі «Чапаєв» вихід із боротьби слова автора і слова героя, у структурі оповідної форми був і відображенням, і однією з форм подолання істотного протиріччя, властивого оповіді і його різновидам» [33, 84]. Ця ж дослідниця слушно зазначила: «при уважному дослідженні виявляється прихована полемічність книги: історія стосунків Чапаєва і Кличкова виступає як складна взаємодія матеріалу (величезний запас фактів і спостережень над Чапаєвим) і авторської думки (коригуючий, аналітичний узагальнюючий зір Кличкова)» [33, 256].

Кличков, прототипом якого був сам Д. Фурманов, перебував в епіцентрі подій і мав про все власне уявлення. Він був людиною, яка набувала досвіду. Його оповіді про Чапаєва, як ствердила Г. Белая, мають внутрішню тему «герой і героїзм». Підкреслимо цей важливий момент тому, що показується, як Кличков мусив відмовитись від попередніх уявлень під впливом реальної дійсності. Д. Фурманов був людиною, досвід якої ширший за досвід Кличкова. Він був над подіями, знав усе і тому мав право оцінювати протагоніста.

Подібне явище спостерігаємо в книгах «Разные дни войны» та «Глазами человека моего поколения» К. Симонова, де, особливо в другій, протагоністом є «*Я-автора*».

По-різному, з допомогою «*Я-автора*» здійснюється наративна стратегія. Один із таких типів «*Я-автора*» перебуває над подіями і в певні моменти «уривається» у структуру тексту («Печальный детектив»

В. Астаф'єва), де й розкривається його ставлення до подій. У повісті «Пожар» В. Распутін наближається за формою до В. Астаф'єва. Інші стосунки між автором і «Я-автора» у книжках «Глазами человека моего поколения» і «Разные дни войны» К. Симонова, де автор над подіями, знаходиться ззовні, пише з вершини Перемоги. «Я-автора» іде за подіями, разом із подіями, з глибини подій.

Таким чином, усі ці спостереження допомагають з'ясувати, як в історії літератури змінюється герой – «Я-автора», яких він набуває характерних ознак та притаманних рис, як у зв'язку зі змінами соціокультурного середовища все це відбивається на поняттях *дискурс* і *нарративна стратегія* творів. А разом із тим виникає необхідність простежити ті взаємодії, що відбуваються між «Я-автора / Я-героя» та образом автора. Але при цьому слід пам'ятати, що «Я-автора» і образ автора не є синонімами навіть тоді, коли вони максимально наближаються один до одного.

1.3. Наративна модель «Ich gеhichte» в історії російської літератури

Однією з перших спеціальних, ґрунтовних робіт, присвячених проблемі автора, стало дослідження німецького вченого Вольфганга Кайзера «Хто розповідає роман?» [99], яке вийшло на початку ХХ ст. Враховуючи думки та гіпотези дослідника, в сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві прийнято називати різні види оповіді по-німецьки (Ich gеhichte, Erform, Er-Erzählung, Icherzählung тощо).

Відомо, що письменник – це насамперед особа, яка володіє не тільки життєвим досвідом, великими знаннями, талантом осмислювати явища побуту та психології та все це відтворювати в образах, а й вирізняється свободою, енергійністю, мужністю. Інакше художником не стати. Шляхи формування особистості не випадково цікавили багатьох майстрів слова. Можна пригадати ту прискіпливу увагу, з якою Л. Толстой та

Максим Горький в автобіографічних трилогіях досліджували людську суть, вдивлялися у самих себе.

Не від марнолюбства чи залишків зарозуміння, а від усвідомлення неповторності кожної письменницької долі (якщо вона, звичайно, відбулась) виходить намагання говорити від першої особи: «Я мог свободу даровать ...» (О. Пушкін, «Птичка»); «Люблю я пышное природы увяданье...» (О. Пушкін, «Осень»); «Я узнал голос моего Карагёза ...» (М. Лермонтов, «Герой нашего времени»); «В уме своем я создал мир иной...» (М. Лермонтов, «Русская мелодия»); «Я воюю третий год...» (К. Симонов, «Разные дни войны»); «Сам я много раз имел возможность кричать...» (О. Солженицин, «Архипелаг ГУЛАГ»); «Не могу же я ждать до завтра...» (В. Набоков, «Возвращение Чорба»); «Я отворачиваюсь, за кипарисы кроюсь...» (И. Шмелёв, «Солнце мёртвых»); «Когда я вырвался на ту сторону...» (Б. Зайцев, «Мгла»).

Способи творення авторського «Я» («Я-автора») залежать не тільки від авторської волі, але й жанрово-родових умов. В одних жанрах, насамперед в епопеях, «Я-автора» не виходить на перший план. Воно навіть може бути більш-менш приховане. У таких творах, як «Война и мир» Л. Толстого, «Жизнь Клима Самгина» Максима Горького, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Пирамида» Л. Леонова, «Жизнь и судьба» В. Гросмана та ін. образ «Я-автора» утворюється у свідомості реципієнта в процесі їх сприйняття, прочитання, а тому може мати суб'єктивний характер. Щоб скласти об'єктивну картину авторського світогляду, необхідно докласти зусилля. Інша справа – жанри, які вимагають «прямої» авторської участі в змісті та розповіді, а саме: щоденники, есе, епістолярна, документально-біографічна та лірична проза, де оповідь від першої особи і «Я-автора» будується шляхом саморозкриття. Але від «Я» оповідь може вестися і в інших жанрах: повісті, оповідання, романі тощо. При цьому, потрібно пам'ятати, що виникає образ оповідача, який не дорівнює «Я-автора».

Оповідь у «Я» – формі є дуже давньою як в давньоруській («Поучения Владимира Мономаха» і т.д.), так і світовій літературі («Путешествия

Робинзона Крузо» Д. Дефо). Однак треба мати на увазі: в історії літературного процесу «Я» змінює свої характеристики (навіть у залежності від літературних течій і стилів); роль у структурі художнього цілого, через різні позиції щодо персонажів і подій (воно може бути в центрі оповіді або на її маргінесах); відношення з «Я-автора», вступаючи з ним у діалог, прямий або опосередкований («Станционный смотритель» О. Пушкіна, «Записки из подполья» Ф. Достоевського, «Рождение человека» Максима Горького і т.д.).

«Я» визначається в різні моменти літературного процесу і своїми наративними функціями.

Філософія «пізнай самого себе» започаткована ще Сократом, який першим починав говорити про «Я-автора», але не використовуючи цього терміну. За певну основу можна взяти філософію М. Бердяєва «Я-Ти» [37], вчення С. Франка [237], А. Белого [35], котрий у праці «Символизм как миропонимание» не оминув форму «Я» як невід'ємну частину свідомості людини: «Свідомість наша, – пише А. Бєлий, – визначається свідомістю в нас нашого «Я»? А наше «Я»? Воно виявляється зв'язком психічних у нас процесів, і, як така, свідомість про наше «Я» виявляється єдністю пізнавальних принципів, загальних і необхідних; в обох випадках нашого «Я» не залишається зовсім: воно то відходить до навколишнього середовища, розчиняючись у ньому, то виявляється загальною і необхідною нормою нескінченного розмаїття індивідуальностей; наше «Я» виявляється в останньому випадку у нас принципом, що проявляється; і цей принцип – пізнавальний. Свідомість у нас нашого «я», як і свідомість у нас навколишнього середовища, як скоро свідомість ця приводиться до виразності, розпоршується в ряд проблем і відносин між пізнанням і знанням; але щоб пізнання і знання були істинними, від нас вимагається відмова від живого відчуття в нас людського «я» [35, 46].

Розповідне «Я» функціонує в різних позиціях, інколи підкреслюючи спорідненість «Я-героя» і «Я-автора». Для розкриття поняття, винесеного у заголовок підрозділу, доцільно детально зупинитись на творах російської

літератури останньої третини ХХ ст. Проте, щоб зрозуміти процеси, що відбуваються, потрібно загострити історичний екскурс у російську літературу, в якому задля повного з'ясування проблеми хронологія творчості письменників не витримується.

У російській літературі оповідь від «Я» і про «Я» притаманна для сповідальної автобіографічної прози. Витоки такої форми оповіді – від Ж.-Ж. Руссо, його твору «Сповідь» [208]. У російській літературі «Я» фокалізує у сповідальній і автобіографічній прозі. Етапними текстами, які яскраво висвітлюють особистісне «Я», стали трилогії «Детство. Отрочество. Юность» Л. Толстого та «Детство. В людях. Мои университеты» Максима Горького. У Л. Толстого за допомогою «Я» відбувається становлення душі, це «Я» у нього відоме. У Максима Горького «Я» вже дещо відмінне, має своє ім'я. Там уже відбувається протиборство людини і внутрішнього світу.

Романтичний період ХІХ ст. найбільш цікаво з точки зору цієї проблеми представлений прозою К. Батюшкова, де «Я» відображає різноманітні сторони авторської особистості: «Я» – *літератор свого часу* («Речь о влиянии лёгкой поэзии на язык»), «Я» поета-романтика («Нечто о поэте и поэзии»), «Ми» як аналогія «Я»-*мислителя* («О характере Ломоносова»), в решті автобіографічне, особистісне «Я» («Чужое моё сокровище»).

30-40-і рр. минулого століття відчули сильний «поетичний» вплив початку сторіччя: у поезії відчувається орієнтація на абстрактний, а не індивідуалізований образ ліричного героя (наприклад, «лермонтовський» герой у поезії петрашівців). У прозі цих років привертає увагу те, що нерідко «Я»-*оповідач* проектується на письменницьку особистість. У творах 40-х рр. М. Некрасов зовсім відмовляється від «Я»-*оповідач*, функції якого у середині ХХ ст. ускладнюються. Це пов'язано з розвитком реалістичних жанрів. Характерно, що письменники взагалі не використовують аналогій з власною особистістю (автобіографічна проза М. Некрасова, історія публікації

поезії в прозі І. Тургенєва, авторська поезія в «литературных и житейских воспоминаниях»). Поряд із цими творами у другій половині століття все частіше зустрічається відкрите автобіографічне «Я» з включенням деталей особистого життя (А. Герцен та ін.).

Наступною модифікуючою ланкою в історії форми «Я» є творчість А. Герцена, а особливо «Былое и думы», де дається портрет покоління, а соціальне відходить на другий план. На початку ж твору подано широкий портрет людини тієї доби.

Дедалі частіше у творах з автобіографічною основою за уникнення асоціацій зі своєю особистістю художники починали утворювати героя-персону. Він – носій авторських відчуттів і роздумів, але формально віддалений від автора, як це маємо в оповіданнях І. Буніна «Поздней ночью», «Костёр», «Осенью», «Новый год». Але у творах «Эпитафия», «Сны», «Тишина», «Антоновские яблоки», «У истока дней» герой-оповідач наближений до авторських ідей і думок.

У російській прозі початку ХХ ст. відбувається абстрагування героя (закон художньої автобіографічної прози): автор «объективирует самого себя и свою жизнь художественно» (М. Бахтін). А тому «Я – для себе» (ставлення до себе зображеного) не є, згідно з М. Бахтіним, «конститутивним моментом форми». Мабуть, під виразом «конститутивний» дослідник мав на увазі процес авторської праці над «Я» для читачів, а також вибір оповідача, підсилення ролі якого в автобіографічній прозі зазвичай збігалось з підсиленням художнього абстрагування героя. Тож роль і функції оповідача у тексті змінювалися в залежності від художнього завдання.

Розглядаючи такий жанр літератури як автобіографія, головною метою якої є представлення літературної особистості письменника (на матеріалі «Автобиографии» А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гіпіус, В. Вересаєва, Ю. Балтрушайтиса), дослідниця Г. Орехова виявила її закони: «оповідальне «Я» формально збігається з «Я» авторським, в чому принципова відмінність літературної автобіографії від художньо-

автобіографічного жанру; звідси й інші відмінні риси (відсутність оповідача, фактична достовірність відтворення літературної особистості); міра авторського відсторонення від «Я» автобіографічного залежить від авторської установки; образ автора в літературній автобіографії – величина текстово-затекстова; авторська самосвідомість («Я» – для читачів у тексті) доповнюється в читацькій свідомості аналізом і оцінкою найдрібніших стильових нюансів, що дозволяють розгадати хід авторської думки» [184, 17].

«Жанрові умови літературної автобіографії, – доводить Л. Орехова, – споріднюють її з ліричною прозою, де текстово-затекстовий образ автора створюється при зовнішній ідентифікації «Я» автора і «Я» героя, формується уявлення про літературний образ автора» [184, 17].

У середині 20-х рр. ХХ ст. людина потрапляє в особливі умови зламу суспільства. Багато письменників не можуть знайти свого місця в літературі. Одні з них не приймають ідеології та змушені емігрувати за кордон, інші – навпаки, залишаються на місці і звеличують Радянську державу. У деякого з них «Я» – це частка системи. Російська література зобразила всі процеси, які відбуваються у суспільстві. Деякі ідеали насправді стали фіктивними. У зв'язку з цим на перший план виходить «Я-автора», «Я-автора-свідок» (особливо у документальній прозі про Другу світову війну). Він виступає також як акумулятор пам'яті. У книжці «Разные дни войны» К. Симонова «Я-автора» ускладнюється: він – свідок, акумулятор пам'яті, аналітик. У цьому творі починається аналіз, робиться крок у напрямку порівняння себе під час війни і після неї. Весь «Я-автора» скерований на виконання обов'язку перед загиблими. Він аналітик і дослідник. У К. Симонова «Я-автора» – об'єкт самосвідомості. Характерною рисою самосвідомості «Я» 60-70-х рр. був зв'язок «Я-автора» з історичною пам'яттю як відповідь на виниклу необхідність подолати бар'єр між сучасним та минулим. Аналітичний розгляд текстів К. Симонова дає підстави стверджувати: всі його романи за структурою є монологічними, чого не можна сказати про його художньо-документальні твори, де письменник намагається відокремити

героя від автора, дати можливість і «*Я-героя*» і «*Я-автора*» існувати окремо, вступати у взаємодію одне з одним. У творі «Глазами человека моего поколения» об'єктом самопізнання стає Й. Сталін та його сприйняття, показано психологічний момент тяжкості «не сприйняття» сталінських злодіянь, узагалі досліджується загальний світогляд цілого покоління. Для цього К. Симонов і використав свій досвід. *Я-Симонова* системи не чіпало. Воно, на відмінну *Я-Солженіцина*, не пройшло ГУЛАГів.

«*Я-автора*» О. Солженіцина відмінне від «*Я-автора*» К. Симонова. О. Солженіцин прирівнює своє «*Я*» з «*Я*» іншими, його «*Я*» – сатиричне, висміює державну систему і керівництво Радянського Союзу. Визріває ідейний концент – «*Я і система*». «Благословение тебе тюрьма, что ты была в моей жизни!» [217, 222] – звинувачення тоталітарному світу, в якому тюрма, табір, заслання – кутки відносної духовної свободи. І правлять у цьому світі не воля і розум, а насилля, яке розбещує душі людей.

Зовсім інше спостерігаємо у зображенні «*Я*» О. Адамовича та Д. Граніна. Своє (*Я₁*) вони фактично заховали, хоча воно й латентно існує, творячи текст і узагальнюючи багатство «*Я*», які розповідають про страшне горе часу Другої світової війни – блокаду Ленінграду. У письменників багатство «*Я*» пізнається через об'єктивність життя. «*Я*» скероване на те, щоб розкрити сутність ідеології та вчинків фашистів. О. Адамович та Д. Гранін ставлять «*Я*» у центр того, що пережив народ. Чужий досвід вони виводять на перше місце. «*Я-автора*» свідомо локалізує себе на маргінесах оповідання, надаючи головне слово учасникам трагічних подій. Таким чином створено новий тип наратора, якого О. Адамович назвав «множиною». Обидва автори були переконані, що прийшов час саме такої структури документального твору, тому що він дає можливість максимально правдиво і достовірно, устами очевидців розкрити страшну дійсність блокади. Автори пізнають корені фашизму. Це пізнання орієнтоване на об'єкт.

Пізніше, особливо в творчості В. Астаф'єва, образ автора ускладнюється. Він спрямований на критику із середини. Митець експлікує

форму «Я» як вияв протиборства зі внутрішнім світом. У його оповідних творах («Последний поклон», «Царь-рыба» та ін.) характеристики «Я-автора» мають відмінні риси, що у першу чергу залежить від особливостей астаф'євського дискурсу і наративної стратегії. У більшості творів астаф'євське «Я» виступає як свідок. Особливість свідка й особливість ракурсу – ретроспекція. Від цього і залежить структура більшості астаф'євських творів. «Я-автора», який оцінює пафос, стане все більше і більше посідати центральне місце у структурі творів. У повісті «Царь-рыба» інтенція «Я-автора» характеризується турботою за майбутнє людства. Його світ – не лише особисті переживання. Особливість авторської позиції полягає не у примиренні зі злом, а в бажанні пробудити людей до боротьби з ним. Світ наратора – це не лише особисті переживання.

Й у ХХ ст. вважаємо філософські роздуми С. Франка щодо дуалу «Я» – «Ти» своєрідним ключем до досягнення взаємовідносин «Я-Ти» у літературі 70-х рр. У галузі соціальної філософії С. Франк розвивав вчення про соборність людства, підкреслюючи при цьому первинність категорії «Ми». Згідно з філософом «Я» не існує саме по собі, але народжується лише у живій зустрічі з «Ти»: «.. всяке спілкування між «Я» і «Ти» веде до утворення якоїсь нової реальності, яку ми позначаємо словом «Ми», – або, вірніше, збігається з нею ... Ми не є множина від «Я», але «Ми» є якесь розширення «Я», розповсюдження його за його первинні і як би природні межі. Свідомість «Ми» є для мене свідомість, що я якимось чином існую і за межами мене самого [237, 38].

Я-автора починає уподібнюватись «Я-Ти», яке має глибоку історію (етапним моментом щодо цього був Ж.-Ж. Руссо). З'являється «Ми», характерне для літератури ХХ ст. В. Маяковський писав, що «Я» – це частина «Ми». В українській літературі В. Сосюра («я» моє злилось з народом «ми» святим). У 70-ті рр. К. Симонов через «Я» хотів розкрити «Ми» – своє покоління, а ще – ставлення до самого себе.

Таким чином, можна стверджувати, що способи творення авторського «Я» («Я-автора») залежать не тільки від авторської волі, але й жанрово-родових умов. В одних жанрах, таких як епопея «Я-автора» не виходить на перший план. Воно навіть може бути приховане. В інших – щоденники, есе, епістолярна, документально-біографічна і лірична проза – «Я-автора» будується шляхом саморозкриття. Але від «Я» оповідь може вестися і в інших жанрах: повісті, оповідання, роману тощо. При цьому потрібно пам'ятати про виникнення образу оповідача, який не дорівнює «Я-автору». В історії літературного процесу «Я» змінює свої характеристики; роль у структурі художнього цілого, через різні позиції щодо персонажів і подій; відношення з «Я-автором», вступаючи з ним у діалог, прямий або опосередкований. Також «Я» визначається в різні моменти літературного процесу і своїми наративними функціями.

1.4. Роль суб'єктивної пам'яті в організації тексту та авторської позиції

Пам'ять відіграє велику роль у літературній діяльності – як у читацькій, так і в процесі самостійного створення літературного тексту. Процеси пам'яті забезпечують сприйняття, розуміння та інтерпретацію художнього тексту на основі наявного читацького і життєвого досвіду в цілому; визначають художність самостійно створених текстів, оригінальність образів; забезпечують емоційне залучення читача у зміст твору.

Суб'єктивна пам'ять є структуротворчим фактором в організації тексту, який є шляхом до всеохоплення об'єктивного бачення світу. Для більш ґрунтовного осмислення проблеми звернемося до психологічного словника за дефініцією, яка є домінантною у підрозділі: «Пам'ять – закріплення, збереження в мозку того, що відбувалося в минулому досвіді людини. П. є одним із феноменів розумової діяльності людини. Фізіологічною основою П. є утворення, збереження й актуалізація

тимчасових нервових зв'язків у корі головного мозку... Завдяки П. кожне покоління дістає можливість передавати свої знання і досвід наступному. У цій спадкоємності історія людства набула не лише хронологічно, а й логічно зрілої форми... Основними процесами П. є запам'ятовування, відтворення і забування» [200, 117].

Важлива роль у цих процесах належить суб'єкту, який воскрешає події, фіксує їх. Все це переходить у пам'ять, де відображається об'єктивна дійсність. Суб'єкт у силу своїх можливостей охоплює лише частину об'єктивного. Велике значення має сам дискурс, що переходить у світоглядний. З ним пов'язана оцінка подій, їх зображення, а також психологічні особливості людини.

Механізм пам'яті включається з перших акордів «запису». Цей процес відбувається не у момент події (вийняв диктофон, розмову записав із кимось), а частіше через деякий проміжок (декілька годин, днів, місяців, років). У залежності від того, коли відбувається подія, у пам'яті з'являються прогалини. Чим більше часу пройшло, тим більше моментів зникає. Щось відбувається у свідомості людини, стирається, перекручується. У таких випадках пам'ять необхідно підтвердити, уточнити знаннями, зафіксованими у документах.

Зазначимо, що пам'ять фіксує зміну позицій. Події змінюють світогляд. Так, на перший план виходить пам'ять суб'єкта. Вона відіграє велику роль у всіх творах російської прози. Життєвий авторський досвід структурно спирається на пам'ять і проявляється в епічних жанрах, ліричних творах, ліро-епосі, документальній літературі. Причому пам'ять може бути більш чи менш виявлена і ретранслюватися, коли автор свої думки і відчуття передає герою. Суб'єктивна пам'ять, як структурний елемент, увіходить у внутрішній світ героя важливим чинником його свідомості.

Пам'ять суб'єкта формується під впливом дії об'єктивних обставин на особистість, причому на ту, яка всі ці обставини запам'ятовує. Характер індивідуума також має важливе значення. Пам'ять людини вибіркова.

Суб'єктивна пам'ять реалізується в тому чи іншому творі, стаючи об'єктом дослідження іншого художника. Починається протиборство бачень (Й. Сталін К. Симонова і Й. Сталін В. Гросмана, В. Некрасова). К. Симонов, на відміну від інших письменників, різко підкреслював, де чия пам'ять. Інші, утворюючи картину дійсності, не завжди виявляли цю належність.

Важливе місце в ієрархії суб'єктивної пам'яті посідає пам'ять пережитого й асоціації. Наприклад, Л. Толстой не був на війні 1812 року (був учасником Севастопольської оборони), але автентично відтворив її з деталями та подробицями (епопея «Война и мир»). Також письменник спирався у творчості на пам'ять інших людей. Теоретично він не міг відчувати і пам'ятати стан жінки під час народження дитини, але показав це з усією правдивістю («Анна Каренина»). Суб'єктивна пам'ять – один із важливих моментів таємниці творчості. І щоб дослідити її вплив, потрібно з інтерпретувати функції пам'яті, реалізовані у реалістичній прозі російської літератури XIX – XX ст.

Суб'єктивна пам'ять найбільш чітко проявляється у документальній прозі через *«Я-автора»*. Намагаючись бути об'єктивним, *«Я-автора»* відчуває недовіру до своєї пам'яті, починає себе перевіряти. Яскравим прикладом є К. Симонов, який у творі «Разные дни войны» переглянув факти, про які писав у 40-і рр. – через двадцять років. Автор пише книгу, звертаючись до своєї пам'яті, і в той же час наводить факти, які відшуковує в архівах. У мемуарах Г. Жукова події також досліджуються та зіставляються з пам'яттю документу. (А про вагони добра з рейху і про «закидання» німців трупами своїх вояків нічирк. Пам'ять закоротило?)

Всі події, про які пишуть, хотіли охопити Д. Гранін та О. Адамович, наводячи у «Блокадной книге» тисячі прикладів людської пам'яті. На першому місці у них постає *«Я-учасника подій»*. Активне звернення письменників до пам'яті пояснює справедливе судження про те, що Друга світова війна змусила ретроспективно перевірити сьгоднішні духовні цінності еталонами тих років. Хвиля зацікавленості до минулого у літературі

виявилась у середині 60-их рр. минулого століття, коли після активного освоєння тем сучасного побуту письменники стали на шлях синтезу духовних багатств нової людини. Поширеними стали діахронні твори, в яких тісно переплітаються минуле й сьогодення («Берег», «Выбор» Ю. Бондарєва, «Старик» Ю. Трифонова, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова та ін.).

Пам'ять – джерело сильних і яскравих емоцій. Про те, як відчуття живлять пам'ять, свідчать, наприклад, роздуми Д. Граніна в «Обратном билете»: «Красиво – холмы, поля, вдали синий-синий, там-то уж, конечно, прохладный лес. Красиво, а не волнует, не томит, как в молодости. Знаю, знаю, что это прекрасно, но знаю это больше памятью молодых, мучительных до слез любований. И за это спасибо. Слава богу, что страдал от этой непередаваемой красоты в молодости и теперь могу принимать и понимать разумом» [66, 8].

Розрізняють два види пам'яті: історичну (історія суспільства) та психологічну (особиста історія). Вони тісно пов'язані взаємно. Історична пам'ять стає головною дійовою особою у творах «Берега» і «Выбор» Ю. Бондарєва, «Старик» Ю. Трифонова, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, у документальних творів К. Симонова, О. Адамовича, Д. Граніна та ін. Так, наприклад, Нікітін з «Берега» Ю. Бондарєва у мирні дні вивіряє духовні цінності суворою пам'яттю про минулу війну, про загиблих товаришів. Роздумуючи про святий і великий закон людського життя, герой вірить: ніщо не пропаде безслідно. Для Павла Летунова з роману Ю. Трифонова «Старик» пам'ять історична та психологічна зливаються в єдину, тому що історія глибоко проникла в душу епічного наратора і людей, яких він любив із дитинства та знав у юності. Він розцінює пам'ять як діалектично складне явище. Герой «решил, – пише Ю. Трифонов, – что память назначена нам, как негасимый, опаляющий нас самосуд или лучше сказать, самоказнь...», але у той же час – «это оплата за

самое дорогое, что отнимают у человека. Памятью природа расцветывается с нами за смерть. Тут и есть наше бедное бессмертие» [227, 10].

Не менш важливою для духовного удосконалення особистості та розвитку її емоцій є психологічна пам'ять. Ліричний герой «Обратного билета» Д. Граніна глибоко впевнений, що «из кирпичиков памяти складывается индивидуальность» і лише «сознавая свою собственную историю, человек понимает себя, свой характер, свою душу, других, значит, тоже понимает лучше» [66, 5]. І. Грекова, яка назвала рецензію на повість Д. Граніна «Обратный билет» – «Воспитание памятью», зазначає: «Мабуть, головна розмова йде про пам'ять: про її закони і загадки, про її прогалини, про повагу до минулого. Ширше – про повагу до життя з її звичками і ознаками, до історії, до природи і людського побуту, до складної гармонії сьогодення [66, 5].

У «Последнем поклоне» В. Астаф'єва пам'ять вбирає в письменника і загальнонародну долю, і невіддільну від неї особисту долю Віктора Потиліцина. Пам'ять у В. Астаф'єва безкомпромісна: вона чинить справедливий суд над тими, хто загубив елементарні норми порядності і забув про своє призначення в цьому світі.

Таким чином, можна стверджувати, що суб'єктивна пам'ять відіграє велику роль у літературній діяльності, зокрема в процесі самостійного створення літературного тексту. Найбільш чітко виражається у документальній прозі через *«Я-автора»*. Вона є невід'ємною частиною творчої особистості письменника-реаліста та структуротворчим фактором в організації тексту. Як структурний елемент входить у внутрішній світ героя важливим чинником його свідомості. Реалізуючись в тому чи іншому творі, суб'єктивна пам'ять стає об'єктом дослідження іншого художника.

Висновки до першого розділу.

Проблема автора, його позиції та самосвідомості є однією з ключових в сучасному літературознавстві. При розгляді даної проблеми і пов'язаних з

нею питань про авторську позицію, виявлено широкий спектр думок та визначень поняття «автор». По-перше, сам письменник, реальна особа, творець твору. По-друге, це абстрактний автор, творча інстанція, чий задум – свідомий або несвідомий – здійснюється в цілому творі. По-третє, це образ автора, локалізований у художній площині твору як суб'єкт оповіді.

Проблема авторської позиції має глибоке коріння. Вона виникла не у ХХ ст., а набагато раніше. Формування теорії автора як цілісної та завершеної системи відбулося у ХХ ст. Представники різних літературознавчих шкіл і напрямів проявляли інтерес до проблеми автора, акцентуючи увагу на окремих аспектах багатогранної проблеми.

З середини минулого століття літературознавство перейшло у новий етап розвитку. Теорія авторства у цей період набуває особливої популярності завдяки працям М. Бахтіна та В. Виноградова. Після основоположних робіт цих дослідників проблема автора стає філософською, мовностилістичною і естетичною проблемою поетики. Дослідники спираючись на досвід попередників, намагаються по-своєму інтерпретувати проблему авторської позиції.

Друга половина ХХ століття, разом із домінуванням структуралізму, привносить неоднозначність у розуміння природи автора та його значення у процесі аналізу твору. У західних літературознавчих дослідженнях виникають твердження про смерть автора (Р. Барт, М. Фуко).

У всіх літературознавчих працях ХХ ст., що порушують проблему автора, центральними є теми співвідношення автора і його персонажів, або зображувального авторського начала із зображуваним персонажним рівнем. До того ж складність виділення «образу автора» пояснюється тим, що у створюваному ним світі є лише непрямі докази його присутності.

У сучасному літературознавстві продовжується активне вивчення авторської проблеми шляхом детальної розробки окремих аспектів проблеми у теоретичному плані, вивчення особливостей виявлення авторського світобачення на прикладі творчості окремих письменників: від авторів

XVIII ст. – до сучасних письменників. Неминучість присутності особистісного початку, що є основою будь-якого творчого процесу, дозволяє стверджувати, що проблема автора залишається однією з найбільш великих і актуальних проблем сучасного літературознавства.

Під час аналізу *«Я-автора»* та образу автора в текстах літератури проводився зіставний аналіз творів російської літератури, який виявив, що в одних творах – де маємо оповідь – *«Я-автора»* виступає як *«Я-героя»*, і безпосередньо входить в систему образів. В інших, де виклад об'єктивно-епічний (від III особи) воно наближається до образу автора і виявляється насамперед через його позицію. В одному випадку, коли нарація здійснюється через *«Я»*, можна спостерігати активний початок. В іншому – де нарратив розповідний, від III особи, такого активного початку самовираження не відбувається, хоч автор не знімає відповідальності за свою долю і долю інших людей

«Я-автора» тексту та образ автора можуть не збігатися (це стосується тих творів, де є оповідь), а можуть бути співзвучними. Аналіз текстів, де оповідь від *«Я-автора»* в одних випадках показує, що його позиція майже дорівнює образу автора (наприклад у творах, де велику роль відіграє біографічний чинник). Проте і тут образ автора ширший ніж *«Я-автора»*, яке виступає в певних структурах як *«Я-героя»*. На користь тези, що образ автора ширший від *«Я-автора»* працює те, що образ автора завжди один, тоді як *«Я-автора»* буває декілька.

По-різному, з допомогою *«Я-автора»* здійснюється нарративна стратегія. Один із таких типів *«Я-автора»* перебуває над подіями і в певні моменти «уривається» у структуру тексту, де й розкривається його ставлення до подій. Інший – іде за подіями, разом із подіями, з глибини подій.

Способи творення авторського *«Я-автора»* залежать не тільки від авторської волі, але й жанрово-родових умов. В одних жанрах, насамперед в епопеях, *«Я-автора»* не виходить на перший план. Воно навіть може бути більш-менш приховане. Образ *«Я-автора»* утворюється у свідомості

реципієнта у процесі їх сприйняття, прочитання, а тому може мати суб'єктивний характер. Щоб скласти об'єктивну картину авторського світогляду, необхідно докласти зусилля. Інша справа – жанри, які вимагають «прямої» авторської участі в змісті та розповіді, а саме: щоденники, есе, епістолярна, документально-біографічна та лірична проза, де оповідь від першої особи і «Я-автора» будується шляхом саморозкриття.

Доведено, що оповідь в «Я»-формі дуже давня в давньоруській й світовій літературі. В історії літературного процесу «Я» змінює свої характеристики (навіть у залежності від літературних течій і стилів); роль у структурі художнього цілого, через різні позиції щодо персонажів і подій (воно може бути в центрі оповіді або на її маргінесах); відношення з «Я-автора», вступаючи з ним у діалог, прямий або опосередкований.

З'ясовано, що «Я» вирізняється у різних літературних епохи і наративними функціями: «Я»-поет-романтик, літератор свого часу, автобіографічне, особисте «Я»; «Я»-частка системи; «Я»-свідок; «Я»-об'єкт самосвідомості; «Я»-сатиричне; «Я»-борець із внутрішнім конфліктом; «Я»-оповідача; «Я» для читачів у тексті, розповідне; «Я» приховане, тощо.

Обґрунтовано, що суб'єктивна пам'ять є структуротворчим фактором в організації тексту. Вона відіграє велику роль у всіх творах російської прози. Життєвий авторський досвід структурно спирається на пам'ять і проявляється в епічних жанрах, ліричних творах, ліро-епосі, документальній літературі. Причому пам'ять може бути більш чи менш виявлена і ретранслюватися, коли автор свої думки і відчуття передає герою. Суб'єктивна пам'ять, як структурний елемент, увіходить у внутрішній світ героя важливим чинником його свідомості.

Суб'єктивна пам'ять найбільш чітко проявляється у документальній прозі через «Я-автора».

РОЗДІЛ II. «Я-АВТОРА» У СТРУКТУРІ ТА ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОСІЙСЬКОЇ ПРОЗИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.: НАРАТИВНІ ДИСКУРС І СТРАТЕГІЇ

Глибокі роздуми про долю Вітчизни і людську моральність, широкий діапазон тем, вірність традиціям і сміливі пошуки нової мови, оновлення жанрової природи, сузір'я нових авторів – ознаки російської прози останньої третини XX ст. У цей період відбулося переплетіння ідеологізованої літератури «соціалістичного реалізму», нового пласту російського критичного реалізму та «російського андеграунду».

У своєму розвитку література перебувала під жорстким, визначальним впливом загальнополітичної історії країни. Поряд із цим, на літературний процес впливали запеклі ідейні суперечки, які не завершилися і сьогодні. Великі зміни, що відбувалися, диктували не тільки тематику творів, а й можливість зустрічі автора і читача, терміни та характер впливу творінь російських авторів на суспільство.

Неореалістична література – реалізм нового типу, який протиставлявся концепціям соціалістичного реалізму і був направлений на формування нової свідомості за участю національних традицій. Виникає необхідність освідомити XX ст. з усіма його проявами.

Російська література періоду 70-80-х років XX ст. характеризувалась своєрідним поділом письменників на конформістів, які писали для державної системи і про неї, і неконформістів, які цю владу та її дії не сприймали і у своїй творчості всіляко намагалися висвітлити її негативні сторони. Одні з них відходили в естецькі пошуки, ніби оберігаючи себе і свою музу від близькості з дійсністю. Інші, що бачили правду і які хотіли якоюсь мірою донести її до читача, балансували на межі дозволеного і недозволеного, і головне в їхній творчості прочитувалось між рядками. Ті, хто відкрито говорив правду до кінця, хто критикував систему та їй протистояв, у Радянському Союзі не мав права голосу. Їх очікувала заборона на публікацію

творів, заслання в табори, або поміщення у психіатричну лікарню, а потім, у кращому випадку, еміграція. Дослідники Ю. Корзов, Л. Шевченко, І. Заярна, характеризуючи літературу періоду так званого «застою», наводять трикомпонентну класифікацію: «Проза офіційна, повністю заангажована системою і виражає її ідеали. (Видається легально і активно популяризується на території СРСР; пишеться найчастіше в канонах горезвісного соцреалізму з поступовим, у силу певних віянь часу, відходом від них). Проза, значною мірою лояльна по відношенню до системи або балансує на межі дозволеного і недозволеного і нерідко написана езоповою мовою, а також література, яка веде пошук альтернативних, щодо затверджуваних системою ціннісних орієнтацій. (Видається легально на території СРСР, іноді поповнює масив «задержаних» творів та творів, що видаються в «самиздатах» і «тамиздатах». Використовує весь діапазон наявних художніх засобів і можливості різних літературних шкіл і напрямків). Проза критики і протесту проти системи. (У поодиноких випадках друкується на території СРСР, але найчастіше видається в «самиздате» та «тамиздате» або затримується, достатньо представлена творами третьої хвилі російської еміграції. Використовує можливості різних літературних шкіл і напрямків)» [114, 7]. Як бачимо, російська література, а особливо проза 70-80-х років ХХ ст., яка видавалась у Радянському Союзі і закордоном, неоднорідна.

Кінець ХХ ст. у житті суспільства СРСР характеризувався значними змінами культурного, економічного та політичного порядків. У цей час перестає існувати «колос на глиняних ногах» – Радянський Союз, разом із ним відходять у небуття спущені «згори» офіційні ідеали радянського народу, які возвеличували і вихваляли могутню імперію. Всі ці зміни позначилися на літературі, яка, згідно традиційного погляду, завжди виконувала світоглядну функцію, була тісно пов'язана з філософією, політичними вченнями. Вона служила своєрідною категорією світу, яка давала відповіді на «вічні» запитання. У художній літературі політичні, соціальні та економічні проблеми поставали деколи яскравіше, зі значнішою

відповідальністю, ніж у працях істориків чи філософів. Тому одним із яскравих явищ кінця тисячоліття стає зміна характеру російської літератури, де відбуваються кардинальні зрушення світоглядних та естетичних оцінок.

Така ситуація середини 1980- рр. оголила соціокультурні обставини, зробила більш явними та яскравими художні процеси, що розпочалися в російській літературі з кінця 1970- рр. Вихід із запілля цілого масиву дисидентської літератури, публікації повернених творів, серед яких були і неприйнятні для ідеології горбачовського суспільства, утворили ситуацію вибуху. Аналізуючи літературу періоду перебудови, Ю. Корзов, Л. Шевченко, І. Заярна виявили декілька течій, які розставили за чергою появи і ступенем впливу на читача та літературний процес тих років. «Перша – твори про сучасність, які в публіцистичному стилі піднімають найбільш актуальні для того часу проблеми («Пожар», «Печальный детектив» В. Астаф'єва, «Плаха» Ч. Айтматова» та ін.). Друга – «задержанные» твори антисталінського та антитоталітарного напрямку, які дійшли до читача в період «перебудови» («Жизнь и судьба», «Всё течёт» В. Гросмана, «Московская улица» Б. Ямпольського, «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус» та «В круге первом» А. Солженіцина, «Колымские рассказы» В. Шаламова, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского та ін.), а також ті, які були створені представниками російської еміграції. Третя – твори антитоталітарного характеру, які написані у період «перебудови» («Дети Арбата» А. Рибаківа, «Чёрные камни» А. Жигуліна, «Ночевала тучка золотая» А. Приставкіна та ін.). Четверта – прозові твори «нової хвилі», які відкривають читачеві неприємні сторони життя сучасного соціального dna (проза В. Нарбікової, В. Пьєцуха та ін.). П'ята – романи та повісті, в яких здійснюється спроба осмислити історію та сучасність у нетрадиційних канонах («Невозвращенец» А. Кабакова, «Отец-Лес» А. Кіма та ін.). Шоста – твори реабілітованих письменників «срібного століття» 20-30- рр. (М. Агеєв, І. Бабель, М. Булгаков, А. Платонов та ін.). Сьома – твори сучасних авторів, які орієнтуються на формально-змістовний художній експеримент (творчість

постмодерністів-психоаналітиків, абсурдистів, представників соц-арта)» [114, 68-69].

У літературній ситуації кінця ХХ ст. відбуваються процеси постійного накопичення нових якостей стильових напрямків, з'явилися окремі феномени, які не вкладалися у рамки течій, що порушили всі відомі їх парадигми. У прозі відкрилось багатство художніх прийомів і творчих орієнтацій. Склалось враження хаотичного поєднання творів абсолютно не пов'язаних між собою і з якимись традиціями. Цей хаос не міг довго існувати. І незабаром з'ясувалось, що проза кінця ХХ ст. системна, що зміни її пов'язані з художніми парадигмами неореалізму, модернізму і постмодернізму.

Російська проза доби *fin de siecle* неоднорідна за своїми естетичними принципами і етико-філософськими засадами. Літературознавець Г. Нефагіна доводить, що література того часу диференціюється на три течії – неокласичну, умовно-метафоричну і «другую прозу» (опозиційність офіційній прозі), які характеризуються своїми правилами та принципами. На нашу думку, справедливим є твердження Г. Нефагіної, що «проза звертається до соціальних і етнічних проблем життя, виходячи з реалістичної традиції, тому іноді в критиці можна зустріти визначення «традиційна» проза. Засобами і прийомами реалістичного письма, наслідуючи «учительську» та «проповідницьку» спрямованість російської класичної літератури, письменники-«традиціоналісти» намагаються створити картину що відбувається, осмислити її, виховати необхідні уявлення про норму соціальної і моральної поведінки» [174, 24].

Неореалістична проза деякою мірою перегукується з «золотим» ХІХ ст. російської літератури, а саме з творчістю Л. Толстого та Ф. Достоевського. Там і там ставилось запитання про сенс життя, про добро і зло тощо. У ситуації, коли відбувається переоцінка цінностей, розпад попередніх ідеалів, основ утрадиційненої моралі, саме письменники, яких можна віднести до неореалістів, намагаються відшукати нові моральні та

суспільні ідеали.

У цій прозі багато спільного із соціалістичним реалізмом. Звільняючись від явних його ознак, ця проза все-таки зберігає з ним зв'язок, хоча генеза її – у російському реалізмі ХІХ ст., його класичному світогляді. Герої цієї літератури успадкували від радянської активну життєву позицію з її культом героя-ентузіаста, оптиміста. Приймаючи ідею служіння людям, вони бачать шлях зміни суспільства у моральному удосконаленні не стільки себе, скільки оточуючих. Сам герой ніби бере на себе роль судді.

В неореалістичній літературі виокремлено два стильових напрямки. Один характеризується підвищенням рівня публіцистичності, викриттям наболілого, того, що несуть у собі письменники. Це художньо-публіцистична гілка прози. Такі твори, як «Пожар» В. Распутіна та «Печальный детектив» В. Астаф'єва яскраво представляють основні риси цього напрямку. Герой, що утверджує собою позитивний пафос, у цих творах відкрито виражає авторські думки, викриває вади, хиби дійсності.

Інша гілка прози відрізняється посиленням філософських ідей. Це твори «Плаха» Ч. Айтматова, «Калоши счастья» Л. Бежина, «Дом, который построил Дед» Б. Васильєва. Ця реалізоцентрична проза відрізняється високим ступенем метафоричності письма.

Література не може не розвиватися. Безперервно змінюється дійсність, змінюється представлена прозою картина життя. Письменники-неореалісти відображають у своїх творах те, що до них не існувало, зупиняють миті, щоб виявити нові штрихи часу. При цьому одним із основних завдань вони вважають дослідження феномену «радянської людини», аналізуючи систему й історію. «Кордони описуваного дуже широкі, в них залучаються цілі соціальні верстви. Письменники традиційного плану не намагаються бути в опозиції до художніх цінностей минулого, проте вони виявляються несхожими за індивідуальним стилем. Їх об'єднує прагнення зрозуміти і показати діалектику душі. Проза такого жанру звертається до психологічних глибин людини, шукає мотивації вчинків і

поведінки у зовнішньому середовищі, соціумі, і в особистості» [173, 24]. До цієї категорії дослідниця відносить твори «Рязанка» і «Кукушата» А. Приставкіна, «Людочка» В. Астаф'єва, «Расставание» Л. Бородіна, «Капля за каплей» Б. Васил'єва, оповідання і повісті А. Вернікова, В. Козакевича – які характеризуються намаганням осмислити складні перепитії часу за допомогою традиційних форм.

Одночасно зі змінами, про які говорилося вище, упродовж останніх років минулого століття набуває поширення й детального дослідження наратологія (теорія викладових форм) як самостійна гуманітарна наука. У зв'язку з новизною галузі у літературознавство приходить нова термінологія. Як справедливо зазначає у передмові до «Наратологічного словника» його автор О. Ткачук, «теорія оповіді стала міжнародним предметом дослідження, тоді як у попередній період критики зазвичай залишалися у межах власних літературних та наукових традицій. Однак, поява цілого пласту творів модернізму, постмодернізму як у світовому, так і в українському контексті засвідчила, що їх не можна адекватно осмислювати, використовуючи літературознавчий інструментарій, базовий тільки на парадигмі теорії реалізму. Виникнення наратології пов'язане з ідеями структуралістів, а також їхніх попередників – російських формалістів. Проте ще одним не менш важливим чинником став перегляд своїх поглядів структуралістами. Найбільш вирішальним був перехід від формально визначених лінгвістичних до комунікативних моделей. Здобутком структуралізму стала докладно розроблена нині відома «граматика оповіді», яка вивчала елементарні наративні конструкції» [223, 3].

Набувши значного розвою теорія нарації охопила значну кількість підходів і концептів, які взаємодоповнюють, але часом і дублюють чи заперечують себе. Це позначилося на літературознавчому апараті браком термінологічної уніфікації. В Україні частково це компенсував «Наратологічний словник» О. Ткачука, який у доступній формі дав визначення і пояснення термінології.

У цьому дослідженні використовуються термінологічні словосполучення «нарративний дискурс» і «нарративна стратегія». Тракуємо їх тотожно до наратологічного словника, який тлумачить ці поняття так: «Дискурс [discourse]. 1. План вираження наративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді. Якщо історія (дієтезис) – це «що», про яке розповідається, то дискурс – це «як» розповідається, тобто наратування, протиставлене нарахованому; нарація протиставлена вигадці. 2. За Е. Бенвеністом, поряд із історією чи розповіддю одна із двох відмінних і доповнюючих лінгвістичних підсистем. У дискурсі (discours) зв'язок встановлюється між станом чи подією й ситуацією, у якій той стан чи подія лінгвістично викликається. Discours у такий спосіб залучає певне посилання до еमुнації й неявно вказує на відправника й одержувача [223, 34]. «Наративна стратегія [narrative strategy]. Сукупність наративних процедур, яких дотримуються або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу» [223, 79].

Уперше в українському літературознавстві поняття «дискурс» експлікувала до потреб вивчення літературно-критичних матеріалів, які стосувалися концепту «модернізм», дослідниця С. Павличко. У її розумінні, аналіз літературознавчого дискурсу, зокрема модернізму, в українській літературі – це «аналіз самого характеру теоретизування, його риторичних прийомів, мови», який бере до уваги розуміння модернізму його прихильниками й опонентами (отже, діалог, дискурсія), а також той факт, що «дискурс модернізму виник як антитеза до дискурсу народництва» [187, 19]. Все це вимагало пов'язання з обставинами часу й уподобаннями кожного нового покоління.

Для детального вивчення проблеми авторської позиції, «Я-автора», нарративного дискурсу та нарративної стратегії є перспективними епічні писання В. Астаф'єва, а саме його роман «Прокляты и убиты» та повісті «Печальный детектив» і «Весёлый солдат», повість «Пожар» В. Распутіна та роман «Знак зверя» О. Єрмакова. На нашу думку, на матеріалі цих творів

можна найбільш яскраво і точно дослідити проблему, вивчити саморух від форми «Я» до категорії «Ти», «Ми» у російській літературі останньої третини ХХ ст.

На нашу думку, сучасне літературознавство недостатньо дослідило характер реляцій «читач-автор». Значний науковий внесок щодо цього належить В. Астаф'єву, який форми свідомості та ментальності руйнував.

Дещо типологічне зіставне з цим є й у прозі В. Распутіна. Але тональність його викладу відрізняється від астаф'євської. Вона у нього спрямована на роздуми реципієнта («що з нами відбувається?»), намагається відкрити очі загалу. На відміну від В. Астаф'єва, В. Распутін оперує рисами ментальності, щоб пробудити в людей людяність, щоб вони жажнулися від того, що відбувається.

В. Астаф'єв, показуючи події війни, не тільки порушив проблему ціни перемоги, але й одним із перших розкрив злочинну суть багатьох явищ. Очікуючи негативної реакції на свою адресу від багатьох людей, письменник наводить точні дати, називає місце подій, виразно номінує частини («Прокляты и убиты»). Безперечно, В. Астаф'єв не ставив під сумнів боротьбу з фашизмом, але загострив увагу на антигуманній бездушності державної системи, перейнявся цим.

2.1. Літературна персоналістика «Я-автора» та героя у повістях «Пожар» В. Распутіна та «Печальный детектив» В. Астаф'єва

Російська література останньої третини ХХ ст. характеризується підвищенням рівня публіцистичності, відкритим вираженням наболілого, що несли у собі письменники. Повісті «Пожар» В. Распутіна та «Печальный детектив» В. Астаф'єва яскраво репрезентують основні риси цієї прози. Герої цих книжок відкрито виражають авторські думки, виявляють і засуджують вади й аберації навколишнього середовища.

«Пожар» та «Печальный детектив» характеризуються ідейно-естетичною своєрідністю. Написані перед перебудовою, у 80- рр. ХХ ст.

В. Распутін та В. Астаф'єв, не вводячи нових літературних прийомів, розширили межі дозволеного, що було яскравою рисою сміливої громадянської позиції епіків. Вже доведено: у цих творах на першому плані не естетична, а суспільно-політична й етична функції. Відвертий громадянський пафос у повістях переходив у публіцистичність. Письменники, розчарувавшись у можливості впливати на душі людей тільки художнім словом, звернулись до прямої проповіді. Публіцистичність виводить роздуми «Я-автора» на соціально-історичний рівень. В. Распутін та В. Астаф'єв продовжили традиції російської класичної літератури – вірність законам правди і сумління, високій моральності. Показуючи героїв людьми системи всередині Системи, автори по-різному підійшли до розуміння характеру, природи моральності та шляхів виходу суспільства із моральної кризи.

«Пожар» та «Печальный детектив» були помічені критикою і гідно оцінені літературознавцями. Серед вчених, які цікавились цими творами, – Д. Устюжанін, Г. Нефагіна, О. Стариков, І. Золотуський та ін. Їх зацікавила різноаспектна проблематика повістей, проте проблему «Я-автора» вони не вивчали.

Повість В. Распутіна «Пожар» можна назвати експериментальним твором. Художню структуру повісті визначає публіцистична установка. Спостерігається рух письменника від художнього, внутрішньо-діалогічного до монологічного, публіцистичного слова. Фабульні зв'язки у повісті різко ослаблені та замінені емоційно-логічними, оскільки хід думки письменника, його емоційна реакція на соціально-історичний хаос, в якому опинилася його Батьківщина, стають сюжетом. Публіцистичність у повісті є змістовно-стильовою домінантою, початком і визначає своєрідність художньої форми залучення ораторської культури з метою емоційно-вольового впливу на читача. В. Распутін актуалізує у повісті жанрові принципи проповіді,

причому таке відродження архаїчного жанру не є стилізацією, а породжене прагненням до «очищення» первинного сенсу вічних моральних заповідей. Обрана письменником форма повчання дала можливість шляхом прямого звернення до читача трактувати найбільш актуальні питання сучасності. Автор назвав твір повістю, але сама оповідна частина (розповідь про пожежу) не існує самостійно, вона підпорядковується загальній тональності твору, переймається елементами ораторської риторики. Розповідь про пожежу періодично змінюється публіцистичними авторськими відступами, які надають повісті характер ораторського монологу, соціально-загостреного, пофарбованого то в гнівну, викривальну (картини пожежі, історія селища), то в урочисту (монологи про правду, Добро і Зло) тональність. Введення риторичних фігур у текст виявляє суб'єктивно-оціночне ставлення «Я-автора» до подій. Його цікавить не стільки зовнішня послідовність подій (в повісті порушений хронологічний принцип), скільки їх внутрішнє буття.

Повість «Пожар» являє собою твір складної жанрової модифікації; в ній змішані різні жанрові ознаки повісті – сповіді та проповіді, цей твір не тільки художньо-оповідальний, але й риторичний. Жанрова новизна повісті підтверджує напружений духовно-моральний пошук «Я-автора», який прагне відкрити нові шляхи в мистецтві, при цьому кордони жанрів стають тією зоною, в якій відбувається переростання одного явища в інше.

Стильові особливості твору обумовлюються не тільки суспільно-політичним контекстом твору, але й особливостями світогляду письменника. Підтвердженням цих спостережень служить прямолінійність висловлювань, які піддаються впливу суспільно-політичної кон'юнктури, відчутні у публіцистичних роботах В. Распутіна в часи «перебудови».

Одним із головних джерел, своєрідним камертоном достовірності розповіді і витоків публіцистичності творчості письменника є його біографія. Виражена автобіографічність «Пожару» проявляється, зокрема, в реальному характері подій, що описуються, і в образі головного героя, протагоністом якого є «сусід» письменника.

В. Распутін об'єднав «автодокументальну» (засновану на достовірних, подібних документу, авторських спогадах) розповідь про одну з історій в сусідньому селі з публіцистичними роздумами головного героя. Це дозволило «*Я-автору*» не тільки показати подію, але відчутти, оцінити й осмислити її, висловити свою оцінку зображеного.

Безпосереднє втручання «*Я-автора*» в розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у творі.

Однією з ознак публіцистичності «Пожару» служить «стислість» відтвореної в ньому «історії»: в ліспромхозовському селищі загорілися склади, жителі намагаються впоратися з вогнем і по можливості врятувати те, що зберігалось на складах.

У повісті ландшафт не відіграє великої ролі, як у попередніх творах письменника, хоча і тут відчувається намагання автора ввести його у світ героїв, а героїв показати через природу. Але в тому то й річ, що природа зникає на очах: ліси вирубують під корінь, і в душах героїв відбувається таке ж спустошення. Ця повість, як жодна інша В. Распутіна, публіцистична, і це пояснюється тривогою письменника не тільки за долю природних багатств Сибіру, але, перш за все, за долю людини, яка тут живе.

Однією з композиційних особливостей повісті В. Распутіна є те, що свої думки про минуле і сьогодення, про моральні й економічні проблеми письменник вкладає в уста головного героя – ветерана війни та працівника шофера Єгорова. Іван Петрович бачить, що полум'я охоплює не тільки будови, воно випалює душі людей, залишаючи порожнечу і чернь. Єгоров впевнений у правоті своїх поглядів. «*Я-автора*», розповідаючи про події, що відбуваються, часто звертається до спогадів. І не може зрозуміти його герой, чому в затопленому селі Єгорівці жителі були дбайливими, ощадливими господарями, сумлінними працівниками, люблячими свою землю, твердо стояли на ногах. Може, тому, що це був їхній будинок, земля, яку заповідали предки. І стосунки між людьми були чуйними, справедливими і довірливими.

Відкритий фінал повісті залишив читачів у роздумах над важливими моральними проблемами, які ще чекають розв'язання. «Пожар» при всій його художній завершеності набув публіцистичного звучання. Це – творча настанова письменника. Він поставив собі завдання засудити те, до чого звикли, а дехто прийняв за норму життя. Весь час пожар на Русі з'єднував людей, а у повісті висвітив зовсім інші риси.

Питання про сенс життя, роль і місце людини серед людей звучить упродовж усієї повісті і постає воно перед її протагоністом Іваном Єгоровим задовго до фатальної ночі. Герой намагається знайти відповідь на запитання: чому все «перевернулось с ног на голову, и то, за что держались ещё недавно всем миром, что было общим неписанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность, и чуть ли не в предательство?.. Было не положено, не принято, стало положено и принято, было нельзя – стало можно, считалось за позор, за смертный грех – почитается за ловкость и доблесть» [201, 842].

Головний герой завжди звик «жити по совести». «Я-автора» і від інших вимагає того ж. Йому важко дивитись, як люди зненавиділи одне одного, кожний тягне у свою сторону, а до загального добра ніякого стосунку немає. Навіть у критичній ситуації, на пожежі, знаходяться такі, як однорукий Савелій, що ховає для себе мішки з борошном, або «дружные ребята», «архаровцы», як називає їх Іван Петрович, що перед усього кинулись рятувати з вогню ящики з горілкою. «Я-автора» бачить причини багатьох бід у тому, що порушено вікові традиції російського народу. Селяни перестали обробляти землю, любити її. Вони нічого не вирощують, не примножують її багатства. Здатні тільки брати, вирубувати ліс, ці люди втратили почуття общини, яке змушувало їх раніше жити за законами високої моральності. Вони живуть лише для себе. У приватному їх бутті теж бракує домашнього вогнища взаємопідтримки. Їхнє містечко – ніби тимчасовий притулок. «Неуютный и неопрятный, и не городского и не деревенского, а бивачного типа был этот посёлок, словно кочевали с места на

место, остановились переждать непогоду и отдохнуть, да так и застряли... Широкие не по-деревенски улицы разбиты были тяжёлой техникой до какого-то неземного пейзажа... И голо, вызывающе открыто, слепо и стыло стоял посёлок» [201, 832]. Відсутність Дому позбавляє людей звичного скерування життя.

В епізодах боротьби з вогнем чітко проявляються гріхи односельців Єгорова, які переступили моральність у собі. Герой виступає в ролі судді, і це право дано йому як людині, «державшейся правды как закона». Іван Петрович будує своє життя на підвалинах морального максималізму. Формою його духовного існування стають роздуми не тільки про буття сосновців, але і про своє місце у світі. І хоча завжди Єгоров працював на повну силу, за справедливість стояв горою, але відчув він якийсь розлад у собі. «Одно дело – беспорядок вокруг, и совсем другое – беспорядок внутри себя. Когда вокруг – при желании сколько угодно там можно отыскать виноватых, а иной раз и вовсе посторонние силы способны вступить в действие и сыграть, как говорится роль... В находящемся в тебе хозяйстве взыскать больше не с кого. Стало быть, и в этом случае спрашивать приходится только с себя... И нет ничего проще, чем заблудиться в себе» [201, 844].

Автор послідовно, навіть полемічно зображує свого героя зовні благополучною людиною. Життя прожите. І прожите так, що можна без сорому озирнутися назад. Нікуди не ліз, будував своє життя, як всі, а ось у кінцевому результаті все складається, мабуть, по-іншому, ніж у багатьох. Герой В. Распутіна з тих, хто «своим шагом по земле ходит». І в той же час, постійно шукаючи, задумуючись над життям, він напружено вдивляється в оточення, щоб побачити в інших своє відображення, оцінити себе. Герой цей незвичний і для нинішньої прози.

«Я-автора» повісті захоплюється ставленням Івана Петровича до сім'ї та дружини. У будинку Єгорова хоч і не багато, проте достаток, із дружиною повне взаєморозуміння. «Каждый мужик, наверно, держит перед собой два

образа жены – какая она есть и какой бы он хотел её видеть. Они то совпадают, то расходятся, то заговорят одним голосом, то на разных. У них словно бы и лицо с отличниками, и меж собой они обязательно ладят... И вот Алёна его, неизвестно с какого времени, сошлась в одно целое... Находился ли он дома или уходил, он постоянно чувствовал в себе Алёну, продолжавшую свою неустанную службу... Опрятный и мягчительный мир, который был Алёной, с годами не только не выстыл, но ещё пораздался в понимании и тепле. Мужик, в котором не звучит голос жены: «погоди, Ваня или Стёпа», скоро выпрастывается из жизни и, да и живя, ходит в ней, как в малахае с чужого плеча» [201, 853]. Цитата характерна для погляду «Я-автора» на героя і погляду героя на життя.

Голоси «Я-автора» і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного. І це – не художній прорахунок повісті, а свідомий авторський прийом. Звичайно «Я-автора» бачить глибше і далі від героя, але «Я-автора» важливо позичити народної мудрості у Івана Петровича.

Повість «Пожар» розпочинається з болючих роздумів зовні благополучного героя оповіді, що вимагають від людини великих фізичних зусиль: «И прежде чувствовал Иван Петрович, что силы его на исходе, но никогда ещё так: край да и только... и с чего он так устал? Не надрывался сегодня, обошлось даже без нервогрёпки, без крика... Пусть бы долго-долго, без меры и порядка ночь, чтобы одним отдохнуть, другим опамятоваться, третьим протрезветь... А там – новый свет и выздоровление» [201, 828].

Героя повісті турбує відчуття провини, що не додивився він чогось важливого, не зробив усього, щоб життя законами правди стало нормою не тільки для нього, але і для оточуючих. «Я-автора» близький Іван Петрович і дядя Міша Хампо, який ціною життя відстоював моральну заповідь «не вкради». З гіркотою «Я-автора» та герой повісті бачать: у них небагато однодумців. Навіть надійний у роботі Афоня Бронніков проповідує ідею відповідальності тільки за свої вчинки, за своє власне життя. «Я так считаю: Я работаю честно, живу честно, не ворую, не ловчу – у кого глаза есть, тот

видит, как я живу, и как другие живут. Кто куда расположен, туда и пойдёт» [201, 842]. Ця позиція не подобається «Я-автора» та герою. Бути чесним тільки для себе – цього замало. Тоді ще (80-ті рр. минулого століття) в існуючому тоталітарному суспільстві висока моральність і гуманізм, за переконанням В. Распутіна, були саме у громадській активності особистості, яка впливала на оточення.

Випробування вогнем, очищення у ньому (як і очищення у воді) – один із сталих фольклорних мотивів, у яких закладена народна мудрість. З далеких часів вода і вогонь – дві стихії – допомагали людині та шкодили також. Але зовсім не екологічні проблеми хвилюють «Я-автора» (у всякому разі вони не виведені на перший план повісті). Доцільність будівництва гідровузлів, як і необхідність брати ліс із тайги не ставляться під сумнів у творі. Письменник закликає подбати про екологію душі. Так виникає багатошарова символіка повісті, розбудовується її алегорична тональність.

Картини пожежі як загального людського лиха, боротьби людини з вогнем виписані яскраво і напружено. І хоча деякі критики (Є. Старикова та ін.) не надали цим епізодам особливої ваги, вважаючи головним у творі роздуми Івана Петровича, які зливаються з голосом автора, ці моменти відіграють важливу роль у повісті, і саме з них усе починається. Пожежа, яка охопила склади, здатна запалити «безобразное бивачного типа» містечко лісозаготівельників. І це не стихійне лихо, навіть не результат чийогось злого наміру. Біда, як доводить «Я-автора», була запрограмована всім трибом життя ліспромгоспу і тому постала його символічним підсумком, «вогняним знаком» загального неблагополуччя. І у той же час пожежа – розв'язка неблагополуччя, передвістя виходу.

З думками про внутрішній порядок і безпорядок тісно пов'язані рефлексії Івана Петровича про дім, який буде для себе людина: «Чтобы человеку чувствовать себя в жизни сносно, нужно быть дома. Вот: дома. Прежде всего – дома, а не на постое, в селе, в своем собственном внутреннем хозяйстве, где заданное место и служба. Затем дома – в избе, на квартире,

откуда, с одной стороны, уходит на работу и, с другой – в себя. И дома, на родной земле» [201, 856].

Починається нелад із головного – твердження *«Я-автора»* про бездумну витрату основних життєвих цінностей, багатств рідної землі. Отже, з безщадного «вытаптывания лесов», із тієї всездозволеності, на яку перетворюється «план любой ценой». Це стає «нормой жизни» – знищується техніка на лісопвалах, розорюються вулиці селища, йде «боковым ходом» праця, «среди бела дня тащат с лесосеки», «по дороге в леспромхоз таинственно исчезают указанные в накладных товары, а вместо них для облегчения торговли сразу появляются деньги...»

Так виникає у світогляді слабких і нестійких прагнення до «лёгкой жизни», доводячи, як це сталося з пияцтвом до великого горя: «Сначала от работы до работы, а затем и на работу, прихватывая, заслоня её магазином, и чем дальше, тем больше, тем слаще и неудержимей. Работа этого, понятно, не любит – и нелады с ней, с работой, и уж общины другого толка, которых раньше не было и в помине. Водились, конечно, пьянчуги... но, чтоб сбиваться в круг, разрастаться в нём в открытую, ничего не боящегося и не стыдящегося силу с атаманом и советом, правящим власть, – такого нет, не бывало. Это уже нами собственные достижения» [201, 840].

Велике значення в естетичному моделюванні позиції *«Я-автора»* відіграє пам'ять. Саме до неї апелює В. Распутін, пригадуючи воєнні роки і порівнюючи боротьбу людей із вогнем зі страшним лихом рідного народу. Зазначимо, що хронотоп посідає чільне місце у структурі твору, де постійно переплітаються часові рамки, які ведуть читача до перших післявоєнних років, до витоків села Єгоровка.

Постійне відчуття тривоги за людину протягом усього твору проявляється у свідомості *«Я-автора»*, який роздумує про місце людини та її роль на землі. Роздумуючи про це, *«Я-автора»* доходить до висновку: випробування бідами, війною, голодом, першими повоєнними роками

витримали достойно, а сьогоднішні випробування для людей важчі за попередні.

У кінці повісті тверезого і похмурого ранку після пожежі два «справных мужика», які ще не відійшли від цієї ночі, Афоня Бронніков та Іван Петрович, задають один одному однакове запитання: «Что же дальше?» «— Жить будем, — морщась то ли от потревоженных ран, то ли от потревоженной души, сказал Афоня. — Тяжелое это дело, Иван Петрович, — жить на свете, а все равно... все равно надо жить... — Будем жить, — только и переставив те же самые слова другим порядком, ответил Иван Петрович» [201, 860].

Фінал повісті, який перегукується з її початком справляє неоднозначне враження. Головний герой крокує безлюдною дорогою не у будинок, не до людей, а з дому і, хоча «легко, освобождено и ровно шагалося ему, будто вынесло, его наконец на верную дорогу», все ж шлях цей непростий і не визначений: «Издали — далеко видел он себя: идет по весенней земле маленький заблудившийся человек, отчаявшийся найти свой дом, и вот зайдет он сейчас за перелесок и скроется навсегда-навсегда. Молчит, не то встречая, не то провожая его земля» [201, 860]. Своєрідним підсумком символічної картини звучить голос «Я-автора»: «Это касается всех! Мы, только мы, все вместе, а не бойцы-одиночки ответственны за порядок в своем доме, нам его сообща и наводит» [201, 860].

Таким же дискусійним твором після «Пожару», став у кінці 80-х рр. ХХ ст. роман В. Астаф'єва «Печальный детектив». У ньому відчутні явні риси публіцистики, що відносять його до «жестокого реализму» неореалістичної прози. «Печальный детектив» — один із перших творів російської літератури, які ознаменували початок горбачовської «перебудови» у радянському суспільстві. Роман В. Астаф'єва викликав широкий суспільний резонанс, став у центрі літературно-критичних дискусій. В одних учених (Н. Анастасьєв, Д. Молдавський та ін.) твір викликав гаряче схвалення, в інших (А. Кучеревський, Н. Іванова та ін.) — різке неприйняття.

Деякі критики (Е. Старикова, Е. Кузьмін та ін.) висловили скептичну оцінку щодо образу головного героя та художніх якостей роману загалом.

Усі ці поцінування, на нашу думку, не є досить вірогідними. Твір не був прочитаний адекватно авторському задумові, авторська позиція у романі сприймалася як сума висловлювань оповідача і головного героя на основі суб'єктивної оцінки критиками характерів і вчинків інших персонажів. У зв'язку з цим існує необхідність детального розгляду авторської позиції та свідомості у «перехідному» творі В. Астаф'єва «Печальный детектив».

Структуру роману значною мірою трансформують авторські відступи, які характеризуються вираженою орієнтацією на читача і мають свою специфіку. Публіцистичний вплив на читача визначається передусім характером діалогу письменника з читачем. «Я-автора» хвилює питанням «Як бути та жити серед народу». Нерідко авторські роздуми переростають у дидактичне повчання, питома вага яких підвищується у другій частині роману, де вони стають способом вираження свідомості. Жанрова традиція виступає як спосіб відкритого вираження етичної позиції «Я-автора» у його діалозі з читачами та героями роману.

У романі відтворюється насамперед сфера свідомості головного героя – Сошніна, його почуття, переживання, емоційно-схвильоване ставлення до того, що відбувається. Головний герой близький «Я-автора» і забарвлює своєю особистістю, своїм сприйняттям всю розповідь. Поява такого героя зумовила і особливості сюжету, який опирається не на традиційний «твердий» образ, а на «рухливі» монологи. Підвищення ролі внутрішнього монологу у творі визначається тим, що герой, а разом з ним і «Я-автора», стурбовані пошуком відповідей на вічні запитання. Посилення дидактизму та прагнення до максимального саморозкриття викликані кризою того часу і духовним сум'яттям письменника, який опинився на історичному роздоріжжі. Трагічно відчуваючи розпад моральних цінностей, В. Астаф'єв напружено шукає різні шляхи відновлення історичного ланцюга і бачить їх насамперед у духовному відродженні особистості.

У кінці ХХ ст. у літературознавстві розповсюдилася думка, що авторська позиція може бути виявлена лише тільки «через сприйняття внутрішнього зв'язку всіх елементів оповіді» [7, 140], у зв'язку з чим її потрібно встановлювати не тільки у зіставленні з позиціями персонажів, а й у сюжетно-композиційній побудові та стилістиці твору.

Вже доведено (І. Золотуський), що твір В. Астаф'єва – «роман про порушену цілісність, про тих, які відірвалися від берега, від суші, від твердині сім'ї, боргу і совісті – від тих святинь, на яких трималося життя» [86, 4]. У багатьох критичних дослідженнях вказувалося на публіцистичний характер твору, проте майже всі дослідники творчості В. Астаф'єва під цим розуміли прямі авторські висловлювання про гострі проблеми сучасності. Насправді, як вважає Н. Колошук, – «публіцистичність роману В. Астаф'єва – це його внутрішній пафос, породжений злободенністю змісту та активною авторською оцінкою. Говорити про пряме її вираження не доводиться» [109, 28]. Покликаючись до праць А. Кучеревського, Н. Анастасьєва, М. Липовецького, дослідниця доводить, що роман – «це не «монолог з включеними в нього голосами», а традиційний роман у формі так званої акторіальної (авторської) розповіді, в якій невизначеного, неназваного розповідача не можна ототожнювати з головним героєм, точка зору котрого, його просторово-часові уявлення і психологічний стан визначають головні особливості розповіді, нарації, викладу. Поруч із «голосом» головного героя в ній виразно відчутні ще й інші «голоси», здебільшого не конкретних людей, а «пародійне безлике багатоголосся» [109, 28], що так характерне для сучасної прози.

У цьому підрозділі розглянемо авторську позицію роману «Печальний детектив», порівнюючи «Я-автора» та головного героя Леоніда Сошніна, героя-міліціонера, героя-оперативника, який ловить злочинців, обеззброює їх, доставляє в міліцію, а іноді і вбиває, якщо вони не хочуть здаватися. Можливо, сам і не вбиває, але віддає наказ це зробити. Адже коли п'яна людина за кермом в'їхала у натовп пасажирів на зупинці, перетворивши

«в м'ясо» матір із дитиною та двох бабусь, – вона вже не людина, вона – тварина і немає їй порятунку.

У романі Сошніна називають «младою герої», «герой-детектив», «мыслитель из железнодорожного посёлка», «молодой художник слова», «этот гений», «остряк-самоучка». А іноді і «мямля», «хлюпик», «псих». Але у персонажа є ще одне ім'я: сирота. Він дійсно сирота, оскільки зростав без батька й матері, і виховували його одні тітки.

На початку роману донедавна міліціонер, а «тут-і-тепер» письменник-початківець повертається додому після неприємної зустрічі з працівником видавництва: «Леонид Сошнин возвращался домой в самом дурном расположении духа. И хотя идти было далеко, почти на окраину города, в железнодорожный посёлок, он не сел в автобус, – пусть ноет раненная нога, зато ходьба его успокоит и он обдумает всё, что ему говорили в издательстве, обдумает и рассудит, как ему дальше жить и что делать» [17, 418]. По дорозі він згадує Урну, Лаврю-козака, матір із тіткою Ліною та ін. Кожен із персонажів увіходить в оповідь зі своїм сюжетом, але відступи від головної сюжетної лінії зумовлені психологічним станом Сошніна та напрямком його роздумів. Слово героя стилістично не відрізняється від стилю автора, тому плин розповіді здається безперервним, однорідним.

Про світле майбутнє, що шукає герой В. Астаф'єва, мовиться на початку роману. Цей початок – компонент пейзажу, де найкраще можна побачити образ «Я-автора», хоча цей опис природи замулений, розмитий водою від танучого снігу: «Леонид втянул голову в плечи и шагнул под бесшумную наволочь, словно в провальную пустыню... Он шёл по родному городу, из-под козырька мокрой кепки, как приучила служба, привычно отмечал, что делалось вокруг, что стояло, шло, ехало. Гололедица притормозила не только движение, но и самое жизнь. Люди сидели по домам, работать предпочитали под крышей, сверху лило, хлюпало всюду, текло, вода бежала не ручьями, не речками, как-то бесцветно, сплошно, плоско, неорганизованно: лежала, кружилась, переливалась из лужи в лужу, из щели

в щель. Всюду обнажился прикритий було мусор: бумага, окурки, раскисшие коробки, трепыхающий на ветру целлофан. ... И мысли Сошниина под стать погоде медленно, загустело, едва шевелились в голове, не текли, не бежали, а вот именно шевелились, и в этом шевелении ни света дальнего, ни мечты, одна лишь тревога, одна забота: как дальше жить?» [17, 423].

Справедливі думки героя, який живе у такому суспільстві, що В. Астаф'єв примушує жахатися реальності. *«Я-автора»* показує страшну дійсність у її озлобленості. Як у калейдоскопі один за одним показано епізоди вбивств, бійок, гвалтувань. Ось четверо п'яних познущались над тіткою Гранею. Звичайно, страшний факт, але героя приголомшує ставлення до нього старої жінки, яка після суду переживає: «Не ладно мы с тобой, Леонид, сделали... молодые жизни загубили... Ну да чё теперь? Убило меня? Ну, поревела бы... Обидно конечно» [17, 435].

«Я-автора» та герой не можуть зрозуміти психології людей: чому вони весь час жаліють ворогів і байдуже ставляться до себе і сусідів. Відгадку російського характеру Сошнін шукає і в літературі. Він багато читає, хоча незвичним виглядає факт, що провінційний міліціонер в оригіналі читає Ніцше: «Сошнин много и жадно читал, без разбора и системы, в школе, затем дошёл до того, чего в школах «не проходили»... – научился читать по-немецки, добрался до Ницше» [17, 451]. *«Я-автора»* не випадково подає цю деталь при характеризуванні героя. Йому важливо показати не стільки рівень освіченості Сошніна, скільки умови і освітні межі, в яких формувалась радянська людина у школі, вузі, де згадували філософію Ніцше, навіть не прочитавши його праць. Важливо те, що герой шукає, нічого не приймає на віру з чужих слів, і «убедился, что, отрицая кого-либо или что-либо, тем более крупного философа, да ещё и превосходного поэта, надо непременно его знать и только тогда отрицать или бороться с его идеологией и учением, не вслепую бороться – осязаемо, доказательно» [17, 452].

«Я-автора» хвилює питання про людську честь і гідність. Автор досить часто показує нелюдські риси вдачі. У творі змінюють одна одну картини жорстокості і ненависті. П'яний петеушник, що заліз у жіночий гуртожиток і був виставлений звідти з ганьбою, щоб відімістити, вирішує вбити першу зустрічну людину. Нею стає молода, красива, вагітна жінка, яка успішно закінчила Московський університет і приїхала на канікули у Вейськ до чоловіка. Він кинув її під укіс і «долго упорно разбивал ей голову камнем» [17, 498]. Ще більшою мірою моторошності позначено епізод, коли чоловік і дружина, любителі читання, закрили дитину у порожній квартирі і рушили на тривалий час у бібліотеку імені Ф. Достоевського читати книжки, а дитина тим часом, знепритомнівши, без допомоги і їжі просто зогнила – її з'їли черв'яки. «Я-автора» мучиться запитаннями: «Як назвати цих людей?», «Для чого вони це роблять?», і відповідь одна і та ж: «Не знаю» [17, 451]. Герой намагається розібратися в цьому; він не тільки діє, бореться зі злочинцями, але і думає. Думки його не завжди доходять кінця, обриваються на півслові. Ставлячи запитання, «Я-автора» та персонаж не завжди відповідають на них.

Троє людей під сходами Сошніна ніби спеціально очікують на нього, щоб причепитися до нього, і у випадку непокірності (якщо відповідь не так, як їм сподобається) – відправити його без роздумів на той світ. У них «порожні» очі, «потерті» обличчя. За що вони злі на нього, за що ненавидять, – ні за що. Просто він проходив повз, а у них поганий настрій. Як говорить у романі інший бандит, їм «харя его не понравилась».

І знову подібне запитання мучить героя: всі троє виховувались ніби у нормальних сім'ях, ходили у звичайну школу, відпочивали у піонертаборах, виховувались на принципах доброти і порядності, і такий кінцевий результат. Він роздумує, як жити поряд із людьми, які тривалий час поділялись на злочинний і незлочинний світ. Сошнін недолюблює таких людей, як Пестеров і його «мадам» за те, що такі, як вони, при усьому зовнішньому благополуччі утворюють моральне підґрунтя для злочинів, з'єднують два

світи. «Я-автора» не шкодує чорних тонів при національній самокритиці, викриває ті якості, які раніше возвеличували російський характер. Його не захоплюють терпіння і покірність – у них «Я-автора» бачить причини багатьох бід і злочинів.

У роздумах персонажа виникає проблема прощення злочинців. Російська класична традиція залишає таку можливість. «Я-автора» вступає з цією етичною думкою у дебати. Він нещадний до тих, хто зазіхає на життя і гідність іншої людини.

Письменник із тривогою говорить про силу влади тваринних інстинктів у людині. Страшні епізоди він наводить у романі не для того, щоб принизити російську людину, залякати, а щоб кожний замислився над причинами отваринення людей, відсутністю любові між ними.

В. Астаф'єв диференціював у романі поняття «інтелігенція» і «обрані», тобто ті, хто сам зараховує себе до інтелігентів. З сарказмом описує письменник не тільки Пестерових, але й видавничого працівника Сироквасову – «культурное светило» міста Вейська. «Сыроквасова считала себя самым сведущим человеком: если не во всей культуре страны, то в Вейске ей по интеллекту не было» [17, 419]. Карикатурно поданий образ тещі Сошніна Євстоїї Сергіївни, яка прямо заявила «Я надеюсь, мы, интеллигентные люди, поймём друг друга...» Сошнин заозирался, отыскивая по огороду интеллигентных людей, – их нигде не было – и начал догадываться, что это он, Леонид Викентьевич Сошнин, и Евстолия Сергеевна Чащина и есть интеллигентные люди. Очень его всегда смущало это слово. На деревенском же огороде, в полуразвалившемся селе – просто ошарашило» [17, 472].

Демагогам, які навчились гарно говорити, письменник протиставляє Леоніда Сошніна. Саме він, людина, що роздумує над проблемами дійсності, акумулює в собі позитивний заряд, протистоїть злочинно-кримінальному світу і тим, хто переступає моральні норми. Героеві притаманний гострокритичний погляд, високий рівень вимогливості не лише до

оточуючих, але й до себе. Він готовий діяти в ім'я світлого в житті. Як справедливо зазначила Н. Колошук, «Письменник показав у «Печальному детективі» звичайну людину, яка не те що філософом, а навіть інтелігентом себе не вважає, якій у найвищій мірі властиві самоіронія і чужа пишномовність. Звідси й незмінний іронічний тон монологів героя. Він не претендує на відкриття нової життєвої філософії – зате критично переосмислює загальноприйняті уявлення, затверджені стереотипи» [109, 30]. У кінці роману герой гортає словник прислів'їв та приказок, знаходячи підтвердження своїм міркуванням. Автор підкреслив пересічність роздумів героя не для того, щоб знизити образ, а щоб відтінити трагічну суперечність: істини давно стали банальністю, прислів'ями, що знайомі всім, але безглуздя й аморальності від того у житті не меншає. Роздуми героя не раз непомітно переходять у авторську об'єктивно-епічну розповідь. Але при цьому вона виражає точку зору не автора і не Сошніна, а таку собі загальноприйнятую суспільну позицію: то насмішкувато-добродушний, а то й скептично-іронічний погляд на житейські справи.

Таким чином, можна стверджувати, що повісті «Пожар» та «Печальный детектив» яскраво репрезентують основні риси художньо-публіцистичної течії неореалістичної прози. Герої цих книжок відкрито виражають авторські думки, виявляють і засуджують вади й аберації навколишнього середовища. У цих творах на першому плані не естетична, а суспільно-політична й етична функції. Відвертий громадянський пафос у повістях переходить у публіцистичність. В. Распутін та В. Астаф'єв продовжили традиції російської класичної літератури – вірність законам правди і сумління, високій моральності. Показуючи героїв людьми системи всередині Системи, автори по-різному підійшли до розуміння характеру, природи моральності та шляхів виходу суспільства із моральної кризи. Безпосереднє втручання «Я-автора» в об'єктивну розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у творах. Голоси «Я-автора» і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного. По-різному, з допомогою

«Я-автора» здійснюється наративна стратегія. Один із таких типів «Я-автора» перебуває над подіями і в певні моменти «уривається» у структуру тексту («Печальный детектив» В. Астаф'єва), де й розкривається його ставлення до подій. У повісті «Пожар» В. Распутін наближається за формою до В. Астаф'єва.

2.2. Проблема «Я-автора» в романі В. Астаф'єва «Прокляты и убиты»

Більшість творів В. Астаф'єва мають автобіографічний характер, що підкреслює його форма викладу (оповідь), – «Последний поклон» (1975), «Царь-рыба» (1976) тощо, а в повісті «Веселый солдат» (1998) ім'я та по батькові головного героя збігається з авторським.

У «Ich-Gehichte» В. Астаф'єва, характеристики «Я-автора» мають відмінні риси, що, у першу чергу, залежить від особливостей астаф'євського дискурсу і метанаративу. Незважаючи на різноманітність означень дискурсу, виходимо з тієї дефініції, що має дві складові: 1) те, що мовиться; 2) те, про що мовиться. Ці складові водночас константні та змінні. Тому що мають свою еволюцію. До констант зараховуємо критичне ставлення до радянської дійсності 30-80-х рр., – періоду життя і творчості В. Астаф'єва. Це той самий випадок, коли, за М. Бахтіним, «біографічний час» перетинається з історичним. Колективізація, репресії, війна, екологічна криза – все це знаки доби. Ось чому художник цей період постійно зображує у своїх творах. У «Последнем поклоне» В. Астаф'єв говорить про: 1) долю батьків як покоління; 2) власну долю.

Астаф'євський «Я-автора» виступає як свідок у контексті тріади. Особливість свідка – особливість ракурсу – ретроспекція. Звідси і походить структура більшості астаф'євських творів. «Я-автора», який ревізує пафос, усе більшою мірою посідає центральне місце у структурі творів. У книжці «Царь-рыба» «Я-автора» характеризується перейнятістю турботою за

майбутнє людства. Його світ – не лише особисті переживання. Особливість ідеостилу автора полягає не у примиренні зі злом, а у бажанні зрушити людей на боротьбу з ним. В. Астаф'єв поціновував реальність із позиції людини, яка пройшла дорогами Другої Світової війни. Проте у 80-х рр. він змінює час, про який пише. І тільки починаючи з «Пастуха и пастушки», війна стає у творчості письменника основною темою. У цьому творі «Я-автора» ховається за текст. Пафос сатиричний пронизує об'єктивне повісткування. «Прокляты и убиты» і «Веселый солдат» – солдат після Перемоги – це своєрідна діалогія.

Як відомо, кінець ХХ ст. в РФ – час девальвації всіх цінностей, доба деструкції та краху всіх міфів, час зникання загальноприйнятих канонів моральності і усталеного літературного порядку. Проза 90-х рр. намагається дати читачеві аналітичні картини життя країни і її людей у різні епохи. Ю. Корзов, Л. Шевченко, І. Заярна справедливо зазначають: «У реалістичній прозі про минуле акцент робиться насамперед на показі духовного стану героя, на передачі відчуття трагічної розірваності світу і людини, переосмисленні з нових позицій тих чи інших подій історії та її відомих фігур, підкресленні самооцінки життя як такого» [114, 113]. До таких творів належить низка романів і повістей про Другу світову війну. Серед них і роман В. Астаф'єва «Прокляты и убиты», що передає досвід учасників кривавої битви, які з гіркотою відчувають себе захисниками Вітчизни, героями, але й одночасно – «пушечним мясом», «одними из многих», людьми, які загубилися в часі й світі.

На жаль, ХХ ст. не поставило крапки в прояві військової агресії на землі. Століття нинішнє підраховує людські втрати, оскільки невтішна статистика військових конфліктів, громадянських зіткнень, релігійних претензій у всьому світі невблаганно зростає. Актуальність військової теми продиктована самою історією, сьогоднішнім днем. Трагічне продовжує займати міцне становище у літературі.

Роман «Прокляты и убиты» викликав безліч суджень про трактування

авторської позиції. В. Астаф'єв зізнавався, що ця книга про правду війни, яку він знав як учасник страшних подій. Частини «Чертова яма», «Плацдарм» послідовно описують похмурі картини військових буднів. З «солдатской линией» переплітається «линия партии». Автор намагається піднятися над описуваними картинками в своїй об'єктивності. Полеміка навколо роману не вщухає і сьогодні.

В. Астаф'єв вважав, що пам'ять про пережите не вмирає. Більше того, зростає внутрішня потреба розповісти про найголовніше, осмислити те, що сталося масштабно, глибоко, із загальнолюдських позицій. Роман наповнений неймовірною енергією опору передчасної смерті. Цим твором письменник підвів підсумок своїх роздумів про війну як про «злочин проти розуму».

«Прокляты и убиты» – книга, яка увібрала в себе всю палітру людських почуттів і емоцій. Один за одним герої книги з'являються на сторінках. «Я-автора» поступово знайомить нас із ними, малюючи в нашій уяві їхні портрети, розповідаючи про їхнє минуле. Вони всі так не схожі один на одного, різні долі, але тепер їх життя – це війна. І вона стирає всі відмінності, стирає особи. Перед нами істоти, які відчайдушно чіпляються за життя, за останній шматок хліба, втрачаючи свою людяність.

У процесі читання з кожною сторінкою змінюються уявлення про війну. Тут вона показана не такою, як ми звикли бачити її у радянському кінематографі. У романі солдати не бояться вірити в Бога і моляться про порятунок. Будь-які заборони партії меркнуть перед обличчям смерті. А якщо раптом ти залишишся живим, значить твої молитви були почуті. Ця війна змушує скинути маски, чітко позначаючи справжні риси людей. Хтось думає лише про себе, а хтось піклується про інших, для одного на першому місці дружба і взаємовиручка, а інший готовий на все для порятунку власного життя. Книжка написана простою, живою мовою. Багато героїв стають рідними, не хочеться з ними розлучатися.

«Прокляты и убиты» – це «погляд у минуле»: про події Другої світової

війни письменник розповідає у творі з 1990-их рр. Однак «давність» роману майже непомітна – настільки яскраві і деталізовані картини створює автор. Здається, ніби сам присутній в Сибірі 1942-43 рр., разом з хлопчиками двадцять першого запасного піхотного полку, вирваними з дому для підготовки до «смертельної» операції – форсування Дніпра. Багато хто з цих хлопців хворі і довго в казармених умовах вони проіснувати не зможуть.

Головною в романі є тема війни, але не стільки зовнішня, скільки внутрішня. Для В. Астаф'єва війна з фашистами – це закономірне продовження страшної революції 1917 року і всієї політики Радянської держави. А суть її полягала в тому: почалася боротьба за створення нової людини, радянське суспільство трішки збилося з орієнтиру, зійшло із стежки, де призначено ходити істоті з людським виглядом, скорочуючи шлях, звернуло туди, де паслася худоба. Тому не дивно, що серед командного складу більшість відверто некомпетентні, ліниві та байдужі люди. Їм все одно, як живуть солдати у нелюдських умовах, що вони абсолютно невідготівлені до бою, що вони голодують, бо продукти крадуть.

Авторська позиція відображає життєві та філософські принципи В. Астаф'єва у романі «Прокляты и убиты» і реалізується через «Я-автора». «Я-автора» несе в собі вантаж моральних мук, викликаних роз'єднаністю загальнолюдських цінностей і соціальних ідей, в романі проявляє себе в авторських відступах, зверненнях, сентенціях, вигуках, риторичних питаннях.

Письменник у творі по-новому підходить до розкриття таких важливих понять, як честь і безчестя, почуття обов'язку, вірність, дружба, зрада, кохання, й у цьому «Я-автора» відіграє одну з головних ролей. На підставі його інтенцій склалася реалістична картина скрути новобранців, які потерпали від грязюки, бруду, холоду, голоду і навіть побоїв, неонатуралістично розкривається внутрішній стан кожного героя: «Сибирская зима, хозяйкой широко расположившись по большой этой земле, входила в середину. В казарме становилось все холодней и разбродней.

Сырые дрова горели плохо, да и не давали им разгореться. Парни, где-то промыслившие картошки, свеклы, моркови, пихали овощ в огонь, не дожидаясь, когда нагорит уголье. И, почадив, посопев, печка угасала от перегрузки сырьем... С той и с другой стороны ворота батальонной казармы обмерзали льдом – ночью обитатели ее не успевали или не хотели выбежать на улицу, мочились на лестнице, в притворе. Их ловили, били, заставляли отдалбивать желтый лед в притворе, но все равно в дверь тянуло так, что до самых нижних нар первого взвода лежала полоса изморози и накопыченный обувью снег здесь не таял... Все более стервенеющие сослуживцы били Попцова, всех доходяг били, а доходяг с каждым днем прибавлялось и прибавлялось. На нижних нарах, клейко слепившихся, лежало до десятка скорченных скулящих тел» [18, 26]. Уже із цього уривку, його викривального пафосу видно, що «Я-автора» і авторські відступи в романі є структуроутворюючими елементами тексту і впливають на характеристику жанру. Завдяки їм посилюється ліричний елемент, роман стає ліро-епічним; він у деякій мірі наближається до сповіді. Цим пояснюється, що головний тягар виражальності припадає на «Я-автора». Тож саме життя змусило письменника майже не відділяти себе від протагоніста.

Особливість астаф'євського дискурсу полягає в тому, що письменник через «Я-автора» звертається до свого військового минулою і минулого всього покоління. У пам'яті постає осінній Дніпро, яким стелиться туман, низький лівий і гористий правий берег, куди мають прорватися тисячі майже беззбройних солдатів, багато з яких не вміють плавати. Їх трупи випливають, роздувшись, і причалять до острова посередині річки, до берега, який потрібно здобути.

Як бачимо, образ «Я-автора» будується на пам'яті, яка деколи ставала обтяжливою. Роман В. Астаф'єва стверджує, що війна була страшним психологічним іспитом. Постійна готовність до смерті, навіть якщо про неї й не думати, висвітлює жагу до життя. А солдати щоденно ставали перед обличчя смерті і багато з них загинуло. І не дивно, що у тих, хто вижив,

минуле закарбувалось у пам'яті в усіх подробицях.

Душевний стан автора і водночас головного персонажу роману розкривається під час форсування Великої ріки. Вона асоціюється, з одного боку, з Дніпром, а з іншого – зі всіма річками, які форсував солдат під час Другої світової. Від *«Я-автора»* до Бога адресується моління: «Боженька милый, за что, почему ты выбрал этих людей й бросил их в огненно кипящее земное пекло, ими же сотворенное? Зачем ты отворотил от них лик свой и оставил сатане на растерзание?.. Здесь, в месте гибельном, ответь, за что караешь невинных... Худо досматриваешь, худо порядок, тобою же созданный, блюдешь ты, тешась не над дьяволом и сатаной, а над чадами своими» [19, 46]. *«Я-автора»* просить допомоги солдатів. У цьому проханні – і молитва, і гнів, і докір Богові і людям, і нерозуміння розрахунків Бога, який кинув солдат на перехресні зливи свинцевого дощу – з боку своїх і від німців. Ця молитва розкриває трагізм *«Я-автора»*, складає яскраве уявлення про те, що це за людина. Підкреслимо: це людина, яка турбується, насамперед, про своїх товаришів: «Зачем ты отворотил от них лик свой и оставил сатане на растерзание», «Ответь, за что караешь невинных».

Численні ліричні відступи роману *«Прокляты и убиты»* дають змогу читачам усвідомити багатий духовний світ письменника, який головним завданням вважає пробудження громадського сумління співвітчизників. Ось чому *«Я-автора»* має право докоряти, винуватити сучасників за безпам'ятство. Всі авторські відступи пов'язані між собою пафосом боротьби за гуманність. Астаф'євське *«Я-автора»* емоційно багате, з питомою різномірною реакцією. Від *«Я-автора»* походять роздуми про людину, про ті зміни в природі і душі її, що призвели до моральної деградації частини народу (Васконьян, Шпатор, Булдаков, Шорохов, Щусь та ін.). Відкрито ставиться питання: Хто збив народ з пантелику, куди поділось нормальне природне буття з весняною працею, з осіннім багатим урожаєм, з традиціями прадідів?..

З *«Я-автора»* пов'язаний і філософський план твору. *«Я-автора»* – це

той, хто перший ризикнув ствердити, що згубний хаос іде не ззовні, а зсередини, він у самому ґрунті. Зламано все в основі, у фундаменті народного життя. Сама людина стала живильним ґрунтом для хаосу. Таке звинувачення відкрито заявлене від «*Я-автора*», жорстка позиція якого наявна у романі. Після «Печального детектива» смертні прокляття «Чертовой ямы» вже не здаються випадковими. Але вони заставляють задуматися над історичним уроком дідів і батьків, схоже, ще не повністю усвідомлений їх наслідками.

«*Я-автора*» присутній скрізь і всюди, виконує важливу функцію цементування художнього цілого. В. Астаф'єв недолюблює все те, що називається структурою: все, що піднімається над реальною землею, що висить у повітрі і заставляє його дрижати. На думку письменника, існує лише один спосіб повернути цій «*піраміді*» людський вимір: перевести її учасників на елементарний людський рівень. Самого Верховного Головнокомандуючого, який робить вигляд, що вірить, коли його обманюють, і сам явно обманює інших, можна тільки пошкодувати як нещасливу, безсильну людину: «Товарища Сталина жалко» [18, 19], – іронізує братва в казармі.

За допомогою «*Я-автора*» В. Астаф'єв засуджує тих, хто не дорожив солдатським життям, розкидався ним направо і наліво. Цих би вождів, президентів, генсеків і фюрерів в цю чортову яму, на цей плацдарм, щоб накрила їх хмара вошей, щоб їли їх ворони, щоб ніхто не знайшов їхніх могил. Таке прокляття адресував «*Я-автора*» тим, хто кинув людей на масову гетакомбу, без якої могла обійтись країна, й увесь світ.

«*Я-автора*» звинувачує у своєму романі не стільки фашистів, скільки численних енкаведистів, політруків, безжалісних і бездарних маршалів на чолі з самим «батьком народів», які вміють воювати тільки одним способом: намагаючись м'ясом завалити, кров'ю затопити противника, що наступає.

Створюючи сибірський прошарок і зеківський гумор, автор знайшов деталі: «Непостижимыми путями, невероятной изворотливостью ума добивались молодые вояки способов избавиться от строевых занятий, добыть

чого-нибудь, пожевать, обуться и одеться потеплее. занять место поудобнее для сна, отдыха. Ночью и днем на тактических и политических занятиях, при изучении оружия – винтовки образца одна тысяча восемьсот затертого года – мысль работала неумолимо. Кто-то придумывал вздевывать картошку на проводку, загнув один конец крючком, всовывать эту снизку в трубы жарко попыхивающих печей в офицерских землянках. Пластуны же залягали неподалеку за деревьями. Ждали, когда картофель испечется...» [18, 27].

Важлива сцена розстрілу близнят розкрила бездушність державної машини. Розстріл братів серед рову за те, що вони втекли у рідне село провідати матір, хвилює правдою про «дезертирів». В. Астаф'єв доводить мотив «дезертирів» до скрайньої межі. Дитячі шрами на побритих головах хлопців, які через мить впадуть у рів, – ось від чого стає страшно.

«Астаф'євська війна» – не генеральська, не лейтенантська, а солдатська. «Я-автора» близький духом саме до солдат. І хоча трапляються серед персонажів роману офіцери і навіть один генерал, письменник їм у серце глибоко не заглядає, а виводить ніби для порядку – були і серед них гідні люди.

«Я-автора» відкривається вся правда життя на війні, високе і низьке. З одного боку – відвага, самопожертва, героїзм та ін., а з другого – мародерство, демагогія, черв'яки, щурі, які пасуться на цьому святі смерті та заводять собі гнізда під трупами солдатів, злодії, цинізм та ін.

З глибокою проникливістю, з трагічною силою відтворено смерть Льюїса Булдакова: «Две желтые пташки взлетели навстречу Булдакову, ударили в грудь, он инстинктивно заслонился прикладом винтовки, от приклада отлетела щепка, занозисто впилаась в телогрейку, от которой двоилось, распадалось нутро, дробились кости, смещалось в сторону все, что дышало, двигало, удерживало стоймя тело. Ему чудилось: он ощущает движение пули, на пути которой вскипала, сгущалась кровь, делалась горячей и комковатой. Привыкший к своему превосходству над всем, что есть живого на свете, Булдаков не ведал чувства смерти, но тут явственно

ощутил: его убили» [19, 211-212] В цих рядках В. Астаф'єв виявив себе тонким психологом, що вмiє заглянути в душу, описати смерть так, нiби сам її вiдчув.

Герої роману говорять про смерть як про позбавлення вiд пекла. З висоти пережитого пiд українським селом Великі Криниці однополчани згадують про смерть братiв Снегiр'євих («це ж добре, що вони не потрапили на цей бережок, в цю яму-рiв»). І сам «Я-автора» у публіцистичному фiналі другої книги iнтерпретує загибель ворога як прояв останньої божої милості.

Філософсько-гуманістична позиція «Я-автора» яскраво виявляється у романі й тоді, коли В. Астаф'єв створив локус мертвого хлібного поля. Він характеризує спроможність «Я-автора» глобально осягнути проблему розвитку людства. За Астаф'євим, *людина* невід'ємно поєднана з *полем*, вiд якого залежить і її психологічний стан, і її добробут: «Творя хлебное поле, человек сотворил самого себя» [18, 124]. Автор гнiвно засуджує тих, хто нищить поле: «Какой же излом, какое уродство, какие извращения, какие чудовищные изменения произошли в человеческом сознании, когда пахарь и сеятель начал терять уважение к хлебному полю, перестал ему молиться, почитать его, дошел до того, что начал предавать его огню, той самой силе, которая до него не раз разрывала и испепеляла земную плоть» [18, 124]. В астаф'євському романі концепт *поля* вiдiграє одну з основних ролей, воно нiби живий персонаж, з притаманними людині вiдчуттями та вчинками.

Друкуючи роман і не очiкуючи того критичного вогню, який він викликав на себе, В. Астаф'єв дав у «Послесловии» вiдповiдь iмовiрним опонентам. «Послесловие» входить в романну структуру, й у ньому смiливiсть «Я-автора» виявляється у тому, що він iде на все це свiдомо, уявляє, що має вийти зi своїм романом озброєним. Для цього В. Астаф'єв оперує документальними фактами, на що прямо і вказує: «Автор хорошо и давно знает, в какой стране он живет, с каким читателем встретится, какой отклик его ждет, в первую очередь от военных людей, поэтому посчитал нужным назвать точное место действия первой книги романа «Прокляты и

убиты», номера частей и военного округа, а также фамилии и имена уважаемых и тех неуважаемых людей, какие сохранила память» [19, 246]. І не у військових людях проблема. Інше лякає письменника, а з ним і читача – невимовлене, але важливе нериторичне запитання: «А що, якщо вся наша країна чортова яма?».

Роздуми *«Я-автора»* переростають у повчання, виступають як спосіб вираження його позиції у діалогах із читачем і героями роману. Негативні оцінки критиків говорять про руйнування традиційної структури твору (Н. Лейдерман, М. Липовецький). Критики (М. Дунаєв та І. Єсаулов) вважали, що це перший роман про війну, написаний із православних позицій. Дослідники звертали увагу на те, що у романі немає головного героя, що говорить про трансформацію авторської позиції. Головними дійовими особами стають вояки та *«Я-автора»* – проповідник. Для самого письменника у 1990-і рр. наближення мови та образів до ораторського стилю здається необхідним. Звернення до витоків давньоруської традиції виявляється для В. Астаф'єва не тільки способом мовного впливу на життєву практику і людину, а й своєрідною формою самозахисту мови російської літератури в епоху соціального та морального хаосу. У романі чітко різняться важливі складові: вставні новели, розгорнуті лірико-емоційні відступи, різкі публіцистичні авторські «входження» в об'єктивне оповідання, причому нерідко політизована риторика поєднується з глибокими філософсько-етичними проникненнями часто сповідувального плану в природу переживань солдата в екстремальних умовах війни. Особистісний початок в оповідній структурі роману дуже значимий. Відступи *«Я-автора»* різноманітні за тематикою та стилем. У них з'єднуються два пласти: політизована риторика і глибинні, сповідальні лірико-емоційні одкровення *«Я-автора»* про долю країни, народу, світу. Домінує другий пласт – відступи *«Я-автора»* лірико-емоційного характеру. Саме в них виявляється «пам'ять жанру» – проповіді, повчання, молитви [172, 37].

«Я-автора» як очевидець описує місця дії. Він прагне висловити

власне розуміння подій, співчуття до жертв. Перериваючи оповідну частину, безпосередньо звертається до своїх героїв. Роман повністю пронизаний оцінкою «Я-автора». Тут описані ті події, про які не прийнято було говорити раніше. В. Астаф'єву важливо затвердити новий погляд на Другу світову війну, показати не солдата-героя, а солдата мученика.

У романі розглядається не те, що війна робить з душею людини, а саме явище війни як вселенського зла. Назви двох книг роману – «Чертова яма» та «Плацдарм» – позначають конкретне місце подій. Характеризують простір людського життя і «пекельні місця» цього світу, у які потрапляють герої. Сюжетна основа роману – це «конспект» реальної історії війни, хроніка подій переломного періоду війни, який, у свою чергу, ділиться на дві половини. Війна представлена листопадом-груднем 1942 року у Сибіру та жовтнем-листопадом 1943 року в Україні. Про те, де були герої «між 1-ю та 2-ю книгами», розповідається в розділі «Накануне переправи» у 2-й книзі. «Художній простір у романі постає як простір держави, який руйнує сімейні та культурні зв'язки людей. Реальний географічний простір, місце перебування стрілецького полку під Новосибірськом, наділяється завданням представляти простір всієї держави: воно розташоване «в глибинці», в середині Росії. Жителі його позбавляються дому, сім'ї. Країна занурюється в хаос переселень, безглузду круговерть, в пекло бараків, ешелонів, посилянь» [94, 225].

Географічний простір другої книги «Плацдарм» – це Дніпро, Україна – чужий простір, але прабатьківщина більшості персонажів-переселенців. Простір Сибіру протиставляється Україні як західний і східний, як північний і південний. У північному просторі річки холодні і течуть з півдня на північ, але у них не водиться нечисть (водяні, змії), сибірські річки чисті, вони годують людину, а Дніпро – теплий, але підступний, у якому таїться смерть. Хоча простір Сибіру – це «каторжанская» земля, але ця земля врятувала від загибелі та загартувала. Сибіряки, що виростили на суворій землі, вміють вижити у нелюдських умовах: Булдаков хвалиться тим, що холодна вода для

сибіряка – рідна стихія, Шестаков привчився у Сибіру їсти сиру рибу, що рятує його на плацдармі; табірні («вовчі») навички допомагають на плацдармі: Шорохов вміє вбивати, красти; Булдаков вміє хитрувати.

В. Астаф'єв віднайшов спосіб написати правдиву історію війни – через перипетії біографій героїв. У романі багато біографій – більше, ніж у всій попередній творчості письменника, і кожна висвічує свою грань у розумінні війни. Письменник прагне відновити справедливість, розповісти про всіх переможців у війні. *«Я-автора»* гордиться кожним солдатом, кожним «проклятим та вбитим».

«Я-автора» зі своєю жагою правди – історичної, фактичної, правди про долю народу – проявляється як головний герой твору, який дає достовірну картину емоційного життя народу у воєнний період.

У романі В. Астаф'єв відкидає епіко-позитивне зображення війни. У творі – «його війна», його особистий досвід, гіркота і ненависть, любов і співчуття. Для письменника важливий точний факт і конкретна людина.

Поетика роману досить складна для теоретико-літературного осмислення. В. Астаф'єв створює принципово нову оповідну структуру. Її можна визначити як особливу форму роману з вираженим публіцистичним початком. Феномен художності виникає на перетині романних і публіцистичних жанрів – відповідно до вибраних письменником центрів. У жанровій динаміці роману таких центрів кілька. Це військово-документальна хроніка: друга книга роману вибудована на підставі подій кожного з десяти днів форсування річки. Після частин «Накануне переправы» і «Переправа» йдуть частини: «День первый», «День второй», «День третий», – четвертий, п'ятий, шостий, сьомий і остання частина – «Все остальные дни».

У рамках романної поетики відтворені біографії героїв: дитинство, сімейні колізії та відносини до держави. Філософська лінія роману пов'язана зі встановленим релігійним світоглядом, що відображено в поетиці заголовку та епіграфів.

Всі ці лінії та центри охоплені й об'єднані емоційним пафосом участі «*Я-автора*» в оповіді. Головне завдання «*Я-автора*» – сказати правду про війну, історію, державу і народ. Етична сила позиції «*Я-автора*» підкріплюється зверненням до національних традицій.

Таким чином, позиція «*Я-автора*» у романі є головним структурно-формотворчим чинником, а він сам – детально розгорнутим образом, одним із протагоністів твору. Зі своєю жагою правди – історичної, фактичної, правди про долю народу дає достовірну картину емоційного життя народу у воєнний період. «*Я-автора*» і авторські відступи є елементами тексту і впливають на характеристику жанру. Завдяки їм посилюється ліричний елемент, роман стає ліро-епічним; він у деякій мірі наближається до сповіді. Особливість астаф'євського дискурсу полягає у тому, що письменник через «*Я-автора*» звертається до свого військового минулою і минулого всього покоління. Астаф'євське «*Я-автора*» емоційно багате, з питомою різномірною реакцією. Від «*Я-автора*» походять роздуми про людину, про ті зміни в природі і душі її, що призвели до моральної деградації частини народу. «*Я-автора*» присутній скрізь і всюди, виконує важливу функцію цементування художнього цілого. Жанрова традиція роману «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва виступає як спосіб відкритого вираження етичної позиції «*Я-автора*» у його діалозі з читачами та героями роману. Астаф'євський «*Я-автора*» виступає як свідок. Авторська позиція відображає життєві та філософські принципи. «*Я-автора*» несе в собі вантаж моральних мук, викликаних роз'єднаністю загальнолюдських цінностей і соціальних ідей.

2.3. Авторська позиція та наративний дискурс у повісті «Весёлый солдат» В. Астаф'єва

Спираючись на наратологічні теорії Є. Бенвеніста та Ж. Женетта про розрізнення розповіді та дискурсу і розглянувши базові поняття наратології, І. Папуша дійшов висновків методологічного характеру: «Для розуміння дискурсу нам потрібно постійно звертатися до ситуації, в якій він був висловлений, запитуючи себе: «хто говорить?», «де?», «коли?» Адже в дискурсі є мовець, що, помістившись всередині мовного акту, фіксує на собі найважливіші значення [191, 68].

В останній повісті В.Астаф'єва «Весёлый солдат» (1997 р.) таким мовцем є «Я-автора», що посідає специфічне місце у структурі твору. Як справедливо зазначав О. Ткачук: «Вітчизняне літературознавство останнім часом все частіше звертає увагу на комунікативний аспект художнього твору. З цією метою сучасні науковці, з'ясовуючи проблеми поетики твору, досліджують тип оповідача, прихованого або явного читача та інші категорії розповіді» [223, 3]. Враховуючи це, зауважимо: особливий інтерес для осмислення сучасних типів нарації являє собою така недостатньо вивчена форма твору, в якій об'єктом художнього дослідження стає «Я-автора» у його зв'язках зі світом. Її широко і оригінально культивує В. Астаф'єв.

Вивчення наративної стратегії митця зумовило мету цього підрозділу дослідження – на матеріалі повісті «Весёлый солдат» охарактеризувати «Я-автора», простежити його роль у наративному дискурсі і в образній системі художнього цілого. Реалізація завдання дозволить не лише визначити типологічні риси російської прози останньої третини ХХ ст., розкрити новаторство письменника, а й усвідомити можливості обраної ним форми нарації для пізнання людини.

Повість «Весёлый солдат» присвячена післявоєнній дійсності. Письменник вибирає найтиповіші, загальноприйняті обставини часу, на які вказують назви обох частин: «Солдат лечится», «Солдат женится». Вся

оповідь організовується динамікою стилів роману та нарису, часто вживається слово «Пунктирно» як вказівник на пропуски у сюжетному розвитку.

Веселий солдат – метафорична назва повісті – часто повторюючись у тексті, набуває особливої наповненості. Для В. Астаф'єва веселий солдат – опір обставинам, життєва сила, готовність захищати справедливість і відповідати за себе. В цій метафорі комічне не домінує, воно проявляється у взаємодії з драматизмом життєвих подій.

У селі Овсянка Красноярського краю, В. Астаф'єв написав одну з найкращих повістей російської літератури ХХ ст. «Весёлый солдат», став черговою ланкою у розвитку основної теми його творчості – людина та її доля в обставинах Другої світової війни й у післявоєнний період. Цю проблему письменник системно опрацьовував із 70-х рр. – у повістях «Пастух и пастушка» (1971 р.), «Так хочется жить» (1995 р.), романі «Прокляты и убиты» (1992-1994 рр.). Відгуки війни звучать і в таких його творах, як «Последний поклон» (1974 р.), «Царь-Рыба» (1976-1980 рр.) та ін. Більшість оповідань, зокрема «Сашка», повістей і романів на воєнну тематику були написані тоді, коли В. Астаф'єв, пройшовши важку дорогу життя, набув великого письменницького досвіду, в результаті чого і сформулювалась його власна гуманістична художньо-філософська концепція Другої світової війни та новий погляд на цей найтрагічніший етап в історії людства. Разом ці твори можуть бути сприйняті як єдиний метатекст, тому що кожний із них висвічував якийсь певний аспект проблеми і представляв собою частину загальної наративної стратегії письменника, що змінювалась у залежності від нових ракурсів бачення автором і відтворення дійсності.

Аналіз літератури про Другу світову війну доводить, що її проблематика покривається парадигмою – «Народ на війні» («Народ бессмертен» В. Гросмана та ін.) – «Людина на війні» («Судьба человека» М. Шолохова та ін.). В. Астаф'єв не є винятком, але у межах парадигми він посідає особливе місце: специфіка його позиції ґрунтується на засадах,

насамперед, критичного дискурсу. Письменник показує в нерозривній єдності *численність*, тобто *множину* (народ) і *одиночність* (окрему людину), іншими словами «*Ми*» і «*Я*», причому індивідуальність «*Я*» зберігається. Співвідношення між «*Я*» і «*Ми*» в астаф'євських творах різне, що відтворюється в їх назві. В романі «Прокляты и убиты» «*Я*» є невід'ємною частиною «*Ми*»: головним героєм є множина, тобто солдати. У повісті «Весёлый солдат» акцент переноситься на особистість, яка в той же час індивідуалізує собою множину.

У назві повісті «Весёлый солдат» слово *солдат* указує на чисельність та узагальненість, а *весёлый* – на одиночність, індивідуальність, навіть автобіографічність. Визначення «Весёлый солдат» уже є характеристикою «*Я-автора*». Свого часу рядового Віктора Астаф'єва прозвали «весёлым солдатом» за те, що він постійно співав у Сталінградському запасному полку і в інших підрозділах, у госпіталі. Пісня вносить у повість елемент сумного гумору. Вона звучить і доречно, і недоречно; в ній немає красивих поетичних слів, проте багато ненормативної лексики. Герой своїми піснями так розлючує тилкових полковників, що вони ледве не відправляють його у будбат. Сама нарація епізоду здійснюється таким чином, що, з одного боку, підкреслюється самотійність і внутрішня незалежність «весёлого солдата», а з іншого – намагання тих, хто командував, знівелювати його особистість.

Таким чином, із назви повісті починає реалізовуватись наративна стратегія В. Астаф'єва, у творчості якого заголовок завжди концентрує в собі зміст, який потім поступово розгортається. У процесі розповіді постає життєвий шлях окремої людини, в цьому випадку «*Я-автора*»; акцент зроблено на подіях, що відбуваються тільки у його житті, складають його біографію, впливають на його світогляд і вчинки. У той же час герой («*Я-автора*») своїм характером і переконаннями впливав на обставини і можливості змінював їхній хід не лише для себе, а й для інших. Як бачимо, астаф'євська наративна стратегія дозволяє, зберігаючи неповторність особистості та її життєвого шляху – в тій частині твору, де він має ознаки

автобіографічності, а значить і документальності, – віддзеркалити через одиничне існування життя всього народу, невід’ємною частиною якого і був «весёлый солдат».

Розглядаючи твори письменника про війну як єдиний текст і враховуючи специфіку нарації кожного з них, можна простежити розкриття зв’язку індивідуального існування з існуванням чисельності, шлях від «Ми» до «Я» («Прокляты и убиты») і від «Я» до «Ми» («Весёлый солдат»).

Якщо в романі «Прокляты и убиты» оповідь організовано від солдатської спільноти, з якої не вирізняється «Я» («Мы пришли...», «Мы делали...» і т.д.), то у повісті «Весёлый солдат» життя покоління показано через бачення «Я-автора» («Я... пришел», «Я увидел...» і т.д.). Ось чому ім’я та по батькові головного героя збігається з авторовим. Така наративна стратегія поєднує певною мірою цей твір із повістю «Так хочется жить», де акцент переноситься на жагу життя і оповідь ведеться від імені героя; тоді як у романі «Прокляты и убиты» «Я-автора» не відділяється з множини, оповідь ведеться від «Ми». Те, що «Я» потіснило «Ми», змінило наративний дискурс, жанрово-композиційну будову, інтонацію, характер ліризму тощо.

Художньо-філософські, соціально-політичні та інші погляди письменника можуть бути виражені через систему образів, і, насамперед, через протагоніста, яким все частіше стає «Я-автора». Як відомо, особливістю багатьох творів неореалістичної прози останньої третини ХХ ст. є те, що вони набувають відкрито публіцистичного характеру («Пожар» В. Распутіна, «Печальный детектив», «Прокляты и убиты» В. Астаф’єва, «Бермудский треугольник» Ю. Бондарєва та ін.). У зв’язку з цим починає домінувати форма оповіді. Взаємини між автором і героєм ускладнюються тоді, коли протагоністом стає «Я-автора». Класифікуючи ці відносини, Г. Нефагіна зазначає, що у «прозі автор і герой перебувають у стані діалогу. Автор об’єктивно (з художньої точки зору) показує свого героя, його оточення, події що з ним відбуваються. Але разом з тим він передоручає герою і якісь свої думки, змушуючи говорити від свого імені. Форми

відносин між автором і героєм можуть бути різні. Герой може бути протиставлений автору або близький йому за світосприйняттям, але в структурі твору вони відчужені. Між письменником і героєм може бути знак рівності, коли відбувається ідентифікація біографічна (реальна або умовно-художня) і мовна. Герой і оповідач виступають тоді як одна особа. Третя форма взаємовідносин героя і автора припускає передачу герою якихось найбільш істотних, важливих для письменника світоглядних думок» [173, 23].

Наративна система «Весёлого солдата» така, що вона виходить за межі нефагінської класифікації. Тільки на перший погляд повість підпадає під другу форму взаємин між персонажем і автором. У ній дійсно спостерігається повне злиття думок і почуттів автора і його героя; автобіографізм витримується з першого й до останнього рядка. Саме «Я-автора» звинувачує бездарно-бездушну державну систему, критично ставиться до власної наївності та простодушності. Проте знаку рівності між письменником і «Я-автора» не існує, тому що автор має більший життєвий та історичний досвід, ніж його герой.

Знову, як і в романі «Прокляты и убиты», у повісті «Весёлый солдат» з'являється мотив *поля* та його призначення. І хлібне поле («Прокляты и убиты»), і картопляне («Весёлый солдат») створене людством у процесі довгої еволюції (картопля – другий хліб), – основи життя. За час війни образ картопляного поля перетворився на місце смерті. Сполука слів «картофельное поле» є певною мірою інтертекстом із роману «Прокляты и убиты». Іntenсiонал цих образів майже тотожний, що стає очевидним, якщо згадати філософсько-поетичні роздуми В. Астаф'єва про історію створення хлібного поля: «Творя хлебное поле, человек сотворил самого себя» [19, 204].

Свіжі акценти автора у кінці повісті стверджують дві істини: по-перше, убивши людину, нехай і ворога, людина вбиває щось у собі, а іноді і самого себе («Пастух и пастушка»); по-друге, прибравши словосполучення «убил немца» і залишивши тільки слово «человек», письменник зафіксував

кардинальні зміни у світогляді героя («*Я-автора*»), який війну і вбивства вважає злочином проти людства. Письменник таким обрамленням асоціативно нагадує одну з кардинальних заповідей Христа: «*Не убий*». Важливо, що в повісті йдеться не тільки про моральні муки – особливу форму трагізму, а й про голод, приниження, які вбивають у людині людину.

Велику роль у характеристиці «*Я-автора*» відіграє хронотоп – герой багато переміщується в просторі і часі. У В. Астаф'єва це хронотоп безладдя і хаосу, де герой намагається навести порядок.

Мова, якою оперує автор, – специфічна. Письменника ніщо не зупиняє; у такій «незаангажованій» повісті, як «*Весёлый солдат*» він позбавляє її непотрібних літературних рамок. В. Астаф'єв створює правдиву, не книжкову, і навіть не вуличну, а справжню військову *окопну* мову. Така мова (необроблена, неочищена) давненько до нас зі сторінок серйозних книжок не озивалася (виняток становить роман «*Прокляты и убиты*»). За офіційною риторикою стала втрачатися емоційність слів «*героїзм*» і «*подвиг*». В. Астаф'єв вирішив, що для досягнення мети читачу потрібно дати щось незвичайне, грубе, комічне, таке, що дало б змогу зрозуміти, якою тяжкою, але часом і злою насмішкою над людиною була війна.

Переставши бути солдатом «армії війни», оповідач став «солдатом армії праці» (друга частина повісті), але і там довкруги нього окопна лексика і трагічний гумор. Після демобілізації герой («*Я-автора*») віддається спогадам і роздумам, в яких найбільше перепадає маршалам та генералам, особливо Георгію Жукову. «*Я-автора*» звинувачує «народного маршала» за неувагу до нужд і потреб солдатів. З одного боку, ці суб'єктивні та гострі докори справедливі і зрозумілі, якщо дивитися з точки зору окопної правди. Це, звичайно, не вся правда. Є й інша, в тому числі і про Жукова – видатного воєначальника і полководця. Проте астаф'євського героя («*Я-автора*») цікавить правда солдата, що потерпав від помилок правлячої і військової верхівки.

Ще одна особливість наративної стратегії автора «Весёлого солдата», який, вивіряючи свої пізні настрої і погляди на Другу світову війну, – те, що він не зводить її до одного зрозумілого і розшифрованого змісту, а залишає за нею таємниці. Тим самим письменник спонукає до подальшого пошуку правди.

Не тільки *мова* і *правда* роблять повість цікавою, а ще й погляд «Я-автора» на втрачені людські, гуманні цінності тієї епохи. Тому в повісті мало показано «справжніх людей». Увага зосереджується частіше на антигероях, негативна атрибутика яких відтіняється образом Анкудіна Анкудіновича, людини з великої літери, глибокопорядної. Як слушно пише Л. Чумакіна, «У ньому – нестаріюча природна гідність. Не честь, не сміливість, не порядність, а те єдине, що незалежно від обставин не дозволяє людині бути приниженою, те, що раніше називалось «честь дорожче життя». ...Рідкісна глибина його спокійної гідності – страшнувата навіть вершителям доль. Навіть їх лякає його ні на що не схожа поведінка: поведінка людини, яка не знає відступу перед неправдою» [242, 6].

Астаф'євський Анкудін Анкудінович – еталон людських можливостей. Автор із заздрістю кружляє біля цього «неголовного» героя, весь час до нього повертаючись. Він шукає йому подібних, що важко дається. Але все-таки він знаходить одного в якомусь незнайомому солдаті, котрий залишив йому довгу макаронину в казанку, коли сам думав про неї. І тепер, згадуючи, як із двох однаково голодних один добровільно і легко віддав, не ділячи, цю макаронину іншому, письменник змушує замислитись над людською природою. Цим і захоплює «Весёлый солдат», автор, що глибоко зображуючи земну долю людини, переймається її «грішними» справами. А тому й герой повісті («Я-автора») зміг полюбити, пожаліти і зрозуміти всіх навколо себе.

Наприкінці повісті «Весёлый солдат» В.Астаф'єв написав: «Совсем недавно в каком-то промежутке сочинительски бредовых слов увидел я отчётливо и ясно палец в брезентовом заношенном напалке. Стянул зубами

грязно солёный напалок и увидел неуклюже обросшую мясом кость, увенчанную кривым, зато крепким, что конское копыто, ногтем, и безо всякого ехидства, без доли и насмешки подумал: «Да-а, всё-таки они схожи: моя жизнь и этот изуродованный на производстве палец» [15, 91]. Коли герой («Я-автора») натискував пальцем на курок гвинтівки, з якої на картопляному полі у Польщі убив німця, коли він цим скаліченим пальцем натискав на перо чи підтримував його, – палець був цілим. Покалічили його люди і обставини. В цьому уривку покалічений палець стає метафорою, яка набуває символічного змісту: після всього пережитого людина мусить піднести свою душу, щоразу відновлюючи її цілісність і життєздатність.

Таким чином, в автобіографічній повісті В. Астаф'єва «Весёлый солдат» «Я-автора» посів провідне місце у структурі твору, здійснюючи викладові функції. За допомогою цього образу розкрито взаємозв'язок автора та героя; виявлено особливість наративного дискурсу, а також схарактеризовано астаф'євську концепцію людини і часу. З назви повісті починає реалізовуватись наративна стратегія В. Астаф'єва, у творчості якого заголовок завжди концентрує в собі зміст, який потім поступово розгортається. Розглянувши твори письменника про війну як єдиний текст і врахувавши специфіку нарації кожного з них, в дисертаційному дослідженні простежено розкриття зв'язку індивідуального існування з існуванням чисельності, шлях від «Ми» до «Я» («Прокляты и убиты») і від «Я» до «Ми» («Весёлый солдат»).

2.4. Авторська позиція зображення Я-героя в естетичному просторі роману «Знак зверя» О. Єрмакова

Війна завжди була поруч із людиною, починаючи з найдавніших часів і закінчуючи нашою ерою. Вся історія людства – це історія воєн. Вони переорювали карту світу, визначали долі народів на роки, десятиліття, століття. Не дивно, що багато письменників, починаючи від Гомера і не

закінчуючи Л. Толстим, Е. Хемінгуєм, В. Некрасовим, К. Симоновим, В. Астаф'євим та ін. – всі, хто так чи інакше відчув на собі життя армії, військові дії, – намагався про це розповісти по-своєму – так, як підказували свідомість, довгий життєвий досвід. Але мету всі митці ставили одну – повідати правду про війну. Все інше – захоплюючий сюжет, цікаві образи – відходило на другий план. До згаданих письменників сміливо можна віднести О. Єрмакова, який у своїй творчості не міг оминати війни. Підтвердженням цього є його афганські оповідання, а особливо опублікований у 1992 р. роман про війну в Афганістані «Знак звіря», де поєдналась біблійна і міфологічна символіка. Як справедливо зазначила І. Роднянська, «Роман Єрмакова закриває некалендарне ХХ століття з тим же правом, з яким відкривали його романи Ремарка і Хемінгуєя про Першу світову і з яким позначили його переломну середину військові романи Белля, табірна повість Солженіцина» [204, 199].

Праці та критичні статті про твір відбили неординарні враження критиків і літературознавців. Одні (Д. Лекух та ін.) – перебували у замішанні, інші (О. Агєєв та ін.) – захоплювались романом. Оскільки у їх роботах не вивчалась або ж розглядалась поверхово проблема автора, то метою даного підрозділу є дослідження образу «Я-автора», авторської позиції та свідомості, «Я-героя», естетичного простору, а також виявлення особливостей зображення війни О. Єрмакова («Знак звіря»).

Головна ідея роману – у його назві. «Я-автора» доводить: цим знаком помічено радянських солдатів і офіцерів, які воювали в Афганістані. Всі вони вели там грубе звірине існування. У солдатів – це грязюка, воші, несмачна їжа. А головне – грубі, тваринні стосунки між собою. У офіцерів – п'янки, продажне кохання, розпуста. Корінь усього цього автор бачить в одному – у ставленні солдатів і офіцерів до військової служби, участі у війні. О. Єрмаков через «Я-автора» відтворив страшні реалії побуту війни: крадіжки і мародерство, «дідівщину», казармені звички, «косячки» з анашею, відірвані кінцівки, перебитий до невпізнання ніс, брудні бинти тощо. Цими

деталлями-знаками письменник вводить читача в соціальний та політичний простір Системи «пізнього Брежнєва».

Як справедливо зазначає Д. Лекух, «Світ війни – світ оголення. Оголення, зрозуміло, не фізичного і емоційного. Воно не робить людину кращою або гіршою, просто в екстремальних умовах найбільш повно і відкрито виявляються властиві їй якості. І частково тому, деколи із інших причин в прозі про війну (а, отже, про смерть) будь-яке фальшування сприймається як брехня, а найменша брехня – як особиста образа. Такі правила гри» [146, 4]. У взятому із Апокаліпсиса епіграфі мовиться: «И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его принимающие очертания имени его» [146, 4]. Єрмаковська війна – величезне, вселенських масштабів зло, яке знищує не лише кишляки, але і забирає життя і душі людей. Вона є останньою війною імперії, що помирає, радянського народу. Ця битва всім чужа, у ній немає зрозумілих її учасникам політичних, економічних, ідеологічних причин і цілей. Війна без цього не може закінчитись, як закінчуються інші, – перемогою або поразкою. У ній немає постійного, яскраво вираженого ворога, якого можна раз і назавжди знищити, який може знищити тебе. Ось чому у творі практично немає авторських роздумів про війну, подібних до знаменитих толстовських розмислів у «Войне и мире». Думки і розмови героїв також, як правило, ситуативні, незрозумілі. То капітан Осадчий роздумує, що він на місці афганських малюків також підкладав би пластикові міни під двигуни чужих бронетранспортерів; то п'яний комбат Борщов, порівнюючи цю війну з минулою, зронить незрозумілу фразу: «И вот иной раз думаешь: ну это уже никуда, ни в какие ворота, – бывает» [93, 114].

Важливе місце у романі посідає метафоричний хронотоп – «перебинтованное и пронизанное временем пространство». Події відбуваються в «мокром перебинтованном пространстве с сочившимся солнцем». Метафори народжуються з відчуттів людини на війні. Ось чому

«небо слепое», сніг – «мраморный легкий прах», кучі снігу – «снежные гробы», сонце червоніє, як «разбитая голова всадника», а над лазнею висить «худой громоздкой Лебедь, распятый у Млечного Пути». Простір безкінечний, як безкінечна рівнина. Обмеженість простору горами і річками – марево. За горами все те ж: «И вот еще одна дорога, и другая колонна, и другие люди со знаком на лицах, и снова кровь, огонь и крик, – и все напрасно. И вот иные земли и иные люди с иными именами, с иным языком, но с тем же знаком на лицах, и снова грохот, блеск, стон» [93, 99]. І за річкою, яка відділяє живих від мертвих, простір продовжується, бо «кто-то и там будет знать, что было здесь» [93, 151].

Опис одного дня батареї на перших сторінках роману в інтенції «Я-автора» показує війну людини з часом, який із найважливішої цінності перетворився ледь не у головного ворога: «И все переступают невидимый порог и уходят в новый день, который так же жёлт, как и предыдущий, – такой же жёлтый, такой же сухой, такой же мутный, но скорее всего бесконечный тогда, как пространство вчерашнего дня оказалось конечным. И уходящие в новый день, погружающиеся в этот жёлтый космос, никогда не достигнут границ, будут вечно брести с кувалдами, лопатами и кусками белого мрамора» [93, 7]. Час у хронотопі роману також безкінечний. Всі пори року однаково жахливі, як і будь-яка хвилина вдень і вночі, у сні і наяву. Тут кожен щось чекає: офіцер – відпустки, «дід» – демобілізації, «син» – перетворення у «чижа», всі разом «операції». Хірург із жахом очікує смерті. Можна сказати, що роман перевантажений часом – часом, який убивають, проганяють, але це зовсім не є очікуванням особистого звільнення з полону вічності, який межує зі смертю.

Простір – такий же ворог людини, як і час. Тут немає місця, де б людина відчувала себе у спокої і безпеці, тут усе: долини, гори, кишлаки, річки – чуже і вороже. І люди воюють з оточуючим їх простором: «По утрам в чреве мраморном рвался динамит, и люди растаскивали по городу ее потроха» [93, 116]. Простір упирається: «Полуденные ветры заваривали в

степи кашу, коричневое месиво взбухало до неба и до границ города и – перетекало через окопы и заливало город, город содрогался, трещал, выл и захлебывался. Но выдерживал» [93, 116].

Відзначимо, що у вільному від ідеологічного перевантаження просторі роману не відобразились пізні радянські часи, наше недалеке минуле. Немає сенсу вихвалити автора за це. Як справедливо відзначила І. Роднянська, «Єрмаков, при всій його доторканності до метафізики буття, письменник дуже точний... Більше того в його густому писанні, що вимагає від читача напруги власної життєвої пам'яті – і так, майже мимохідь, йому вдається застовпити характерні ознаки часу, соціальну орієнтацію, поколінську приналежність до точки максимального тиску системи» [204, 240]. Кожний легко здогадається, які це «портреты молодежавых мужчин преклонного возраста» висіли у штабній кімнаті особливого відділу, і зрозуміє, чому на новорічному вечорі добродушний майор притискає під столом ногу саперу, який починає говорити про мету цієї незвичної війни.

Єрмаковський «Я-автора» звертає увагу на такий важливий елемент солдатського буття, як пісня. У творі немає її звичної. Стройову замінює «Миллион алых роз»; офіцери слухають і наспівують «корнета Оболенского»; одна з жінок недоречно просить заспівати улюблену батькову «Враги сожгли родную хату»; молоденькому лейтенанту подобається «Гренада»; афганці із урядових військ крутять диск з індійськими руладами, від яких стає недобре російському дембелю. Ну а інтелігентні солдати, розумні хлопці – друзі Борис і Гліб – утворюють нечисельний екіпаж «Жовтої субмарини», марять «Бітлсами» і снять світлим образом Джона Леннона.

Герої роману Борис і Гліб тісно пов'язані і протиставлені в романі. Вони спочатку були друзями, але шляхи обрали різні. Глібу, після невдалого бунту, довелося підкоритися системі, дідівщині. Борис ціною власного життя зміг протиставити себе всьому, що відбувається, він є виключенням із правил. У головного героя війна руйнує духовний світ, стирає його

індивідуальні риси, включаючи його ім'я. Неоднозначність, суперечливість, внутрішні зміни в душі і особистості героя складають сюжетну основу роману і показані автором, у тому числі, і через зміну імен персонажа. Кільцева композиція роману стає знаком приреченості героя на нескінченні зраду і братовбивство.

Наводиться зіставлення тексту О. Єрмакова з давньоруською літературою, з відомою історією, згідно з якою брати Борис і Гліб, згодом зараховані до лику святих, явили собою безвинні жертви, стали втіленням жорстокості людей. Подібним чином обидва герої Єрмакова, Борис і Гліб, стали жертвами війни, що з'єднала їх в одній точці. Однак у Єрмакова образ Гліба отримав розвиток, доповнився мотивом зламаності героя війною і обставинами.

Система образів у романі підпорядкована кільцевій композиції твору. Єрмаков показує приреченість героїв, які взяли знак звіра. Через просторово-часову організацію твору письменник створює художній аналог реальності: війни, військового містечка. Автор зображує основні типи людської поведінки в умовах війни. Роман будується на контрастному зіставленні двох головних героїв Бориса і Гліба. Письменник підкреслює суперечливість характеру Гліба, виявляє основні етапи зміни (деградації) його особистості на війні на тлі загальної бездумної, звіриної поведінки персонажів роману.

Авторська манера розповідати і показувати не дозволяє надовго зосереджуватись на чомусь одному: на рисах історичної ситуації, на найближчих серед того, що відбувається. Суть цієї манери передають слова Апокаліпсису «Йди і дивись». Спочатку нам запропонують подивитися, а потім легкою підказкою допоможуть розгадати сенс побаченого. І читати потрібно не відводячи очей, інакше текст перетвориться у щось незрозуміле. Ця особливість стосується не тільки чогось важливого, але й деталей. Наприклад, спочатку бачимо посвіжіле за ніч обличчя тих, хто став «першим» і «другим» у піраміді радянських солдатів – «дідами» і «фазанами». І лише декількома сторінками пізніше відгадуємо загадку цієї

ранкової свіжості, дізнавшись, хто і як приводить свій армійський гардероб у потрібний стан.

Наприкінці оповідання О. Єрмаков, об'єднуючи голос «Я-автора» з голосом героя та їхні відчуття, зізнається: «Жила настругується, тонко звеня, морося красной пылью, и я стараюсь ослабить напряжение и пытаюсь развязать все узлы и все распутать но – блестящие плоские лопасти все вращаются, вращаются быстрее, вертолеты трогаются, скользят по площадке, свист, рев и стрекот заглушают мой крик, вертолеты один за другим скрываются, мчатся, взлетают, проходят над лагерем и берут курс на город у Мраморной горы, где все повторится. И от самолета отъезжает трап, бело-голубое судно отправляется в путь и, густо гудя поднимается со дна, стремительно всплывает. И жертва свершается» [93, 153].

Роман починається криком чергового, який піднімає солдат після сну. Кричать, б'ючись між собою, солдати. Кричать гори. Формується враження: вся оповідь О. Єрмакова – це крик душі у пеклі афганської війни, яку не можна зупинити.

Головний герой Гліб Свиридов, на прізвисько Черепаха, виріс у краї з іншими річками і горами. Йому вже не віриться тепер, що «он жил на земле, из которой растут деревья. Много деревьев, и у каждого дерева свой запах, цвет, своя форма». Тут скрізь один запах – смерті. Одна форма – прикриття від мін і снарядів, кулі і ножа. Один колір – безжиттєвості. На краю чужої рівнини, де літом «золотой студень в небе медленно плывет, сжигая тени на земле, напительная одежду и плоть огнем и нежные шкуры обильно сочатся» [93, 7]. Черепаха не відчуває себе людиною.

Його тіло просочується потом, а душа страхом і жахом. Посутнє порівняння цих нещасливих людей із напівзвірями, а пізніше зі звірями, що живуть в лісах і горах. З ними автор порівнює людину тоді, коли хоче підкреслити у ній людське, бо у кожного свій колір, форма, запах. Молоді башкирки, що купаються, нагадують герою нерп. У подорожньої, яка босоніж йде по дорозі поряд із «бронированными тушами», «звероватое

лицо», і так порівняння ще прикрашає його. «Станным божественным смуглым растением» оповідач номінував жінку-акробатку. А крик журавлів у небі для нього – «музыка весенних высших сфер» [93, 112].

Молодий герой, який увійшов у пекло війни, навіки став його полоненим, жертвою. Про це О. Єрмаков розповідає у другій частині роману, в якій переважає чорно-біла барва смерті. Тут Гліб інакше відчув час і простір, живучи вдень у реальному світі, а вночі у наркотичному дурмані. Тепер його прізвисько коротке і страшне: Череп. Кінцеве умертвіння людини відбувається в ньому у момент, коли герой розуміє: він убив студента, з яким летів до Кабулу і до якого прив'язався всією душею. Черепаха застрелив його вночі, на чергуванні, як дезертира, не знаючи, у кого потрапила його куля. Гліб убив Бориса. Решта його діянь: знищення кишляків, постріл по «духах», що заховалися («Он стрелял, не зная, куда и в кого. Куда-то в кого-то. В того, кого нет»), – ніби впливають з цього першого вбивства і несуть його тавро. Черепаху не можна виправдати, хоч і однозначно засуджувати. «*Я-герой*» не міг «вырваться из этого потока и повернуть вспять». Він несе на собі тягар війни, який не можна зняти ні наркотиками, ні горілкою. Навіть уві сні свідомість Гліба не може бути спокійна – його мучать сцени смерті товариша.

Прізвисько Черепаха, яке набув «*Я-герой*», має тваринні корені. Гліб прийняв не тільки назву тварини («зверя»), а й тваринні інстинкти та звички.

Перед відправкою в СРСР Гліб бачить новобранців і, прокручуючи в пам'яті все своє військове життя, доходить висновку, що і ці молоді солдати, мабуть, повторять його долю або долю убитого ним Бориса. По-іншому бути не може, тому що всі помічені і пов'язані між собою «знаком зверя». Цей знак лежить на всіх: і на радянських, і на афганських вояках. Знак – це ненависть і зло, владне над людьми, які заставляють убивати собі подібних, мститися за них, відчувати радість через це і знову чинити те саме: «Мы можем... все, все, все... Мы вправе казнить убийц своих товарищей.

Спихнуть под танк. Или просто всадить очередь в голову... Все что угодно...» [93, 74].

Переосмислення літописної історичної події вбивства князів Бориса та Гліба за наказом Святополка у боротьбі за владу вводить у текст роману новий пласт, інший за формою і змістом. Імена святих мучеників Бориса та Гліба тут не випадкові. Від них простежується ланка зв'язку ще у дохристиянську історію, до братів Каїна та Авеля. Перший братовбивця Каїн на століття наклав відбиток на нащадків роду. І цю печать несуть усі – вільні і невольні вбивці, ті хто піднімає зброю на ближнього чи іншого. Каїнове тавро лежить на Глібові, у якого на сумлінні, крім згаданого вбивства, руйнація афганських кишляків снарядами, які він скеровував, а також стрільба по «духах». Тому наратор сповнив сні Черепахи легендами про зороастрійців та єгиптян, «Утренню корову». З цього моменту текст твору ніби втрачає свою цільність, образність, інтонаційний лад.

Майстерність автора виявляється і в показі масових сцен. Вони відразу впадають у вічі ювелірною точністю відтворення колективних реакцій, солдатського «ми». Ранковий підйом, бійка у кінотеатрі, куріння анаші у бані, переповнений зал, що пожирає поглядами акробатку, азартне пограбування торговельної вулиці в афганському місті – це сцени, в яких головний герой намагається віднайти своє окреме місце, але йому це не вдається. Він такий як і всі – «примкнувший». Також грабує, хоч і по-своєму: несе не жіночі туфлі, чи японський магнітофон, а мішок із родзинками, священну книгу незрозумілою мовою та ін. Пізніше, у замішанні від свідків-тубільців, усе роздає і викидає, але вже після того, як об'ївся вкраденим добром і обкурився. І так у всьому. «Я-герой» намагається боротися з собою, хоче від'єднатися від колективного «ми», але йому це не вдається. Все більше його затягує «ми», усе повніше до вимушених обставин долаштовуються його думки і відчуття: «ничего страшного, терпеть можно... Что делать если ты один» [93, с.28].

«Я-автора» намагається повернути героя у потрібне русло. Воно закликає «Я-героя» до прекрасного, до книги. Але Гліб відучується освічуватись. Атрибут його попереднього життя – книга – тут ніби втікає від нього, не потрапляє до рук, йому ні разу не вдається запопасти її, навіть коли обставини служби начебто це дозволяли. Бували хвилини, коли, подумки оглядаючи себе, Черепаха любувався собою і своєю роллю: «Он идет пружинисто по замершей земле, он легконог и мускулист... Шапка неказиста, но тепла, в коротком сизом меху утопает маленькая красная звездочка. На плечах полевые зеленые пагоны... Он солдат артиллерист» [93, 92]. Герой переконає себе, що медаль отримав за участь в операції, а не за нічний постріл на посту: «... все дело во мне, в моем восприятии: как я это воспринимаю. Я оказался неплохим солдатом, и меня наградили» [93, 114]. Який же він після першого бою, на бронетранспортері з полоненими: «Мы дни и ночи дрались с ними на горячих склонах и оказались сильнее. Мы победители... хрупкие рядом с этими рукастыми мужчинами – но победители... отягченные трофеями и смертями своих товарищей. Товарищи победителей мертвы, увезены с оторванными руками, разбитыми головами в госпиталь, а их убийцы – вот они, сидят рядом с победителями, и у одного из них невыносимо гордое лицо, хотя он отлично знает, что победители могут сделать с ним все, что угодно. Мы можем... все, все, все... Мы вправе казнить убийц своих товарищей. Спихнуть под танк. Или просто всадить очередь в голову... все, что угодно... Но... но... мы не тронем... ладно, пускай дышат, пускай смотрят...» [93, 74]. Зрозумілі відчуття, без них не повоюєш – наука ненависті, як писали у Другу світову й афганську війни.

Фінал роману прояснює, що ж мав на увазі автор під апокаліптичним «знаком зверя». Це не червона зірочка на солдатській шапці, і навіть не слід від зброї на руках. Це згода вступити у кругову поруку ненависті, стати ланкою ланцюга образи і помсти, все одно, зі свого чи з чужого боку фронту. Це внутрішня отрута – потім її «выщыкивают» дула автоматів. Гліб, згадуючи минуле, шукає фатальне роздоріжжя: потрібно було сказати «ні»,

коли його скерували в одну частину з Борисом. Але це ілюзія, таке «ні» несправжнє, й коли б воно не було б сказане – все було б дарма. Тож думка «Я-автора» глибока, важка й незавершена.

З Глібом Черепахою ототожнює себе не тільки «Я-автора», але і читач, який розуміє: така людська історія, нехай і прожита в іншому світі, в інших умовах. Він найближчий з усіх дійових осіб: безіменного хірурга, офіцерів, солдатів, свинопаса Миколи. Відчувається, що розлита текстом поезія життя, ця загадкова лірична хвиля, рівно належить світу автора і протагоніста. Герой розділяє з автором дружлюбну увагу до чужого побуту і звичаїв.

Важлива у творі О. Єрмакова така обставина, як включення у текст нових стихій (фантастика, снобачення, легенди), – органічне, коли воно є не що інше як проявлення, розвиток єдиної форми художнього твору. Письменник вчитується у чужі листи, і тим самим відчуває, що нове слово необхідне йому, щоб збільшити коло спогадів і вражень військових років. Його герой Черепаха, відлітаючи з Кабулу, бачить себе таким, яким він прилетів до Афганістану, і відчуває, що «всё повторится» з новобранцями, – як той, чий крик рветься з останніх сторінок роману, також очікує, що раптом «всё повторится» в його свідомості, в його пам'яті.

Але тоді цей крик не тільки стогін душі, для якої «небеса давно пусты», а на небі «мертвая луна», бо все навкруги пов'язано зі смертю. Так, медична сестра, яка торгує своїм тілом, бачиться хірургу смертю з Косою; офіцер, який обожнює свиней, обмовляється у наказі солдату і називає об'їдки «остатками»; на військових машинах зимою лежать «белые гробы сугробов». Навіть у сні героя немає зірок, втрачено час, простір же обертається то безоднею, то бездонною баюрою. Це «крик душі» серйозного художника, пораненого, обпеченого маревом баченого і пережитого. Він намагається розгадати «знак зверя», звертаючись по допомогу до філософів, проповідників, учених.

Аналізуючи роман, Ю. Корзов, Л. Шевченко, І. Заярна зазначають, що «твір, в якому ... дійовими особами стають не тільки загиблі марно солдати,

лейтенанти, афганці. Головною дійовою особою стає світогляд: Небо, Пустеля, Сонце. Тобто – Космос. Космос – не рідний, а чужий – хоча й привабливий для людини, але ворожий їй. Вторгнення в чужий космос, інсценування війни розглядаються не тільки і не стільки як політична акція, але як потрясіння основ світобудови. Сюжет «Знака звіря» – подолання зла через згубне для людини випробування. Тут якщо і реалізм, то той, який у Достоєвського заслужив назву фантастичного – Бог і Диявол борються, а поле битви – серця людей. Цей твір гранично реалістичний і одночасно метафоричний, насичений наскрізними образами-символами широкого епічного звучання. Він відрізняється глибоким осягненням дійсності і в той же час сприймається як сучасний, що вибудовується на очах у читача міф про нього самого і про його час, що занурює його в безодні екзистенціальних переживань і проблем» [114, 126-127].

Роман «Знак звіря» відрізняє різноманіття символічних образів. Це, насамперед, образ самої (майже персоніфікованої) війни, це символіка кольору (червоний, жовтий, чорний, контраст чорного і білого), образи природи (небо, сонце), птахів (образ птаха як передвісника, як знак приреченості, незахищеності), об'ємне філософське значення яких розкривається в романі. Багатство поетичної манери поєднується з образністю мови письменника. Побутовий контраст подій і реалій зображуваної війни в романі «Знак звіря» знаходить своє втілення в контрастних епітетах і образах, відображених в авторській мові і мові його персонажів.

Таким чином, можна стверджувати: у романі «Знак звіря» «*Я-автора*» тісно пов'язаний з «*Я-героєм*». У творі об'єднуються голос, відчуття «*Я-автора*» та героя. Вимальовується новий у художній літературі естетичний простір, який утворюється з допомогою умовних форм і необхідністю того часу показати афганську авантюру Кремля з усіма її негативними наслідками. О. Єрмаков через «*Я-автора*» відтворив страшні реалії побуту війни. Для нього війна незрозуміла. У ній немає постійного,

яскраво вираженого ворога, якого можна раз і назавжди знищити, який може знищити тебе. Роман перевантажений часом – часом, який убивають, проганяють, але це зовсім не є очікуванням особистого звільнення з полону вічності, який межує зі смертю.

Висновки до другого розділу.

Отже, російська література періоду 70-80-х років ХХ ст. характеризувалась своєрідним поділом письменників на конформістів, які писали для державної системи і про неї, і не конформістів, які цю владу та її дії не сприймали і у своїй творчості всіляко намагалися висвітлити її негативні сторони. Література цього періоду характеризується підвищенням рівня публіцистичності, відкритим вираженням наболілого, що несли у собі письменники.

Повість «Пожар» В. Распутіна та роман «Печальный детектив» В. Астаф'єва яскраво репрезентують основні риси даного періоду літератури. Герої цих книжок відкрито виражають авторські думки, виявляють і засуджують вади й аберації навколишнього середовища. Письменники, розчарувавшись у можливості впливати на душі людей художнім словом, звернулись до прямої проповіді. Публіцистичність виводить роздуми «Я-автора» на соціально-історичний рівень. В. Распутін та В. Астаф'єв продовжили традиції російської класичної літератури – вірність законам правди і сумління, високій моральності. Показуючи героїв людьми системи всередині Системи, автори по-різному підійшли до розуміння характеру, природи моральності та шляхів виходу суспільства із моральної кризи.

Повість «Пожар» являє собою твір складної жанрової модифікації в якому змішані різні жанрові ознаки повісті – сповіді та проповіді. Жанрова новизна повісті підтверджує напружений духовно-моральний пошук

«Я-автора», який прагне відкрити нові шляхи в мистецтві, при цьому кордони жанрів стають тією зоною, в якій відбувається переростання одного явища в інше. Стильові особливості твору обумовлюються не тільки суспільно-політичним контекстом твору, але й особливостями світогляду письменника. Підтвердженням цих спостережень служить прямолінійність висловлювань, які піддаються впливу суспільно-політичної кон'юнктури, відчутні у публіцистичних роботах В. Распутіна в часи «перебудови».

В. Распутін об'єднав «автодокументальну» (засновану на достовірних, подібних документу, авторських спогадах) розповідь з публіцистичними роздумами головного героя. Це дозволило «Я-автора» не тільки показати подію, але відчувати, оцінити й осмислити її, висловити свою оцінку зображеного. Безпосереднє втручання «Я-автора» у розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у творі. Голоси «Я-автора» і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного.

Роман В. Астаф'єва «Печальный детектив» – один із перших творів російської літератури, який ознаменував початок горбачовської «перебудови» у радянському суспільстві та викликав широкий суспільний резонанс, став у центрі літературно-критичних дискусій. У тексті «Я-автора» перебуває над подіями і в певні моменти «уривається» у структуру тексту, де й розкривається його ставлення до подій.

Роман «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва викликав безліч суджень про трактування авторської позиції, яка відображає життєві та філософські принципи письменника і реалізується через «Я-автора». «Я-автора» і авторські відступи в романі є головними елементами тексту і впливають на характеристику жанру. Завдяки їм посилюється ліричний елемент, роман стає ліро-епічним; він у деякій мірі наближається до сповіді. Цим пояснюється, що головний тягар виражальності припадає на «Я-автора». Тож саме життя змусило письменника майже не відділяти себе від протагоніста. Особливість астаф'євського дискурсу полягає у тому, що письменник через «Я-автора» звертається до свого військового минулого і минулого всього покоління. З

«*Я-автора*» пов'язаний і філософський план твору. «*Я-автора*» - це той, хто перший ризикнув ствердити, що згубний хаос іде не ззовні, а зсередини, він у самому ґрунті. «*Я-автора*» присутній скрізь і всюди, виконує важливу функцію цементування художнього цілого. Позиція «*Я-автора*» у романі є головним структурно-формотворчим чинником, а він сам – детально розгорнутим образом, одним із протагоністів твору.

В. Астаф'єв показує в нерозривній єдності *численність*, тобто *множину* (народ) і *одиночність* (окрему людину), іншими словами «*Ми*» і «*Я*», причому індивідуальність «*Я*» зберігається. Співвідношення між «*Я*» і «*Ми*» в астаф'євських творах різна, що відтворюється в їх назві. В романі «Прокляты и убиты» «*Я*» є невід'ємною частиною «*Ми*»: головним героєм є множина, тобто солдати. У повісті «Весёлый солдат» акцент переноситься на особистість, яка в той же час індивідуалізує собою множину.

У повісті «Весёлый солдат» В. Астаф'єва реалізовувалась наративна стратегія письменника, у творчості якого заголовок завжди концентрує в собі зміст, який потім поступово розгортається. У процесі розповіді постає життєвий шлях окремої людини, в цьому випадку «*Я-автора*»; акцент зроблено на подіях, що відбуваються тільки у його житті, складають його біографію, впливають на його світогляд і вчинки. У той же час герой («*Я-автора*») своїм характером і переконаннями впливав на обставини і можливості змінював їхній хід не лише для себе, а й для інших. Астаф'євська наративна стратегія дозволяє, зберігаючи неповторність особистості та її життєвого шляху віддзеркалити через одиночне існування життя всього народу, невід'ємною частиною якого і був «весёлый солдат».

У романі «Знак зверя» О. Єрмаков через «*Я-автора*» відтворив страшні реалії побуту війни: крадіжки і мародерство, «дідівщину», казармені звички, «косячки» з анашею, відірвані кінцівки, перебитий до невпізнання ніс, брудні бинти, тощо. Цими деталями-знаками письменник вводить читача в соціальний та політичний простір Системи «позднего Брежнева». У романі «*Я-автора*» тісно пов'язаний з «*Я-героєм*». У творі вимальовується новий у

художній літературі естетичний простір, який утворюється з допомогою умовних форм і необхідністю того часу показати афганську авантюру Кремля з усіма її негативними наслідками.

Розділ 3. АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ ТА САМОСВІДОМІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Документалістика в усі епохи виконує в суспільстві особливу роль і сприймається по-особливому. Здебільшого саме ця форма красного письменства використовується владою для легітимізації свого дискурсу на суді Історії, а з другого боку – саме вона залишається довгий час підводною течією суспільного самоусвідомлення, і найпотужніші її русла, особливо ж за часів тоталітаризму, впливають на поверхню значно пізніше, ніж інші форми андеграундівської культури. У кожній зі слов'янських країн свої особливості процесу звільнення від тоталітарних міфів, зумовлені суспільно-політичними обставинами і національно-ментальними культурними характеристиками. У Польщі він був активним майже постійно протягом усіх повоєнних десятиліть (кінець 40-х – початок 90-х рр.), тоді як на теренах колишнього СРСР неодноразово переривався і через те не призвів до радикальних зрушень у розвитку викривленої суспільної свідомості, що й веде до відчутних нині деформацій, про які пишуть соціологи.

Реальність ХХ ст. виявилася такою, що сказати правду про неї стало надзавданням письменника, вирішити її тільки звичними художніми засобами змогли не всі. Більшості у допомозі стає документ.

Мабуть, ні в одному літературному жанрі образ оповідача – «*Я-автора*» не посідає такого важливого місця, як у мемуарах, щоденниках, листах. «*Я-автора*» свідчить про ті процеси, що відбувалися з людиною, яка опинилася в екстремальних умовах. Ці моменти подаються саме крізь призму автобіографічності.

Примітною особливістю літературних запитів суспільства у кінці ХХ ст. був зростаючий інтерес до документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, вигадці, домислі,

приходить література, яка базується на фактичному матеріалі, на документальних свідченнях і є просто неоцінним матеріалом для розуміння минулого та й розуміння феномена белетристичного письма. Перед сучасним літературознавством стоїть завдання не тільки теоретико-літературного узагальнення феномену документальної прози, але й історико-літературного їх доглибного вивчення. Якщо раніше зазвичай ігнорували естетичну вартість більшості жанрів документалістики, хоча вони й розглядались крізь призму художньої літератури, то тепер почастішали спроби їх класифікації, визначення жанрової природи кожного з них; з'ясування ролі, яку вони відіграють у загальному розвитку літератури.

Сьогодні письменницькі щоденники стають фактом літератури, навіть, можна сказати, домінують серед інших жанрів після спогадів. Видається, що для письменників-діаристів буття щоденника лежить за межею жанру просто інтимного, такого, що не належить літературі, що й обумовлює популярність жанру у дослідників та вимагає і літературознавчого визначення феномена щоденника як форми автопрезентації письменника.

Периферійне становище, яке щоденник традиційно займав у літературознавчих дослідженнях серед інших жанрів, призвело до того, що сьогодні його вивчення потрібно починати мало не з «нульового циклу», з визначення жанрових ознак, законів жанру і його місця у системі прозових жанрів. Це сфера безконечних суперечок і дискусій. Тому лише там, де теоретичні роздуми будуть підкріплені конкретним історичним матеріалом, можна осягнути суть щоденника як жанру.

Проблематика вивчення щоденника як літературного жанру багатоаспектна. У вітчизняній літературознавчій науці досі бракує системного і комплексного вивчення теми. Становище ускладнюють також суперечливі погляди на визначення жанру щоденника і його місця в літературі. Відсутність єдиної методології та методики, де були би враховані компоненти історико-генетичного, порівняльно-історичного і типологічного

методів аналізу, все ще не дає можливості щоденнику як жанру набути необхідної чіткості та визначеності в науковій думці.

У цьому розділі дисертаційного дослідження йтиметься про *«Я-автора»* – особливого героя документальних творів, через якого розкриваються різноманітні сторони документалістики російської літератури останньої третини ХХ ст.

«Я-автора» документальних жанрів різнобічний. Він – свідок, аналітик, дослідник, історик. Через *«Я-автора»* і авторську самосвідомість у документалістиці прямо відбивається те, з чим зустрічався письменник, що бачив, як поводив себе у тій чи іншій ситуації. Його самовідчуття, його ставлення до самого себе і до оточуючих, поведінка у хвилини небезпеки, реакція на добро і зло – все це накладає глибокий відтінок на загальну картину життя, формує по-своєму взірці й вподобання, враження про дійсність. Російські письменники намагались по можливості пережити те, що випадає на долю людей, про яких пишуть. Деякі з них, наприклад, К. Симонов, у цьому бачили і професійний обов'язок, який сформулював так: «Рідше ризикуєш – менше бачиш. Менше бачиш – гірше пишеш» [135, 4].

«Я-автора» у документальних творах створює свій голос, свою інтонацію, свій гнів, свої нестерпні страждання. Письменники ставлять собі за мету нічого не вигадувати. Їм забороняє свідомість. *«Я-автора»* завжди керується фактом. Фактографічність літературного документу полягає у тому, що він заснований тільки на достовірному фактажі. Факт, як документальний образ, належить до світу думки і має специфічні закони. На ньому лежить печать місця, часу, дії. Саме ж слово *«Я-автора»* з'являється лише у найнеобхідніших випадках – задля того, щоб прокоментувати документи, узагальнити спогади, порефлексувати над долями людей, колективів. Нікого з героїв вони не возвеличують, не прикрашають їх долі і характери, вчинки та біографії. *«Я-автора»* важливо зрозуміти героїв та допомогти їм розібратися в пережитому...

3.1. Типологія «Я-автора» в документальній прозі про Першу та Другу світові війни: порівняльна характеристика

Проблема типології «Я-автора» в документальній прозі про Першу та Другу світові війни ще не вивчалася у зіставному аспекті. Тому мета цього підрозділу – визначити еволюцію «Я-автора» та його специфічну роль в організації художньо-документальних текстів ХХ ст. Для досягнення мети тут зіставляються твори з настановкою на документальність, присвячені військовій тематиці. Зокрема, це «Записки кавалериста» М. Гумільова, «Дневники. Литературные записи. Письма» Д. Фурманова, «Разные дни войны» К. Симонова, «Блокадная книга» О. Адамовича і Д. Граніна та ін.

Характер двох світових воєн різнився не тільки з точки зору їх ведення – стратегії, тактики і т.п., що засвідчено в мемуарах і щоденниках воєначальників, як радянських – Г. Жукова [80], К. Мерецькова [160], К. Рокосовського [205], так і німецьких, насамперед, Ф. Гальдера [57]. Обидві війни відрізнялися також і характером їх переживання, психологічним станом учасників – солдатів, офіцерів, що суттєво позначилось на типі «Я-автора», який виступає водночас наратором і головною постаттю в організації тексту.

У російській літературі існують два погляди на Першу світову війну: перший – героїчна війна російської армії проти ворога («Записки кавалериста» М. Гумільова, частково щоденники Д. Фурманова та ін.); другий – чужа війна, всесвітня бойня («Анна Снегіна» С. Єсеніна, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Народ на війне» С. Федорченко та ін.).

Друга світова війна не лише в російській, а й в українській, білоруській літературах сприймалася більш одноставно: її вважали героїчною трагедією. Спочатку, в 40 – 60-ті рр. минулого століття, під впливом обставин і офіційним тиском акценти робилися насамперед на проявленні героїчного – «Народ бессмертен» В. Гросмана, «Радуга»

В. Василевської, оповідання О. Довженка і Ю. Яновського, О. Гончара, «Волоколамское шоссе» А. Бека, «Дни и ночи» К. Симонова та ін. Відтворення страждань народу відходило на другий план і відіграло допоміжну роль при зображенні подвигу радянських людей та нелюдської сутності нацистських окупантів. Твори, де йшлося саме про трагедію народу – «Україна в огні» О. Довженка та ін., – заборонялися, а автори піддавалися жорсткій критиці.

Активно наголошувати на трагічному дусі Другої Світової війни письменники почали з кінця 60-х рр. – у творах «Пастух и пастушка» В. Астаф'єва, «Сашка» В. Кондратьєва, «Судьба человека» М. Шолохова, «Жизнь и судьба» В. Гросмана, у документальних книгах «Я из огненной деревни» О. Адамовича, Я. Бриля, В. Колесника, «Блокадной книге» Д. Граніна і О. Адамовича та ін. Причому в «Спогадах про блокаду» Д. Лихачова, останніх повістях і романах В. Астаф'єва тема героїзму майже зникла, не завжди присутня й латентно.

Характер Другої світової війни вже не залишив у художньо-документальних творах місця для «Я-автора» як спокійного, об'єктивного свідка, котрий домінував у документалістиці «срібного віку» про події 1914-1918 рр. Тон об'єктивності простежується у тексті документальної повісті «Записки кавалериста» М. Гумільова: «Я участвовал...»; «Я увидел бинокль...»; «Я был дозорным...»; «Мы вошли в разрушенный город...» і т.д. У 70-ті рр. такі конструкції використовувались у документалістиці К. Симонова вже не для того, щоб підкреслити спокій, а для ствердження правдивості свідчення [Див. детально: 181, 96-106]. В авторів, що писали про дві Світові війни, різниця відчувається вже в тональності документального тексту. Це особливо чітко видно при зіставленні уривків зі щоденників Д. Фурманова та схвильованого висловлювання Д. Граніна про «Блокадну книгу»:

«...в деревне удивительно спокойно: и видно, что притерпелись,
«...нельзя забыть, замолчать, не так вспомнить того, что пережил народ.

пригляделись люди ко всему... ...это имеет смысл не только исторический,
 Бабы или стоят у палисадников, но прямо устремлённый,
 или толкутся около халуп – кто в сегодняшней день. Может быть
 с чем. Спокойно, обыденно, как больший, чем мы себе представляем,
 будто ничего и не происходит чем можем оценить: что такое война
 необыкновенного. А между тем и голод не для солдат, а для женщин,
 каждую минуту, каждое мгновение детей, стариков» [3, 38].
 висит над головой смерть.

Привыкли, освоились» [240, 71].

Д. Фурманов не замовчує страждань людей, але не на це звертає увагу. Він дивується їхній витримці і спокою, їх поведінці перед щохвилинною загрозою смерті. Це демонструє лексика уривку, в якому ключове слово «*спокойно*», повторюючись двічі, має відповідне семантичне поле. Воно підкреслює стійкість людей, навіть байдужість до загибелі: *притерпелись, пригляделись, привыкли, освоились*. Як бачимо, «*Я-автора*», хоч і перебуває всередині подій, проте стоїть начебто збоку від них і виконує лише роль свідка.

Зовсім інше спостерігаємо в Д. Граніна, де бачимо підвищення інтенсивності синтаксичних способів, висхідну грацію страждань, людських мук: «*нельзя забыть*», «*замолчат*», «*не вспомнить*». Цей стиль характеризує «*Я-автора*» як людину, що перебувала у схвильованому стані. Такий «*Я-автора*» не стільки свідчить – а в «Блокадной книге» О. Адамовича та Д. Граніна свідчать не лише вони, а й інші, – скільки майже філософськи глибоко осмислює людську трагедію. Йому властиві риси дослідника, мислителя, послідовного борця проти війни, висвітлює й оскаржує антигуманність і злочинність тих сил, що її розпочинають. Саме такий підвищено-емоційний стиль характеризує ту частину «Блокадной книги», де текст йде від авторів: «Нам трудно...», «Нам видно...»

Спільним для багатьох документальних творів про Першу та Другу світові війни («Записки кавалериста» М. Гумільова, «Но пасаран»

Р. Кармена, «Фронтовые записки» Е. Капієва та ін.), а також повістей і романів із великою часткою автобіографічності – «Весёлый солдат», «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва – є те, що нарративна стратегія здійснюється через призму бачення «*Я-автора*», який характеризується різним ступенем вияву експресії. Так, один тип «*Я-автора*», властивий творам про Першу світову війну (Д. Фурманов, М. Гумільов та ін.), уникає емоційності; другий тип «*Я-автора*», який є героєм творів про Другу світову війну, навпаки, характеризується великою напругою почуттів (К. Симонов та ін.).

Перший тип яскраво представлений у творчості М. Гумільова, який не міг оминати війну ні у житті (на війну він пішов заради якоїсь особистої зацікавленості, записавшись добровольцем лейб-гвардії уланського полку), ні в творчості, про що свідчать його «Записки кавалериста». (В українській літературі початку 20-х рр. були сенсаційні «Записки полоненого» О. Кобця). Не дивно, що зацікавленість є важливим чинником, рушієм оповіді. «*Я-автора*» властива зосередженість на об'єктивному, і він навіть не помічав небезпеки для себе: «Я так был поглощён моим исследованием, что не сразу обратил внимание на редкую трескотню, раздающуюся со стороны леса. Лёгкое облачко белой пыли, взвивавшееся в шагах пяти от меня, привлекло моё внимание. Но только когда, жалостно ноя, пуля пролетела над моей головой, я понял, что меня обстреливают, и притом из лесу» [72, 289].

Документальний твір М. Гумільова, а також листи і спогади друзів свідчать про те, що трагізму війни письменник майже не відчував. Г. Ахматова влучно зазначила про М. Гумільова часів Першої світової війни: «Николай Степанович творит войну. Он вершитель каких-то событий. Он участник их» [71, 25]. Беручи з ризиком для життя участь у війні, описуючи її, гумільовський «*Я-автора*» творив війну усередині себе, для себе. Він марив героїзмом – і тому в першу чергу його бачив.

З таким типом «*Я-автора*» у творах про події 1939-1945 рр. не зустрічаємось. Друга світова війна у поглядах «*Я-автора*» постає страшною

трагедією людства. Через трагізм і героїзм розкривається велич людини, яка, незважаючи на труднощі, голод, холод, смерть, усе ж таки вистаює і фізично, і морально. Письменники йшли на війну не заради зацікавленості, а для того, щоб відбити ворога, який нахабно ступив на рідну землю – у 1939 р. – на українську, де на Закарпатті ОУН уперше стало до боротьби з фашизмом. У цих умовах «Я-автора» вже не є тільки єдиним свідком боротьби з фашизмом, – він розуміє, що не може знати про війну все. Тому наративна стратегія змінюється: оповідь ведеться із залученням інших «Я», які стають його співавторами. У книзі К. Симонова «Разные дни войны» «Я-автора» перевіряє свої свідчення іншими, шукаючи істину. У структуру книжки входять листи, документи, що К. Симонов брав із багатьох архівів. «Я-автора» у «Разных днях войны» – це і свідок, і аналітик, і дослідник. Завдяки цьому він намагається поглибити літопис війни. Для симоновського «Я-автора» характерний особливий гуманізм, який полягає в тому, щоб простежити долю багатьох людей, що вважалися зниклими. У життєво-філософській концепції «Я-автора» К. Симонова немає місця безвісті. Він переконаний, що кожна людина має свою долю, і вона мусить бути відомою. «Я-автора» не солідарний із тією гіркою правдою, яка стверджена у поемі А. Твардовського «Василий Тёркин» у розділі «Переправа»: «Переправа, переправа!/ Берег левый, берег правый,/ Снег шершавый, кромка льда.../ Кому память, кому слава,/ Кому тёмная вода, –/ Ни приметы, ни следа [221, 213].

«Я-автора» у творах про Другу світову війну, будучи аналітиком, багато роздумує над її витоками, над долями людей і причинами всенародної трагедії: «Я думаю, что это был самый правильный выход» [208, 23]. Важливо підкреслити, що такі конструкції зустрічались і у М. Гумільова: «Я часто думал с тех пор о глубокой разнице между завоевательным и оборонительным периодами войны» [212, 288]. Але цей зовнішній спокій ще більше підкреслює відмінність характеристик двох «Я-автора». У М. Гумільова, на відміну від К. Симонова, ця фраза свідчить не так про

аналітичність, як про філософічність роздумів *«Я-автора»*, який спостерігає особливості психології окремого вояка.

«Я-автора» текстів про Першу світову війну властива цікавість до нового краю як чогось екзотичного. Звертається увага на небуденне життя, звичаї, традиції людей: «Справа по три, витянувшись длинною змеєю, мы пустились по белым, обсаженным столетними деревьями дорогам Германии. Жители снимали шапки, женщины с торопливой угодливостью выносили молоко... Особенно мне запомнился важный старый господин, сидевший перед раскрытым окном помещичьего дома. Он курил сигару, но его брови были нахмурены, пальцы нервно перебирали седые усы, и в глазах читалось горестное изумление. Солдаты проезжали мимо, робко на него взглядывали и шепотом обменивались впечатлениями: «Серьезный барин, наверно, генерал... ну, и вредный, надо быть, когда ругается» [72, 292].

У творчості М. Гумільова яскраво акцентовано образ вогню як «торжествующего пламени»: «Весь конец этого лета для меня связан с воспоминаниями об освобождённом и торжествующем пламени. Мы прикрывали общий отход и перед носом немцев поджигали всё, что могло гореть: хлеб, сараи, пустые деревни, помещичьи усадьбы и дворы» [72, 340].

Під час зображення подій Другої світової війни вогонь не має такого значення, як у М. Гумільова. Тут він асоціюється з трагедією («Україна в огні» О. Довженка та ін.), з пеклом («Я из огненной деревни» О. Адамовича та ін.). Таким чином, вогонь у М. Гумільова – «торжествующее пламя», у О. Адамовича («Я из огненной деревни») – «огонь, пожирающий людей», у В. Астаф'єва («Прокляты и убиты») – «огонь, пожирающий хлеб» як матеріальну і духовну основу життя.

У 80-ті рр. *«Я-автора»* творчості В. Астаф'єва різко відрізняється від *«Я-автора»* М. Гумільова, аналітичного *«Я-автора»* К. Симонова, *«Я-автора»*, який прямує до об'єктивності О. Адамовича. Астаф'євський *«Я-автора»* зосередився на критичному пафосі розкриття злочинності влади, як у романі «Прокляты и убиты».

Таким чином, зіставний аналіз дозволяє дійти висновків: «Я-автора» у творах про Першу та Другу світові війни має спільні риси – він учасник подій, свідок (К. Симонов, М. Гумільов); людина, не байдужа до чужого горя (Д. Фурманов, О. Адамович); уважний до психологічного стану солдатів, населення; поважає героїчний подвиг тощо. Функціонально «Я-автора» – головна постать, яка організує текст. Проте, як свідчить розвиток літературного процесу, в часи Другої світової війни «Я-автора» зазнає певних змін, набуває таких рис, як аналітичність стилю, публіцистичність мислення. У 80-ті рр. «Я-автора» – це людина, яка обурюється злочинними діями режиму. Також спільним для багатьох документальних творів про Першу та Другу світові війни («Записки кавалериста» М. Гумільова, «Но пасаран» Р. Кармена, «Фронтвые записки» Е. Капієва та ін.), а також повістей і романів з великою часткою автобіографічності – «Весёлый солдат», «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва – є те, що наративна стратегія здійснюється через призму бачення «Я-автора», який характеризується різним ступенем вияву експресії. Так, один тип «Я-автора», властивий творам про Першу світову війну (Д. Фурманов, М. Гумільов та ін.), уникає емоційності; другий тип «Я-автора», який є героєм творів про Другу світову війну, навпаки, характеризується великою напругою почуттів (К. Симонов та ін.).

3.2. Авторська самосвідомість у документальній прозі про Другу світову війну («Разные дни войны» К. Симонова, «Блокадная книга» О. Адамовича та Д. Граніна)

Осмислення творчості письменників-документалістів на тему Другої світової війни, у зв'язку з сучасними історичними та історико-літературними передумовами стає на сучасному етапі розвитку російського літературного процесу знов актуальним. Велика кількість різноаспектних досліджень – праці О. Адамовича, Л. Гінзбург, Т. Ланди, Л. Оляндер, І. Секачової та ін., –

створили підґрунтя для подальшого дослідження цього жанрового відділу красного письменства, зокрема малодослідженої проблеми – «Я-автора» і авторської свідомості у літературі факту.

У сучасній літературі про Другу світову війну документалістика посіла чільне місце. Образ війни в її офіційній рецепції визначив радянське письмо. В багатьох у пам'яті вихід у світ мемуарів відомих воєначальників Г. Жукова, К. Рокосовського та ін., державних діячів, книг, які увібрали в себе багато фактів бойової історії. Потреба втілити минуле у людський документ із особливою силою виявилась на рубежі 70-х років, коли військова проза досягла свого апогею. І, як справедливо зауважив А. Панков, «Розпочавшись з нарисів і кореспонденцій фронтової доби, ця проза присвятила потім оповіданням про солдатів всі літературні жанри, пройшла через мирні дні першою та другою «хвилями», вбираючи в себе пам'ять про народний подвиг і народні випробування. І раптом, немов боячись розгубити реальні подробиці минулого, прагнучи звірити художній образ з дійсним, література знову звернула погляд на Факт» [190, 244]. Спогади військових цінні панорамністю, характерністю історичних осіб, точним описом операцій і подій. «Разом з тим мемуари, вибудовуючи картину діяльності штабів і з'єднань, були цілком продуктом сьогодення – підсумком ретроспективного аналізу» [190, 244].

В останній третині ХХ ст. воєнна документалістика все частіше звертається до людей, «голоси» яких у мемуарній літературі ніколи не було чути. Коли пишуть спогади прославлені герої, воєначальники, державні діячі, – це зрозуміло. А коли щось розказує простий солдат, військовий кореспондент, ленинградський листоноша чи селянка з білоруського чи українського села, то виникає багато запитань. Їх життєвий досвід воєнних років подібний до досвіду багатьох інших, таких же, як вони, людей. Саме своєю масовістю він цікавий і важливий. Довгий час документалістика голосів простих людей не чіпала. Але прийшов час, коли це стало необхідністю.

У книзі К. Симонова «Разные дни войны» розказано про те, чим жили, що бачили і що переживали військовий кореспондент і солдати. У творі «Я из огненной деревни...» А. Адамовича, Я. Бриля, В. Колесника мирні жителі згадують про війну. І у «Блокадной книге» А. Адамовича, Д. Граніна про облогу Ленінграда розказують люди, які зброї у руках не тримали.

Звернувшись до пережитого цими людьми з самої народної товщі, письменники-документалісти не тільки відривають невідомі, незаслужено залишені у тіні героїчні і трагічні епізоди грізних воєнних років, але й свідомо досліджують те, що можна назвати моральним фундаментом народної війни.

К. Симонов у творі «Разные дни войны» та А. Адамович і Д. Гранін у «Блокадной книзі» одні з перших звернулися до підґрунтя Перемоги. Саме на матеріалі цих книг, на нашу думку, можна прослідкувати авторську позицію, «Я-автора», зміни, які відбулися в авторській свідомості у роки війни і через 20-30 років.

Особливе місце у літературі про війну посідає творчість К. Симонова, який називав себе військовим письменником. Коли його спитали, чому він майже все своє життя пише про війну, він відповів: «Мені здається, що книжки про війну люди, що її пережили, читають, коли в цих книгах є якісь людські, психологічні, моральні проблеми, які відносяться не тільки до війни, а просто оголюються під час війни з особливою силою. Для мене крім історії війни, про яку я теж хочу розповісти, існують такі проблеми, як проблема довіри і недовіри до людини, як проблема громадянської мужності, як проблема дружби і відсутність її, як проблема відповідальності за свої слова. На війні це поверталось особливо жорстко, кров'ю. Треба говорити правду, якою б важкою вона не була. Це теж проблеми, які я розглядаю на матеріалі війни. Ось я перерахував вам декілька проблем, які, як мені здається, хвилюють не тільки покоління, що пройшло війну, але і покоління, яке не було на війні» [214, 417].

У рецепції подій 1941-1945 років К. Симонов виходив із того, що пройдене та пережите забувати не можна. У нього, хто воював на Халкин-Голі і який пройшов Другу світову війну «від дзвінка до дзвінка», завжди було гострим бажання «той меркой, прямой и железной, проверить кого-нибудь вдруг». Цим письменник відкрив цілий напрямок у літературі, що відбив нове ставлення до післявоєнної дійсності. Міркою війни її стали виміряти такі письменники, як В. Биков. Для К. Симонова «не забивать» стало законом його життя і творчості. Згадуючи 1941-й, він бачив його таким, яким він був для народу, яким той його витримав. Розповідаючи про те, як війна повсякчас перевіряла людину важкими миттєвостями та поворотами, письменник спроектував уроки переможців нацизму в сьогодення і майбутнє, подав їх точкою відліку, яка діє, коли вирішується питання про те, яка людина.

Постать К. Симонова наприкінці ХХ ст. перебувала в центрі пильної уваги наукової, літературної та культурної громадськості. Твори письменника, що дослідили у ракурсі теми, активно вивчали, присвячували йому статті, монографії, дисертації. Пік досліджень його творчості припадає на 70-80-ті рр., про що свідчать праці, Л. Финка, А. Караганова, П. Топера, Л. Оляндер, Л. Лазарева та ін. Не применшуючи досягнень сучасного літературознавства у вивченні творчості письменника, відзначимо: належна увага проблемі авторської свідомості в системі художнього цілого не приділялась. У працях учених не досліджено ще образ «Я-автора», його текстуалізоване місце. У розділі виходимо з концептів положень М. Бахтіна та А. Баткіна: «Абсолютно отождествляют себя, своё «я» с тем «я», о котором «я» рассказывает невозможно [29, 288]; необходимо раскрыти «... напряжённое отношение к себе (автора – I. К.) через осознание интимной существенности самого процесса сочинения, и, таким образом, новое Я-сознание» [27, 30].

Відомо, що кожен віддзеркалений у художньому або художньо-документальному творі момент подається через реакцію автора. Зображуючи

героя, його риси, думки, почуття й епізоди життя, письменник водночас презентує власну оцінну позицію. Проте процес відбувається в авторів по-різному, на що вказував ще М. Бахтін. Аналізуючи поетику М. Гоголя і І. Гончарова, він підкреслив, що коли ці письменники починають говорити про своїх героїв, «...вони висловлюють своє справжнє ставлення до них, вже створеним, передають ті враження, які вони справляють на них тепер, як художні образи, і те ставлення, яке вони мають до них як до живих людей з суспільної і моральної точки зору» [28, 12]. Принципово іншою, на думку вченого, була позиція Ф. Достоєвського: у нього герой «заволодіває автором. Емоційно-вольова предметна установка героя, його пізнавально-етична позиція в світі настільки авторитетні для автора, що він не може не бачити предметний світ тільки очима героя і не може переживати тільки зсередини події його життя: автор не може знайти переконливої і стійкої крапки опору поза героєм» [28, 21].

Виходячи з цих методологічних засад М. Бахтіна, можна виявити і особливості симоновських підходів до героїв. Аналітичний розгляд текстів К. Симонова дає підстави стверджувати, що всі його романи за своєю структурою є монологічними, чого не можна сказати про його документально-художні твори, де письменник намагається відокремити героя від автора, дати можливість і «Я-герою», і «Я-автора» існувати окремо, вступати у взаємодію.

Таким чином, К. Симонов, відокремлюючи авторську свідомість від свідомості героя, вносить у художньо-документальну прозу елементи поліфонії, що відбивається на структурі тексту, простір якого містить у собі майже як рівноправне слово «Я-автора» і слово персонажа. Зауважимо, що щоденник К. Симонова «Разные дни войны» характеризується сповідальністю автора і героя, багат шаровою, діалогічною композицією – «маркантною семою» у процесі осягнення літературної документалістики та природи документалізму.

Вже помічено і гідно оцінено: книга К. Симонова «Разные дни войны» самобутня тим, що у ній міцно «зістиковані» дві авторські точки зору, два «Я-автора» – тодішній, і той, який повертається до своєї книги через 20 років. Перекинуто міст у часі, і письменник не раз доказово полемізує сам із собою, уточнює, вносить глибокі доповнення. Але, порівнюючи «Я₁» та «Я₂», бачимо, як один, так і інший «Я-автора» завжди вірять у непереможність Батьківщини, ненавидять фашизм і фашистів.

«Я₁-автора» – літописець, котрий нотував усі події, які відбувалися з ним і з народом у той самий день, тобто вів щоденник. «Я₁» намагався залишитись у тому часі, про який йдеться у книжці. В образі «Я₁-автора» літописець об'єднується зі свідком. І тому «Я-автора» 40-х рр. уміщує у собі рівноправно як літописця, який намагався зберегти історію, так і свідка, який керувався дискурсом часу.

Через 20 років постає другий образ «Я-автора», який намагався змінити записи, зроблені у 40-х рр. Тепер «Я₂-автора» розмірковує про ціну Перемоги («Що було? Чому? Чи всі герої були об'єктивними?»), роздумує над досвідом народу. Для «Я₂» – «Я₁» стає вже об'єктом дослідження. «Я₂» чуже «Я₁». «Я₂» хоче показати актуальну, більш повну картину. Але К. Симонов перебував у системі офіційної літератури. Вона ж могла творитись у встановлених «згори» межах.

К. Симонов завжди намагався бути об'єктивним: «Когда мне приходится снимать, – пишет він, – я почему-то всегда испытываю чувство неловкости перед людьми, которых снимаю, и заставляю их что-то специально сделать, как-то по-другому стать, свыше моих сил» [212, 417]. Ніякого інсценування, відтворювалося тільки те, що бачив у ті дні, те, що зрозумів. Автор і його свідомість не дуже довіряють пам'яті, постійно обумовлюючи, наскільки точний той чи інший запис.

Разом із двома образами «Я-автора» у книжці зустрілись як рівні собі, доповнюючи і збагачуючи одне одного, – минуле і сьогодення. Минуле розкривається за допомогою «Я₁-автора» – це записні книжки військового

кореспондента, народжені безпосередньо у поїздках по фронтах від Чорного до Баренцового моря. Ввібравши в себе тодішні враження і думки автора, які потім розтанули у нарисах, повістях і романах К. Симонова, ці записи чекали свого часу, ніби знаючи наперед: до них ще вернуться. Сьогодні – це роздуми автора 60-70-х рр. над записами, які були зроблені у 40-і рр. Це нові архівні документи, листи і розповіді фронтовиків, які проливають світло на різні дні війни.

Дійсно, тут не лише щоденник письменника, який має дуже складну внутрішню форму, зібраний із багатьох ланок пам'яті. «Подготавливая книгу к печати, я старался, чтобы читателю в каждом случае было ясно, с чем он имеет дело: с тем, что я писал в те годы, или с тем, что вспоминаю теперь» [212, 417], підкреслював К. Симонов. Таке єднання двох «Я-автора», така відвертість перед читачами і визначили смислове багатство книги.

«Разные дни войны» поєднують сувору документальність із гостротою авторського погляду. Підзаголовком, визначаючи жанр книги, К. Симонов почав творити образ автора, даючи уявлення про його свідомість. Коли письменник підкреслює, що *«Разные дни войны» – це не мемуари професійного військового, не праця історика, а саме щоденник письменника*, тим самим він свідчить, нехай і опосередковано, про настанову «Я-автора» щодо зображення дійсності. Звідси увага мемуарного наратора до таких деталей, які не цікавлять історика, військового, а лише художника. Враховуючи, що книжка документальна, автор сторониться вимислу, зберігає справжні імена та прізвища, а також дати: «21 июня меня вызвали в радиокомитет и предложили написать две антифашистские песни... Всё утро 22 июня писал стихи и не подходил к телефону... В ночь с 23 на 24-е была первая воздушная тревога, как потом оказалось – учебная» [212, 5-6].

Важливе місце в структурі твору посідає процес уточнення топографії, перелік подій, їх учасників тощо. Разом із тим починає створюватись образ автора – мислячо-поміркованої людини, схильної до аналізу і самоаналізу. У книжці К. Симонова чільне місце посідає хронотоп дороги: дорога війни,

дорога смерті, дорога Перемоги. В одному з інтерв'ю письменник наголосив: «Из наших корреспонденций дороги чаще всего выпадали, но в памяти оставались. Едва ли не половина войны прошла в дороге. Вспоминая как-то об этом, я обнаружил: половина моих товарищей полегла на дороге – или летя на фронт, или возвращаясь с него, или перебираясь с места на место: сгорели в воздухе, разбились при посадке, взлетели на mine, попали под бомбежку или случайный снаряд, нарвались на группу отступающих немцев... Когда я слышу песню «Дороги», у меня щемит сердце» [189, 17].

Характерно, що К. Симонов пояснив свій текст вказівкою: книга, мовляв, не лише про фронтові поїздки військового кореспондента, розповідь про виконання ним важливих обов'язків в умовах ризику для життя. Ці дороги вимагали мужності, хоробрості, винахідливості, вміння переносити тягар війни. У «Разных днях войны» йдеться і про письменницьку працю в ті грізні дні. Це автопрезентація життєтворчості, яка охоплює роки Другої світової війни, де мовець-щоденник розкривається як людина. Зображуючи це, К. Симонов вводить реципієнта в творчу лабораторію, розкриває обставини, в яких було задумано і написано «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины», «Жди меня и я вернусь», «Я помню в Вязьме старый дом», «Сын артиллериста» та ін.

Творча метода К. Симонова вимагала історичної правди. Об'єктом його зображення ставало і «Я-автора». Зворотне читання власних щоденників вело до «зворотнього» діалогу письменника з самим собою. У зв'язку з цим авторська свідомість, яка в 60-70 рр. під впливом нових знань зазнала значної еволюції, стала структуроутворюючим елементом симоновського тексту. В тексті з'явився образ спокуси – виправити, покращити, глянути на раніше написане з позиції сьогодення. Автор зізнався, що, перечитуючи «Разные дни...», багато разів хотів втрутитися в текст заднім числом, вдатися то до одних роздумів, то до інших: «И всё же я удержался от соблазна» [118, 262], – пише він. Щоб перебороти спокусу покращення записів воєнних літ та рішуче відрізати всі шляхи для цього, К. Симонов, перечитавши щоденник,

один екземпляр одразу заклеїв у пакет і віддав в архів як документ-першоджерело. Образ спокуси носив і узагальнюючий характер, віддзеркалюючи психологічний стан не лише К. Симонова, а і його покоління.

«*Я-автора*» в «Разных днях...» характеризується відвертістю, чесністю, порядністю. Прагнення правди вимагало від К. Симонова зберегти два образи «*Я-автора*» – того, що вів свій щоденник під час війни, і того, що повернувся до нього у 60-70-і рр. Ось чому, навіть у таких випадках, коли в результаті зіставлення змісту щоденників із документами, які письменник знаходив у численних архівах, зі свідченнями інших людей, в тексті 40 рр., виявлялася неточність фактів або відмінність в оцінці подій чи вчинків окремих людей, автор не вносив виправлень у минулі записи, залишаючи все як було, як бачив, думав, відчував у той час. Але в коментарях, які К. Симонов писав до твору в кінці 70-х років, він звернув увагу на допущені не консеквентності, помилки, відверто і чесно написав про них. Все це не лише зміцнило довіру читачів до книжки, але й дозволило скласти уявлення про збіжність та відмінність думок і почуттів «*Я-автора*», учасника воєнних подій та їх літописця, і «*Я-автора*» їх осмислюючого.

Автор щоденника нічого не приховував. З допомогою «*Я-автора*» читачі переносяться у ті дні, коли Червона армія зазнавала поразки за поразкою, була змушена відступати, залишаючи за собою міста і села Батьківщини. Ці рядки дуже не прості.

Через «*Я-автора*» у книжці простежується спочатку доволіно, а пізніше цілком усвідомлено і з кожним новим етапом війни все сильніше – тема мужніння Червоної армії, зростання її сили, майстерності солдатів і командирів, уміння бити і перемагати ворога. Але разом із тим К. Симонов все частіше фіксує у щоденнику сукупність найрізноманітніших спостережень, які свідчать про те, що часи, дух, настрої армії змінилися, а тому і воювати легше. І ці спостереження також віднотовано чітко, вони влучні своєю правдивістю.

З допомогою «*Я-автора*» складається реалістична картина важкого буття армії і народу у перші дні і ночі війни. І з цих епізодів розкривається ще одна риса характеру «*Я-автора*» – правдивість. Через нього поступово вимальовується узагальнений образ Війни. І побачена вона очима людини, для якої на фронті вже не залишилось секретів, тому що впізнано і пережито у різні дні війни було все – атаки, відступи, мужність, багатогодинні бомбардування, безсоння, смерть товаришів, поранення. Автору неодноразово доводилося розмовляти з фронтовиками і він свідомий: завжди особистий погляд на бойові дії, війну. Їм, наприклад, не властиво прикрашати або поетизувати її. На своєму досвіді, знаючи ціну подвигу і героїзму, вони навіть важкі миті відтворюють просто, стисло, зі спокійною реалістичністю.

З багатством осіб, про яких мовить щоденникар, перед нами постає образ головного героя – народу. Цінність симоновських записів зумовлюється перш за все тим, що у них правдиво і достовірно зображено людину на війні. Вражає те, що через «*Я-автора*» розкрито рух людської душі через роки важких випробувань. Саме це ставить книжку в ряд значних явищ літератури.

Дороги письменника пролягали через війну, і він розповідав про неї стільки, скільки запам'ятав, записав, дізнався. Щоденник має автора, і його почерк – у кожному рядку документальної розповіді. Книжка увібрала досвід багатьох людей – живих і мертвих, не народжених солдатами, але вони стали ними для того, щоб їхні діти і внуки солдатами не ставали. «Если все, что мною рассказано о четырех годах войны, хоть в какой-то мере дает почувствовать, чем она была, и заставляет лишний раз подумать, что третьей мировой войны не должно быть, то к этому чувству и к этой мысли мне нечего добавить» [213, 686] закінчує автор.

Багато років віддавши художній прозі, О. Адамович та Д. Гранін у 70-ті рр. ХХ ст. вирішують звернутися до документалістики нового типу, що різко змінила звичні кореляції «*Я-автора-персоно сфера*». Структурна

зміна, що кардинально вплинула на системне відношення, полягає в тому, що «Я-автора» свідомо локалізував себе на маргінесах оповідання, «передоручаючи» головне слово учасникам подій. Таким чином було створено новий тип наратора, якого О. Адамович назвав «множиною». Обидва автори були переконані: прийшов час саме такої структури документального твору, тому що він дає можливість максимально правдиво і достовірно, устами самих очевидців розкрити страшну блокадну дійсність. «Блокадная книга» була другою після «Я из огненной деревни», де головним автором була колективна пам'ять, що відразу ж привернуло увагу читачів та критиків [136, 181, 199, 206]. Спільна книга О. Адамовича та Д. Граніна, згідно з визначенням авторів, є доповненням картини величезної народної трагедії, коли фашизм нищив людей вогнем (білоруська Хатинь, чеське Лідіце, українські Кортеліси тощо), голодом і холодом (Ленінград), одних випалював, а інших заморожував. Свідчити про облогу, на думку письменників, могли тільки ті, хто жив під час блокади. Особливість методи книжки – в тому, що виклад став необхідною умовою виразу блокадної пам'яті – її мовою, її стилем [Див. детально: 3].

Для досягнення поставленої мети письменники створили таку структуру тексту, де численні персонажі водночас були «Я-автора» і героями. Головна теза «Блокадной книги» – та, що фашистам не вдалося дегуманізувати ленінградців, «По-разному, – пишут О. Адамович і Д. Гранін, – перерабатывали жесточайшие обстоятельства, сохраняли и даже укрепляли в себе лучшее человеческое Г. А. Князев и Юра Рябинкин, Лидия Охупкина и Фаина Прусова, и старая женщина, дневник которой отыскался в Ярославле... Общее у них у всех было, пожалуй, вот что: каждый имел или искал (и находил) точку опоры не только в самом себе, но и ещё в каком-то деле или интересе. Главным делом для большинства была борьба с фашистами, защита Ленинграда – это держало прежде всего. У каждого были свои непосредственные обязанности, долг, ответственность» [3, 301].

Структура книги – поліфонічна: вона багатоголоса, що дає підґрунтя образіві «колективного» автора. Він складається тоді, коли О. Адамович та Д. Гранін «зводять» багатьох дійових осіб у просторі одного тексту. За цієї умови голоси Г. Князева, Ю. Рябінкіна, Л. Охупкіної та ін. починають взаємодіяти між собою. В таких умовах виникає акт мислення, і як результат – осягнення гуманістичної природи людини, яка за екстремальних обставинах намагається залишитись собою. Це здійснюється через «Я-автора» письменників. Книжка двочастинна. В першій частині з багатства спогадів складається широка, різнобічна картина життя в оточеному ворогом місті. У другій – загальний план поступається місцем індивідуальному переживанню блокади. Основною композицією є долі Георгія Олександровича Князева, вченого, людини немолодої й досвідченої; Юри Рябінкіна, 16-річного хлопчика, який закінчив у 1941-у лише вісім класів; Лідії Гергіївни Охупкіної, на руках якої були п'ятирічний син і п'ятимісячна дочка. Ці різні біографічні плани доповнюють один одного. Друга частина найбільш емоційно напружена: записи день за днем народжують глибоке співчуття блокадникам, дають можливість побачити те, що проходило перед їх очима, проїнятися їх мукою, проблемами і надією.

«Я-автора» нічого не згладжував, не спростив, не прикрасив. Вистояти, не загубити себе в умовах блокадного існування було дуже важко – щоденник Юри Рябінкіна свідчить, ціною якої болісної внутрішньої боротьби це давалося. І було немало людей, які не витримували голоду, в яких інстинкт самозбереження перемагав інші почуття, – вони могли вирвати хліб у дитини, вкрати продовольчі карточки тощо. Дивує інше – те, як більшість морально не зламалась. Навіть ті, хто фізично не витримували, хто помирав із голоду, зберігали людську гідність.

Коллективний «Я-автора» доводить: лєнінградці вистояли не тільки фізично, але й духовно. Однак кожен із співавторів щоденника бачив не всю блокаду, а лише її частку. Тому, щоб зобразити все поле війни, письменники доречно вводять інші матеріали і свідчення. Вони зіставляють записи

Князева і Рябінкіна, що належать до одного часу. У кожного, як пише В. Потьомкін, «рядового блокадника був свій малий радіус дій – робота в промерзлих цехах заводів і материнська турбота про дітей, служба дівчат у частинах протиповітряної оборони та добування хлібу, палива, води, чергування в госпіталях і гасіння «запальничок» на даху свого будинку, навчання та наукова діяльність, праця артистів і письменників, і будь-яка інша праця, яка мала у тих умовах дуже обмежені координати... А ще у «малому радіусі» боротьби у багатьох блокадників була своя, невидима іншими, добровільна нелегка душевна праця – ведення щоденників [199, 127]. Щоденник став певною формою спротиву *небуттю*.

Майже через увесь документальний твір проходить мотив смерті, який є визначальним. Його зростаюча значущість виражається не ампліфікацією сталих традиційних символів, а динамічно реалізується через рухливу систему образів «*Я-автора*». Як трагічний мотив смерть проходить через свідомість «*Я-автора*», із одного боку, Д. Граніна і О. Адамовича, а з другого – учасників блокади.

Намагаючись зберегти блокадні «голоси», інтонацію, гнів, нестерпні страждання, письменники нічого не вигадують, не фантазують (цього уникають свідомо). Вони суворо дотримуються документального матеріалу, перевірених фактів. Саме ж слово «*Я-автора*», свідка чи аналітика, з'являється лише в найнеобхідніших випадках, коли треба прокоментувати документи, узагальнити спогади, задуматися над долями окремих людей, або цілих колективів. Ніхто з героїв не підноситься на контури, їхні долі, характери, вчинки й біографії не прикрашаються. Автори переконані, що історія вже розпорядилась по-своєму, тож навіщо з нею сперечатись, тим більше перекручувати. Письменникам важливо було зрозуміти героїв та допомогти їм розібратись у пережитому, усвідомити час блокади із позиції 70-х рр. Це все дозволяє виявити діалектику характерів і вчинків людей, відкрити такі їх риси, які іноді важко вловити, виходячи тільки із щоденників та спогадів.

«Стойкость Юры Рябинкина, – пишется у книзі, – кажется порой нестойкостью: голод справляется с нею, проламывает её то тут, то там. Но она возрождается. С ещё большей требовательностью к себе восстанавливалась его забота, любовь, его стыд, доброта. Он страдал от голода, морозов, от вшей, но при этом он страдал от стыда, его одолевала любовь к близким, ненависть к врагам, ему снилась победа» [3, 130].

Зауважимо, що письменницьке «Я-автора» характеризує філософічність; так, витoki стійкості лєнінградців О. Адамович та Д. Гранін бачать насамперед в оптимістичному світобаченні людей, а корені оптимізму – в їхній вірі в Перемогу.

Аналіз характеристик «Я-автора» – О. Адамовича та Д. Граніна дозволяє ствердити, що відбулася зміна акцентів у самому інтересі до блокади в бік щоденності. Творячи книгу, вони ходили по будинках лєнінградців і збирали розповіді про те, як жили люди під час блокади, як добували їжу, як евакуювались. Утворилась картина внутрішнього життя людини, яка була поставлена у трагічні умови, коли виникла необхідність розв'язання для себе питань про мужність, стійкість, сенс життя. Цей матеріал, як згадує Д. Гранін «...начинал сам вести нас за собой, начинал диктовать форму, заставил сделать кое-что, что не входило в наши намерения. Ведь сначала была простая мысль: надо собрать воспоминания о блокаде, пока ещё можно. Они ведь исчезают, память подводит людей, да и сами люди уходят. Но мы не просто сборщики. Мы должны были из собранного сделать то, что мы хотим, что считаем нужным. И мы расположили материал так: вот жизнь, вот быт. Вот работа. Вот дети, вот матери, а вот голод. Но опять сложность: встречались рассказы, которые нельзя было разорвать. Вырезать из них что-то было невозможно, потому что это была жизнь человека, так плотно сцепленная, с таким своим собственным сюжетом!.. А давать её сплошняком по композиции было нельзя. Поэтому писательская наша литературная работа свелась к овладению этим материалом, к выявлению наибольшей его сложности, внутреннего стержня,

его логического единства. Надо было из разрозненности судеб создать единство книги» [4, 37-38]. Не менш важливо те, що «*Я-авторам*» був властивий сумнів, певні вагання у моральності прискіпливого погляду до почуттів і душ блокадників, їхніх вчинків та страждань.

Письменники відкрито говорили про те, що, творячи книгу, зустрічали опонентів. Спочатку існував спротив власної свідомості, а далі – люди запитували: «А навіщо це? Для чого знову писати про нелюдські муки, які пережили люди, і передавати їх детально? Що може дати це читачеві?» Як згадували О. Адамович та Д. Гранін, їм намагалися «внушити, что до каких-то пределов это можно, а дальше выходит за пределы эстетического, за рамки литературы. Нам же кажется, во-первых, что нельзя забыть, замолчать, не вспоминать того, что пережил народ. Во-вторых, это имеет смысл не только исторический, но прямо устремлённый в сегодняшний день» [4, 38]. Тут фіксується синтаксис зображення страждань, людських мук: *нельзя забыть, замолчать, не вспомнить*. Цей стиль характеризує «*Я-автора*» як людей, що перебувають у схвильованому стані. Такі «*Я-автора*» не стільки свідчать, скільки майже по-філософськи осмислюють людську трагедію. Їм властиві риси дослідників, мислителів, борців проти війни, які кинули виклик антигуманності й злочинності сил, що її розпочинають.

Роздуми «*Я-автора*» переконали: блокадна епопея – біль і гордість не тільки ленінградців, це один із вищих виявів всенародного опору фашистським завойовникам, одна з найбільших жертв, яку заплатив народ за перемогу. О. Адамович та Д. Гранін підкреслили: коли фашистські карателі вирішили зламати Ленінград голодом, то спиралися на реальний досвід. Для цього приводились спеціальні дослідження, вивчалась ефективність масового знищення людей у таборах голодом, тобто термін агонії великого міста планувався.

Усвідомлення планування масового знищення людей – голодомором уже не СРСР, а Німеччиною у ХХ ст. примусило відкинути всі сумніви в доцільності правди про блокаду. Письменники, розкриваючи антигуманну

сутність злочину проти людяності, думали не тільки про минуле, але й про майбутнє, про висновки із минулого. Автори «Блокадної книги» так структурували розповідь, щоб читач урешті перейнявся цією тривогою не абстрактно, а емоційно зрозумів блокадну ціну життя, чужості.

«Я-автора» «Блокадної книги» властиве почуття історизму, підвладності людини часу. О. Адамович та Д. Гранін простежують духовну еволюцію героїв на матеріалі блокадних щоденників. Вони вибирали з тексту місця, які показували зміну Князева, все більшу відвертість та людяність.

У другій частині книги автори розширили ідейно-тематичний комплекс іншими свідченнями. Сильні сторінки присвячено Дорозі життя, евакуації дітей літом сорок першого, долі художника Філімонова і його робіт. У цих та інших записах є важливі свідчення, які доповнили загальну картину, дали відповідь на питання: «Зачем, ради чего оживили мы этих давно ушедших людей, их давние муки и боль?» [206, 53]. Письменники були переконані, що реальні спогади нічим не можуть бути замінені, в т.ч. і витворами мистецтва. Ці думки були покладено в основу наративної стратегії «Блокадної книги».

Таким чином, можна зробити висновки, що К. Симонов у «Разных днях войны» намагається відокремити героя від автора, дати можливість і «Я-герою», і «Я-автора» існувати окремо, вступати у взаємодію. Відокремлюючи авторську свідомість від свідомості героя, К. Симонов вносить у художньо-документальну прозу елементи поліфонії, що відбивається на структурі тексту, простір якого містить у собі майже як рівноправне слово «Я-автора» і слово персонажа. «Я-автора» в «Разных днях войны» характеризується відвертістю, чесністю, порядністю, правдивістю. Через нього поступово вимальовується узагальнений образ Війни.

У «Блокадної книге» колективне «Я-автора» стало головним структуро- і формотворчим чинником, детально розгорнутим образом книжки. «Я-автора» та його свідомість посприяли розумінню проблеми

взаємин людини та епохи другої третини ХХ ст. «*Я-автора*» «Блокадной книги» свідомо локалізував себе на маргінесах оповідання, «передоручаючи» головне слово учасникам подій. Письменники створили таку структуру тексту, де численні персонажі водночас були «*Я-автора*» і героями. Аналіз характеристик «*Я-автора*» – О. Адамовича та Д. Граніна дозволяє ствердити: відбулася зміна акцентів у самому інтересі до блокади в бік щоденності. «*Я-автора*» «Блокадной книги» властиве почуття історизму, підвладності людини часу.

3.3. Тоталітарна епоха в рецепції документальної прози К. Симонова та О. Солженіцина: аспекти авторської свідомості та проблем ментальності

Основні положення художньо-естетичної концепції К. Симонова та О. Солженіцина послужили опорою для їх творів «Глазами человека моего поколения» та «Архипелаг ГУЛАГ» тощо. Наріжним каменем естетики письменників було вирішення про відношення літератури до дійсності відповідно до засад реалістичного напрямку. Відповідно до традиційного напрямку літератури ХІХ ст. письменники вважали: література повинна максимально точно відобразити суспільну дійсність, показувати правду життя. Важливим фактором, який впливає на майбутнє людства, на думку К. Симонова, є пам'ять. Зберегти пам'ять про героїчне та трагічне минуле народу, страждання та подвиги письменники вважали своїм найважливішим завданням.

Дослідження аспектів проблеми «людина і державна система» є важливим завданням для наукового декодування ідейних устремлінь творчої інтелігенції, яка керується високими моральними критеріями. «Інтелігенція, – наголосив Г. Померанець, – не може проходити повз політичні події, які зачіпають моральне почуття. Але будь-який політичний виступ є політика. Як би не був етично забарвлений перший політичний крок (демонстрація,

протест), політик має свою логіку (так само як наука, мистецтво, виховання дітей і т.п.; кожне вимагає людини цілком). Занурившись у політику з головою, інтелігенція неминуче приходить до відмови від того, що її штовхнуло в політику, – до втрати свідомості, що є цінніше, ніж будь-яка політична перемога або поразка. <...> У розвинених країнах вчений, письменник, режисер просто не хоче стати міністром, йому більше подобається його власна робота. А заборонений плід солодкий. Намагаючись схопити його, частина інтелігенції здійснює внутрішнє гріхопадіння, перетворюється на політичну контреліту» [196, 124].

К. Симонову не вдалось, та він і не прагнув до цього, уникнути «внутреннего грехопадения»: більшу частину життя він, займаючи значні посади в Союзі письменників СРСР, приділяв увагу політичним питанням. Проблема полягала в тому, що він, будучи людиною, яка дотримувалась деяких політичних поглядів та водночас слугою честі, часто потрапляв у важкі ситуації. На посаді головного редактора журналу «Новый мир» К. Симонов, коли це було можливо, намагався допускати у друк правдиві й гострі високохудожні твори. Так він опублікував у часописі «Партизанские рассказы» М. Зощенко саме тоді, коли автора «жорстко розгромили по бажанню вождя» [196, 124]. Відомо що він підтримав роман В. Гросмана «За правое дело» (перша книга дилогії «Жизнь и судьба»): «Мені роман подобається, – наголосив К. Симонов. – Тут є війна, війна справжня, і війна глибоко зображена» [44, 4]. Проте доводилось К. Симонову виступати і проти авторів, в яких різко критикувалось життя в СРСР (В. Кочетов тощо).

Тож віднести К. Симонова повністю до «контреліти» не можна, як і не можна вважати його людиною, яка боролася проти існуючої політичної системи. Позицію митця можна вважати суперечливою: з одного боку, письменник стояв на позиціях соціалізму, з іншого – він не міг змиритися з багатьма антилюдяними проявами Системи. Все це позначилось на ідейно-художній концепції творів «Живые и мертвые», «Глазами человека моего поколения» та ін.

Слід зазначити, що всі центральні симоновські герої близькі духом письменнику, були відданими революційним ідеям і не припускали навіть думки про необхідність зміни державного ладу, хоча й були репресовані (Серпілін «Живые и мертвые»). Репресії герої Симонова сприймали як абсурд, а розправу з собою – як чиюсь злу помилку. Сама Система була поза підозрою. Більше того, і сам Сталін, як гадали персонажі К. Симонова, був людиною, яку ввели в оману.

Створюючи постаті героїв, які багато знають і багато думають, К. Симонов стежив за тим, щоби сміливою думкою не перейти часові межі – не судити про 1941 чи 1942 рр. із позиції, скажімо, 1973-го року. Історизм К. Симонова – це показ персонажів у межах епохи, якій вони належали. Проблема «сталінізму» в епіка вирішувалася в ключі пошуку художнього вирішення, що враховувало б особливості декількох епох. Мав рацію сучасний дослідник, коли писав: «...весь трагізм цієї теми можна показати лише, якщо дати всю силу контрасту між тим, що ми знаємо про Сталіна зараз, і тим, що переважна більшість людей знало про нього тоді, в роки війни. <...> Без цього контрасту <...> не буде ні справжньої трагедії, ні повного історизму» [177, 5].

К. Симонов – внутрішньо чесна людина, яка повірила радянській владі. У 60-70-і роки «він бушував проти Сталіна, але Ленін залишався для нього героєм» [190, 4]. Еволюцію симоновських поглядів важливо знати, щоб зрозуміти те, що відбувалося з ним і його героями. Бо і сам письменник, як і його герої, свого часу був «Закоханий по справжньому» в Сталіна і вірив йому. Все це позначилося на трилогії «Живые и мертвые», документальних книгах «Разные дни войны» та «Глазами человека моего поколения».

Без сумніву, К. Симонов знав про Сталіна і про все, що відбувається в країні, значно більше від багатьох. Як справедливо відзначив В. Куліш, «сам письменник зробив висновки про згубні наслідки репресій 1937-38 рр., що підірвали готовність країни і Червоної Армії до відбиття німецько-фашистської агресії...» [131, 29]. К. Симонов усвідомив негативні наслідки

сталінських репресій ще на початку 60-х років, але оприлюднено ці думки було лише 1987-го р. На початку 60-х рр., за припущенням дослідників, – він не був готовий художньо відобразити «цей контраст», без якого не буде «ні достовірної трагедії, ані достовірного історизму». Однак не можна точно судити про готовність чи неготовність письменника сказати всю правду. Бо ж автор не міг не враховувати політичну ситуацію, за якої мав опублікувати свої твори.

Симоновські герої ословлюють розмисл письменника про складну і трагічну правду воєнних років, пов'язану з особистою відповідальністю Сталіна за величезні жертви народу. Однак вони не дають відповіді на запитання, ніби призупиняються напівдорозі у пошуках історичної правди. Герої не можуть через низку атрибутувати все, що відбувалося з Системою, яка в їхніх міфічних свідомостях була певною мірою бажаною. Прецінь Система має бути хорошою, і винні ті, хто її викривлює.

Підсумовуючи, ствердимо: К. Симонов, зважаючи на непослідовність у розкритті злочинів тоталітарного режиму, спричинився до того, щоб суспільний світогляд міг урешті засудити не окремих діячів, а саму Систему.

Наративні стратегії К. Симонова, характеристики «Я-автора» придатні для розкриття підходів письменника до кризового стану ментальності людини у зв'язку з викриттям культа особи. Зокрема, значну роль в естетиці К. Симонова відігравав аксіологічний аспект: письменник вважав себе особисто відповідальним за необґрунтовані звинувачення людей. Мали рацію ті літературознавці, які писали, що для К. Симонова стало внутрішньою необхідністю розробляти і розвивати тему несправедливих звинувачень [235]. Однак те, що К. Симонов вважав репресії та інші види переслідування людей лише відхиленнями, завадило йому глибше розкрити трагедію народу, беззаконня Системи.

Наративна стратегія роздумів К. Симонова про Й. Сталіна формувалася поступово і постала вже в задумі нової п'єси, що не була написана. «Для початку, – говорить письменник, – назвемо це «Вечір спогадів», а

підзаголовок нехай буде «П'єса для читання». А, може, це виявиться не п'єса, а роман, тільки трохи незвичний. Не той, в якому я буду розповідати про себе, а той, в якому буде відразу чотири моїх «Я», нинішній «я» і ще троє: той, яким я був в п'ятдесят шостому році, той, яким я був в сорок шостому році, незабаром після війни, і той, яким я був до війни, в той час, коли я тільки дізнався, що почалася громадянська війна в Іспанії, в тридцять шостому році. Ось цих чотири мої «я і будуть розмовляти між собою» [135, 8].

Таким чином, не випадково «*Я-автора*» стає головним героєм книжки «Глазами человека моего поколения», про яку автор написав: це «спроба розібратися у своїх власних почуттях і думках, у почуттях і думках багатьох інших людей» [211, 253]. Особливістю цього твору є те, що з його сторінок постає кризовий стан «*Я-автора*». Він виявляється у необхідності осмислити себе колишнього як людину індивідуальну і типовою у водночас. Сутність цього явища виявляється в кінці 70-х рр. у процесі зіткнення світоглядів «*Я₍₁₎*», який осмислює, з «*Я_(2,3,4)*», що осмислюються. Між ними точиться боротьба. «*Я₍₁₎*» формується під впливом нового часу, поступово руйнуючи всі світоглядні уявлення, на які свого часу спиралися «*Я_(2,3,4)*».

На перший погляд, подібне співвідношення аналізуючого «*Я-автора*» і «*Я-автора*» учасника та свідка битви з нацизмом уже спостерігалось в «Разных днях войны» [Див. детально: 181]. Але в новому творі письменник не повторюється. У «Разных днях...» К. Симонов («*Я-автора*» 70-х рр.), виступаючи від першої особи, людини більш досвідченої, ніж та, що вела щоденник у 40-і рр., та йдучи шляхом корекції, ставить за мету розкрити об'єктивну правду про події Другої світової війни. У книзі «Глазами человека моего поколения» зображується інша ситуація, а тому змінюється й завдання. Об'єктом стає сам суб'єкт, його бачення і сприйняття світу на різних етапах історії тоталітарного режиму.

К. Симонов зіткнувся з кардинально протилежною системою оцінок особистості Сталіна, коли опинився у становищі людини, яка не здатна

відкинути нові погляди і не може зважати на них. «Непросто давалась Симонову..., – як свідчить Л. Лазарев, – переоцінка минулого – і загального, і свого особистого» [135, 11]. У доказ критик навів слова із виступу письменника в ЦДЛ на ювілейному вечорі з нагоди п'ятдесятиріччя: «Я хочу просто, щоб присутні тут мої товариші знали, що не все мені в моєму житті подобається, не все я робив добре, – я це розумію, – не завжди був на висоті. На громадянській висоті, на людській висоті. Бували в житті речі, про які я згадую з незадоволенням, випадки в житті, коли я не виявляв ні достатньої волі, ні достатнього мужності. І я це пам'ятаю» [135, 11]. Таким чином, наголошуючи на неприпустимості компромісів, коли йдеться про громадянську позицію, людяність, К. Симонов, виявляючи волю і мужність, «наважився на такий суд, без якого неможливо очищення моральної атмосфери в суспільстві» [135, 11].

Конфлікт у душі «*Я-автора₍₁₎*» зумовлений зміною соціально-політичного і мовленнєвого дискурсу. Перед письменником постало завдання пояснити, чому довгий час «*Я-авторів_(2,3,4)*» було майже «осліпленим». Осмислюючи людину минулого, автор фіксує, як в «*Я_(2,3,4)*» входять елементи болісного процесу деструкції. Це призвело до того, що К. Симонов не міг, на відміну від В. Гросмана, засудити систему загалом. Внутрішній світ «*Я-автора₍₁₎*» цікавий тим, що цей образ віддзеркалює стан світогляду людини другої половини 50-х рр., яка переходить від критики злочинів Сталіна – символу системи – до засудження всякого тоталітаризму. Про це дуже добре сказав В. Кондратьєв: «Адже скільки у нас загублено задумів, що зіткнулися з суворим соціальним замовленням! У долі Симонова це позначилося більшою мірою: все-таки «улюбленець» влади, молодий чоловік, який зробив запаморочливу літературну та літературно-командну кар'єру, лауреат 6 (!) Сталінських премій. Треба було мати твердість, щоб потім через все це переступити, переоцінити в собі і навколо ...» [211, 18].

Опублікований тільки через десять років після смерті письменника рукопис К. Симонова присвячено Й. Сталіну. Автор свідомо йде на те, щоб

сконцентрувати увагу на особистості Верховного Головнокомандуючого. «Вождь народів» для К. Симонова тривалий час залишався «великою» людиною, незважаючи на всі ті трагедії, що сталися з його вини, волі і помислів. «Сталин, – пише К. Симонов, – личность такого масштаба, от которой просто-напросто невозможно избавиться никакими фигурами умолчания ни в истории нашего общества, ни в воспоминаниях о собственной своей жизни, которая пусть бесконечно малая, но всё-таки частица жизни этого общества» [211, 20]. Сприйняття К. Симоновим Сталіна не зводиться до відповіді на питання – чи був Сталін великою історичною особистістю (не така оцінка була головним завданням письменника). Чим більше він заглиблювався в матеріал, чим більше накопичувалось у нього свідчень, отриманих від найрізноманітніших учасників подій, чим більше він роздумував над трагедією, пережитою народом, над ціною Перемоги, тим більшим і суворішим ставав рахунок, який він виставляв Сталіну.

Реалізуючи ідею твору, К. Симонов вважав за доцільне спочатку схарактеризувати своє покоління, з кінця 20-х – початку 30-х рр. до кінця 70-х рр. минулого століття. Важливо те, що він визначив вік свого покоління: «Я буду писать о Сталине как человек своего поколения. Поколения людей, которым к тому времени, когда Сталин на XVI съезде партии ясно и непоколебимо определился для любого из нас как первое лицо в стране, в партии и в мировом коммунистическом движении, было пятнадцать лет; когда Сталин умер, нам было тридцать восемь. [211, 20]. Письменник, намагається зрозуміти і обґрунтувати причини, чому в свідомості ровесників Сталін постав насамперед як видатна людина.

Створюючи колективний портрет покоління, К. Симонов вважає за необхідне зробити застереження щодо ментальності людей того часу: «Оговорка первая: говоря как человек своего поколения, я имею в виду ту меньшую часть его, которая пережила Сталина, и не могу иметь в виду ту большую часть своего поколения, которая и выросла и погибла при Сталине...<...> Оговорка вторая: в своём поколении 1915 года рождения я

принадлежу к... узкому кругу людей, которых обстоятельства их служебной и общественной деятельности несколько раз довольно близко сводили со Сталиным...<...> Оговорка третья. Как журналист и литератор... постоянно соприкасался с теми или иными сторонами вопроса о роли Сталина в Великой Отечественной войне...<...> Оговорка четвёртая. «Сколько бы я ни получал читательских писем за последние двадцать лет со времени публикации трилогии «Живые и мертвые» и по сей день от читателей моих книг о войне, если не каждое третье, то по крайней мере, каждое четвёртое письмо так или иначе, в том или ином повороте касалось темы: Сталин и война. На многие письма я отвечал, с одними соглашался, с другими спорил, но так или иначе я двадцать лет имел дело с непрекращающимся потоком информации о том, как самые разные люди – разных общественных положений, поколений, профессий смотрели на тему: Сталин и война» [211, 22].

Ці застереження, з одного боку обґрунтовують право автора виступати від покоління, а з другого – аналізують те, наскільки назва відповідає змісту книжки.

Уже стиль запису від 23 лютого 1979 року свідчить про аналітичний характер «Я-автора₍₁₎» і про його бажання і право виступити свідком: «Такого рода частные свидетельства и размышления одного из людей моего поколения смогут когда-нибудь представить известный интерес для будущих историков нашего времени; Я буду писать о Сталине как человек своего поколения» [211, 20-22].

У цьому творі простежується еволюція образу «Я-автора», розкривається його самосвідомість у дискурсі пам'яті; фіксується увага на тих біографічних моментах, які сприяли формуванню особистості «Я-автора». Ось чому на початку показано знайомство маленького К. Симонова з жорстокою дійсністю, детально описуються нещастя його сім'ї, пов'язане з походженням, – арешт до періоду масових репресій, заслання, тюрма.

Болісно у свідомості *«Я-автора»* показано обшук в будинку родини, арешт вітчима, сприйнятий як непорозуміння мемуарним наратором.

Тяжкий осад у пам'яті залишили заслання родичів із материнського боку в Оренбургську область: «Выслали и тайную монашку, не любившую Советскую власть, тётю Долли; выслали любившую Советскую власть, начиная с семнадцатого года, преданно помогавшую ей на своей скромной библиотечной работе тётю Соню; выслали и крупную и властную, бестрепетно и преданно работавшую с дефективными детьми тётю Люлю; выслали советскую учительницу, мою двоюродную сестру Марусю; начинающего одарённого архитектора Андрея» [211, 45].

Після смерті у засланні улюбленої тітки у свідомості *«Я-автора»* вперше з'являється відчуття особистої ненависті до державної системи, несправедливої влади. Для розкриття образу сучасника К. Симонов реалізував нову форму щоденника, яка дозволяє авторові вільно подумки пересуватися в просторі і часі: з серпня і вересня 1939-го в серпень і вересень 1946-го. У післявоєнний час при розповіді про власне життя новаторство дало К. Симонову змогу відтворити діалектику свідомості *«Я-автора»*.

Таким чином, *«Я-автора»* ставав «інструментом» історизму. К. Симонов, створюючи його як постать свого сучасника, хотів з'ясувати чому до війни і після неї він поведився так, а не інакше, чому думав так, чиїм прибічником був, що і як змінилось у його почуттях і поглядах згодом. Автор, свідомо озираючись на прожиті роки, хоче бути справедливим і нелицемірним перед собою: за минуле, помилки, малодушність потрібно розплачуватись. Симоновський *«Я-автора»* судить себе суворо, не применшуючи своєї відповідальності за те, що відбулося. Він не шукав самовиправдань, а вивіряв минуле, свою пам'ять без будь-якої поблажливості. Не часто зустрічаються люди, здатні чинити це нещадно до себе. Самосвідомість *«Я-автора»* дозволила це.

К. Симонов не став закінчувати п'єсу – можна лише здогадатися чому: мабуть, подальша робота над нею, як слушно зауважив Л. Лазарєв [132],

вимагала б подолання прямого автобіографізму. Тоді потрібно було б перетворити персоносферу, змінити сюжетобудову і т.д., а, судячи із записок та очерків, головним об'єктом цих нелегких роздумів про суворий і суперечливий час, породжені ним конфлікти та деформації, був він сам, його особисте життя, причетність до того, що відбулось, особиста відповідальність за біди і несправедливості минулого. У процесі написання п'єси, конструюючи сюжет, наділяючи своїми терзаннями і вигаданих персонажів, він усе ніби відкидав, віддаляв від себе, а між тим у художньому творі про Сталіна воно було доречним, навіть необхідним. Така книга не могла не стати твором про себе, про те, як письменник сприймав тоді навколишній світ, як поводив себе, за що відповідає перед своїм сумлінням, інакше в його очах робота втратила б моральне підложжя. Лейтмотив книги К. Симонова – розрахунок «Я-автора» з минулим, каяття, очищення свідомості письменника, і це виділяє, підносить її над багатьма мемуарними творами про сталінські часи.

Таким чином, наративна стратегія К. Симонова та образ «Я-автора» опосередкувала творчі підходи до кризового стану ментальності людини у кінці 70-х рр. минулого століття, посприяла розумінню проблеми взаємодії людини та епохи другої третини ХХ ст.

Одне з досліджених завдань полягає в тому, щоб розкрити «Я_(2, 3, 4)» як адресата та як образ через призму свідомості «Я₍₁₎», простежити його світоглядну еволюцію, яку К. Симонов періодизував на чотири етапи. Кожен із них пов'язаний зі зміною соціально-політичної ситуації в державі: I етап – середина 20-30-х рр. (масові репресії, голод 1933); II – 46 р. (друга хвиля репресій); III – перша половина 50-х рр. (становище перед смертю І. Сталіна і після неї, до ХХ з'їзду включно); IV – кінець 70-х рр.

Адресатом для «Я₍₁₎» стає «Я_(2, 3, 4)», до них, тобто до самого себе в різні періоди свого життя, звертається письменник, ведучи діалог між собою кінця 70-х років і собою ж, але років попередніх. У процесі діалогу виявляються причини формування світоглядних позицій та їхніх змін. Такі відносини, за

Ю. Лотманом, можуть бути позначені як «Я – Я», що знайшло віддзеркалення в синтаксичних зворотах: *Обращаясь к давнему прошлому, к своей юности ...* [211, 23]; *Спрашиваю сейчас себя* [211, 35] тощо.

Аналізуючи діалог письменника з самим собою, потрібно звернути увагу на селекцію біографічних фактів. Усі вони стосуються тих моментів, які свідчать про беззаконня, порушення прав людини (обшук у будинку тітки Жені, арешт вітчима, заслання рідних, смерть улюбленої тітки Доллі на засланні, звинувачення у пропаганді антирадянських ідей під час читання віршів М. Гумільова). Згадує К. Симонов і про голод 1933 року: письменник одним із перших у російській радянській літературі залишив про цю трагедію правдиве свідчення: «Жестоким благом были для меня месяц или полтора, которые я два года спустя провел в больнице... превращенной в изолятор для больных брюшным. Брюшник этот – так запомнилось мне с тех времен – был занесен в Москву как одно из последствий голода 33-го года на Украине... Я лежал в палате для тяжелых, пятеро из нас умерли, трое выжили. <...> С прямым рассказом о том, что такое голод, с прямым видением его последствий я столкнулся лишь тогда, в 33-м году. И это запомнилось и тоже было какою-то жестокою частицей возмужания» [211, 37]. Зауважимо, що питання, чому трагічні події не вплинули суттєво на письменника, його світогляд, політичне переконання і життєдіяльність, залишається у підтексті. Але, будуючи систему розповіді, К. Симонов починає давати відповідь вводячи формулу, що відокремлює його від інших: «Не знаю, как другие, а от меня в те годы такое отскакивало. Я был бронирован от этого мыслями о Красной Армии, которая в грядущих боях будет «всех сильнее», страстною любовью к ней, вьевшейся с детских лет, и мыслями о пятилетке, открывавшей такое будущее, без которого жить дальше нельзя...» [211, 37]. Автор пояснює, що він став прибічником Сталіна тому, що той був за швидку індустріалізацію країни «... для меня 1934 год почти до самого конца остался в памяти как год самых светлых надежд моей юности. Чувствовалось, что страна перешагнула через какие-то трудности,

при всей напряженности продолжавшейся работы стало легче жить – и духовно, и материально» [211, 38]. Вважаємо, що К. Симонов не випадково відокремив своє «Я₍₂₎» від «інших».

Створюючи образ «Я₍₁₎», К. Симонов багато уваги приділив собі як свідку, розкриваючи принципи свого підходу до дійсності. Він обережний в узагальненнях фактів і відповідальний за доказовість висновків, намагався уникнути категоричності. Об'єктивний підхід письменника до самохарактеристики та опосередкованих характеристик оточення, намагання бути до кінця щирим дає можливість сучасному реципієнтові самому оцінювати відтворену «Глазами человека моего поколения» історичну та політичну ситуацію, вступаючи в діалог / полеміку з автором, погоджуючись або ні з ним. Особливе пізнавальне значення набувають тут ті фрагменти тексту, де йдеться про успіхи держави, завдяки ентузіазму мас тощо (тепер ці факти під впливом нового знання вже не сприймаються аполітично).

Ю. Лотман у праці «Культура и взрыв» висунув особливо важливі для розкриття поставленої проблеми концепти: 1) «Я и другой» – две стороны единого акта самосознания и невозможны друг без друга» [151, 36]; «Нет «Я» без «другие». <...> В сознании человека «Я» и все «другие, кроме меня», складываються в нечто единое и конфликтное одновременно» [151, 38].

Типологічно, «Глазами...» представляють жанр сповіді, на зразок твору Ж.-Ж. Руссо. Специфіка останнього полягає, як твердить Ю. Лотман у тому, що в ньому «Я» – це власне ім'я, те, що не має множини і не може бути відчужене від однієї єдиної і незамінною людської особистості. <...> Руссо пройшов шлях, – підкреслює дослідник, – від займенника "я" – до імені власного» [151, 127].

Можемо стверджувати, що у К. Симонова «Я» теж є власним ім'ям. У нього також спостерігається «здатність бачити в одному різне і в розходженні одне», ці «дві невід'ємні одна від одної сторони процесу свідомості» [151, 127]. Проте він, акцентуючи увагу на індивідуальному баченні дійсності, водночас використовує «Я» і надає йому функції знаряддя

для осмислення «*Ми*». Більше того, письменник («*Я-автора*») виступає від «*Ми*» – тієї множини, що зветься поколінням. Внаслідок цього двочлен «*Я – інший*» у К. Симонова виглядає таким чином: «*Я (Ми) – інший*». На відміну від «*Я – інший*» представлений багатоманітно і поділений на «*свій*» та «*чужий*» (останній виступає часто ворожим до «*Я (Ми)*»). Такими людьми були, насамперед, ті, що обшукували квартиру батьків письменника, арештовували вітчима, призвели заслану тітку до смерті. Особливе місце у системі образів «*чужих*» посів Й. Сталін, що довго «*чужим / ворожим*» не усвідомлювався. Складний психологічний процес перегляду Й. Сталіна, його ролі і провини у трагедії народу – лейтмотивом твору: «Сколько бы я не получал читательских писем... каждое четвертое письмо, так или иначе, в том или ином повороте касалось темы: Сталин и война. <...> И этот двадцатилетний, непрекращающийся поток информации все на ту же самую тему оказывал и продолжает оказывать влияние на меня, было бы странно, если бы это было иначе – и это найдет свое отражение в рукописи» [211, 23]. До «*чужих / ворожих*» належать і такі представники партійного апарату, як Іллічов.

«*Інший*» так само, як і «*Я*», є адресатом, людиною майбутнього. Це людина сучасник «*Я-автора*», але не з його покоління; людина, що не мала симоновського досвіду – не посідала поважних посад, не зустрічалася ніколи зі Й. Сталіним, не вивчала Другу світову війну, спираючись не лише на власний досвід, а й на досвід інших, від полководця до солдата, – а також на величезний архівний матеріал. «*Інший*» був адресатом у прямому значенні цього слова – той, кому К. Симонов відповідав на листи. Підкреслимо, що, характеризуючи «*іншого*», «*Я-автора*» вносив суттєві штрихи до автопортрету різних часів.

У персоносфері творів поважне місце посіли образи «*інших / своїх*», насамперед матері та вітчима. Вітчим, як видно з тексту, відіграв велику позитивну роль у формуванні чоловічого характеру підлітка – «*Я₍₂₎*», якому

імпонувала витримка вітчима, самодисципліна, висока культура, чесність, пошана людської гідності.

Також цікавою, з точки зору дослідження тоталітарної епохи у рецепції документальної прози, є творчість О. Солженіцина. Актуальність дослідження творчості письменника полягає в тому, що його твори першими відкрили істину про жорстокі реалії ХХ ст., показали, що революційні катаклізми, неконтрольована моновлада згубні для кожного народу й держави, бо стають на заваді формуванню гуманістичної концепції їхнього подальшого розвитку. Саме тому твори письменника, виконують значну пізнавальну й гуманістичну роль, сприяючи становленню такої особистості, яка була би спроможна протистояти тоталітаризму в будь-якій формі.

О. Солженіцин – один із небагатьох, хто наприкінці ХХ ст. зумів дати всеохоплюючу характеристику тієї духовної, політичної, національної кризи, яку несуть людству тоталітарні режими. Вся його творчість спрямована на утвердження традиційних гуманістичних цінностей із урахуванням жорстокого досвіду революцій і тоталітарних режимів. Цей досвід має глобальне, вселюдське значення.

Творчий шлях О. Солженіцина можна зобразити параболою. Його ім'я з'явилося у літературі на початку 60-х рр. минулого століття, у період хрущовської «відлиги». Як справедливо зазначає Ю. Кравченко, воно «...спалахнуло, налякавши поборників «безгласності» часів «застою», і зникло на довгі роки, віддане хулі і забуттю» [121, 18]. І ось на з'їзді народних депутатів СРСР 1989 р. пролунало знов ім'я людини, «який першим наважився сказати правду про епоху сталінізму, який перший закликав і себе і нас не обманювати» [121, 18]. Час змін зняв табу з імені ще одного російського письменника.

Предметом зображення епосу письменника стало ХХ століття в усіх його трагічних проявах. З позиції художника він намагається зрозуміти, як ці події відобразилися на національному характері людей, їх самосвідомості.

Основною темою О. Солженіцина, на думку більшості дослідників⁶, є викриття тоталітарної системи та неможливість існування в ній людини. Письменник цікавий тим, що в його прозі яскраво виявляється російський національний характер (аж з намаганням «обустроить» не тільки Росію, а й сусідні держави)⁷.

Якщо проаналізувати «*Я-автора*» творів О. Солженіцина, то можна констатувати: вже у повісті «Один день Івана Денисовича» письменник максимально зближує «*Я-автора*» і протагоніста, який у тексті не представлений персонажем-оповідачем (наратор описує Шухова «зсередини», але з його ж точки зору). У творі існують два об'єднуючих / роз'єднуючих голоси, два розповідачі, які активно допомагають один одному. Безумовно, першим чуємо голос автора. Він описує Івана Денисовича, який лежить уранці під ковдрою та бушлатом чи біжить на мороз і гадає, куди «ЗК» відправлять працювати. Чим більше ми вслухаємось у монолог автора-розповідача, вдивляємося в деталі побуту і постаті ув'язнених, тим зрозуміліше стає: авторові переважно «підказує» співавтор, Шуков. Однак і «*Я-автора*», тобто сам письменник із його роздумами про народ, народне чуття, інстинкт морального самозбереження, не зникає в монологі героя. «*Я-автора*» по-своєму знає Івана Денисовича, насправді створює його, «передає» йому основну частину власного життєвого досвіду: сцена кладки стіни – явно епізод із біографії письменника. «*Я-автора*» уживається в характер героя, перевтілюється в нього, вивчає його мову.

⁶Постаттю О. Солженіцина цікавилися як вітчизняні так і зарубіжні дослідники – Ю. Азаров і Т. Давидова [75], І. Заярна [84], Т. Клеофантова [104], Н. Колошук [110], Ю. Мешков [161], Ж. Нива [175], П. Паламарчук [188] та ін.

⁷Письменник цікавий тим, що друга половина його життя (після повернення до Росії з еміграції) була жорстким і послідовним спростуванням першої. О. Солженіцин кінця ХХ – початку ХХІ ст. цілковито не схожий за своїми поглядами і деклараціями на автора «Архипелага ГУЛАГ». Іноді навіть здається, що це є дві різні людини. Досить порівняти його ставлення до України, Білорусі, Прибалтики, Казахстану в «Архипелаге» і в маніфесті «Как нам обустроить Россию». Якщо в «Архипелаге» письменник писав, що було б добре, якби українці і білоруси після розпаду СРСР залишилися б разом з росіянами, але має сумнів в цьому, як він висловлюється, «після всього того, що ми їм зробили», а його погляди на соціальне і національне питання нагадує гасло ОУН-УПА: «Свобода людині! Свобода народам!», то в «Обустройстве» Олександр Ісайович зі «свободою народів» покінчив, а мова йде лише про те, щоб взяти міцніше ці народи за горло і повернути під чобіт «матінки Росії».

Двозначність точок зору зумовили вільне сюжетне розгортання образу-характеру Івана Денисовича та конфліктів повісті.

Перед автором постало творче завдання об'єднати дві точки зору – автора та героя, точки зору не протилежні, а схожі ідеологічно, які різняться рівнем узагальнення і широтою матеріалу. Завдання вирішується майже виключно стильовими засобами, коли між промовою автора і персонажу існує трохи помітний зазор, який то збільшується, то практично зникає.

Письменник звертається до форми оповіді, яка дозволяє «Я-герою» самореалізуватися, хоч це і не є пряма оповідь, що відтворює мову героя, а вводиться образ оповідача, позиція якого наближена до позиції «Я-героя». Така форма оповіді дозволила у деяких епізодах дистанціювати «Я-автора» і «Я-героя». «Я-автора» бачить те, чого не міг побачити «Я-герой», те, що знаходиться поза його компетенцією, при цьому співвідношення авторського мовного плану до плану героя може бути зрушене і в зворотному напрямку – їх точки зору і їх світогляди співпадуть.

«Архіпелаг ГУЛАГ» не можна назвати романом – це, швидше, зовсім особливий жанр художньої документалістики, основним джерелом якої є пам'ять автора і людей, що пройшли «ГУЛАГ» і виявили бажання згадати про нього і розповісти автору. Цей твір ґрунтується на національній пам'яті століття, що включає в себе страшну пам'ять про катів і жертв. Тому «Архіпелаг ГУЛАГ» письменник сприймає не як свою особисту працю – «эту книгу непосильно было бы создать одному человеку», а як «общий дружный памятник всем замученным и убиенным» [217, 3].

Цей специфічний жанр передбачає відсутність сюжетної канви, висунення образу «Я-автора» в центр оповідання, можливість прямого вираження авторської позиції. Композиційна єдність обумовлюється розвитком подієвого сюжетного ряду, але послідовністю і логікою авторської думки, яка прямо і декларується читачеві. Роль «Я-автора» виростає: він і коментатор подій, і герой, який здатен висловити пряму авторську оцінку того, що відбувається, і аналітик, який виступає з позицій вченого-історика,

соціолога; він і політик, який осмислює свій життєвий досвід і досвід інших із соціально-політичного та історичного погляду; йому доступно вільне пересування з тимчасового простору.

Книга про примусову працю у Радянському союзі та мережу концентраційних таборів «Архіпелаг ГУЛАГ», яка стала складовою частиною потоку документальної літератури у післясталінську епоху, відкрила очі сучасникам на злочини тоталітарного режиму.

Тритомний твір складається здебільшого з наративу, зібраного зі свідчень очевидців, й дослідницького матеріалу, а також із власного досвіду автора, котрий був в'язнем виправно-трудова таборів. Назва приховує в собі метафору, котра прослідковується в усій праці. Словом архіпелаг зображується метода й система концентраційних таборів, розкиданих по цілому СРСР, порівнюючи її з безкраїм «ланцюжком островів», котрі відомі лише тим, хто мав нещастя на них потрапити.

Настанову на документальність «Архіпелаг ГУЛАГу» підтверджує той факт, що у 1963-1964 рр. письменник відібрав 227 свідчень тюремного і каторжного життя та поклав їх в основу книжки. Від імені цих людей і ще багатьох інших, живих і мертвих, «Я-автора» говорить про ті жахи, які пізніше прикривалися цілком пристойними словами «культ особистості». Ці розповіді залучаються автором не тільки для більшої об'єктивності опису, але і для того, щоб отримати право говорити від імені всього покоління. Можна стверджувати, що особиста пам'ять письменника розширюється за рахунок показів свідків, які доповнюються документами описуваних часів (політичними маніфестами, партійними доповідями, судовими звітами та ін.). Безліч голосів свідків у книзі протиставлені одностайності ідеології. Вона представлена в книзі прямими цитатами з політичних маніфестів, документів, судових звітів, промов партійних діячів, газетних статей. Цю «об'єктивну» історію ми зустрічаємо протягом усієї оповіді.

Аналіз «Архіпелагу ГУЛАГу» наочно демонструє присутність у творі традиційної для літератури художньої образності. Але цілком очевидно, що в

ньому є і інша художня образність, пов'язана з естетичними можливостями факту. Ця специфіка притаманна всім зразкам художньо-документальної прози. Як приклад, одного з тисячі, можна взяти епізод прибуття на станцію призначення в «ГУЛАГ» ешелону з арештованими: «Вагоны вскрыли ночью. Вдоль поезда разожжены костры, и при них происходит выгрузка на снег, счет, построение, опять счет. Мороз – минус тридцать два градуса. Этап – донбасский, арестованы были все еще летом, поэтому в полуботинках, туфлях, сандалиях. Пытаются греться у костров – их отгоняют: не для того костры, для света. С первой же минуты немеют пальцы. Снег набился в легкую обувь и даже не тает. Никакой пощады, команда: «Становись! разберись!.. шаг вправо... шаг влево... без предупреждения... Марш!» Взыли на цепях собаки от своей любимой команды, от этого волнующего мига. Пошли конвоиры в полушубках – и обреченные в летнем платье пошли по глубокоснежной и совершенно непроторенной дороге – куда-то в темную тайгу...» [217, 544]. Тут, у цьому короткому описі «Я-автора», очевидно, свідомо уникає насичення тексту елементами художньої образності. Перед читачем постає картина, майже «запротокольована» письменником, але з «голоного» факту вона силою прямого естетичного впливу перетворюється на цілісний художній образ, правдивий і закінчений.

Обраний автором спосіб опису історії, незважаючи на сильні елементи суб'єктивності й оцінності, створює у читачів значно більше відчуття історії, ніж будь-який історичний документ.

Робота над твором була справжнім подвигом⁸. Книга багатьом відкрила очі на природу «радянського» ладу.

⁸За книжку загрожувало тяжке покарання. Один екземпляр при дивних обставинах таки потрапив до рук КДБ. О. Солженіцин не хотів друкувати книгу, знаючи, що вона може зашкодити колишнім в'язням. Зрозумівши, що книга може бути знищена разом із автором, письменник погодився на її публікацію за кордоном. Це сталося в 1974 році і викликало шоківий стан у багатьох читачів. Відразу після цього Солженіцин був під конвоем посаджений в літак і викинутий за кордон. Після публікації «Архипелагу ГУЛАГу» це був єдиний можливий спосіб покарання непокірного автора: вже все людство стежило за його долею

Під час написання твору О. Солженіцин, очевидно відчував, що перипетій і характерів *такої* епохи в попередніх жанрових рамках не відтворити, в усякому разі з достатньою повнотою та виразністю. Особливо в роки, коли читача зворушує публіцистика та мемуаристика, коли репортажі про події, збірники документів, дослідження новітньої історії сприймаються краще, ніж будь-який вимисел. «Архипелаг ГУЛАГ» – особливий досконалий жанровий сплав, синтез документального і художнього. Як зазначила І. Заярна [84], твір продовжує підходи до зображення тюрми і каторги російської літератури ХІХ ст. Один із них пов'язаний із «Остров Сахалин» А. Чехова і проявляється в «Архіпелазі...» схожістю жанрової побудови (органічне поєднання публіцистики, документу, образності), прагненням О. Солженіцина до науково-статистичного обґрунтування, епічного показу подій.

Другий, не менш важливий підхід наближений до «Записок из мертвого дома» Ф. Достоевського, які в силу історичного збігу обставин стали одним із джерел для літописця радянського «ГУЛАГУ». «У рецепції традиції О. Солженіцина можна виокремити різноманітні напрямки: пряме звернення до тексту Достоевського – елементи полеміки з ним сприйняття стійких жанрових формул («пам'ять жанру») – в даному випадку поєднання автобіографізму, художньої розповіді і публіцистики, документа. І складніший, який представляє своєрідний діалог двох творчих свідомостей, генетичний зв'язок духовних пошуків і точки дотику художніх систем» [84, 118].

О. Солженіцин дав підназву «опыт художественного исследования». Автор так пояснив методу своєї роботи: «Художественное исследование, как и вообще художественный метод познания действительности, дает возможности, которых не дает наука» [217, 3]. Дійсно, злити в єдине ціле такий величезний і строкатий матеріал, як спогади сотень очевидців, власний досвід життя, може тільки уява митця справжнього етика.

У передумові до книги О. Солженіцин зазначив: «В этой книге нет вымышленных лиц, или вымышленных событий. Люди и места названы их именами. Если названные инициалы, то из соображений личных. Если не названы вовсе, то лишь потому, что память людская не сохранила имен, – а все было именно так» [217, 3]. Це примушує задуматись над авторською позицією, «Я-автора» і способами їх вираження. На нашу думку, твір характеризується: фактом, який говорить сам за себе; свідченням інших авторів, діалогом з багаточисельним «Я-автора»; прямими, гнівними, іронічними, сатиричними висловлюваннями «Я-автора», який як виразник авторської позиції у творі виступає, як свідок, людина, що відбирає матеріал, автор, який цей матеріал організує.

У творі простежується багатство людських доль, які у книзі виражаються численними «Я-авторами». О. Солженіцин уклав список із 227 імен, а також згадує 36 радянських письменників-авторів книги про Біломорканал, яка вперше у російській літературі прославляє рабську працю. «Я-автора» має справу, з одного боку, із масовими злочинами, зі злочинною ідеологією держави та легіоном виконавців її тиранічної волі, які не відчують своєї провини. З другого боку – величезна кількість невинних жертв, які опинились у неволі.

Табори і тюрми створено для того, щоб зламати людину, перетворити її на слухняну тварину. Але було і так, довів О. Солженіцин, що табір духовно вивільняв. «Архіпелаг ГУЛАГ» – сильне викриття тюрем і таборів. У творі читаємо незвичні на перший погляд слова письменника: «Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!» [217, 222]. Ці слова – звинувачення світу, в якому тюрма, табір, заслання – кутки відносної духовної свободи. І правлять у цьому світі не воля і розум, а насилля, яке розбещує душі людей. Від «Я-автора» походить звинувачення державній системі, яка грубо і підло розправляється зі своїми громадянами. «За кои веки, один раз в три года, привезли в лагерь кино. Фильм, оказывается, – дешевлешая «спортивная» комедия «Первая печатка». Скучно. Но с экрана

настойчиво вбивають зрителям мораль: «Важен результат, а результат не в вашу пользу.» Смеются на экране. В зале тоже смеются. Щурясь, при выходе на освещенный солнцем двор, ты обдумываешь эту фразу... И медленная ясность опускается в твою голову. Это – не шутка. Это заразная мысль. Она давно уже прививалась нашему Отечеству, а ее – еще и еще подпускают... Вот и для нас, арестантов, если важен результат, то верна и истина: выжить любой ценой. Значит, стать стукачом, предавать товарищей – за это устроится тепло, а может быть и досрочку получить. В свете Непогрешимого Учения тут, очевидно, нет ничего дурного. Ведь если делать так, то результат будет в нашу пользу, а важен – результат» [217, 243].

«Я-автора» показує, які зміни відбуваються у свідомості арештованого, моральних, політичних, естетичних принципах або переконаннях.

Звинувачуючи систему Солженіцинський «Я-автора» докоряє і Батьківщині, яка з розрахунку тричі зраджує мешканців Архіпелагу⁹.

Крига Антарктики, що тане, і потопаюче людство – такий паралелізм зустрічається в авторському вступі до «Архіпелагу ГУЛАГу». Автор, прихильник неонтологічної моделі поліцентричного всесвіту, називає світ, де править держава, – чудовиськом, яке поїдає своїх громадян, «уродливим миром».

«Я-автора» доводить: реалії, які породили таке специфічне художнє переломлення дійсності, – це сумні спогади тисяч людей про етапи «юридичної» процедури, арешту, слідства і його вироків, заслання у сталінські табори, або страти. («Каждый из нас – центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: «Вы арестованы!» [217, 7]).

⁹Первый раз бездарно она предала их на поле сражения – когда правительство, излюбленное Родиной, сделало все, что могло, для проигрыша войны: уничтожило линии укреплений, подставило авиацию на разгром, разобрало танки и артиллерию, лишило толковых генералов и запретило армиям сопротивляться. Военнопленные – это и были именно те, чьими телами был принят удар и остановлен вермахт. Второй раз бессердечно предала их Родина, покидая подохнуть в плену. И теперь, третий раз бессовестно она их предала, заманив материнской любовью (Родина простила! Родина зовет!) и накинув удавку уже на границе» [217, 246]

Досліджуючи прояви психології арештованого, О. Солженіцин через «Я-автора» намагається виявити його індивідуальні і спільні з іншими риси: ненависть до безсилля, недовіра, озлобленість, жага справедливості. Роздуми письменника про превалювання інстинктів самозбереження в одних, втрати ними морального обличчя і, навпаки, збереження моральних підвалин людського суспільства іншими, їх духовної відсічі тоталітарному режимові ввійшли у розділ «Восхождение или растление». Мова про етичну суперечку з Варламом Шаламовим, який у «Колымских рассказах» стверджував думку про неможливість збереження моральних основ особистості у таборі.

В «етнографічному» розділі «Зэки как нация» О. Солженіцин розгорнув детальне дослідження життя, психології, і навіть мову арештантів. В результаті аналізу системи їх цінностей, особливої філософії автор в основі її поставив фаталізм: «Зэк всегда настроен на худшее, он так живет, что постоянно ждет ударов судьбы и укусов нечисти. Напротив, всякое временное полегчение он воспринимает как недосмотр, как ошибку... Устойчивое равнодушное состояние является для зэка необходимой защитой, чтобы пережить долгие годы угрюмой островной жизни. Если в первый год на Архипелаге он не достигает этого тусклого, этого приглашенного состояния, то обычно он и умирает. Достигнув же – остается жить» [217, 198].

О. Солженіцин створив узагальнений портрет в'язня новітньої епохи, детально розглянув людську природу буття, фактори, які спотворюють душу людини. У розділах «Голубые канты», «Псовая служба», «Сынки с автоматами» розкрито все те згубне, що властиве людині.

Архіпелаг – результат великого, катастрофічного вселенського розколу. Це свого роду країна чудес, в якій «каких только уродств... не бывает». Над нею особливе небо зі своїми зорями; у ньому свій Театр зі власною режисурою і сценічними службами, свої ігри – «Большой Пасьянс» і саме головне, – свій звіринець, оскільки з розпадом всесвіту пройшов, за ствердженням автора, «...взрыв атавизма, теперь увёртливо названный

«культу личності» [217, 104]. Звіроподібну державу-страхіття з законами тваринного світу заселяють «люди-звери». Наприклад, описуючи прийом насильного годування засланих, «*Я-автора*» ніби ненароком стверджує: «этот приём взят безусловно из зверинцев». Цим акцентовано на звірячих стосунках у країні, що асоціюється з неправдоподібним тритоном.

О. Солженіцин, вкладаючи у персонажів «ідеологічний» зміст, активно протиставив їх соціальним людським колізіям, гнівно осуджуючи обробку свідомості, яка призводить до тваринної примітивності й породжує політичне рабство.

Розділ «Восхождение» част. IV закінчується хрестоматійними словами: «С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить. С тех пор я понял ложь всех революций истории: они уничтожают только современных им носителей зла (а не разбирая впопыхах – и носителей добра), – само же зло еще увеличенным, берут себя в наследство» [217, 324]. У наступній частині О. Солженіцин розповів про табірну революцію – повстання арештантів у Кенгірі (1954 р.), наголосивши мужню непокірність в'язнів (тут бачимо «*Я-автора*»-революціонера). Табірне повстання виявило те, чого бояться, не хочуть бачити і приховують охоронці режиму. Щастя кенгірців, згідно з наратором, було у тому, що на їхньому боці була чисельна перевага. Але могло бути і по-іншому, й тоді не уникнути б громадянської війни між політичними і блатними, – роздумує «*Я-автора*».

Здобувши моральну перемогу над блатними, політичні знайшли в них неочікуваних союзників. Їх свідомість не могла повірити у можливість пробудження почуття людської солідарності у злодіїв, паханів. Стихійно в стінах табору так виникло могутнє «поле» безкорисного і самовідданого братства.

Солженіцинський «*Я-автора*» – принциповий противник «всех революций истории». Ця людина захищає Кенгірську революцію і

спростовує неправду про неї з такою силою художньої правди, яку важко віднайти у сучасній літературі. Заклик *«Я-автора»* негайно покінчити з режимом – це виклик повстанню. Насильство письменник ненавидів й звідси порада в дусі М. Ганді: не підкорятись режиму, але протистояти мирно, без насильства.

Письменник відвертий у самокритиці, не лукавить із читачем, здатен зрозуміти правду іншого навіть у його помилках. «Ты никому ничего не прощал прежде, ты беспощадно осуждал и так же невоздержанно превозносил – теперь все понимающая мягкость стала основой твоих некатегорических суждений. Ты слабым узнал себя – можешь понять чужую слабость. И поразишься силе другого. И пожелать перенять» [217, 89].

Разом із тим, О. Солженіцин обґрунтував думку, що зеків перевиховувати неможливо, вони невинуваті. Художній світ *«Архипелага ГУЛАГа»* включив усе, що стосується таборів і життя ув'язнених. *«Я-автора»* роздумує, наприклад, про призначення однакового покарання за різні провини, про те, як люди переносять одну й ту саму кару. Психологічні тонкощі численних сцен у творі виявлені в епізодах арешту, протистояння слідчим, емоцій людини, яку незаслужено покарають, трагедія насильної розлуки з близькими, перше знайомство зі злочинним світом, важка адаптація до волі пов'язано з художньою функцією автобіографічного у творі.

В *«Архипелзі...»* майже з кожної частини сюжету, портрету, іноді – з газетного уривку чи канцелярського документу лунають «одвічні» запитання. Жоден фрагмент сюжету не вичерпується кінцевою розв'язкою, залишається відкритим.

Тільки здається, що автор виніс остаточний вердикт, як подальший текст розкриває проблему з іншого боку, іншим виміром, і реципієнт переконується: питання залишається відкритим, а суперечність – суперечністю. Чітко виражену психологічну, світоглядну, моральну установку *«Я-автора»*, звісно, ми відчуваємо і сприймаємо. Але потім із

подивом з'ясуємо: не тільки ми полемізуємо з О. Солженіциним, але і він полемізує з собою і своїми героями.

Письменник не оминув аспектів духовності людини, християнства, моральної проповіді. Духовна еволюція «*Я-автора*» приводить його до віри. Численні біблійні ремінісценції і образи складають присутній компонент поетики «Архипелагу ГУЛАГу».

Внутрішній світ героїв автором описується з глибоким психологізмом, захоплюючи читача владною силою співпереживання. Словесна тканина, добір мовних засобів, використання матеріально-трансцендентної енергії художнього слова в характеристиці персонажів створюють певний емоційний підтекст, неповторність стилю письменника.

Книга «Архипелаг ГУЛАГ» ніколи не змогла б народитися під пером літератора, який, нехай навіть на власному досвіді, відчув жахи тюрем і таборів, якби не справжні документи, свідчення сотень очевидців.

Проведений через аспекти авторської свідомості і проблем ментальності огляд документальної прози К. Симонова та О. Солженіцина дає підстави вважати, що інкарнація «*Я-автора*» у героїв, спільне їх перевтілення, вчинки та думки, які стверджують моральну велич, дозволили письменникам реалізувати свої уявлення про красу та ідеальність людини, створити реалістичні образи-характери народних героїв.

Невипадково «*Я-автора*» стає головним героєм книжки «Глазами человека моего поколения». Особливістю цього твору є те, що з його сторінок постає кризовий стан «*Я-автора*». Він виявляється у необхідності осмислити себе колишнього як людину індивідуальну і типову у водночас. Сутність цього явища виявляється в кінці 70-х рр. у процесі зіткнення світоглядів «*Я₍₁₎*», який осмислює, з «*Я_(2,3,4)*», що осмислюються. Між ними точиться боротьба. «*Я₍₁₎*» формується під впливом нового часу, поступово руйнуючи всі світоглядні уявлення, на які свого часу спиралися «*Я_(2,3,4)*». Наративна стратегія К. Симонова та образ «*Я-автора*» опосередкувала творчі підходи до кризового стану ментальності людини у кінці 70-х рр. минулого

століття, посприяла розумінню проблеми взаємодії людини та епохи другої третини ХХ ст.

У О. Солженіцина значення «*Я-автора*»-розповідача й «*Я-автора*»-дослідника поліфонізується, він виступає як романіст, історик, хронікер, літописець. «Архіпелаг ГУЛАГ» – особливий жанр художньої документалістики, основним джерелом якої є пам'ять автора і людей, що пройшли ГУТАБ і виявили бажання згадати про нього і розповісти автору. Цей твір ґрунтується на національній пам'яті століття, що включає в себе страшну пам'ять про катів і жертв. У творі виростає роль «*Я-автора*»: він і коментатор подій, і герой який здатен висловити пряму авторську оцінку того, що відбувається, і аналітик, який виступає з позицій вченого-історика, соціолога; він і політик, який осмислює свій життєвий досвід і досвід інших з соціально-політичного та історичного погляду; йому доступно вільне пересування з тимчасового простору, відкривається можливість полеміки з реальними історичними особами початку і середини століття.

Висновки до третього розділу.

Особливістю літературних запитів суспільства у кінці ХХ ст. був зростаючий інтерес до документальної літератури в якій образ оповідача – «*Я-автора*» посідає важливе місце. Він свідчить про ті процеси, що відбувалися з людиною, яка опинилася в екстремальних умовах. «*Я-автора*» документальних жанрів різнобічний. Він – свідок, аналітик, дослідник, історик. «*Я-автора*» у документалістиці створює свій голос, свою інтонацію, свій гнів, свої нестерпні страждання. Письменники ставлять собі за мету нічого не вигадувати. «*Я-автора*» завжди керується фактом. Фактографічність літературного документу полягає у тому, що він заснований тільки на достовірному фактажі.

Спільним для багатьох документальних творів про Першу та Другу світові війни є те, що їх наративна стратегія здійснюється через призму

бачення «*Я-автора*», який характеризується різним ступенем вияву експресії. Так, один тип «*Я-автора*», властивий творам про Першу світову війну унікає емоційності, другий тип «*Я-автора*», який є героєм творів про Другу світову війну, навпаки, характеризується великою напругою почуттів.

У російській літературі існують два погляди на Першу світову війну: перший – героїчна війна російської армії проти ворога, другий – чужа війна, всесвітня бойня. Другу світову війну вважали героїчною трагедією.

К. Симонов у творі «Разные дни войны» відокремлюючи авторську свідомість від свідомості героя, вносить у художньо-документальну прозу елементи поліфонії, що відбивається на структурі тексту, простір якого містить у собі майже як рівноправне слово «*Я-автора*» і слово персонажа. У книзі міцно «зістиковані» дві авторські точки зору, два «*Я-автора*» – тодішній, і той, який повертається до своєї книги через 20 років.

«*Я-автора*» «Блокадной книги» О. Адамовича та Д. Граніна знаходиться на маргінесах оповідання, «передоручаючи» головне слово учасникам подій. Таким чином було створено новий тип наратора – «множину». Для досягнення мети письменники створили таку структуру тексту, де численні персонажі водночас були «*Я-авторами*» і героями.

Наративні стратегії К. Симонова, характеристики «*Я-автора*» придатні для розкриття підходів письменника до кризового стану ментальності людини у зв'язку з викриттям культа особи. Значну роль в естетиці К. Симонова відігравав аксіологічний аспект: письменник вважав себе особисто відповідальним за необґрунтовані звинувачення людей. Невипадково «*Я-автора*» стає головним героєм книжки «Глазами человека моего поколения». Особливістю цього твору є те, що з його сторінок постає кризовий стан «*Я-автора*». Він виявляється у необхідності осмислити себе колишнього як людину індивідуальну і типову водночас. Сутність цього явища виявляється в кінці 70-х рр. у процесі зіткнення світоглядів «*Я₍₁₎*», який осмислює, з «*Я_(2,3,4)*» що осмислюються. Між ними точиться боротьба. «*Я₍₁₎*» формується під впливом нового часу, поступово руйнуючи всі

світоглядні уявлення, на які свого часу спиралися «Я_(2,3,4)». У творі простежується еволюція образу «Я-автора», розкривається його самосвідомість у дискурсі пам'яті; фіксується увага на тих біографічних моментах, які сприяли формуванню особистості «Я-автора». Симоновський «Я-автора» судить себе суворо, не применшуючи своєї відповідальності за те, що відбулося. Він не шукав самовиправдань, а вивіряв минуле, свою пам'ять без будь-якої поблажливості.

О. Солженіцин – той, хто наприкінці ХХ ст. зумів дати всеохоплюючу характеристику духовної, політичної, національної кризи, яку несуть людству тоталітарні режими. Вся творчість письменника спрямована на утвердження традиційних гуманістичних цінностей із урахуванням жорстокого досвіду революцій і тоталітарних режимів. Цей досвід має глобальне, вселюдське значення. Його «Архіпелаг ГУЛАГ» особливий жанр художньої документалістики, основним джерелом якої є пам'ять автора і людей, що пройшли «ГУЛАГ» і виявили бажання згадати про нього і розповісти автору. Цей твір ґрунтується на національній пам'яті століття, що включає в себе страшну пам'ять про катів і жертв. Тому «Архіпелаг ГУЛАГ» письменник сприймає не як свою особисту працю. Цей специфічний жанр передбачає відсутність сюжетної канви, висунення образу «Я-автора» в центр оповідання, можливість прямого вираження авторської позиції. Композиційна єдність обумовлюється розвитком подієвого сюжетного ряду, послідовністю і логікою авторської думки, яка прямо декларується читачеві. У творі простежується багатство людських доль, які у книзі виражаються численними «Я-автора».

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження проблеми «*Я-автора*» та авторської позиції у творах російської літератури останньої третини ХХ ст. дозволяє сформулювати наступні **висновки**:

1. Проблеми автора, його позиції та свідомості не тільки не втратили актуальності, але й суттєво ускладнились у нових дослідженнях теоретиків та істориків літератури. Вони сьогодні є ледь чи не центральними проблемами літературознавства. Розглядаються переважно в теоретичній площині, тоді як історико-літературний план менше привертав увагу дослідників. У всіх літературознавчих працях, що порушують проблему автора, центральними є теми співвідношення автора і його персонажів, або зображувального авторського начала із зображуваним персонажним рівнем. До того ж складність виділення «образу автора» пояснюється тим, що у створюваному ним світі є лише непрямі докази його присутності. Це дуже важливий момент, який необхідно розглядати, аналізуючи роботи, присвячені проблемам автора. Теоретичні надбання довели, що розширення сфери авторського впливу потіснили сферу героя. Ця тенденція ще чекає серйозного критичного осмислення, яке можливе при аналізі авторської позиції насамперед як категорії глибоко змістовної.

2. Авторська позиція проявляється на всіх рівнях літературного твору. Вона може бути виражена або безпосередньо у відкритій оціночній формі, або опосередковано, коли автор намагається уникати прямих суджень і оцінок. Проблема у який спосіб виявити авторські погляди, в ту чи іншу літературну епоху, різними письменниками вирішувалась по-різному. Деякі для вираження свого ставлення до людей і подій використовували авторські відступи, інші перекладали цю функцію на героїв-протагоністів, які близькі авторам по духу і висловлюють споріднені з ними думки. У таких випадках з'ясувати образ «*Я-автора*» відносно легко. Але тоді, коли письменник уникає прямих авторських оцінок, аналізувати «*Я-автора*» особливо складно.

Нерідко ставлення автора до героїв, подій, сторін життя залишається нез'ясованим, завуальованим. Уникаючи прямих оцінок (позитивних чи негативних), письменник прагне показати складність, неоднозначність зображуваного. Він може звертатися до життєвого досвіду читача, без упередження читацького відношення до героїв і подій.

Способи творення *«Я-автора»* залежать не тільки від авторської волі, але й жанрово-родових умов. В одних жанрах, насамперед в епопеях, *«Я-автора»* не виходить на перший план. Воно навіть може бути більш-менш приховане. В деяких творах образ *«Я-автора»* утворюється у свідомості реципієнта у процесі їх сприйняття, прочитання, а тому може мати суб'єктивний характер. Щоб скласти об'єктивну картину авторського світогляду, необхідно докласти зусилля. Інша справа – жанри, які вимагають *«прямої»* авторської участі в змісті та розповіді, а саме: щоденники, есе, епістолярна, документально-біографічна і лірична проза, де оповідь від першої особи і *«Я-автора»* будується шляхом саморозкриття. Але від *«Я»* оповідь може вестися і в інших жанрах: повісті, оповіданні, романі тощо. При цьому, потрібно пам'ятати про виникнення образу оповідача, який не дорівнює *«Я-автора»*. З допомогою *«Я-автора»* по-різному здійснюється наративна стратегія творів. Один тип *«Я-автора»* перебуває над подіями і в певні моменти *«уривається»* у структуру тексту, де й розкривається його ставлення до подій (*«Печальный детектив»* В. Астаф'єва, *«Пожар»* В. Распутіна). Інший *«Я-автора»* знаходиться ззовні, іде за подіями, разом із подіями, з глибини подій (*«Глазами человека моего поколения»* і *«Разные дни войны»* К. Симонова, та ін.)

3. Зіставлені в один ряд різножанрові твори дали можливість виявити специфіку взаємозв'язку *«Я-автора»* і образу автора. В одних творах – де маємо оповідь – *«Я-автора»* майже дорівнює образу автора (наприклад, у творах, де велику роль відіграє біографічний чинник *«Я-автора»* виступає як персонаж і зображується за законами будь-якого образу). Проте образ автора

ширший, ніж «*Я-автора*», яке виступає в певних структурах як «*Я-героя*». На користь тези, що образ автора ширший від «*Я-автора*», працює те, що образ автора завжди один, тоді як «*Я-автора*» буває декілька.

«*Я-автора*» тексту та образ автора можуть не збігатися (це стосується тих творів, де є оповідь), а можуть бути співзвучними. «*Я-автора*» у різних письменників мають спільні деталі, а головне, що їх зближує, – біль за людину. Це той стрижневий мотив, який об'єднує «*Я-автора*» з образом автора. У цих випадках образ автора віддзеркалюється в «*Я-автора*».

4. Твори «Прокляты и убиты», «Весёлый солдат», «Печальный детектив» В. Астаф'єва, «Пожар» В. Распутіна, «Знак зверя» О. Єрмакова яскраво репрезентують основні риси російської літератури останньої третини ХХ ст., герої яких відкрито виражають авторські думки, виявляють і засуджують вади й аберації навколишнього середовища. Публіцистичність виводить роздуми «*Я-автора*» на соціально-історичний рівень. Показуючи героїв людьми системи всередині системи, автори по-різному підійшли до розуміння характеру, природи моральності та шляхів виходу суспільства із моральної кризи.

У повісті «Пожар» В. Распутіна об'єднано розповідь із публіцистичними роздумами головного героя. Безпосереднє втручання «*Я-автора*» в об'єктивну розповідь призвело до взаємодії жанрових форм у творі. Голоси «*Я-автора*» і героя то зливаються, то розходяться, доповнюючи один одного.

Жанрова традиція роману «Прокляты и убиты» В. Астаф'єва виступає як спосіб відкритого вираження етичної позиції «*Я-автора*» у його діалозі з читачами та героями роману. У творі «*Я-автора*» виступає як свідок. Авторська позиція відображає життєві та філософські принципи і реалізується через «*Я-автора*», який несе в собі вантаж моральних мук, викликаних роз'єднаністю загальнолюдських цінностей і соціальних ідей. Позиція «*Я-автора*» у романі є головним структурно-формотворчим

чинником, а він сам – детально розгорнутим образом, одним із протагоністів твору.

У повісті «Весёлый солдат» В. Астаф'єва «*Я-автора*» посідає специфічне місце у структурі твору. Письменник показує у нерозривній єдності *численність*, тобто *множину* (народ) і *одиначність* (окрему людину), іншими словами «*Ми*» і «*Я*», причому індивідуальність «*Я*» зберігається. Співвідношення між «*Я*» і «*Ми*» в астаф'євських творах різна, що відтворюється в їх назві. В романі «Прокляты и убиты» «*Я*» є невід'ємною частиною «*Ми*»: головним героєм є множина, тобто солдати. У повісті «Весёлый солдат» акцент переноситься на особистість, яка в той же час індивідуалізує собою множину. Розглянувши твори письменника про війну як єдиний текст і врахувавши специфіку нарації кожного з них, в дисертаційному дослідженні простежено розкриття зв'язку індивідуального існування з існуванням чисельності, шлях від «*Ми*» до «*Я*» («Прокляты и убиты») і від «*Я*» до «*Ми*» («Весёлый солдат»).

У романі «Знак зверя» О. Єрмакова «*Я-автора*» тісно пов'язаний з «*Я-героєм*». У творі вимальовується новий у художній літературі естетичний простір, який утворюється з допомогою умовних форм і необхідністю того часу показати афганську авантюру Кремля з усіма її негативними наслідками.

5. Зіставний аналіз художньо-документальних текстів ХХ ст. на тему Першої та Другої світових воєн показав: «*Я-автора*» у цих творах має спільні риси – він учасник подій, свідок (К. Симонов, М. Гумільов); людина, не байдужа до чужого горя (Д. Фурманов, О. Адамович); уважний до психологічного стану солдатів, населення; поважає героїчний подвиг тощо. Проте, як свідчить розвиток літературного процесу, в часи Другої світової війни «*Я-автора*» зазнає певних змін, набуває таких рис, як аналітичність стилю, публіцистичність мислення. У 80-ті рр. «*Я-автора*» – це людина, яка обурюється злочинними діями режиму.

6. «*Я-автора*» документальних та художньо-документальних жанрів різнобічний. Через «*Я-автора*» і авторську самосвідомість прямо

відбивається те, з чим зустрічався письменник, що бачив, як поводив себе у тій чи іншій ситуації. Його самовідчуття, його ставлення до самого себе і до оточуючих, поведінка у хвилини небезпеки, реакція на добро і зло – все це накладає глибокий відтінок на загальну картину життя, формує по-своєму взірці й вподобання, враження про дійсність. «Я-автора» завжди керується фактом.

У книзі «Разные дни войны» К. Симонова міцно «зістиковані» дві авторські точки зору. «Я₁-автора» – літописець, котрий нотував усі події, які відбувалися з ним і з народом у той самий день, тобто вів щоденник. В образі «Я₁-автора» літописець об'єднується зі свідком. І тому «Я-автора» 40-х рр. уміщує у собі рівноправно як літописця, який намагався зберегти історію, так і свідка, який керувався дискурсом часу. Через 20 років постав другий образ «Я-автора», який намагався змінити записи, зроблені у 40-х рр. Тепер «Я₂-автора» розмірковує про ціну Перемоги, роздумує над досвідом народу. Для «Я₂» – «Я₁» стає вже об'єктом дослідження. «Я₂» чуже «Я₁». «Я₂» хоче показати актуальну, більш повну картину.

У «Блокадній книзі» О. Адамовича та Д. Граніна простежений новий тип наратора – «множина». «Я-автора» свідомо переводить себе на маргінеси оповідання, «передоручаючи» головне слово учасникам подій. Письменниками створено таку структуру тексту, де численні персонажі водночас були «Я-автора» і героями. Колективний «Я-автора» став головним структуро- і формотворчим чинником, детально розгорнутим образом книжки.

«Я-автора» у книзі «Глазами человека моего поколения» К. Симонова стає в центр оповідання з можливістю прямого вираження авторської позиції. Функції «Я-автора» виростають: він і коментатор подій, і герой який здатен висловити пряму авторську оцінку того, що відбувається, і аналітик, який виступає з позицій вченого-історика, соціолога; він і політик, який осмислює свій життєвий досвід і досвід інших із соціально-політичного та історичного погляду; йому доступно вільне пересування з тимчасового

простору, відкривається можливість полеміки з реальними історичними особами початку і середини століття.

«*Я-автора*» О. Солженіцина відмінне від «*Я-автора*» К. Симонова. О. Солженіцин прирівнює своє «*Я*» з «*Я*» іншими, його «*Я*» – сатиричне, висміює державну систему і керівництво Радянського Союзу.

Проведене дослідження не вичерпує усіх аспектів всебічного охоплення «*Я-автора*», авторської позиції у російській прозі останньої третини ХХ ст. в історико-літературному аспекті, не претендуючи на повноту і дослідницьку завершеність висвітлення означеної проблеми. Перспективними напрямками подальшого вивчення проблеми є теоретичний та історико-літературний, причому останньому, на нашу думку, необхідно надати пріоритет. Це дасть змогу розв'язати вузол ускладнень у вирішенні проблеми автора. Означена тенденція ще чекає серйозного критичного осмислення, яке можливе при аналізі авторської позиції насамперед як категорії глибоко змістовної.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Авторство и авторитет / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наука, 1994. – С. 105–125.
2. Агеев А. Л. Мерзкая плоть: (Олег Ермаков и перспективы «афганской литературы») / А. Л. Агеев // Знамя. – 1993. – № 4. – С. 194–204.
3. Адамович А. М. Гранин Д. А. Блокадная книга / А. М. Адамович, Д. А. Гранин // М. : Советский писатель, 1982. – 432 с.
4. Адамович А. М. Гранин Д. А. У этой правды есть адреса / А. М. Адамович Д. А. Гранин // Журналист. – 1978. – № 1. – С. 4.
5. Адамович А. М. Живое время / А. М. Адамович // Вопросы литературы. – 1984. – № 6. – С. 52–53.
6. Ананьев А. А. Солдат трагической эпохи / А. А. Ананьев // Труд. – 1990. – № 8. – С. 6.
7. Анастасьев Н. А. Свой голос («Позиция автора» в литературе XX века) / Н. А. Анастасьев // Вопросы литературы. – 1985. – № 3 – С. 57–96.
8. Андреев Ю. А. По законам искусства / Ю. А. Андреев // Вопросы литературы. 1979. – № 2. – С. 28–49.
9. Анненкова Е. С. Слово вечной жизни [Текст] : дискурс традиции И. С. Тургенева в прозе русского зарубежья (Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, М. А. Осоргин) : [монография] / Е. С. Анненкова. – К. : Основа-Принт, 2011. – 525 с.
10. Аткинсон Р. М., Шифрин Р. С. Человеческая память: система памяти и процессы управления / Р. С. Аткинсон, Р. С. Шифрин // Психология памяти / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. – 3-е изд. – М. : АСТ Астрель, 2008. – С. 387–407.
11. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // М. : Художественная литература, 1962. – 185 с.

12. Аронова Т. Современный политический роман: обретения и потери. Встречи с В. Астафьевым / Тамара Аронова // Литература в школе. – 1986. – № 2. – С. 21–27.
13. Арсланов В. Г. Трудные вопросы Кенгира / В. Арсланов // Октябрь. – 1990. – № 12. – С. 179–186.
14. Астафьев В. П. Веселый солдат / В. П. Астафьев // Новый мир. – 1998. – № 5. – С. 3–58.
15. Астафьев В. П. Веселый солдат / В. П. Астафьев // Новый мир. – 1998. – № 6. – С. 3–91.
16. Астафьев В. П. За такой народ и умереть не страшно / В. П. Астафьев // Известия. – 1993. – 4 февраля. – С. 3.
17. Астафьев В. П. Собрание сочинений: в бт. Т.1. Печальный детектив / В. П. Астафьев. – М. : Молодая гвардия, 1991. – С. 417–538.
18. Астафьев В. П. Прокляты и убиты (Книга первая: Чертова яма) / В. П. Астафьев. – М. : ЭКСМО, 2007. – 160с.
19. Астафьев В. П. Прокляты и убиты (Книга вторая: Плацдарм) / В. П. Астафьев. – Красноярск : Офсет, 1997. – 248 с.
20. Астафьев В. П. Россия все-таки выбирается из лжи / В. П. Астафьев // Известия. – 1994. – 30 апреля. – С. 3.
21. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : [монографія] / Н. І. Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с.
22. Бакланов Г. Я. Время собирать камни: Статьи. Портреты. Беседы / Г. Я. Бакланов // М. : Изд-во Агентства печати «Новости», 1989. – 364 с.
23. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт / Семиотика / М. : Радуга, 1983. – С. 306–349.
24. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
25. Басинский П. В. Плачь сердце! Виктор Астафьев и «письмо XX века» / П. В. Басинский // Литературная газета. – 1993. – 4 августа. – С.4.

26. Басинский П. В. Русская литература / П. В. Басинский // Литературная газета. – 1993. – 13 января. – С. 5.
27. Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера / Л. М. Баткин. – М. : Книга, 1995. – 196 с.
28. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 541 с.
29. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 424 с.
30. Бахтин М. М. Проблема автора / М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 172–191.
31. Бахтин М. М. Проблема отношений автора к герою / М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–25.
32. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – С. 49.
33. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов / Г. А. Белая. – М. : Наука, 1977. – 254 с.
34. Белая Г. А. Роман-эпос современной литературы / Г. А. Белая // Вопросы литературы. – 1978. – № 12. – С. 24–37.
35. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
36. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
37. Бердяев Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 235 с.
38. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики // Л. Т. Білецький. – К. : Либідь, 1988. – С.130–134.
39. Брандес Н. П. Стилистический анализ / Н. П. Брандес. – М. : Высшая школа, 1971. – 191 с.

40. Бройтман С. Н. Анализ художественного текста: Лирическое произведение: Хрестоматия / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2005. – 334 с.
41. Большакова А. Ю. Увидеть лицо человеческое... Над страницами произведений В. Астафьева / А. Ю. Большакова // Литература в школе. – 1984. – № 2. – С. 13–21.
42. Бонецкая Н. К. Образ автора в системе художественного произведения : автореф. дис. ... канд. филол. Наук / Н. К. Бонецкая. – М. : Институт мировой литературы, 1986. – 20 с.
43. Бочаров С. Г. В пользу глубины. Заметки о художественной правде / С. Г. Бочаров // Новый мир. – 1984. – № 3. – С. 225.
44. Бочаров С. Г. По страдному пути / С. Г. Бочаров. – М. : Советский писатель, 1999. – С. 4.
45. Бубняк Р. А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія Літератури» / Р. А. Бубняк. – Тернопіль, 2000. – 20 с.
46. Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования, статьи / Ф. И. Буслаев. – М. : Художественная литература, 1990. – 511 с.
47. Бураго С. Б. Александр Блок. Очерк жизни и творчества // С. Б. Бураго Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 1 // С. Б. Бураго. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2005. – 368 с.
48. Бураго С. Б. Мелодия стиха. Мир. Человек. Язык. Поэзия // С. Б. Бураго Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 2. // С. Б. Бураго. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2007. – 432 с.
49. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 243 с.
50. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Искусство, 1980. – 590 с.
51. Винокур Т. Г. О языке и стиле повести А. И. Солженицина «Один день Ивана Денисовича» / Т. Г. Винокур // Вопросы культуры речи. – Вып. 6. – М. : Наука, 1965. – С. 16–32.

52. Винокур Г. О. Русский язык : исторический очерк / Г. О. Винокур. – М. : URSS: Ком Книга, 2006. – 328 с.
53. Власенко Т. Л. Исторические и системные формы художественного сознания / Т. Л. Власенко Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: Межвуз. сб. / Удмуртск. гос. ун-т. – 1993. – 33 с.
54. Воробьев Е. З. Разговор с писателем / Е. З. Воробьев // Труд. – 1985. – 28 ноября. – С. 3.
55. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
56. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. – К. : «Либідь», 2005. – 488 с.
57. Гальдер Ф. Военные дневники. Ежедневные записки начальника Генерального штаба сухопутных войск 1939-1942 гг. – В 2-х книгах / Ф. Гальдер. – М. : Воениздат, 1971. – 382 с.
58. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1969. – Т. 2. – 326 с.
59. Герасимова Л. Е. Тревожная совесть Валентина Распутина / Л. Е. Герасимова // Литература в школе. – № 4. – 1979. – С. 4–13.
60. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 223 с.
61. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Intrada, 1999, – 413 с.
62. Гиршман М. М. Повествователь и герой / М. Н. Гиршман Чехов и Лев Толстой: Сб. ст. / АН'СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1980. – 126 с.
63. Глотов А. Л. Две эпохи: [монография] / А. Л. Глотов. – Острог : СПД Свиначук Р. В., 2015. – 376 с.
64. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола / М. М. Голубков. – М. : Аспект пресс, 2001. – 269 с.

65. Гранин Д. А. Точка опоры – статьи, беседы, портреты / Д. А. Гранин. – М. : АПН, 1989. – 319 с.
66. Гранин Д. А. Обратный билет: повести / Д. А. Гранин. – М. : Современник, 1978. – 287 с.
67. Гром'як Р. Т. Эстетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р. Т. Гром'як. – К. : Мистецтво, 1975. – 225 с.
68. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ ст.) / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Підручники § посібники, 1999. – 224 с.
69. Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.
70. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М. : Рос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – 530 с.
71. Гумилёв Н. С. Избранное / Н. С. Гумилёв. – М. : Сов. Россия, 1989. – 491 с.
72. Гумилёв Н. С. Собрание сочинений / Н. С. Гумилёв. – М. : Художественная литература, 1991. – 590 с.
73. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Розвідка із коментарями із «кінця постмодерну» / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2013. – 344с.
74. Гуцало Е. Талант мужественный и щедрый: Портрет [писателя] В. Астафьева: Пер. с укр. / Евгения Гуцало // Радуга. – Киев. – 1990. – № 12. – С. 132–145.
75. Давыдова Т. Т., Азарова Ю. А. Книга о Солженицыне / Т. Т. Давыдова, Ю. О. Азарова // Вестник Московского университета. – Серия 9, Филология. – 2000. – № 2. – С. 161–165.
76. Дедков И. А. Живое лицо времени: очерки прозы семидесятых-восьмидесятых / И. А. Дедков. – М. : Сов. писатель, 1986. – 391 с.

77. Дзюба І. Донецька складова української культури / Іван Дзюба // Лінгвістичні студії : зб. наук. праць / укл.: А. П. Загнітко, Ж. В. Краснобаєва-Чорна. – Донецьк : ДонНУ, 2007. – № 15. – С. 9–27.
78. Долматовский Е. Быть искренним перед всеми: [К 75-летию со дня рождения К. Симонова] / Евгений Долматовский // Сов. Культура. – 1990. – 24 ноября. – № 47. – С.15.
79. Дроботенко В. Ю. Я-автор та його функції у журналістських текстах / В. Ю. Дроботенко // Вісник донецького університету, сер. Б : Гуманітарні науки, Вип. 1, 2008. – с. 83–87.
80. Жуков Г. К. Спогади і роздуми / Г. К. Жуков. – о К. : Політвидав України, 2002. – 830 с.
81. Жулинський М. Г. Заявити про себе культурою / М. Г. Жулинський. – К. : Генеза, 2001. – 680 с.
82. Забурдаев Н. А. Бабушка М. Горького. В семье Кашириных / Н. А. Забурдаев. – Горький : В.-Вятское изд-во, 1976. – 60 с.
83. Заманский Л. А. Об одном поэтическом замысле К. М. Симонова / Л. А. Заманский // Вопросы литературы. – 1986. – № 2. – С. 279–282.
84. Заярная И. С. Традиции художественно-документального повествования Ф. М. Достоевского в прозе А. И. Солженицина. Выпуск II / И. С. Заярная. – К. : Логос, 2000. – С. 117–123.
85. Зборовська Н. В. Психологізм і літературознавство / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
86. Золотусский И. П., Карякин Ю. В. Художник или публицист – кто прав? / И. П. Золотусский, Ю. Ф. Карякин // Литературная газета. – 1986. – 27 авг. – С. 4
87. Зюмченко Л. П. Прав ли Виктор Астафьев / Л. П. Зюмченко // Молодая гвардия. – 1991. – № 4. – С. 242–244.
88. Евсеев Б. Т. Смех слышим, – слёзы на глазах / Б. Т. Евсеев // Книжное обозрение. – 1999. – № 49. – С. 8.

89. Егоров А. И., Кондратьев В. Л., Самсонов А. М. [Беседы по поводу записок К. Симонова «Глазами человека моего поколения»: Размышления о И.В.Сталине»] / А. И. Егоров, В. Л. Кондратьев, А. М. Самсонов // Литературная газета. – 1988. – 18 мая. – С. 6.
90. Еко У. Поміж автором і текстом / Умберто Еко // Маятник Фуко. – Львів : Літопис, 1996. – С. 664–678.
91. Энциклопедія постмодернізму (За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
92. Епштейн М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Н. Епштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 31–34.
93. Ермаков О. Н. Знак зверя. Зимой в Афганистане. Рассказы. Вариации. Повесть / О. Н. Ермаков // М. : У-Фактория Екатеринбург, 2000. – 153 с.
94. Есаулов И. А. Сатанинские звёзды и священная война / И. А. Есаулов // Новый мир. – 1994. – № 4. – С. 224–239.
95. Иванова Н. К. Константин Симонов глазами человека моего поколения / Н. К. Иванова // Знамя. – 1999. – № 7. – С. 192–207.
96. Ільїнська Н.І. Російська поезія рубежів ХІХ - ХХ, ХХ - ХХІ ст.: концептосфера і типологія релігійно-поетичної свідомості в аспекті культурної спадкоємності : автореф. дис... д-ра філол. наук / Н. І. Ільїнська. – К., 2006. – 36 с.
97. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
98. Кабело М. С. Архетип убийства Батька – один із чинників нарративної стратегії натуралістичного твору / М. С. Кабело // Наукові записки. – Випуск ХІ. – Тернопіль, 2002. – С. 201–213.
99. Кайзер В. Произведение словесного искусства. Введение в литературоведение / Пер. с нем. М. И. Бента, Н. С. Лейтес; Под ред. Н. Д. Тмарченко / Вольфганг Кайзер. – М. : РГГУ, 2000. – 320 с.

100. Караганов А. В. Если дорог тебе твой дом / А. В. Караганов // Аврора. – 1981. – № 11. – С. 15–23.
101. Кара-Мурза А. А., Панарин А. С., Пантин И. К. Духовный кризис в России: есть ли выход? / А. А. Кара-Мурза, А. С. Панарин, И. К. Пантин // Октябрь. – 1996. – № 5. – С. 157.
102. Катаев В. Б. К постановке проблемы образа автора / В. Б. Катаев // Филологические науки. – 1966. – № 1. – С. 32–38.
103. Киселева Л. Ф. Пушкин в мире русской прозы XX века / Л. Ф. Киселева. – М. : Наследие, 1999. – 362 с.
104. Клеофастова Т. В. «Червоне колесо» О. І Солженіцина в контексті розвитку російської літератури XX століття : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук / Т. В. Клеофастова. – К., 2002. – 35с.
105. Кілімнік Л. І. Автор як точка зору на світ і особливості його художнього вираження / Л. І Кілімнік // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. Наук. праць. – К. : Акцент, 2007. – С. 389–397.
106. Ковалів Ю. І. Історія української літератури кінець XIX – початку XXI ст.: у 4-х т. / Ю. І. Ковалів. – Том 3 : У сподіваннях і трагічних зламах. – К. : Академія, 2014. – 472 с.
107. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX ст. : автореферат дис. ... д-ра філолог. наук / НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка / М. П. Кодак. – К., 1997. – 40 с.
108. Кожин В. В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Ю. Трифонова) / В. В. Кожин // Контекст – 1977. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1978. – С. 23–47.
109. Колошук Н. Г. Автор і герой в романі В. Астаф'єва «Печальный детектив» / Н. Г. Колошук // Проблеми славістики: Темат. зб. наук. пр. – Луцьк, 1996. – Вип. 1. – С. 27–33.

110. Колошук Н. Г. Воєнна проза В. Астаф'єва в контексті армійської та табірної літератури / Н. Г. Колошук // Наук. Вісник ВДУ: Філолог. науки. – Луцьк, 2002. – № 6. – С. 325–335.
111. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодернізму: Монографія / Н. Г. Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. Держ. унів.-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.
112. Колтоновская Е. А. Пути и грани молодой литературы. Новости беллетристики / Е. А. Колтоновская // Вестник Европы. – 1915. – № 3. – С. 322–339.
113. Компаньон А. Демон теории / А. Компаньон. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
114. Корзов Ю. И., Шевченко Л. И., Заярная И. С. Современная русская литература / Ю. С. Корзов, Л. И. Шевченко, И. С. Заярная. – К. : Логос, 2003. – 328 с.
115. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – Учебное пособие / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 113 с.
116. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. Страницы истории русской литературы / Б. О. Корман. – М. : Наука, 1971. – С. 199–207.
117. Корниенко О. А. Технология воплощения авторского самосознания в произведениях Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот») [Текст] : автореф. дис... канд. филол. Наук : спец. 10.01.02 «русская литература» / О. А. Корниенко. – К., 1996. – 21 с.
118. Косолапов В. А. Военные дневники Константина Симонова / В. А. Косолапов // Новый мир. – 1978. – № 2. – С. 260–264.
119. Костюченко В. В. Мрії – розтерзані коні / В. В. Костюченко // Літературна Україна. – 2002. – 3 січня. – С. 4.
120. Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві / Л. П. Копейцева // Наукові записки

Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.
Сер. : Літературознавство. – 2009. – Вип. 2(1). – С. 168–173.

121. Кравченко Ю. М. «Александр Исаевич Солженицын» / Ю. М. Кравченко // Литература в школе. – № 10. – 1989. – С. 18–23.

122. Кузава І. Б. Авторська самосвідомість у документалістиці К. Симонова / І. Б. Кузава // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. – 2001. – № 9. – С. 286–289.

123. Кузава І. Б. Порівняльна характеристика типологій Я-автора в документальній прозі про першу та другу світові війни / І. Б. Кузава // Срібний вік: філософсько-культурологічні проблеми: матеріали Міжнародних наукових конференцій (2002-2003). – Вип. 9. Дрогобич : Коло, 2004. – С. 169–174.

124. Кузава І. Б. Проблема авторської позиції у літературознавстві ХХ ст. / І. Б. Кузава // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. – 2002. – № 4. – С. 76–80.

125. Кузава І. Б. Проблема «Я-автора» в романі В. Астаф'єва «Прокляты и убиты» / І. Б. Кузава // Проблеми славістики. – Луцьк, 2001. – Число 1. – С. 7–10.

126. Кузава І. Б. Я-автора та авторська самосвідомість у книзі А. Адамовича та Д. Граніна «Блокадная книга» / І. Б. Кузава // Проблеми славістики. – Луцьк, 2003. – Число 2. – С. 10–14.

127. Кузава І. Б. Я-автора, авторська позиція і наративний дискурс у повісті В. Астаф'єва «Веселый солдат» / І. Б. Кузава // Наративні виміри літератури: матеріали міжнародної конференції з наратології (Тернопіль, 23-24 жовтня 2003 р.). – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, *Studia methodologica*, 2005. – С. 117–121.

128. Кузава І. Б. Я-автора та проблема ментальності у книзі К. Симонова «Глазами человека моего поколения» / І. Б. Кузава // Проблеми славістики. – Луцьк, 2004. – Число 1–2. – С. 130–134.

129. Кузичева А. П. «Прокляты и убиты?» / А. П. Кузичева // Книжное обозрение. – 1993. – 31 декабря. – С. 19.
130. Кузьмичев И. К. Литературоведение XX века. Кризис методологии. Лекции / И. К. Кузьмичев. – Нижний Новгород, 1999. – 152 с.
131. Кузьменко М.В. Діалогічність філософської лірики Леоніда Вишеславського [Текст] : Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук. Спец. 10.01.02 – російська література / М. В.Кузьменко ; Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ : КНУ ім.Т. Шевченка, 2008. – 20 с.
132. Курбатов В. Я. Жизнь на миру / Курбатов В. Я. // Астафьев В. Собрание сочинений в шести томах. – Т. 1. – М. : Молодая гвардия, 1991. – с. 5–34.
133. Лавлинский Л. И. Сильнее смерти / Л. И. Лавлинский // Литературное обозрение. – 1986. – № 1. – С. 53–56.
134. Лавлинский Л. И. «Закон милосердия» / Л. И. Лавлинский // Литературное обозрение. – 1986. – № 8. – С. 14–20.
135. Лазарев Л. И. Последняя работа Константина Симонова / Л. И. Лазарев // Симонов К. «Глазами человека моего поколения». – М. : Книга, 1990. – С. 3–17.
136. Лазарев Л. И. Совесть не замерзает / Л. И. Лазарев // Дружба народов. – 1982. – № 9. – С. 255–258.
137. Лакшин В. Я. Писатель, читатель, критик. Статья вторая / В. Я. Лакшин // Новый мир. – 1966. – № 8. – С. 220–226.
138. Ланщиков А. П. Вечно живая исповедь / А. П. Ланщиков // Москва. – 1986. – № 9. – С. 188–196.
139. Лапко О. А. Автор, образ автора, авторський голос (теоретико-методологічний ракурс) / О. А. Лапко // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 607. – Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39. – Х. : 2004. – С. 14–18.

140. Ласло-Куцюк М. А. Ключ до беллетристики / М. А. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Мустанг, 2000. – 291с.
141. Лебедева Ю. В. Урок-семинар в X классе по роману В. Астафьева «Печальный детектив» / Ю. В. Лебедева // Литература в школе. – 1988. – № 6. – С. 37–40.
142. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс. – К. : Основи, 1997. – 483 с.
143. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. В 2-х т. / Н. Л. Лейдерман. – М. : Академия, 2003. – 688с.
144. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература в XIX-XX вв. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. –М. : Издательский совет Рус. Правосл. церкви, 2002. – 1056 с.
145. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
146. Лекух Д. В. За пределами опыта. Символы и смыслы Олега Ермакова / Д. В. Лекух // Лит. газета. – 1992. – № 52. – С. 4.
147. Літературний словник-довідник / Р. Т. Гром'як та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
148. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : В.Ц «Академія», 2007. – Т. 1 – 608 с. – Т. 2 – 599 с.
149. Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 530 с.
150. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 483 с.
151. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис и изд-во «Прогресс», 1992. – 610 с.
152. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, 1970. – 384 с.

153. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.
154. Маканин В. С. Линия судьбы и линия жизни: Романы / В. С. Маканин. – М. : ЗАО Изд-во Центрополиграф, 2001. – 601 с.
155. Маклакова Г. В. Мироздание Александра Солженицина / Г. В. Маклакова // Рус. яз. и лит. – 1991. – № 2. – С. 39–43.
156. Масалха Я. В. Опозиція «автор-герой» як жанротворчий чинник : автореф. дис. ... канд. філолог. Наук / Я. В. Масалха // Донецький нац. університет. – Донецьк, 2003. – 19 с.
157. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології. [монографія] / Л. В. Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
158. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм / А. Ю. Мережинская. – К. : Логос, 2004. – 234 с.
159. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х гг. ХХ века: [монографія] / А. Ю. Мережинская. – К. : ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
160. Мерецков К. А. На службе народу. Страницы воспоминаний / К. А. Мерецков. – М. : Политиздат, 1970. – 464 с.
161. Мешкова Л. А. Авторская позиция в современной прозе / Л. А. Мешкова // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 3–8.
162. Мешков Ю. А. Александр Солженицын: Личность. Творчество. Время / Ю. А. Мешков. – Екатеринбург : Диамант, 1993. – 101 с.
163. Михайлин І. Л. Основи журналістики: Навч. посіб. / І. Л. Михайлин. – Харків: ХІФТ, 2002. – 258 с
164. Михайлов А. А. Живёт в Сибири писатель: [О В.П.Астафьеве] / А. А. Михайлов // Сов.культура. – 1990. – 13 октября. – с. 1–15.
165. Михайловский Б. В., Тягер Е. Б. «Детство» и «В людях» / Б. В. Михайловский, Е. Б. Тягер // Творчество М. Горького. – М. : Наука, 1969. – С. 157.

166. Моклиця М. В. Олександр Солженіцин // Вивчення літератури народів світу в 11 класі: Посібник для вчителів та учнів. – Частина третя / За редакцією В. Л. Удалова / М. В. Моклиця. – Луцьк : ЛДПУ ім. Лесі Українки, «Алмаз», 1993. – С. 37–40.

167. Молдовский Д. Сарказм и боль Леонида Сошникова (Ещё раз о романе В. Астафьева «Печальный детектив» / Д. Молдовский. – Урал. – 1987. – № 1. – С. 173–176.

168. Назаренко В. Ю. Проблема автора и авторской позиции в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина»: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук / В. Ю. Назаренко. – Харьков, 1993. – 15 с.

169. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К. : Академія, 2003. – 360 с.

170. Наєнко М. К. Українське літературознавство: Школи, напрямки, тенденції / М. К. Наєнко. – К. : Академія, 1997. – 320 с.

171. Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції / Д. С. Наливайко // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.

172. Немзер А. С. Приговор и молитва / А. С. Немзер // Литературное сегодня. О русской прозе 90-х. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 326 с.

173. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. – Мн. : Издательский центр «Экономпресс», 1998. – 231 с.

174. Нефагина Г. Л. Русская проза XX века: Учеб. пособие для студ., асп., преп.-филол. / Г. Л. Нефагина. – Мн. : Флинта: Наука, 2003. – 320 с.

175. Нива Ж. Александр Солженицын: Борец и писатель / Перевод с французского В. А. Петрова в сотрудничестве с автором / Жорж Нива. – СПб. : Вита Нова, 2014. – 336 с.

176. Носань С. Л. Жить болями и тревогами народа... // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. – № 4. – 1986. – С. 56–63.

177. Носко А. Г. О путях развития военной прозы: от «веры в идею» – к правде истории / А. Г. Носко // Відродження. – 1995. № 5. – С. 5.
178. Овчаренко А. И. Герой и автор в творчестве Виктора Астафьева / А. И. Овчаренко // Москва. – 1986. – № 4. – С. 184–195.
179. Оляндер Л. К. Влияние Л. Толстого на «военную» прозу К. Симонова / Л. К. Оляндер // Вопросы русской литературы. – Львов : Высшая школа, 1978. – Вип. 1 (31). – С. 135–138.
180. Оляндер Л. К. Волинь і людські долі: зовнішні і внутрішні погляди / Л. К. Оляндер // Роде наш красний... / Волинь у долях краян і людських документах . – Т. 1. – Луцьк : Вежа, 1996. – 444 с.
181. Оляндер Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальной прозы) / Л. К. Оляндер. – Львов : Свит, 1990. – 144 с.
182. Оляндер Л. К. Поэтика роману В. Астаф'єва «Прокляты и убиты» / Л. К. Оляндер // Науковий вісник ВДУ. – 1997. – № 12: Філологічні науки. – С. 144–147.
183. Оляндер Л. К. Ритмико-мелодический уровень повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» как формо- и смыслообразующая функция в структуре текста / «Я должен вспомнить – это было...» К 70-летию Великой Победы : [монография]. Под ред. А. Степанова / Л. К. Оляндер. – Днепропетровск : Акцент ПП, 2015. – С. 247–256.
184. Орехова Л. А. Роль реалистических символов в творчестве В. П. Астафьева (на материале военной прозы) / Л. А. Орехова // Вопросы русской литературы: Респ. межвед. науч. сб. – Львов . – 1986. – Вып. 1. – С. 13–17.
185. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие / Е. И. Орлова. – М. : МГУ, 2008. – 44 с.
186. Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. (на

матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської) : автореф. дис. ... канд. філолог. наук / А. С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.

187. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія]. – 2-е вид. перероблене і доп. / С. Д. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

188. Паламарчук П. Г. Солженицын: Путеводитель / П. Г. Паламарчук. – М. : Сретенский монастырь, 1991. – С. 258–364.

189. Панкин Б. Д. Четыре «Я» Константина Симонова / Б. Д. Панкин // Комсомольская правда. – 1999. – 14 февраля. – С. 4.

190. Панков А. А. По дорогам войны / А. А. Панков // Знамя. – 1977. – № 8. – С. 244–248.

191. Папуша І. О. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Літературознавство / І. О. Папуша. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – вип. 5. – С. 67–71.

192. Пахарева Т. А. Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX - начала XXI в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «русская литература» / Т. А. Пахарева . – К., 2005. – 21 с.

193. Песков В. М. Война и люди. Я помню / В. М. Песков. – М. : ТЕРРА - Книжный клуб, 2005. – 344 с.

194. Погребенник В. Ф. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / В. Ф. Погребенник // Міфологія і фольклор. – 2009. – № 1 (2). – С. 50–60.

195. Поколотный Л. Д. О некоторых традициях Л. Н. Толстого в творчестве К. М. Симонова / Л. Д. Поколотный // Вопросы русской литературы. – Львов, 1982. – Вып. 1(39). – С. 30–36.

196. Померанец Г. С. Выход из транса / Г. С. Померанец. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2010. – 583 с.

197. Померанец Г. С. Разрушительные тенденции в русской культуре / Г. С. Померанец // Новый мир. – 1985. – № 8. – С. 135.
198. Помогач Б. Верность гуманистическим началам / Бела Помогач // Вопросы литературы. – 1978. – № 12. – С. 23–29.
199. Потемкин В. В. Долги наши / В. В. Потемкин // Аврора. – 1984. – № 1. – С. 10–16.
200. Психологічний словник / Під ред. В. І. Войтко – К. : Вища школа, 1982. – 216 с.
201. Распутин В. Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1 / В. Г. Распутин. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 862 с.
202. Рейнгольд С. «Отравитель монаха», или человеческие ценности по Умберто Эко / Сергей Рейнгольд // Иностранная лит. – 1994. – № 4. – С. 269–274.
203. Роднянская И. Б. Автора образ / И. Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 13–14.
204. Роднянская И. Б. Марс из бездны / И. Б. Роднянская // Новый мир. – 1993. – № 4. – С. 239–244.
205. Рокоссовский К. К. Солдатский долг / К. К. Рокоссовский. – М. : Воениздат, 1984. – 367 с.
206. Рубашкин А. И. Словом и болью / А. И. Рубашкин // Литературное обозрение. – 1982. – № 4. – С. 12–14.
207. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
208. Руссо Жан-Жак. Исповедь / Жан-Жак Руссо. – Санкт-Петербург : Азбука Классика, 2014. – 186 с.
209. Самойлов О. В. Автор та герой як суб'єкт поетичного буття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / О. В. Самойлов. – Донецьк, 2000. – 16 с.
210. Сафронов А. В. Константин Симонов: К 70-летию со дня рождения [1915-1997] / А. В. Сафронов // Огонёк. – 1985. – IV(49). – С. 10–11.

211. Симонов К. М. Глазами человека моего поколения / К. М. Симонов. – М. : Книга, 1990. – 431 с.
212. Симонов К. М. Разные дни войны / К. М. Симонов // Собр. соч. : в 10-и тт. – Т. 8. – М. : Художественная литература, 1982. – 479 с.
213. Симонов К. М. Разные дни войны / К. М. Симонов // Собр. соч. : в 10-и тт. – Т.9. – М. : Художественная литература, 1983. – 688 с.
214. Симонов К. М. Сегодня и давно / К. М. Симонов. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 417.
215. Симонов К. М. Я буду писать о войне / К. М. Симонов // Литературная газета. – 1980. – 5 ноября. – С. 4.
216. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж : Изд. Воронеж. университета, 1982. – 155 с.
217. Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ 1918-1956: Опыт художественного исследования. Т. 1. / А. И. Солженицын. – М. : Центр «Новый мир», 1990. – 380 с.
218. Спиваковский П. Е. Феномен А. И. Солженицына: Новый взгляд. (К 80-летию со дня рождения) / П. Е. Спиваковский. – М. : ИНИОН ВАН, 1998. – 135 с.
219. Старикова Е. Н. Ищущая душа: Заметки при прочтении повести В. Распутина «Пожар» / Е. Н. Старикова // Новый мир. – 1985. – № 12. – С. 232–236.
220. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.
221. Твардовский А. Т. Избранная лирика. Поэмы / А. Т. Твардовский. – Ростов-н/Д. : Феникс, 1998. – 512 с.
222. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. О. Ткаченко. – К. : Дивослово, 1998. – 395 с.
223. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

224. Толмачева Н. Ю. Мать всем людям (к образу бабушки А. М. Горького) / Н. Ю. Толмачева // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения 1998. Материалы Международной конференции. – Том 1. – С. 190–196.
225. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект пресс, 1999. – 334 с.
226. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М. : Наследие, 2000. – 254 с.
227. Трифонов Ю. В. Старик: [Роман]. Повести. Рассказы / Ю. В. Трифонов. – М. : Дрофа : Вече, 2003. 431 с.
228. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы // Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
229. Устюжанин Д. Л. Касается всех (Раздумья над страницами новой повести В. Распутина «Пожар») / Д. Л. Устюжанин // Литература в школе. – 1986. – № 2. – С. 21–27.
230. Федоров В. В. Автор як онтологічна проблема / В. В. Федоров // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 55–58.
231. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галиччині кінця XIX – початку XX ст.: жанрово стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / М. Р. Федунь. – Івано-Франківськ, 2001. – 20 с.
232. Фізер І. М. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / І. М. Фізер // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 50–55.
233. Филипс Л. Дж., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод / Л. Дж. Филипс, М. В. Йоргенсен. – Х. : Изд-во Гуманитарный центр, 2004. – 336 с.
234. Философия: Учебник / Под ред. проф. О. А. Митрошенкова. – М. : Гардарики, 2002. – 655 с.

235. Финк Л. А. Константин Симонов: Творческий путь / Л. А. Финк // М. : Советский писатель, 1968. – 415 с.
236. Франк С. Л. Реальность и человек / С. Л. Франк. – С.-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. – 440 с.
237. Франк С. Л. Сочинения / С. Л. Франк. – М. : Правда, 1990. – 608 с.
238. Фролова К. П. Аналіз художнього твору / К. П. Фролова. – К. : Рад. школа, 1975. – 174 с.
239. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2002. – С. 598–613.
240. Фурманов Д. А. Дневники. Литературные записи. Письма / Д. А. Фурманов. – М. : Госслитиздат. – 1961. – 521 с.
241. Хватов А. Знаки подлинности / А. Хватов // Звезда. – 1987. – № 3. – С. 184–200.
242. Чумакина Л. И. На Берлин и Кетадокию! / Л. И. Чумакина // Московская правда. – 2000. – 7 мая. – С. 4.
243. Шепитько Л. Е. Последнее интервью / Лариса. Воспоминания. Выступления. Интервью. Киносценарий. Статьи: Книга о Ларисе Шепитько / сост. Э. Г. Климов. / Л. Е. Шепитько. – М. : Искусство, 1987. – 290 с.
244. Шляхова Н. М. Феномен автора в українському літературознавстві / Н. М. Шляхова // Дивослово. – 2003. – № 1. – С. 12–16.
245. Шмидт В. Наратология / Вольф Герхард Шмидт. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
246. Штурман Д. М. Остановим ли красное колесо / Д. М. Штурман // Новый мир. – 1993. – № 2. – С. 144–154.
247. Юдин А. А. Гомеровский вопрос и проблема автора : ч. 2 / А. А. Юдин // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. – 2012. – Вип. 25. – С. 279–288.

248. Genette G. *Palimpsests: literature in the second degree* / G. Genette; transl. Ch. Newman, C. Doubinsky. – L.; Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
249. James H. *The Art of the Novel* / H. James. – New York, 1950. – 380 p.
250. Krasnov V. *Solzhenitsyn and Dostoevsky: A study in the polyphonic novel* / V. Krasnov. – Athens, 1980. – 260 p.
251. Kuzava I. B. *Zróźnicowanie ja-autora i wizerunku autora w prozie rosyjskiej ostatniego trzydziestolecia XX wieku.* / I. B. Kuzava // Knowledge. Education. Law. Management. – Wydawca: Fundacja «Oswiata i Nauka Bez Granic PRO FUTURO» – № 3 (11) / 2015 wrzesien. – C. 174–180.
252. *Słownik Wyraózw trudnych i obcych.* – Warszawa : Astrum. – 1997. – 186 p.
253. Todorov T. *Grammaire du Decameron* / T. Todorov// The Hague – Paris: Mouton, 1969. – 100 p.
254. Fridman N. *Point of view in fiction* / N . Fridman. – PMZA, 1955. – 180 p.