

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

На правах рукопису

Видашенко Наталія Іванівна

УДК 821.161.2

**Щоденники О. Довженка та А. Любченка як феномен української
мемуаристики ХХ століття
(змістова парадигма і жанрова природа)**

10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
Ципнятова Ірина Вікторівна

Київ – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	4
 РОЗДІЛ I	
ЩОДЕННИК У СИСТЕМІ МЕМУАРИСТИКИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ	17
1.1. Феномен мемуарної літератури та її різновиди	17
1.2. Щоденник як мемуарно-белетристичний жанр: теоретичний та історико-функціональні аспекти	24
1.2.1. Класифікації щоденникового жанру	30
1.2.2. Генологічні аспекти щоденників	38
1.3. Історія українського письменницького щоденникарства: функціонування й здобутки.....	50
Висновки до I розділу	59
 РОЗДІЛ II	
ЩОДЕННИКИ О. ДОВЖЕНКА ТА А. ЛЮБЧЕНКА ЯК ОСЯГ УКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРНОЇ БЕЛЕТРИСТИКИ ХХ СТ.	62
2.1. Філософсько-світоглядні аспекти щоденникового моделювання дійсності О. Довженка та А. Любченка	62
2.2. Екзистенціалізм – філософський стрижень щоденників митців	77
2.2.1. Феномен екзистенціалізму: концепти екзистенційного світорозуміння	77

2.2.2. Екзистенційні мотиви поденних записів О. Довженка та А. Любченка	92
2.2.3. Бунт людини як реакція на абсурдність людського буття	120
2.3. Багатопроблемність щоденників О. Довженка та А. Любченка та концепти України і українців, національної культури	132
Висновки до II розділу	142
 РОЗДІЛ III	
СТРУКТУРНІ ТА ФОРМОТВОРЧІ ФАКТОРИ ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЩОДЕННИКІВ О. ДОВЖЕНКА ТА А. ЛЮБЧЕНКА	
А. ЛЮБЧЕНКА	146
3.1. Поетика жанру та композиції щоденників О. Довженка та А. Любченка	146
3.2. Образ людини і специфіка характерокреаційних вирішень	158
3.3. Цілісність художньої форми і мовностильові прикмети щоденників О. Довженка та А. Любченка	169
Висновки до III розділу	177
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186

ВСТУП

Актуальність дослідження. Олександрові Довженку (1894 – 1956) та Аркадієві Любченку (1899 – 1945) довелося жити й творити в епохальний час змін першої половини ХХ ст. Ці митці мали подібну долю: їхнє життя та творчість позначені трагедійним досвідом радянської доби сталінського періоду, а в А. Любченка – ще й буттям під окупацією та в екзилі. О. Довженко за життя зазнав цькування, а творчість А. Любченка як емігранта з СРСР на тривалий час було вилучено з історії української літератури.

Письменники належали до одної епохи, формувалися й розвивалися як митці у контексті мистецьких течій 20–30-х рр. ХХ ст., а їхні щоденники об'єднали О. Довженка та А. Любченка навколо однієї теми – долі й недолі України, життя українського народу на межі існування, в екстремальний період буття-небуття – та засвідчили морально-етичний розлам у суспільстві. Їхні щоденникові записи мають виняткове значення з багатьох причин. Актуальним для літературознавства, історії літератури, українознавства та історії України, зокрема новітньої доби, є змістова, ідейна й художня парадигми цих щоденників.

«Щоденники» А. Любченка та О. Довженка становили предмет системних і компаративних досліджень «материкового» і діаспорного літературознавства. Ю. Луцький першим висловив думку, що «цікавою паралеллю до «Щоденника» Любченка є «Щоденник» Довженка, хоча автори – зовсім різні постаті» [111:6].

Творча спадщина А. Любченка довгий час не була предметом спеціальних наукових праць, об'єктом студій українських літературознавців, а творчість О. Довженка тривалий час традиційно розглядалася в контексті радянської літератури, відповідно до поетики соціалістичного реалізму. Але такі дослідники, як В. Костенко [92], В. Гребньова [47–48], Р. Корогодський [89–91], В. Марочко [121], І. Михайлин [131], слушно акцентували: поденні записи О. Довженка є філософсько-літературним твором, аперцепцією творчого шляху митця. Погляди на художню цінність поденних записів А. Любченка досить суперечливі.

Досліджуючи «Щоденник» письменника, Ю. Шерех стверджував, що автор на сторінках денника не виявив себе справжнім творцем літературного мистецтва, його записи позбавлені філософських міркувань і «блискіток стилю» [204:171]. Інші дослідники трактують «Щоденник» митця як цікавий документ часу, «високомистецький літературний твір» (Ю. Луцький [109–111]), «небуденний» твір (Д. Нитченко [139]), складний за структурою й багат шаровий за змістом (Ю. Барабаш [7–8]).

Поденні записи письменників у загальних рисах досліджені літературознавцями у таких аспектах, як природа жанру, специфіка стилю щоденників, мета ведення поденних записів, образ автора у щоденниках.

«Щоденник» А. Любченка тлумачиться як художньо-документальні поденні записи (Ю. Барабаш [7–8], Ю. Луцький [109–111], Л. Пізнюк [157]), як приватний щоденник (І. Михайлин [132]), не розрахований на публікацію діаріуш (А. Харченко [193]). Дослідники акцентували увагу на автобіографічному аспекті поденних записів митця як на доміантному, тому записи детермінують як зразки автобіографічного (І. Пізнюк [153]) та мемуарно-автобіографічного письма (Ю. Барабаш [7–8]). Справедливо вважалося, що текст записів А. Любченка перебуває на помежів'ї щоденника й автобіографії і визначається як метатекст, жанр-симбіот [7–8]. Також літературознавцями було запропоновано розглядати записи митця як художній текст, «Щоденник» як назву, а автора як художній образ, як героя часу [120; 81].

Осмислення дослідниками жанру щоденникових записів О. Довженка виходить із поєднання історичного і автобіографічного та документального і художнього первнів. Відповідно до таксономії щоденників дослідники відносять його до воєнного (Ю. Барабаш [7–8], Н. Чиж [199]), літературно-письменницького та особистого (П. Саливончик [171–172]), езотеричного щоденника (І. Михайлин [131])). Діарієм його бачить І. Захарчук [70], нотатником фронтовим (В. Марочко [121]) та творчим (В. Костенко [92], О. Шарварок [202]), літописом війни (В. Гребньова [47, 48]), літописом творчого життя (С. Плачинда [158]), художньою біографією у синтезі «біографії часу», «біографії покоління»,

«біографії душі» (П. Жилієвська [68]). Щоденники О. Довженка та А. Любченка розглядають у контексті приналежності до мілітарної літератури І. Захарчук [70], Н. Чиж [199]. Отже, багатоплановість поглядів на природу жанру записів письменників вказує на те, що проблематика знаходиться в процесі дослідження.

Структура записів «Щоденника» А. Любченка характеризується полівалентністю стилю, оскільки є результатом поєднання ознак експресіонізму, сюрреалізму, натуралізму, вітаїзму, елементів критики, документалістики, власне художнього тексту, публіцистики та нотаток з такими особливостями тексту, як еластичність та мобільність (А. Харченко [193]).

Стиль записів О. Довженка – це «колаж побаченого і вигаданого» (С. Матвієнко [119]), синтез документального і художнього (І. Михайлин [131], П. Саливончик [171], В. Марочко [121], Н. Чиж [199]), орієнтація на правду історії (Р. Корогодський [90–91], В. Шлапак [206]) у поєднанні з елементами публіцистики (Ю. Барабаш [5–6], В. Костенко [92]). У стилі поденних записів митця синтезується реалізм та імпресіонізм у сприйнятті дійсності (Р. Корогодський [90–91], П. Жилієвська [68], О. Шарварок [202], Ю. Барабаш [5–6]). Занотовані творчі плани, чернетки, сюжети фільмів складають полістильовий текст (С. Плачинда [158], В. Костенко [92]), для якого характерним є зв'язок з кінематографом (В. Марочко [121], С. Матвієнко [119]). Текст щоденних записів О. Довженка характеризується тяжінням до великих форм, масштабністю образів і узагальнень (Р. Корогодський [89–91], В. Костенко [92]), художністю гіперболізації (Д. Шлапак [206]), змістовністю аналізу та художніх ідей, прагненням синтезу, ідейною насиченістю кожної частини тексту, синтетичним відтворенням філософського осмислення життя, проникненням у сутність явищ дійсності (В. Костенко [92], Л. Попович [162], П. Саливончик [171]). Записи О. Довженка презентують фрагментарність, лаконічність, місткість ведення оповіді (В. Костенко [92]), деструкцію картин (Л. Попович [162]). Дослідники відзначили спорідненість поденних записів митця з героїко-романтичною піднесеністю творчості М. Гоголя (Д. Шлапак [206]), з історичними, образними, тематичними ремінісценціями Т. Шевченка (Р. Корогодський [89–91], Л. Попович

[162], П. Саливончик [171], С. Матвієнко [123]). Але дослідники не визначили зв'язок змісту і структури записів та стильової манери митців.

Неоднозначними є думки літературознавців щодо образу автора та його реалізації у поденних записах митців. Поденні записи письменників демонструють приватний наратив і автобіографічну свідомість митців. У «Щоденнику» А. Любченка це автор-діяч (Ю. Мариненко [120]), автор-учасник (Ю. Барабаш [7–8]), художній образ героя часу (Ю. Мариненко [120]). Автор щоденних записів О. Довженка постає як хронограф, історіограф (Д. Шлапак [206]), провісник (О. Шарварок [202]), філософ (Р. Корогодський [90]), художник (В. Марочко). Письменники сприймають і репрезентують себе як генії мистецтва (П. Жилієвська [67–68], С. Матвієнко [119]), постають як неповторні носії людського досвіду (І. Захарчук [70]). В образі автора в записах О. Довженка поєднується автор, оповідач, повістяр, герой і читач (П. Саливончик [171]). Образ автора в обох щоденниках демонструє ментальні ознаки чоловіків поневоленої нації, які є носіями комплексу ворожості до світу й агресії супроти інших та проектують два культурно-антропологічні проекти категорії свободи і вибору та фіксації особистого вибору «Я»: «носій пасивного культу страждання і жертвовності» (О. Довженко), «носій культу активного супротиву, бунту» (А. Любченко) (І. Захарчук [70]). Літературознавці дійшли висновку, що реалізація образу автора у щоденнику А. Любченка відбувається через факти життя приватної особи, нарцисизм, фаталізм (І. Пізнюк [153]) і «богоподібність» (А. Харченко [193]) наратора. Образ автора у зошитах О. Довженка реалізується через самоідентифікацію з героями (Л. Попович [162], П. Жилієвська [67–68]), міф України, з'єднаний з долею митця (Р. Корогодський [89–91]), «інше-Я» з настановою на користь національних і загальнолюдських цінностей (І. Михайлин [131]), державне мислення митця (П. Саливончик [171], С. Матвієнко [123]). Еволюція образів автора в поденних записах реалізується «через площину колективної ідентичності» (Н. Чиж [199]) осмислити власну долю та долю народу і окреслити лінії самоідентифікації. Але дослідниками не повною мірою визначені

способи характеротворення образу автора-наратора як домінантного у «літературі факту» та тип наратора у записах митців.

Дослідження тематики і проблематики є основним у вивченні записів митців. Тематика і проблематика «Щоденника» А. Любченка характеризується поліаспектністю і багат шаровістю (Л. Пізнюк [156–157], Ю. Барабаш [7–8], А. Харченко [193]). Центральною для літературознавців є тема колабораціонізму й антисемітизму (С. Матвієнко [123], І. Пізнюк [153]). Ю. Барабаш [7–8], І. Бондар-Терещенко [22], І. Михайлин [132], Л. та І. Пізнюк [153–157], П. Саливончик [172], П. Ямчук [213]), яка детермінувала в змістовій парадигмі записів такі теми, як самотність, відчуження, роздвоєння, розчарування, бунт, страх, трагізм, утрата. «Щоденник» А. Любченка характеризується тематичним і проблемним «перемиканням» історико-геополітичного, езотеричного (внутрішнього) та екзотеричного (загальнодоступного) (І. Михайлин [132]). Окреме місце в дослідженні «Щоденника» письменника займає проблема висвітлення підсвідомого в записах через сновидіння як елемент стилю (А. Харченко [193]), як емоційний, сенсорний компонент твору (Ю. Барабаш [7–8]) та через фаталізм митця (І. Пізнюк [153]).

Проблемно-тематичні обрії поденних записів О. Довженка об'єднує кордоцентризм (С. Плачинда [158–159]), наповненість переживаннями (Д. Шлапак [206]), драматизмом і трагедією (Ю. Барабаш [5–6], П. Жилієвська [67]), людським болем (Р. Корогодський [89–91]). Записи митця формують різні сюжетні лінії, характеризуються поглибленням інтелектуалізації і філософізації змісту та системою координат історико-політичних поглядів та соціальних почуттів (В. Марочко [121]). Записи О. Довженка є «енциклопедією страждань» (Б. Степанишин [180]) народу і митця та демонстрацією глобальних проблем у співвідношенні минулого, сучасного і майбутнього життя (В. Гребньова [47–48], В. Марочко [121]). У них подана концептуальна оцінка війни як трагедії людства та українського народу (Ю. Барабаш [5–6], В. Гребньова [47–48], П. Жилієвська [67–68], В. Марочко [121]), як двобою ідеологій і моралі та як частки теми України (Ю. Барабаш [5–6]). О. Довженко відтворив літопис війни як масштабну

панораму, розширюючи загальноприйняту для тих часів тематику війни (В. Гребньова [47–48]). Ю. Барабаш, П. Саливончик визначили доміантною в записах тему України.

Дослідниками (С. Квіт [81], А. Харченко [193]) охарактеризовано, що обидва щоденники є україноцентричними і розкривають ідею незалежності України. Письменники є міфотворцями, що творять у поденних записах міф України, але в О. Довженка знайшов продовження Шевченків міф України (І. Михайлин [131], Л. Попович [162]).

Щоденники О. Довженка і А. Любченка реалізують тему літературно-мистецького життя в евакуації і в окупації, трагедію митця в радянському суспільстві та проблему розвитку мистецтва в умовах несвободи і страху (І. Захарчук [70], П. Саливончик [172]). Наявність в поденних записах письменників мотивів самотності, зневіри, розпачу, страждання, неминучості й приреченості підтверджує складний філософсько-екзистенційний підтекст щоденників (Н. Чиж [199]). Змістовні спостереження щодо наявності екзистенційних мотивів у записах О. Довженка висловили В. Гребньова [47; 48], Р. Корогодський [89–91], П. Саливончик [172], В. Марочко [121], С. Матвієнко [123], І. Михайлин [131], Л. Попович [162], І. Семенчук [177], О. Шарварок [202], Н. Чиж [199], І. Захарчук [70]. Вони виокремили в зошитах митця теми народного горя, життя і смерті, трагізму й туги, «балансування на лезі», обману, розлучення, журби, плачу, страждання, які є провідними у філософії екзистенціалізму. У дослідженнях В. Гребньової [47; 48], Р. Корогодського [89–91], І. Михайлина [131], О. Шарварка [202] проаналізовано проблему «роздвоєння душі» О. Довженка, його світоглядної кризи та катарсису як виходу з цього стану, що тотожне з екзистенційними мотивами самотності та бунту. Ю. Луцький [109–111], С. Квіт [81], А. Харченко [193] слушно вказували, що записи А. Любченка велися «в екстремній людській ситуації між життям і смертю», на критичній межі існування з «відчуттям тлінності життя», і вони несуть у собі «національно-екзистенційну основу». Екзистенційна проблематика щоденників стала предметом наукових розвідок у площині модусів національного буття,

авторського мілітарного міфу та вивчення спогадової літератури ХХ ст. Дослідники констатують наявність екзистенційних мотивів у щоденниках митців, але не акцентують увагу на питанні реалізації їх у світлі концептуальної цілісності записів.

Зіставні студії поденних записів О. Довженка і А. Любченка визначили щоденники письменників як «тексти пам'яті» (Н. Чиж [199]), які є синтезом довоєнних і воєнних спогадів, біографічної пам'яті й поточних записів, тому ці дослідження ґрунтуються на аналізі їх автобіографічної (П. Саливончик [172]) та воєнної тематики (І. Захарчук [70], Н. Чиж [199], С. Матвієнко [123]).

У поденних записах відтворена аура воєнної антропології і війна розглядається як випробування, у якому митці шукають відповіді на виклики часу (І. Захарчук). Україноцентричні параметри війни, реалізовані через поліфонічність тематики і приватний досвід війни, формують, на думку І. Захарчук, україно-советську модель мілітарного міфу, опозиційного до ідеологічного змісту радянського канону. Але теми героїзму, жінки на війні та ворога відтворені митцями по-різному: героїзація смерті на війні, естетизація смерті й героїзму як складової приватного міфу (І. Захарчук [70]) у зошитах О. Довженка та «відлуння призабутого героїзму» [109] у щоденнику А. Любченка. Сенситивні переживання війни в А. Любченка пов'язані з зовнішньою її стороною (С. Матвієнко [119]), а О. Довженко заглиблений у внутрішній бік війни, що знайшло вираження у філософських роздумах про зрадництво, національне виховання, фізичне і духовне каліцтво народу, причини поразок. І. Захарчук стверджує, що щоденники є художньою реалізацією антибільшовицької думки А. Любченка й антинацистської О. Довженка.

Разом із зазначеною проблематикою дослідження поденних записів А. Любченка предметом аналізу є й закономірності та особливості становлення митця як письменника у зв'язку з літературно-мистецьким рухом 20–30-х рр. ХХ ст. (Л. Пізнюк [157]) та особливості поетики художньої прози митця з погляду її семантичної наповненості і в межах категорій хронотопу, символіки, мотивів, бінарних опозицій (Н. Кудря [96]).

Творчість О. Довженка також є предметом аналізу в таких аспектах: 1) особливості національної психології письменника на соціальному та індивідуальному рівнях та різноаспектний підхід митця до зображення менталітету українців (Н. Медвідь [128]), 2) концепція «життєтворчості» О. Довженка як головного чинника авангардистських пошуків у контексті його естетики й поезики (Н. Іванова [75]). Поденні записи письменників не розглядаються в аспекті особливостей поезики та у плані ідейно-естетичних витоків та джерел становлення щоденникарської манери митців.

Незважаючи на високий фаховий рівень літературознавчих досліджень названих авторів, обґрунтованість здобутих наукових результатів, українське літературознавство ще не вирішило проблему комплексного вивчення щоденникової спадщини А. Любченка та О. Довженка, зокрема у зіставному ключі. Щоденники письменників недостатньо вивчені у зв'язку з тенденціями розвитку європейської мемуаристики ХХ ст., що й детермінує актуальність пропонованої дисертації. Існуючі дослідження поденних записів митців оминають питання зв'язків щоденникарської творчості авторів з їх художньою прозою. Видається правомірним зауважити, що проблемно-тематичний аналіз записів не повною мірою розкриває специфіку світосприймання письменників, бо не враховано контекст філософських та мистецьких течій, які вплинули на становлення А. Любченка і О. Довженка як митців. Тож актуальним є спеціальний комплексний аналіз структурних, змісто- і формотворчих чинників щоденників письменників, мотивно-образної структури, розгляд образу автора у контексті наратологічних студій та мовно-стильових особливостей записів, які розкривають концептуальну цілісність поденних нотатків митців як художнє поєднання усіх значущих елементів щоденника.

Записи митців були предметом літературознавчого дослідження як зразки мемуарного жанру в працях Ю. Барабаша [6–8], П. Жилієвської [67; 68], Ю. Мариненка [120], П. Саливончик [171; 172], А. Харченко [193]. Але дослідники цих щоденників не проводили комплексного аналізу змісту й форми записів, хоча думка про синкретизм естетичних принципів і філософських позицій

та погляд на зошити О. Довженка як на «складну симфонію» була висловлена М. Рильським [166]. На інтегральність проблем філософії і мемуарної літератури вказували І. Василенко [27], Н. Мажара [116], К. Пігров [151], Є. Петровська [150], С. Рудзієвська [169]. Тому, варто зазначити, що доцільним є простежити зв'язок змісту й форми у щоденниках А. Любченка та О. Довженка, це і зумовлює актуальність дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукової проблематики кафедри української літератури Інституту української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Шляхи розвитку української літератури XVII – XX століття».

Тему дослідження закординовано радою Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України «Класична спадщина та художня література» (протокол № 1 від 24 лютого 2004 року), узгоджено вченою радою Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 6 від 25 січня 2012).

Мета та завдання дисертаційної роботи. Мета дослідження полягає в комплексному аналізі структури та змісту щоденників А. Любченка та О. Довженка, зокрема, розкриття проблематико-тематичної парадигми та жанрової, композиційної, наратологічної, характерокреаційної та стильової специфіки записів.

Досягнення сформульованої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– визначення специфіки мемуарної літератури, окреслення жанрових форм «літератури факту», встановлення таксономії щоденникового жанру та систематизація ознак щоденника;

– дослідження етапів розвитку українського письменницького щоденникарського письма як епічного наративу української літератури від давнини до новітнього часу;

– з'ясування художньо-естетичних витоків, інтелектуальних первнів, джерел щоденникарської творчості А. Любченка та О. Довженка;

– виокремлення та аналіз реалізації фундаментальних екзистенційних мотивів у щоденникових записах митців;

– дослідження концепту «Україна» та репрезентації теми історичних доль української культури у щоденниках А. Любченка та О. Довженка;

– аналіз жанрово-композиційної полівалентності щоденникових записів письменників і специфіки характеротворення образу наратора та образу людини у щоденниках А. Любченка та О. Довженка;

– окреслення мовностильових особливостей щоденникарської манери митців.

Об'єктом дослідження є функціонування і специфічність жанру щоденника в українській мемуаристиці, феномен української мемуарної белетристики як варіанта літературної творчості, зокрема особливості змістоформи письменницьких щоденникових записів А. Любченка та О. Довженка.

Предметом дослідження є щоденники А. Любченка та О. Довженка в контексті розвитку європейського щоденникарства та мемуаристики як феномен письменства української новітньої доби.

Теоретико-методичною основою дисертаційної роботи є праці з теоретичних проблем щоденникарства Н. Банк [4], І. Василенко [26; 27], О. Галича [34–38], Л. Гараніна [44], Л. Гінзбург [46], Д. Затонського [69], В. Здоровеги [71; 72], М. Коцюбинської [94], О. Мішукова [134], М. Кузнецова [97], К. Танчин [183], А. Тартаковського [184; 185], Я. Явчуковського [212] та ін.

Філософське підґрунтя дослідження склали праці М. Бердяєва [12; 13], А. Камю [79; 80], Е. Муньє [137], Х. Ортеги-і-Гассета [143], Ж.-П. Сартра [173–175], М. Гайдеггера [191], К. Ясперса [215], у яких проаналізовано буття людини в «межовій ситуації» крізь призму екзистенціалу страждання, та дослідження представників «філософії життя» (Ф. Ніцше, А. Бергсона, В. Дільтея). Теоретичну основу складають також положення праць сучасних філософів і літературознавців із питань екзистенційної проблематики, зокрема Н. Хамітова [192], О. Андріяшика [2], Ю. Бондаренка [21], І. Василюшина [28–30], С. Великовського [31], Л. Єремєєва [65], Л. Онишкевич [142].

Дослідження записів О. Довженка та А. Любченка спирається на літературознавчі праці Ю. Барабаша [5–8], В. Гребньової [47; 48], П. Жилієвської [67; 68], І. Захарчук [70], Р. Корогодського [89–91], В. Костенка [92], Ю. Луцького [109–111], Г. Магузи [114], Ю. Мариненка [120], В. Марочка [121], С. Матвієнка [119], І. Михайлина [131; 132], Д. Нитченка [139–141], І. та Л. Пізнюків [153–157], Л. Попович [162], Б. Степанишина [180], П. Саливончик [171; 172], А. Харченко [193], Н. Чиж [199], О. Шарварка [202], Ю. Шереха [204], П. Ямчука [213].

Підґрунтям дисертаційної роботи в детермінації екзистенційної природи жанру щоденників О. Довженка та А. Любченка стали дослідження І. Василенко [27], Н. Мажари [116], К. Пігрова [151], А. Приймак [163], С. Рудзієвської [169] та Т. Симонової [178]. Аналіз мотивної структури базувався на підходах А. Тимченко [186], а аналіз мовностилістичної структури щоденників спирається на праці О. Богданової [20] та А. Приймак [163].

Методологія дослідження поєднала продуктивні компоненти методів літературознавства. Комплексний підхід застосовано при системному аналізі змісту й жанрової форми тексту щоденників. Для вивчення належності нотаток А. Любченка та О. Довженка до жанру щоденника, порівняння мотивної структури й естетичних особливостей цих записів використано компаративний метод. Структуральний метод був спрямований на виявлення ознак екзистенціалізму в природі й жанрових ознаках щоденника. Під час аналізу мотивів і лейтмотивів аналізованих записів було використано текстуальний і контекстуальний методи та методику мотивного аналізу. Задля потрактування щоденників А. Любченка та О. Довженка як єдиного структурно-семантичного цілого, інтерпретації записів в аспекті їх породження (автор) і аперцепції (читач) та виявлення семантичних і структурних ознак екзистенціалізму як філософсько-літературного напрямку застосовано підходи герменевтичного та культурно-історичного методів.

Наукова новизна дисертаційної роботи. Дисертація є першою спробою системного і зіставного аналізу структурної й змістової парадигми щоденників А. Любченка та О. Довженка в контексті розвитку європейського щоденникарства

XX ст., дослідження зв'язку світогляду й творчої манери митців і жанрових ознак щоденника. Продовжено і збагачено наукові концепти попередніх досліджень екзистенціальної сутності щоденника як жанру мемуаристики на прикладі записів А. Любченка та О. Довженка, а також специфіки реалізації основних екзистенційних мотивів на сторінках аналізованих творів. Вперше окреслено способи творення авторського «Я» та особливості літературної презентації образу автора в щоденникових записах.

Практичне значення дослідження. Результати й основні положення дисертаційного дослідження можуть бути використані для комплексного вивчення проблеми функціонування української мемуаристики від давнини до сучасності. Висновки й узагальнення дослідження прислужаться для підготовки лекцій, спецкурсів і спецсеминарів з теорії літератури та історії української літератури середини XX століття, для написання дипломних і магістерських робіт. Результати дослідження сприятимуть подальшому осмисленню місця і ролі щоденників А. Любченка та О. Довженка в загальнонаціональному та світовому контекстах, виявленню екзистенційних рис і мотивів у творчості цих письменників, дослідженню екзистенціалістських особливостей щоденника як жанру та виявленню ідейно-художніх особливостей української мемуаристики, зокрема малознаної. Матеріал дисертації може бути застосований в едиційній практиці (коментування текстових реалій щоденника).

Особистий внесок здобувача. Дисертація й усі опубліковані праці (без співавторства) є самостійно виконаними та ґрунтуються на проведених автором дослідженнях.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження обговорено на засіданнях кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова та апробовано в доповідях на наукових конференціях, симпозіумах, читаннях та семінарах в Україні та за кордоном.

Публікації. Основні положення і результати дисертації викладено у 19 одноосібних публікаціях, 8 із них – у фахових виданнях, 4 праці – за кордоном.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків і списку використаних джерел (222 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 206 сторінок, із них 185 основного тексту.

РОЗДІЛ І

ЩОДЕННИК У СИСТЕМІ МЕМУАРИСТИКИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Феномен мемуарної літератури та її різновиди

Мемуари (франц. *mémoires* – спогади) є особистісною літературою соціальних, історичних, культурних, літературних і філософських проблем, що опираються на історичні або автобіографічні факти і спрямовані на процес самопізнання людини, окреслення образу часу, нації тощо. Фокусування на онтологічних питаннях часу і проблемах екзистенції людини в певну епоху вказує на суспільну представницьку функцію мемуарів.

Залежно від домінування змісту розповіді спогадову літературу поділяють на «мемуарно-історичну» (А. Тартаковський [184; 185]), «історико-мемуарну» (В. Полєк [161]), «автобіографічно-історичну» (Г. Мережинська [130]), «мемуарно-автобіографічну» (Г. Єлізаветіна [63]), «автобіографічно-мемуарну» (М. Федунь [188]), об'єктну, суб'єктну й об'єктно-суб'єктну, екстравертну, інтравертну і синтетичну. «Література факту» розрізняється також за тематичними чинниками (спогади військового, мистецького, політичного та іншого характеру, подорожньої література), соціальним станом авторів (спомини духовенства тощо), за суб'єктивною належністю, що зумовлює рівень художності (письменницькі й неписьменницькі). Мемуари – це формування літератури. Вони поєднують ознаки жанрів художньої літератури й документалістики, а відтак належать до проміжного родо-жанрового утворення (О. Галич [40]). Незалежно від того, якого елемента більше (документалізму чи художньо-образного узагальнення), мемуарна література набирає самостійного значення в жанрах подорожньої та мартирологічної літератури, записної книжки, щоденника, листа, нотатка, репортажу, нариса, автобіографії, літературного портрету, некрологу, філософських есе й епічних автобіографічних спогадах. За складністю організації

тексту мемуари поділяють на мемуари простої жанрової форми (некрологи, листи, письменницькі записники, нотатки), ускладненої (щоденники, літературні портрети) та мемуари з використанням готових жанрів художньої літератури (оповідання, повісті та романи, рідше нариси та есе).

Жанри літератури «nonfiction» не є архітектонічно замкненими формами, бо мемуаристика межує з художньою літературою і для неї властивою є внутрішня дифузія жанрів (текст літератури спогадів може поєднувати ознаки кількох жанрів мемуарної літератури). Я. Явчуновський слушно відзначив, що «література факту» споріднена з документальним кінематографом, бо для обох видів мистецтва «спільним джерелом інформації є реальні події і люди»; з документальною драмою, бо ця література вдається до прямого цитування; і з художньою фотографією, бо обидва види мистецтва базуються на «узагальненні і здатності виразити особливе, суттєве і типове в одиничному» [212]. В. Барахов звернув увагу на те, що деякі мемуаристи здатні «живописати словом», і підкреслив зв'язок мемуаристики з образотворчим мистецтвом [9]. Жанрові модифікації текстів мемуарної літератури залежать від особистості автора, його світогляду, стилю писання, бо є не тільки «літературою факту», а й «літературою особистого документа» (М. Чермінська [197]), документом спогадів, споминів і сповідей, для яких іманентним є орієнтація на літературу «fiction».

Зв'язок мемуарної і художньої літератури є інтегральним й імплікованим. Мемуари, маючи своєрідні риси, багатьма своїми гранями торкаються жанрів художньої літератури, насичують її життєвими спостереженнями, сюжетами, темами, мотивами. Будь-який жанр мемуаристики спирається і будується як на історичному, так і на біографічному чи автобіографічному фактах водночас. Документ як реальний історичний чи (авто)біографічний факт лежить в основі більшості творів літератури. Документальний факт літератури «nonfiction» стає «матеріальною базою» (К. Даніелян [49]), «прототипом» або «сюжетною канвою» (М. Федунь [188]) і «головним джерелом живлення» (П. Палієвський [147]) художньої літератури. Автор мемуарного тексту може використовувати різні варіанти художніх засобів (символи, образи, алегорію, гротеск, іронію тощо),

прийоми узагальнення, типізації, психологічне проникнення у внутрішній світ протагоніста. У спогадовій літературі на основі філософських узагальнень, аналізу подій і синтезу поглядів, ідіостилію автора, його майстерності в організації розповіді конкретна дійсність, створена з фрагментів занотованих автором реальних подій, перекодовується в «образ світу» («образ часу», «образ епохи») і поглинається «художньою структурою» (Л. Гінзбург [46]). Мемуарні жанри постають як «жанри-хамелеони» (С. Рудзієвська [169]), у яких факти і спогади як елементи документальної літератури, накопичуючись у тексті, формують художній образ часу. С. Рубінштейн слушно вказував, що «спогади – образ, віднесений до минулого» [168: 329]. М. Федунь також наголошує на «родовій належності мемуарів до художньої літератури» [188: 49]. Мемуарна література еволюціонує до художньої форми і в таких ознаках, як художність, типізація та дуальна репрезентація подій у рефлексіях об'єктивного зображення історичного факту та суб'єктивного ставлення до нього автора. Белетристика використовує мемуарність і як художній прийом, і як засіб типізації та узагальнення («Неопубліковані мемуари Хосе Антоніо Прімо де Рівери» К. Рогаса, «Патетична соната» М. Куліша, «Повість про санаторійну зону» М. Хвильового). «Література факту» перебуває на помежів'ї з публіцистикою, бо для неї є нормою «поєднання оповідних прийомів з об'єктивним викладом і публіцистичністю» (Г. Мережинська [130]). Тяжіння до публіцистики є результатом прагнення автора окреслити власні світоглядні, політичні й ідеологічні погляди у формі злиття емоційного з раціональним.

Важливим у сфері мемуаристики є диференціація на жанри. Більшість дослідників мемуарної літератури (Л. Гаранін [44], Л. Гінзбург [46], М. Кузнецов [97]) обходять увагою проблему жанрів. Їх аргументи зводяться до того, що існує мемуарний метажанр. Проте тенденції розвитку української мемуаристики демонструють появу значної кількості автобіографічних текстів, різних за змістом і формою, що засвідчує сформованість жанрів мемуарної літератури.

Значну роль у виділенні мемуаристики в окремий жанр відіграли ідеї Аристотеля про взаємозв'язок змісту й форми твору, що є одним із домінантних

аспектів у класифікації жанрів. Однак, М. Бахтін підкреслив: «час і «проблематика» письменника, диспозитивність його творчих інтересів» є також жанроутворювальними факторами [198].

Характерним для всіх жанрів мемуарної літератури є особистісний первень або зорієнтованість на репродукування подій особистого та громадського життя в дзеркалі символічної автобіографії та суб'єктивних записів, ретроспективність та пам'ять (О. Галич, [34–39], І. Василенко [27], Н. Іванівська [74], М. Коцюбинська [94], А. Тартаковський [184; 185]).

Особистісна позиція автора є основним джерелом текстів мемуаристики. Саме автор обирає зміст, структуру та поетику тексту, на основі яких формується концепція «людина–світ». Людське еґо є проблемо-тематичним генератором, домінантним, текстоконсолідувальним і формоутворювальним чинником, що формує персоноцентричність мемуарів. Різновиди мемуарної літератури по-різному розкривають образ автора. У листах відтворені стосунки з людьми, щоденники репрезентують людину через її роздуми, переживання і враження. Записки (записники) вміщують чернетки майбутніх творів автора, думки, уривки фраз, творчі плани і, розкриваючи творчу лабораторію письменника, презентують автора як митця. Автобіографія репрезентує автора через життєвий шлях, моменти його життя. Нотатки наближені до записок, бо розкривають творчу лабораторію автора, але є літературно опрацьованим матеріалом, у якому наратор репрезентований через авторську позицію. Літературний портрет прагне показати характерні риси сучасника автора через опис кількох зустрічей з ним. Автор виявляє себе через його позицію. Літературний портрет і мемуарний некролог як модифікація літературного портрета тотожні за структурою, поетикою, зверненням до ретроспекції, суб'єктивності оцінки та активної авторської позиції. У листі, щоденнику, автобіографії предметом зображення є авторське «Я», його життя, становлення його внутрішнього світу, формування його особистості через фактографічний опис подій життя або роздумів. Записки й нотатки стають способом презентації світогляду автора через художнє «Я» – це думка, задум, який буде використаний у майбутньому творі.

Ретроспективність, або час, як основна з наджанрових ознак, за М. Бахтіним, є важливою в мемуарному жанрі, де наявні два часових нараційних плани – сьогоденний (нещодавно минулий) та минулий. За цим аспектом мемуарні жанри розрізняються між собою. Так, у щоденнику, листі, записній книжці, репортажі відтворюються події, які для автора-наратора є сьогоденними або нещодавно минулими. Художня біографія, літературний портрет, нотатки, нарис, мартирологічна література, автобіографія, спогади, некролог створюються на основі давноминулих реальних подій життя автора-наратора або протагоніста. Отже, час є категорією хронотопу, яка визначає часову специфіку кожного мемуарного жанру і характеризує відстань між здійсненням події до її оформлення у тексті мемуарної літератури. О. Галич слушно вважає, що через категорію часу, з якою пов'язана специфіка мемуарних творів, є прямі виходи на жанр [42:21].

Наявність дистанції в часі («часової двоплановості» (О. Галич [42]) є ще однією жанровою ознакою мемуарних творів. Сутність дистанції в часі виявляє себе у синкретизмі подієвого плану категорії часу мемуарного жанру та авторського суб'єктивного сприймання («часу події» і «часу автора» (Г. Пенчев [182]), «концептуального часу» і «перцептивного часу» (О. Галич [42])), бо є естетичним освоєнням ретроспективних подій, що «здійснюється в координатах між об'єктивним часом їх реального буття й суб'єктивним сприйманням цього часу автором з урахуванням отриманих ним знань, набутого життєвого досвіду, творчої обробки історичних і мемуарних джерел...» [42:22] тощо.

Ще однією ознакою мемуарних жанрів є суб'єктивність («структурно-організуючий принцип мемуарної оповіді», «закон мемуарного жанру» (А. Тартаковський [184])). Це є відкрито виражений особистісний первень, що розкриває особистість автора мемуарів, його світогляд, політичні й естетичні переконання, погляди на центральні проблеми спогадів, що дозволяє репродукувати концепцію певного часу через події та людей і подається через різноманітні форми авторської свідомості та ставлення й сприймання наратора.

Для мемуаристики характерна діалектика суб'єктивного та об'єктивного, фактографічного, за М. Федунь [188], / документального, за Г. Мережинською [130], планів. На цей важливий параметр мемуарних жанрів впливає особистісний первень. Об'єктивними показниками записів-спогадів, їх об'єктивною реальністю є самі наратори, протагоністи, реальні люди, дати, прізвища, географічні назви, правдиве подання (опис) подій, правильна інтерпретація документа (факту). У літературі «nonfiction» на основі перманентного синтезу об'єктивного та суб'єктивного наратор витворює власну концепцію часу.

Морально-етична бінарна опозиція «правда-домисел (вимисел)» або поєднання історичної достовірності з художнім домислом (М. Федунь [188]) є елементом поетики. Якщо говорити про цю опозицію у контексті подання автором-наратором фактографічного матеріалу, то правда («правда історії», істина) є елементом поетики в мемуарній літературі, а вимисел – аберацією. Під час репрезентації матеріалу суб'єктивного характеру (сповідей, роздумів) автор-наратор мусить бути правдивим, бо це вимога мемуарної літератури, але ступінь відвертості і правдивості залежить від автора, від його настанови вести мемуари з розрахунком чи без розрахунку на публікацію, тому художній домисел у цьому випадку можливий. Домисел, обґрунтований або вірогідний (відповідно до його узгодженості з «правдою історії»), як «художня трансформація письменником факту» [108:211], що стосується деталей і штрихів, притаманний і «літературі факту». Адже, як слушно зауважив В. Здоровега, документ або фрагмент із фактів є певним первинним узагальненням, але «потрібна його переплавка, причому для документальної літератури – така переплавка, яка б не деформувала самого факту» [71:129]. Невиправданий художній домисел (вимисел) як фактично повне придумування істотного і визначного в тексті є аберацією для спогадів.

Будь-який жанр мемуаристики репрезентує антропоцентричну й гносеологічну проблематику, бо в «літературі особистого документа» відображається період корінних змін розумової і психологічної еволюції особистості, усвідомлення нею «себе у світі» і «світу в собі», а найкращі зразки мемуарного жанру відзначають етапи духовного пізнання людиною буття.

Використовуючи формулу Б. М. Ейхенбаума, можна стверджувати: будь-який акт мемуаротворчості – це завжди «акт пізнання себе в потоці історії» [208:342]. Людина розглядає записи як засіб усвідомлення, пізнання себе завдяки акцентуванню уваги на динаміці своїх думок, розкодуванні їх плутанини, розумінні їх схованої єдності, правди, яку неможливо безпосередньо окреслити в жодному окремому моменті. Йдеться про історичну самоідентифікацію особистості як жанроутворювальну ознаку мемуаристики.

Ідейною ознакою творів мемуаристики є концептуальність, яка є образним репродукуванням погляду автора-наратора на дійсність у мемуарному творі. Його автор подає власну суб'єктивну концепцію подій через композиційне розміщення матеріалу, добір та розташування фактів, їх естетичне освоєння та характерокреаційні вирішення, тому текст спогадової літератури – це «зцементована» цілісність» (М. Федунь [188]) поетики.

Особливість мемуарної літератури виявляється в змістовій сутності її жанрів і в структурних компонентах, властивих кожному з них. Автор під час роботи над мемуарним твором обирає певний власний стиль, що найбільш відповідає вираженню авторської ідеї та зображенню реальних ретроспективних подій, очевидцем і поціновувачем яких був. Він дотримується традиційної концепції щодо структурних вимог жанру, постійно веде пошук і добирає об'єкти художнього зображення, засоби й форми їх творення, надаючи перевагу тим, які допомагають чіткіше відтворити ідеологічну, філософську, естетичну, релігійну, аксіологічну і літературну концепцію автора-наратора, протагоніста. Отже, пошуки, літературний хист і художній смак автора дають основу для зародження як нових жанрових трансформацій, так і для генези нових жанрів мемуаристики. Цей процес триває, і мемуарні жанри весь час перебувають у постійній динаміці, що є іманентною ознакою спогадової літератури. Варто зауважити, що еволюція жанрів і поява жанрових трансформацій мемуаристики також перебуває під впливом тенденцій періоду творення мемуарного тексту і моди в літературі, твориться за законами й канонами тогочасних літературних напрямків.

1.2. Щоденник як мемуарно-белетристичний жанр: теоретичні та історико-функціональні аспекти

Специфічним формуванням мемуаристики є щоденник. Він є «органічною «суміжною» складовою літературного процесу» (М. Федунь [188]) і одночасно демонструє себе маргінальним літературним, документальним і художнім жанром (С. Рудзієвська [169]).

Щоденник – найменш канонічний серед інших жанрів спогадової літератури (Н. Банк [4], В. Здоровега [72], О. Матвєєва [122]). Він органічно синтезує різні жанри літератури, роди і види творчості, що зумовлює складність дослідження і визначення його жанрової природи.

Дослідники визначають щоденник як «записи» (О. Галич [40], С. Дмитрієв [58], Н. Левковська [101], М. Чудакова [201], Є. Петровська [150]), «нотатки» (І. Янська [214], М. Федунь [188]), «форму розповіді» (М. Чудакова [201]), «форму оповіді» (К. Танчин [183]), «особистий документ» (П. Саливончик [170]), «фіксацію подій» («Літературознавчий словник-довідник» [108]), «щоденник особистий» (П. Родак [220], Р. Любас-Бартошинська [218]), «journal personal» (Ф. Лежен [104]), «форму пізнання» (І. Галина [33]) або як «різновид мемуарної літератури» (В. Лесин [107]), «літературно-побутовий жанр» («Літературознавчий словник-довідник» [108], П. Саливончик [170]). Варто зазначити, що ці визначення вказують як на суперечливість поглядів щодо поняття «щоденник», так і на полівалентність цього жанру.

З усіх жанрових форм мемуарної літератури щоденник – «найбільш інтимний» (І. Янська [214]) та динамічний. Інтимність жанру створюється завдяки фіксації обсервацій, міркувань, висловлювань думки для самого себе. Автор пише для себе, для саморефлексії та самоорганізації, самовдосконалення, спостереження за життям і висновків із нього, які так потрібні для творення щастя в той час, коли сама реальність внутрішньо драматична. Фіксуючи себе, автор вважає, що зрозуміти себе, оточення можна тільки підкреслюючи власні думки та розуміючи їх прихований синкретизм, який не можна репродукувати в окремому моменті. Відсутність часової дистанції між моментом події і моментом спогадів

збільшує гостроту суб'єктивізму щоденникових записів. Близьким до щоденника є особистий неформальний лист. Але автор листа пише й аналізує сьогоднішнє, а автор щоденника, записуючи сьогоднішні події, оцінює їх з позиції майбутнього. Щоденнику автор-наратор довіряє свої найпотемніші почуття й думки. Із цього випливає вільна, позбавлена статичності й жанрових обмежень форма викладу сповіді, розмови з самим собою. Лист має адресата, тому ступінь довірливості в листі менша, ніж у щоденнику (О. Галич [40; 37] та В. Здоровега [72]). Крім того, належність адресатові та сама його особа зумовлюють підбір автором матеріалу й сюжету листа. Автор-наратор може бути не завжди відвертим, а відкрита емоційність і свідомо естетична спрямованість листа створюється з метою впливу на свідомість адресата (З. Сурманідзе [181]), що не є іманентним для щоденника. Водночас інтегральним для обох жанрів «літератури особистого документа» є людиноцентризм, хронологізм, поєднання «диспозиції і композиції», нова інформація й враження, що одразу фіксуються, сповідальне ставлення автора (але різною мірою).

Порівнюючи автобіографію й щоденник, варто відзначити інтегральність цих жанрів у хронологічній послідовності репродукування фактів життя самого автора, людиноцентризм та тотожності автора-наратора й протагоніста. Водночас автобіографія є творчим узагальненням, естетичною організацією автобіографічного матеріалу у зв'язній формі, яке дає повне уявлення про життя автора. Форма щоденника є монтажем, динамікою кадрів, як у кінематографі. Автобіографія одразу зорієнтована на читача. Тут можливий вимисел і домисел. Автобіографія є ретроспективним жанром, де автор фіксує минулі події, прагне дослідити генезис власного характеру, щоденник – це синхронний жанр («Щоденник» і «Автобіографія» Т. Шевченка, щоденник О. Кобилянської, «Щоденникові записи» і «Зачарована Десна» О. Довженка). Тематично щоденник приділяє більше уваги спогадам про людей і події, а автобіографія прагне до узагальнення й підпорядкування подій і фактів життя «певній авторській концепції, надавши творові ідейно-художні цінності» (Е. Морозова) [136: 85].

Подібними до щоденника є записні книжки (записники), нотатники, блокноти. Вони можуть мати щоденниковий характер і щоденникову структуру, а відрізняються за тематичним планом записів: свідчення, відверті рефлексії, записи, сповнені глибоким самоаналізом, – у щоденниках; записи про плани роботи, уривки фраз, думок, фрагменти художніх творів – у записниках; зразки літературно опрацьованого матеріалу – у нотатниках («Щоденникові записи» О. Довженка).

Фрагментарний характер фабули, суспільно-політична, побутова, історична чи психологічна тематика з описом реальних фактів, подій та конкретних людей тотожні для щоденника та нарису. У щоденнику на основі фіксації подій життя і різних за тематикою роздумів створюється цілісний, складний і багатогранний портрет особистості автора-наратора, «портрет-монолог» (М. Федунь [188]), автопортрет, писаний словом, що робить цей жанр близьким до мемуарно-літературного портрету.

Щоденник не тільки синтезується з іншими жанрами «літератури особистого документа», а й, як зазначила А. Ільків [76] у дослідженні щоденників кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст., у текст фактографічних щоденників проникають інші мікрожанри (лист, автобіографія, поезія в прозі, ескіз) та публіцистичні жанри. Це вказує на структурну неоднорідність, мобільність і жанрову гетерогенність щоденника, який є передусім жанром мемуаристики, але, завдяки своїм особливим ознакам, його форму письменники використовували як художній прийом для організації твору та оповіді / розповіді в художній літературі («Щоденник Одісея» Т. Гаврилова, «Щоденник страченої» М. Матіос, «Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Душа при свічці» П. Сороки, «Щоденник Горгони» В. Рибачука, «Джакомо Джойс» Дж. Джойса).

Дослідники К. Вйолле та К. Гречана [32] зауважили, що у світовому літературознавстві відомі два шляхи дослідження щоденників:

1) дослідження щоденників як творів документальної літератури, адже, надаючи інформацію про генезу літературних творів, наявність життєвих архетипів, історичні події, побут, характер часу чи обставин, життя відомих

людей, авторів, якщо вони залишили слід в історії, літературі, мистецтві тощо, щоденник привертає увагу літературознавців та істориків;

2) дослідження щоденників як творів автобіографічної літератури. Цього напрямку дослідження дотримується західноєвропейська наука, яка вважає, що щоденник є формою автобіографічної творчості, побудовою й презентацією власної особистості, «літературним фактом». Погляд на щоденник як на документ і художню творчість письменника є правомірним, бо цей жанр, як і вся «література особистого документа», межує з документалістикою, художньою літературою та публіцистикою.

Щоденник як жанр мемуарної літератури є невід'ємною частиною документальної літератури. Документальна фіксувальна інформативність щоденникового жанру є як фактажною, так і настроєвою, бо хроніка подій репродукована через вторгнення дійсності в життя автора, її ремінісценції в душі людини та хронологію настроїв, роздумів, спричинених життєвими реаліями. Інформативність цього жанру створюється на основі перманентного синтезу об'єктивних реалій і суб'єктивних чинників і реценцій. Грунтуючись на реальних подіях часу, щоденник дозволяє переробити спомини про події громадського чи особистого життя з побачених, пережитих та відчутих фактів, відомих іноді тільки авторові, на літературні свідчення.

Щоденник стає письмовою панорамою доби або її літературним документом. Зафіксовані в записах реалії є автентичними, такими, що зберігають настрій моменту та дух доби, коло проблем, особливості етноментальності, ідеологію часу та певної верстви людей. Щоденник є хронікою історичного, культурного, громадського, особистого життя, часто неформального, репродукованого не в офіційній, а в літературній формі за бажанням автора через образ часу, інтенсивні психологічні процеси генезису й утвердження авторського «Я», «сплетіння мотивів і наслідків» (М. Коцюбинська [94]).

Щоденник підкреслює «психологічний аспект споминів» (Л. Гінзбург [45]), бо є психологічним портретом автора, який фіксує власний стан душі в будь-який період життя, еволюцію характеру під впливом зовнішніх обставин.

М. Коцюбинська аргументовано підкреслює, що «цього не досягти при ретроспективному погляді, найоб'єктивнішому аналізі з урахуванням усіх фактів, усіх чинників, але без знання таких безпосередніх синхронних «кадрів» [94:116].

Щоденник – не просто фіксація побаченого й не просто роздуми про нього. Це й спосіб бачення, розуміння ситуації на початковому рівні її пізнання, на рівні споглядання, проте в цьому споглядально-гносеологічному моменті є елемент художності. У щоденнику автор, обираючи матеріалом твору не вигадану фабулу, осіб та ситуації, а реальні події, постаті, творить моноконцепцію світу, своєрідну й самобутню художню структуру з її внутрішніми естетичними законами, використовуючи різноманітні художні словотворчі, лексико-синонімічні, контекстуально-синонімічні, синтаксичні, стильові засоби увиразнення мовлення. Тут можна знайти й імпровізацію, і емоційне насичення, і елементи образотворення, що є ознакою творчості.

Для автора його щоденник стає результатом вияву індивідуального художнього хисту. Літературні здібності автора, задоволення його певних внутрішніх психологічних потреб, тематика щоденника й час написання твору впливають на художню форму жанру й роблять його неоднозначним і полістильовим. Інформативність і сповідальність, фактографічність і рефлексивність, «гра» авторської уяви і сприймання, тематична і жанрова свобода, візіонерство й профетизм, елементи художнього твору – все фіксує одразу й творить документально-художній синкретизм щоденника. Така нестійка динамічна побудова цього жанру, внутрішньо і потенційно приваблива для різних форм, кожного разу з появою нового щоденникового твору дає авторові нові можливості для художніх пошуків. Будь-який погляд на щоденник як жанр мемуаристики констатує своєрідну «творчу маніфестацію життя» [83:41].

Щоденники подібні до інших творів художньої літератури в конструюванні дійсності й у сприйманні читачем інформації, поданої в них. Хоча М. Коцюбинська досліджувала специфіку епістолярного жанру, який за ознаками є подібним до щоденникового, проведений нею аналіз створення дійсності в листі нагадує процес формування реальності в щоденнику. Адже під час написання

листа між автором і читачем «створюється спільний простір, спільний світ автора й адресата, об'єднаний спільною пам'яттю і спільним досвідом. <...> спеціально сконструйована, як у художньому творі, дійсність» [94:187]. Пізнаючи створену автором інформативно-суб'єктивну реальність щоденника, читач активізує уяву, сприймання так само, як і при сприйнятті художнього твору. Відчуваючи зафіксовану у творі реальність, у якій зберігається великий обсяг різноманітних історичних і особистих фактів, емоцій і характеристик, читач створює для себе живі картини описаного часу, налаштовує себе на емпатію, активізацію власного досвіду, відкриває шлях для розуміння вимислу, співтворчості й творчості.

Письменницькі щоденники демонструють інший вид взаємодії документа й творчості в цьому жанрі, ніж неписьменницькі. Вони вводять читача в лабораторію митця. Тут є уривки з майбутніх творів, нотатки задумів, записи реальних життєвих епізодів, які заплановано використати як матеріал для художніх творів. Я. Явчуновський називає таку особливість щоденників письменника «розкриттям прийому» [212:113], бо проникнення у творчу майстерність митця знайомить читача з індивідуальністю автора, іманентно йому властивим способом мислення, поглядом на життя, світоспогляданням і світорозумінням.

У щоденнику рельєфно окреслюється образ автора незалежно від того, письменник він чи ні. Наратор дає нам інформацію з власного життя, іноді зі щоденників дослідники творчості чи життя митця дізнаються про невідомі до того часу факти його біографії. Залежно від обсягу автобіографічних відомостей щоденник наближається до автобіографії, але за обсягом значно перевищує її. Звичайно, форма цих двох літературних жанрів різна, але в обох домінантним героєм є сам автор, вони наповнені фактами з власного життя письменника, мають виняткову роль у збереженні пам'яті, самоідентифікації людини та нації. Біографічні або автобіографічні моменти завжди будуть переважати в текстах мемуаристики, бо особистісний елемент є домінантним у «літературі особистого документа», а це є «відображенням з самого початку прагнення мемуаристики до автобіографізму» (О. Мішуков) [134:219]. Б. Ейхенбаум вивчав щоденник як один

із автобіографічних жанрів і детермінував автобіографізм у ньому як «стилістично маркований літературний прийом», який є ознакою жанру автобіографії і з'являється в текстах, які самі по собі не є автобіографією [134].

Щоденник поєднує план подій як основний сюжетно-композиційний стрижень і план переживань, що репродукують розвиток особистості автора. Автор творить не тільки автобіографію, а й психологічний, світоглядний автопортрет через рефлексію потаємних внутрішніх процесів, трансформацій, перемог, злетів і падінь, що робить щоденник «речовим аргументом» еволюції автора та динаміки його поглядів, відбиттям «культурних ландшафтів» (В. Дільтей) дійсності.

1.2.1. Класифікації щоденникового жанру

Щоденник як жанровий різновид загального мемуарного жанру (Л. Гаранін [44]), як рівноправний жанр, який може бути різновидом мемуарного жанру (А. Тартаковський [184; 185], Т. Колядич [85], О. Галич [34; 35; 36]), або як самостійний жанр документальної літератури (Е. Кардин [214], К. Танчин [183]) має різні форми. Класифікації щоденників були зроблені С. Бочаровим [23], С. Дмитрієвим [58], М. Чудаковою [201], Г. Костюком [93], Д. Кіном [82], А. Понсонбі [219], К. Вйолле та К. Гречаною [32]. Таксономії письменницьких щоденників розроблені А. Шифманом [205], І. Даровською [56], З. Сурманідзе [181], Н. Момот [135], П. Саливончик [170], А. Ільків [76], А. Кочетовим [95] та К. Танчин [183].

Дослідники обирають різні принципи таксономії текстів, які належать до цього жанру. Вони фокусують класифікацію щоденникових записів на таких аспектах: 1) належність до роду літератури (А. Понсонбі [219], С. Бочаров [23], М. Чудакова [201], С. Дмитрієв [58]); 2) ступінь художності й документалізму (А. Ільків [76], А. Кочетов [95], І. Даровська [56], Н. Момот [135], праця «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» [106]); 3) тематика / об'єкт зображення (К. Вйолле – К. Гречана [32], Г. Костюк [93], К. Даниелян [54]); 4) рід занять автора-наратора (С. Бочаров [23]); 5) комунікативний намір

(А. Понсонбі [219], С. Бочаров [23], Д. Кін [82], А. Шифман [205], Г. Костюк [93]); 6) стаття автора (К. Вйолле – К. Гречана [32]); 7) періодичність ведення (А. Понсонбі [219]); 8) співвідношення об'єктивного і суб'єктивного (П. Саливончик [170], А. Кочетов [95]); 9) мотив ведення (К. Танчин [183], П. Саливончик [170], Г. Костюк [93], М. Федунь [188]).

Видається правомірним зауважити, що найбільш важливими аспектами таксономії щоденників є їх належність до літературної парадигми, рівень художності й документалізму, бо саме вони розкривають літературні особливості подених записів.

Науковці констатують, що цей жанр за належністю до роду літератури може бути жанром художньої прози («Дневник лишнего человека» І. Тургенева, «Журнал Печоріна» М. Лермонтова, «Записки божевільного» М. Гоголя, «Повість про санаторійну зону» М. Хвильового) або різновидом ділової літератури (корабельний щоденник мореплавця Дж. Кука, лицейський щоденник декабриста В. Кюхельбекера, щоденник цензора О. Нікітенка, щоденник публіциста Л. Суворіна).

За принципом ступеня художності й документалізму, «за прийомом типізації, характером домислу і мовним стилем» (Н. Момот [135]) або «за співвідношенням фактографічного / документального та белетристичного елементів, розрізненням позиції автора, авторської ролі та авторської маски» (А. Ільків [76]) щоденники поділяють на фактографічні (документально-художні (І. Даровська [56]), класичні (А. Кочетов [95])) – щоденники О. Гончара, О. Забужко, Р. Іваничука, Ю. Луцького, В. Стуса, Л. Танюка, Г. Тютюнника; літературні (белетризовані (І. Ільків [76], «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» [106]), художньо-документальні (І. Даровська [56]) – «Філософія страху, або ж Проклятий народ» В. Медведя, «Денники» П. Сороки, «Келії чайної троянди» К. Москальця; вигаданий (белетризований (А. Ільків [76], Н. Момот [135])) – «Душа при свічці» П. Сороки, «Щоденник страченої» М. Матіос, «Щоденник Одиссея» Т. Гаврілова, «Щоденник Горгони» В. Рибачука, «Спокуса вічністю» Н. Мориквас. З огляду на західноєвропейську таксономію

поденних записів фактографічний та белетризований щоденники належать до реальних поденних записів, а вигадані – до фіктивних.

Фактографічний щоденник має за мету окреслити морально-етичні й мистецько-естетичні проблеми. У щоденниках такого типу постає «документальний образ доби» (А. Ільків [76]), а автор перебуває на периферії, йому належить роль літописця, хронікера. Структура композиції традиційного щоденника має форму стрижня, «на який у хронологічній послідовності нанизуються спостереження, роздуми та принагідні авторські нотатки» [106:628]. У текст фактографічного щоденника проникають мікрожанри мемуарної літератури та публіцистичні жанри. Він тяжіє до публіцистики, бо спрямований на голоморфне мислення, сегмент досліду, активну авторську позицію, зорієнтований на факт, документ. Белетризований тип щоденника жанрово однорідний, характеризується «монолітністю оповіді й смисловою єдністю записів» (А. Ільків [76]), становить «багатошарову структуру, яка вміщує реальний, есеїстичний та художні шари» [106:628]. Він є продуктом художньо-документальної літератури. Зміст і образна система формують філософічність записів, а система символів і архетипів зумовлюють концептуальну інтерференцію. У фактографічному щоденнику автор постає як «авторська позиція», у белетризованому типі – як «авторська роль». Белетристичний щоденник є вигаданим. Він побудований за законами художньої літератури. Це результат когерентності жанрів, у якому щоденникова форма є способом психологізації змісту, а образ автора – «авторська маска». Варто додати, що ідіостиль автора може породжувати нові форми щоденників, руйнуючи межу між фактографічним і белетризованим, тому право на існування має як фактографічно-белетризований, так і белетризовано-фактографічний типи поденних записів.

Прикладом фактографічно-белетризованого типу є щоденник О. Довженка. Як у фактографічному, тут постає «документальний образ доби», образ автора репрезентований як відкрита «авторська позиція», текст записів тяжіє до публіцистичного, бо зорієнтований на аналітичне мислення, і не є монолітним,

оскільки творчі записи органічно влітаються в текст щоденника. Але наявність системи символів («море», «хата») та образів («Вселенський Плач», «Вдовиця»), філософічність тексту, відтворення подій життя через внутрішнє й духовне – ознаки белетризованого щоденника. «Щоденник» А. Любченка більшою мірою белетризований, ніж зошити О. Довженка: образ автора постає як «авторська роль», тексту притаманна жанрова однорідність, цілісна оповідь («монолітна оповідь» (А. Ільків [76])) і внутрішньо змістова єдність записів. Але проблемно-тематичний спектр щоденника розкриває проблеми національного буття, подає фактографічні ескізи до біографії митця (варто зауважити, що поденні записи є єдиним джерелом, яке окреслює життя автора окупаційного періоду й іміграції) та факти щодо українського мистецького життя на окупованій території, тому слід віднести його до фактографічного типу.

Класифікація щоденників за ступенем художності й документалізму тісно межує з диференціацією поденних записів за співвідношенням об'єктивно-суб'єктивного: 1) об'єктні (об'єктивні, об'єктивовані, фактичні), або «щоденник зі слабо вираженим суб'єктивним авторським фактором», класичний щоденник «публіцистична оповідь з епізодичними виявами активного авторського «Я» (А. Кочетов [95]) – «Щоденник письменника» Ф. Достоєвського; 2) суб'єктні (суб'єктивні, суб'єктивовані, інтимні) та 3) об'єктно-суб'єктні. Метою і сенсом об'єктних (об'єктивних, об'єктивованих, фактичних) щоденників є відтворення подій, ситуацій, людей, до яких прикута авторська увага. Суб'єктні (суб'єктивні, суб'єктивовані, інтимні) спрямовують інтерес на постать автора.

Слушним є класифікувати щоденники й за домінантною позицією автобіографізму та історизму в тексті. У автобіографічно-історичному щоденнику переважає зображення автобіографічних моментів життя, на першому плані постає особа-наратор і її «alter ego» на тлі історичному, яке розкривається через автобіографічне («Щоденник» А. Любченка). У історично-автобіографічному домінує зображення картин історичного життя народу, епохи, часу, а автобіографічне подається у контексті епохи («Щоденникові записи» О. Довженка).

За тематичною домінантою виокремлюють подорожні («Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна, «Діаріуш подорожній» П. Орлика, щоденник графині А. Толстої, А. Радищева), військові (Ф. Глінки, Д. Давидова, М. Кохановського, В. Бібікова, І. Боберського), історичні (Є. Чикаленка, В. Винниченка, О. Довженка, А. Любченка, В. Стефанишина, Ф. Євлашевського), політичні (Р. Іваничука), родинні (хроніки повсякденного життя К. Карамзіної, О. Смирнової-Россет, А. Вульфа), творчі, «романтизовані» (інтимні) щоденні записи (К. Вйолле – К. Гречана), економічні (Я. Марковича), еротичні (шифрований щоденник Карела Махи (*Šifrovany denik Karela Máchy*, 1835)), інтимні (О. Кобилянської, Ф. Кафки), гуморно-сатиричні (щоденник національного героя Селепки Лавочки), побутові або предметні щоденники (Т. Мана) (Г. Костюк [93]). Подорожні ведуться з часу від'їзду до моменту повернення. Військові розповідають про мілітарні дії. Родинні базуються на житті та вихованні дітей, стосунках автора з іншими членами родини. Творчі – це коментарі щодо власної літературної діяльності. «Романтизовані» (інтимні) тяжіють до літературного статусу, тут зовнішні події перебувають під впливом суб'єктивного сприймання автора, а значне місце приділено опису його внутрішнього стану, природи, роздумам загального характеру. Тематика побутових щоденників – «сухі телеграфічні нотатки» (Г. Костюк [93]) про місце, дату перебування, зустрічі, дрібні епізоди дня.

За родом занять автора-наратора дослідники поділяють щоденники на письменницькі (В. Скотта, Стендаля, братів Гонкурів, Т. Шевченка, Л. Толстого, «Діаріуш» Д. Туптала, О. Довженка, А. Любченка, Остапа Вишні, Олеся Гончара, В. Винниченка, О. Мошури, М. Черемшини, О. Назарука, І. Блажкевич, І. Бажанського, О. Ізарського) і неписьменницькі (щоденник П. Апостола), корабельний щоденник мореплавця Дж. Кука, лицейський щоденник декабриста В. Кюхельбекера, щоденник цензора О. Нікітенка, щоденник публіциста Л. Суворіна, щоденник громадського діяча Є. Чикаленка, щоденник військового І. Боберського, П. Скоропадського, щоденник пересічного мешканця

І. Винницької, щоденники науковців і політиків М. Грушевського, С. Єфремова, В. Вернадського, Д. Донцова).

Доцільно систематизувати поденні записи за формою записів: прозові й віршовані. Домінантною формою є прозова, але практика ведення щоденників має в собі й віршовані щоденники (Б. Кравців, «Сонети і станси. З поетичного щоденника (1971—1973)», «Опромінення майбутнім» віршований щоденник Себастьяна Боке, «Дні в році» (1948), «Свідок» (1949) Їржи Коларжа («Dny v roce», «Očitý svědek» Jiřího Koláře).

За комунікативним наміром (призначенням до друку або співвідношенням «наратор-реципієнт») дослідники класифікують щоденники як: 1) призначені до друку від початку написання (С. Бочаров [23], Д. Кін [82], А. Шифман [205], Г. Костюк [93]) – «Щоденник» Ж. Ренара, «Опале листя» В. Розанова, щоденники Т. Шевченка, Л. Толстого, А. Жіда, М. Шаповала; 2) можлива публікація (А. Шифман [205]), 3) не призначені для публікації і друківані після смерті автора (С. Бочаров [23]) – щоденники О. Довженка, А. Любченка, Остапа Вишні, 4) щоденники робочого характеру (нотатники) (А. Шифман [205]) – записні книжки М. Коцюбинського, О. Довженка; 5) не зорієнтовані на публікацію, написані для себе (Д. Кін [82], А. Шифман [205]) – щоденники О. Довженка, А. Любченка. Цю класифікацію доцільно брати до уваги, аналізуючи щоденники, бо вона розкриває психологічні аспекти вибору стилю, теми записів і дотримання бінарної опозиції «правда-домисел» через варіант «правда-замовчування».

Для щоденників, які автори від початку вели з метою публікації або підготовані автором до друку, характерним є вилучення контроверсійних моментів. Авторі поденних записів, розрахованих на публікацію, фокусують увагу на домінантних питаннях часу та визначають своє місце у ньому, оминаючи деталі особистого, побутового, інтимного, негативного характеру. У щоденниках цього типу авторське ставлення до громадського та особистого життя висловлене у формі публіцистичних і філософських коментарів або висловів. Щоденники, автори яких вважали можливою публікацію, зорієнтовані на опис подій і фактів чітко окресленого публіцистичного характеру. Поденні записи, видані після

смерті авторів, можуть також друкуватися з купюрами. У записах О. Довженка Ю. Солнцевою були вилучені і знищені певні частини записів, інша їх частина ще закрита для загального користування і зберігаються в архівах ФСБ. «Щоденник» А. Любченка також друкується з лакунами, бо на прохання нащадків єпископа Мстислава з етичних міркувань були вилучені записи, які стосуються його родини. У нотатниках зафіксовано факти, події, плани, конспекти, необхідні для майбутніх творів. Варто зауважити: недоречно визначати, чи писав автор з розрахунком чи без розрахунку на публікацію, бо присутність адресата, фіктивного читача є імпліцитною (К. Танчин [183], О. Матвєєва [122]) й іманентною, вона закладена у цільовій настанові записів і зумовлює зміст, форму, стиль. Несвідомо автор щоденників, який фіксує для себе, «все-таки пише для нащадків» (К. Кобрин [83]). Щодо письменницьких щоденників, то автор націлений на публікацію від початку і впевнений, що його записи будуть надруковані посмертно.

Класифікація щоденників за статтю автора (чоловічі / жіночі) розкриває їх гендерні особливості. У чоловічих щоденниках (щоденники Т. Шевченка, Остапа Вишні, О. Довженка, А. Любченка, О. Гончара) відзначається вплив епістолярного жанру. Вони тяжіють до хронікальної моделі на відміну від жіночих (щоденники Х. Алчевської, О. Кобилянської, І. Блажкевич, «Щоденник Анни Франк», «Щоденник Олени Булгакової»), сконцентрованих довкола певного емоційного центру (К. Вйолле-К. Гречана [32]). За співвідношенням у щоденниках раціонального і ірраціонального, образного та символічного, приватної та історичної тематики виокремлюються фемінний і маскулінний стиль письма (М. Варикаша [25]). Щоденникам, що демонструють риси фемінного письма, притаманна почуттєва нарративна непослідовність, фрагментарність, багатозначність образів, еліптичні та інверсивні конструкції. Маскулінний тип ведення щоденників пов'язаний з виявом зацікавленості до опису та аналізу доби в контексті існування нації, країни, культури, людства. На структурному рівні ознаками маскулінного письма є ієрархічна організованість, моносемія, полярність позиції. Таксономія поденних записів за гендерним типом письма

автора більшою мірою класифікує щоденники, ніж за його статтю. Варто зауважити, що питання впливу гендеру на зміст і стиль щоденникарської манери було предметом спеціального літературознавчого дослідження Марти Варикаші, яка довела: гендерні чинники не варто ототожнювати зі статтю автора, бо, наприклад, щоденник Франца Кафки демонструє фемінний стиль поденних записів через «я-персонаж» та «конфліктно-тематичні дискусії» записів [25].

Структурний рівень щоденника розкриває їх класифікацію за періодичністю ведення записів: ті, що ведуться систематично, або ті, що ведуться час від часу. За мотивами ж ведення або «призначенням, функцією та роллю для автора / наратора» (К. Танчин [183]) науковці визначають: 1) нотатки глибоко психологічні, зосереджені на власному «Я»: (а) щоденник як документ самоаналізу або «бажання самоаналізу» (П. Саливончик [170]) – «Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна, щоденники В. Винниченка, Л. Толстого; б) щоденник як пам'ять про себе – щоденники В. Поліщука, К. Чуковського; в) щоденник як самоспоглядання – щоденники В. Поліщука, О. Кобилянської; г) щоденник як засіб психічної самотерапії, як «потреба осмислити / переосмислити» (П. Саливончик [170]), або як сповідь (М. Федунь) – щоденники О. Кобилянської, Т. Шевченка, Франца Кафки, Є. Фредерікс, Н. Готовцевої), д) щоденник–медитація (М. Федунь [188]) – щоденникові записи О. Мошури, щоденники П. Мейєндорфа, І. Тургенєва, В. Жуковського; 2) записи з бажанням приховати від цензури думки та погляди (П. Саливончик [170]) – щоденникові записи О. Довженка, 3) щоденник як свідчення або бажання зафіксувати навколишнє життя (Г. Костюк [93]) – «Журнал Печоріна» М. Лермонтова, щоденники С. Єфремова, Степана Васильченка, З. Гіппіус, записні книжки М. Коцюбинського. Щоденник як документ самоаналізу ведеться для себе, щоб «втекти у власний світ». Через прагнення залишити слід про себе ведеться щоденник як пам'ять. Щоденник як споглядання є виявом нарцисизму (К. Танчин [183]). Щоденник-медитація є кордоцентричним, він сфокусований на житті «серця». Головний психологічний аспект щоденників у лікуванні словом, тому що неспокій, оформлений у слово, менше пригнічує і

дозволяє оволодіти власним станом. Доба репресій та боротьби з інакомисленням стала причиною ведення щоденників, особливо письменниками, які стали місцем творення «нової дійсності», занотовування контрверсійних думок, заборонених для оприлюднення в творах. Щоденник, що ведеться через бажання приховати від цензури думки і погляди, корелює зі щоденником як документом самоаналізу, щоденником як самотерапією та зі щоденником як свідком, у якому автор як очевидець розповідає все, як було.

Насправді щоденників у чистому вигляді не існує, не можна віднести певний щоденник до якогось одного жанрового типу, бо він буде мати елементи суміжних типів, а поетика буде залежити від мети ведення та ідіостилю автора.

1.2.2. Генологічні аспекти щоденників

Відсутність єдиної методики вивчення жанру, суперечливість поглядів на детермінацію цього поняття стали причиною того, що в сучасному літературознавстві дефініції щоденникарського жанру нетотожні. Подаючи їх, дослідники акцентують увагу на тематиці та призначенні записів, на їх формі й періодичності чи на способі ведення, належності до документальної та художньої літератури. Проте жодна дефініція поняття «щоденник» не сфокусована на образі автора, особливих ознаках щоденника як жанру мемуарної літератури, на змісто- і формотворчих чинниках.

За тематичним планом дослідники В. Лесин [107], М. Чудакова [201], К. Вйолле та К. Гречана [32], П. Саливончик [170], Ю. Ковалів [108] визначили щоденник як фіксацію побачених, почутих, осмислених подій особистого життя, думок, переживань, вражень про навколишній світ, «плин власного життя» (К. Вйолле [32]). Науковці І. Галина [33], І. Янська [214], К. Вйолле і К. Гречана [32], П. Саливончик [170] наголошують на психологічних і психоаналітичних первнях жанру щоденника, вказуючи, що це особистий документ є формою усвідомленого прагнення самовираження і самопізнання, який спонукає авторів записів до роздумів, переоцінки й переосмислення істин. Разом з акцентом на політематичності і психорефлексивній основі щоденникового жанру дослідники у

дефініціях зосереджуються на певних жанрових особливостях: 1) щоденність, періодичність або відсутність періодичності (О. Галич [40], Н. Левковська [101], К. Танчин [183]), 2) відсутність дистанції між подією та записом (Є. Петровська [150], Ю. Ковалів [108]), 3) автобіографічність та оповідь від першої особи (О. Галич [40], Є. Петровська [150], І. Янська [214], Ю. Ковалів [108], З. Сурманідзе [181], В. Лесин [107], К. Вйолле та К. Гречана [32], К. Танчин [183]), 4) хронологічність (В. Лесин [107], П. Саливончик [170]), 5) монологічна або внутрішньодіалогічна форма (П. Саливончик [170]), 6) поєднання «вузькодокументальних» записів за висловлюваннями, наближеними до літературних (К. Танчин [183]).

Видається правомірним зауважити, що найбільш повну й точну дефініцію щоденнику дає П. Саливончик, яка вважає, що цей жанр є «особистим документом, який пишеться для себе і не розрахований на публічне сприйняття (до певного часу) ... літературно-побутовий жанр, фіксація явищ особистого життя або побаченого, почутого, внутрішньо пережитого та осмисленого в хронологічному порядку (за днями, тижнями, місяцями, роками), здебільшого в монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка з самим собою, з уявним опонентом тощо)» [170:138–139]. У цій інтерпретації акцентовано увагу на призначенні записів, формі їх ведення, чого немає в інших дефініціях, хоча й це визначення не окреслює сталих ознак щоденника. Щоденник – це різновид спогадових записів, що ведуться у хронологічній послідовності щоденно чи з певною періодичністю, синхронно з подіями життя автора, про важливі на його погляд побачені, почуті та внутрішньо пережиті події, які щойно сталися, свідком та учасником яких він був, які спонукали його до роздумів, переоцінки істин, є формою самопізнання та репрезентацією досвіду.

Класифікації щоденника вказують на варіативність, мобільність та динаміку цього жанру. Отже, щоденник як жанровий різновид мемуаристики має характерні ознаки, притаманні «літературі факту», а також сюжетно-концептуальні (змістотворчі) і конструктивно-стилістичні (формотворчі) риси та

психоаналітичні (психодекодувальні) ознаки, іманентно властиві власне щоденникам, які виокремили його в окремий жанр мемуарної літератури.

Автор, його думки, переживання та роздуми про події, які відбуваються з ним і довкола нього, стають джерелом записів щоденника, які ведуться від першої особи, тому особистісний первень як ознака мемуаристики притаманний і для щоденника. Наявність у щоденникарстві зразків різної тематичної спрямованості (військових, подорожніх, творчих, побутових тощо), які відрізняються за ступенем автобіографізму та історизму, за рівнем суб'єктивного й об'єктивного, за мотивами ведення записів, вказує на домінування антропоцентричної, антропософської та гносеологічної проблематики, яка є домінантною в жанрах спогадової літератури. Беручи до уваги той факт, що рефлексія дійсності в щоденнику відбувається синхронним шляхом, такі параметри мемуаристики, як ретроспективність і часова двоплановість, набувають форми, нехарактерної для інших жанрів мемуарної прози, за винятком випадків, коли автор згадує чи переглядає власний погляд на події минулого, проводить паралелі з сучасною йому дійсністю. Нараційний час у щоденнику сьогоденний (один часовий план (А. Кочетов [95], К. Танчин [183])) або нещодавно минулий. Тому дистанція в часі невелика, «план події» («концептуальний час») дорівнює «часу автора» («перцептивному часу»). О. Галич наголошує на відсутності єдиного часового виміру та наявності часової двоплановості в щоденниках, але варто зауважити, що це є актуальним, коли спомини вміщені у поденних записах.

Ретроспективність характерна для щоденника, якщо прийняти за факт те, що є не зараз, є вже минулим. Часову двоплановість щоденникових записів слід розглядати як «подвійну орієнтацію в часі» (М. Варикаша) [25:9], бо події розглядаються з погляду майбутнього та скеровані в майбутнє, тому автор щоденника постає як пророк. Синхронність ведення оповіді, «осмислення сучасного з позиції сучасного» (М. Федунь [188]) є причиною того, що суб'єктивність у щоденнику має відкритий характер реакцій на події дійсності. Немає часу для заспокоєння від бурхливих психологічних переживань, від подій, що відбулися щойно; суспільна думка щодо певної історичної дійсності ще не

склалася, а подальші події, позитивні чи негативні, ще не відбулися, тож автор твору висловлює часом гостро контroversійні думки й враження. Класифікація щоденників за співвідношенням суб'єктивного й об'єктивного, наявність у щоденникарському практичному уздусі фактографічних, белетризованих, фактографічно-белетризованих та белетризовано-фактографічних, белетристичних щоденників указує на такі ознаки поденних записів, як діалектика суб'єктивного і об'єктивного та бінарна опозиція «правда / домисел (вимисел)». Такі ознаки мемуарної прози, як документальність, суб'єктивність, концептуальність, властиві щоденникові.

Концептуальність як авторську суб'єктивну концепцію подій, репродуковану шляхом добору матеріалу, його розташування та художнього оформлення в щоденнику, не можна збагнути без розуміння дифузії всіх його рівнів, без урахування кожного елемента твору та його ролі в структурі цілого тексту. Щоденник є цілісною системою особливостей сюжету, композиції, стилю, мови та інших жанрових ознак. Він, як і інші жанри художньої літератури, має особливу композицію, яка формує організованість фрагментарної реальності, відтвореної автором. Сюжет щоденника створюється на основі хронологічної послідовності, яка розкриває еволюцію поглядів автора на події доби. Хронологічність стає основою для розгортання хронікального сюжету, який є домінантою щоденникового жанру. Текст цього жанру треба розглядати як певний структурований синкретизм, що характеризується цілісністю, інтегральною модальністю. Він складається «з кількох надфразових єдностей, речення яких своєю чергою зв'язані між собою формальним, структурним, семіотичним та концептуальним зв'язком» [163:14]. Для щоденника властива «стильова еквівалентність» (Л. Мацевко-Бекерська [125]) – поєднання сюжетно-концептуальних та конструктивно-стилістичних ознак, причинно-наслідкових і надсюжетних зв'язків мотивів і образів. Варто зауважити, що формування цілісності, концептуальності щоденникових записів відбувається через накладання сюжетно-концептуальних, конструктивних, стилістичних елементів, макро- і мікромотивів, концептів та шляхів їх реалізації, явно виражених та

прихованих від читача. Отже, для поденних записів властивим є «ефект піраміди», коли змісто- і формотворчі елементи, нанизуючись на єдиний стрижень, утворюють ідейну завершеність щоденникового тексту. Відношення ознак щоденника є зовнішньо-внутрішніми, бо «форма несе у собі весь зміст, <...> по суті зміст у його зовнішньому вияві» [179:362].

Сюжетно-концептуальна специфіка жанру, на думку О. Галича полягає в тому, що в нього «відсутній єдиний сюжет» та інтегральний ідейний задум [40]. Але масив щоденника показує сфокусованість жанру на бутті людини або нації в певний історичний період. Тобто думка О. Галича є контроверсійною, бо єдиним сюжетом є буття й уявлення про нього. Автор щоденних записів психологічно налаштований на адресата, що вказує на певну ідейну скерованість тексту з початку ведення поденних нотаток. Кожен щоденник є концептуальним за своєю суттю, а концептуальність засвідчує спільний ідейний задум. Сюжет поденних записів є хронікальним, бо твориться за плином життя наратора на основі політематичних нотаток подій його буття, переживань, думок і спогадів.

До сюжетно-концептуальних ознак щоденникового жанру належать охоплення автором певного історичного періоду (переважно це переломні етапи в житті людства й автора), правдивість, достовірність ретроспективних фактів у рефлексії подій громадського й особистого життя, фотографічні обсервації життя та широке узагальнення дійсності, роздуми автора про майбутнє, висловлення передбачень. Усе це репродукується через мозаїчність («етюдність» (С. Рудзівська [169])) у зображенні подій і використанні повторів, мотивів (лейтмотивів), підтексту, які повніше й яскравіше втілюють авторську концепцію. Суб'єктивність як одна із сюжетно-концептуальних ознак щоденникового жанру твориться за допомогою наративу від першої особи, а тема повідомлення залежить від інтересів автора та подається через призму його особистого сприймання. Вона вирізняється шляхом виявлення історичної самосвідомості особистості, через свідому, напівсвідому й несподівано відверту презентацію досвіду автора як коду осягнення буття, презентацію досвіду, що водночас є «річчю в собі», через психологічне зображення й художню гносеологію

внутрішнього світу героїв щоденника. Вказані ознаки утворюють тематичну концептуальність щоденника.

Сюжетно-концептуальні ознаки щоденника як жанру можна спроектувати через схеми: «низка подій» → «низка переживань» → «низка переосмислень, переконань» («Щоденникові записи» О. Довженка) та «низка переосмислень, переконань» → «низка переживань» → «низка подій» («Щоденник» А. Любченка). Особливості розгортання тематичних ліній сюжету від подій до переконань та у зворотній бік залежать від типу щоденника. У фактографічному та фактографічно-белетризованому, історико-автобіографічному типах, де домінують позицію посідає факт, сюжетно-концептуальні ознаки проектуються через схему «низка подій» → «низка переживань» → «низка переосмислень, переконань». У белетризованому, белетризовано-фактографічному, автобіографічно-історичному, де магістральним є автор та його буття і переконання людини (наратора) впливають на її дії, сюжетно-концептуальні ознаки розгортаються за зворотною схемою: «низка переосмислень, переконань» → «низка переживань» → «низка подій». Безумовно, не можна констатувати, що розбудова всіх тематичних ліній у щоденнику залежить від його типу, але більшість пов'язана з цим.

Конструктивно-стилістичні ознаки цього жанру виявляються на рівні мови, організації окремої оповіді та всього тексту. До цих ознак належить спосіб, форма ведення нарації. Способом організації тексту щоденника є синхронна рефлексія дійсності й хронологічна послідовність ведення записів («літописна, хронікальна модель оповіді» (М. Федунь [188])), дотримання плинності подій із вказівкою на термін.

Форма викладу є вільною, позбавленою жанрових обмежень: у структуру можуть бути вміщені фрагменти майбутніх творів, діалоги, монологи, нотатки, записні книжки тощо. Вона завжди прозова (монологічна форма (внутрішній монолог), хоча може бути внутрішньо діалогічною (полеміка з самим собою, імагінативним опонентом)).

Уривчастість, фрагментарність і дискретно-фрагментарні записи доповнюють конструктивні ознаки жанру. Дискретність – це суттєва ознака щоденникового жанру. У ньому концепція дискретності стосується структурної сформованості твору, що виявляється в таких ознаках, як уривчастість, еліптичність, фрагментарність, концептуальність, інтертекстуальність і дискретно-фрагментарні записи, які ведуться щоденно або з деякими інтервалами й зазначені точно детермінованою датою. Фрагментарність щоденника є ознакою ведення записів за один день (хоча не кожен запис мусить бути фрагментарним), де автор пише про різні епізоди дня, у яких немає ніякої логічної послідовності, вони не пов'язані між собою стилістично, художньо, це простий перелік, «констатація факту» реалізації подій. Навіть окремий фрагмент дня автори щоденників прагнуть передати лаконічними мікрореченнями, «уривками», між якими немає підрядної залежності на рівні мови, є лише змістовий, підрядний, логічний синкретизм на рівні буття людини. Визначаючи дискретність структури щоденника, не можна обминути дискретності змісту твору, яка складається з окремих частин, що описують різні аспекти життя автора. Текст щоденника базується на елементах потоку свідомості, яка є «технікою оповіді» (В. Шмід [207]), презентованої у формі плину свідомості, потоку спогадів та вражень і фрагментарних роздумів без наратологічної художньої обробки, які з'єднуються за принципом асоціацій.

Мозаїчність, еліптичність, строкатість мови, стилістично різні мовні вирази, часом відверті та оголені, «лапідарність виразу» (М. Федунь [188]), необробленість сповіді й стилістична незавершеність фраз, монолітність оповіді, тяжіння до публіцистичного стилю формують стилістичні особливості записів і самого жанру. Особливістю щоденникового жанру є прийом монтажу («літературний монтаж» (М. Федунь [188])), який належить до сюжетно-концептуальних і конструктивно-стилістичних ознак. Щоденник – це монтаж кадрів, і центрове навантаження сконцентроване як на самих кадрах, так і на межі між ними; це «арифметична сума зупинених кадрів, у щоденниках роль режисера

виконує сам плин життя, який <...> не позбавлений визначеної логіки. А логіка цього плину формується єдністю сприймаючої його особистості» [38:107].

Щоденник – динамічний жанр, який перебуває в перманентному розвитку, завжди на стадії свого оновлення, абсорбує ознаки інших жанрів, що залежить від творчих здібностей автора. Образна система щоденникового жанру відрізняється від персоносфери художнього твору. Специфіка образної системи щоденника полягає в тому, що оповідь про події зовнішнього та внутрішнього життя у творі ведеться від позиції автора-наратора. Це впливає на структуру системи образів щоденника як жанру мемуаристики.

Протагоністом постає наратор. Він водночас є творцем тексту, суб'єктом наративу й об'єктом його відтворення (учасником подій, які описує). Отже, наратор поєднує в собі ролі оповідача й персонажа, суб'єкта дії та об'єкта свідомості. Інші персонажі, які є об'єктами розповіді наратора, залежно від їх місця та ролі в житті центрального образу, можуть бути диференційовані на групи: другорядні образи-персонажі – реальні люди, яким наратор може давати характеристики, веде з ними (внутрішню) полеміку. Життя їх тісно пов'язане з життям наратора, вони впливають на формування його переконань. До іншої групи належать епізодичні образи-персонажі – люди, про яких згадується в щоденнику кілька разів і які не відіграють ролі в подіях особистого чи громадського життя.

Разом з образом наратора й об'єктами наративу образну систему щоденникового жанру складають художні образи, що створюються шляхом авторських фантазмагоричних асоціацій. Ці художні образи відіграють вагомую роль у творенні концептуальності щоденника. Т. Симонова, досліджуючи образну систему мемуарів, довела, що в них є образи-персонажі, образи-описи й образи-спомини (сюди можна додати образи-емоції, образи-візії). Ця образна система становить складний взаємозв'язок «конкретних образів» (персонажі, дійові особи, що виникають в авторських описах, споминах, образ наратора) та «узагальнювальних образів» (образ часу, середовища, простору), що створює містке уявлення про концепт чи явище [178:47].

Постать автора, втілена в художньому образі наратора, з його почуттями, переживаннями, успіхами, особистими трагедіями, гріхами та спокутою, спогадами й сповідями, детермінує поліаспектність щоденника і посідає в тексті центральне місце. Значення мемуарного твору залежить від життєвого досвіду автора, його світогляду, світосприймання та подій часу, учасником або співучасником яких був сам автор. Авторське «Я» в мемуарних творах – це образ реального письменника, реальний себеви́яв письменника, але він стає художнім образом і «першим узагальненням» (Н. Банк [4]), яке робить спомини не тільки документами епохи, але й творами емоційно забарвленими, насиченими почуттям, думкою та ідеєю. Це «true personality» (М. Коцюбинська [94]), який малює власний портрет, творить себе як людину й митця, «будує» себе для себе, для фіктивного уявного читача і для реального адресата, який власною уявою формує образ автора, що є суб'єктивною категорією тексту і твориться уявою наратора та індивідуальним баченням читача.

У щоденнику відбувається свідоме конструювання автором твору центрального характеру. Образ автора створюється через використання відкритої авторської позиції (у фактографічному та фактографічно-белетризованому щоденниках) та авторської ролі (у белетризованому та белетризовано-фактографічному щоденниках), зумовлює естетичну організацію оповіді та детермінований логікою розвитку жанру. У щоденнику першоособовий спосіб ведення оповіді ідентифікує образ автора як «Я-форма» і «Я-розповідь». С. Рудзієвська слушно зазначає, що «письменник у власному щоденнику обов'язково перетворюється на учасника подій і нерідко переходить на інтонацію розповідача <...> мимохідь письменник-розповідач у своєму щоденнику стає героєм» [169:16]. Образ автора реалізується в щоденниковому тексті через наратора – філософську категорію суб'єкта, що визначає сюжетно-концептуальні та конструктивно-стилістичні ознаки, тобто поетику щоденникових записів. Авторське «Я», «автобіографічний наратор» (В. Шмід [207]) як центральний характер щоденникової прози має художнє значення, бо є результатом творчої побудови, породженням художньо-естетичної діяльності реального автора, який

через власно виписаний образ наратора (своє «інше-Я») аналізує глибини свого життєвого самопізнання і пізнання навколишніх («я по собі інших людей розумію і природу» (М. Пришвін [164:8])). Розкриття образу автора відбувається через презентацію власного досвіду, самоопис, самоінтерпретацію, через наратора, який це відтворює. Він розділяється на суб'єкт і об'єкт, на «Я» і світ. Автентична індивідуальність автора з іманентною йому манерою мислення, підходу до життя, світобачення й світорозуміння виявляється через гру масок і облич, мета якої у приховуванні, напівприховуванні й сповіданні. Форми авторського самовираження, самовиявлення в мемуарній прозі поділяються на відкриті (автобіографічний сюжет, система авторських роздумів, коментарів, оцінок) й опосередковані (історична основа, портрети сучасників, описи, інтертекстуальні елементи, композиційні рішення, мовленнєві особливості). Наратор постає як виписаний самим автором характер, який шукає форм втілення й розкриття. У щоденнику письменник начебто віддаляється від самого себе на певну дистанцію й малює власний умовний портрет, репродукує життєвий шлях, еволюцію особистості, вимальовує себе в усій соціальній типовості.

Базуючись на наратологічних теоріях В. Шміда [207], Е. Падучевої [146], Ж. Женетта [66], Л. Мацевко-Бекерської [125], зазначимо: наратор щоденникових записів є дієгетичним (В. Шмід) [207:81], екзегетично-дієгетичним (Е. Падучева) [146:203], інтрадієгетичним-гомодієгетичним (Ж. Женетт) [66:239], бо фігурує і як зображуваний у наративному плані поденних записів, і як зображувач цього плану. Це одночасно наратор-протагоніст і наратор-свідок. Присутність наратора у щоденниковому тексті відтворюється експліцитно (самопрезентація автора, коли розповідне «Я» свою нарацію формує історією свого життя, свого сприймання) та імпліцитно (за допомогою «симптомів розповідного тексту» (В. Шмід) [207:68])). Імпліцитні форми творення наратора поєднують сюжетно-концептуальні і конструктивно-стилістичні ознаки жанру та виявляються в доборі наративного матеріалу, композиційній і мовній презентації наративної історії, роздумах наратора. Отже, наратор – це конструктор, що складається з імпліцитних елементів і є їх носієм. На думку

Л. Мацевко-Бекерської, наратор щоденника постає як «гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації» [126], який у тексті проглядається через ототожнення «своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим втіленням певної емоційності» [188:303], а на перцептивному, ідеологічному та мовленнєвому рівнях демонструє іманентну рівність «джерела викладу» (знання, розуміння, переживання, спогадів, аналізу подій) та «суб'єкта викладу» (миттєвих емоцій, неконтрольованої зміни поведінки).

Щоденник дозволяє зображувати події тільки з позиції наратора, який відіграє роль у формуванні концептуальної цілісності щоденникових записів і допомагає пізнати історичні події, «створює дихання часу» (Н. Семенцова [176]) через психологію людей, моральний стан, душевні колізії, рушійні сили життєвих явищ, стає способом ознайомлення з різними суб'єктивними поглядами на сучасну авторів дійсність, урешті, художнім образом. У ньому через співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього єства, долі й буття у світі особи індивідуально-особистісне стає адекватним національному (щоденники Т. Шевченка, В. Винниченка, А. Любченка, О. Довженка, О. Гончара). Наратор має значення як реальна постать для читача, бо характеризується різко виявленими параметрами індивідуальної особи, що дає можливість читацькій уяві ототожнювати його з особою автора, бо наратор – це свідомість, світосприймання автора, це авторське «Я», «Я-інше».

У щоденнику утворюється зв'язок «автор-наратор-читач». Для реального читача текст від першої особи заслуговує на довіру, бо свідчення наратора-самовидця (самописця) особливо переконливі. У такий спосіб наратор стає шляхом пізнання подій, які стають для читача зрозумілими, більш реальними, коли співвідносяться з постаттю конкретної людини, з якою ця подія пов'язана.

Незалежно від того, писав автор щоденника з розрахунку на публікацію чи ні, читацьке «Я» присутнє у творі в будь-якому разі. Думка про те, що текст щоденника може бути колись надрукований, а певні фрагменти письменницьких щоденників стануть частинами творів, спричиняє ситуацію, коли автор мимохить у своїй уяві створює образ читача, який розуміє та поділяє його погляди. Цей

образ пов'язаний переважно з психологією творчості та сприйняття. О. Галич пише, що «образ читача найчастіше конкретизують як образ читацького сприйняття, який з'являється в письменника та утримується ним у процесі творчості й моделюється зсередини його твору у вигляді різних настанов на врахування, прогнозування та оцінку можливих типів читацьких реакцій на зображуване...[40:156]». Отже, образ читача («образ читацького сприймання» (О. Галич), витворений уявою автора в процесі творчості, здатний до моделювання та передбачення можливої читацької реакції на відтворене в тексті. Це більш концентроване, співтворче відчуття, більше певна людська реакція емпіричного, реального читача, ніж образ, і з цим зорієнтованим свідомістю автора читацьким «Я» автор записів веде уявний діалог. Образ читача створюється віртуально у світі авторських роздумів, його сприйняття з метою орієнтованого розрахунку на читацьку реакцію та аудиторію. Читач стоїть у центрі формування ідей автора й має на меті вивести думку автора з наявного контексту. Формування автором імагінативного образу читача для майбутнього осмислення особистості письменника, його поглядів, історичної ситуації дає можливість розглядати щоденниковий текст як суб'єктивну діяльність автора й читача та як специфічну форму їх свідомості. Хоча спочатку концептуальність будь-якого щоденника створюється самим автором та імагінативним фіктивним читачем, декодування ідейного змісту твору виникає за співдії двох особистостей – автора й реального читача.

Щоденниковому жанру притаманні психоаналітичні (зокрема самоаналітичні) функції, що виявляють себе через самоаналіз власної психології письменником (щоденник як спосіб реалізації потреби саморефлексії, самопізнання, самоспоглядання, самовираження, самоувічнення, самозадоволення) та через стороннє декодування психології автора записів читачем, літературознавцем (через гендерну ідентифікацію стилю записів). Психодекодуювальні риси жанру реалізують епістемологічну, феноменологічну, антропоцентричну, онтологічну, гносеологічну, катарсисну скерованість щоденника.

1.3. Історія українського письменницького щоденникарства: функціонування й здобутки

Літературні жанри і жанрові системи – категорії історично змінні. Нові жанри перманентно творяться у відповідь на існування давніх, і процес набуття нових ознак та дифузії жанрів відбувається весь час. Адже, як зазначив Г. Яусс, існує «взаємозв'язок між індивідуальним текстом та низками текстів, які формують жанр», цей взаємозв'язок виявляється в континуумі та «зміні горизонтів», коли наступний текст утворює в уяві адресата «горизонт сподівання» і нагадує про знайомі читачеві з попередніх текстів «правила гри» (художні ознаки), що можуть змінюватися, делокалізуватися, виправлятися, трансформуватися, стиратися та репродукуватися [217:82]. На думку Ц. Тодорова, нові жанри «виникають з інших жанрів» і є «трансформацією жанру давнього або кількох давніх через інверсію, транспозицію, комбінування» [222:15].

Історія динаміки щоденника, генези ознак, які дали йому можливість стати автономним жанровим формуванням мемуаристики, нараховує кілька століть. Жанри мемуаристики розвивалися паралельно і разом склали літературу «non-fiction», відокремлену від інших родів та жанрів літератури завдяки характерним сюжетно-концептуальним, конструктивно-стилістичним ознакам, образній системі поденних записів та психоаналітичним функціям.

Формування жанрових особливостей щоденника відповідає тенденціям динаміки літератури, появі літературних напрямів та течій, які, збагачуючи письменство новими рисами, впливали на зародження та закріплення за жанром власне його ознак. Форма та змістова палітра щоденника постійно еволюціонує, додаючи нових жанрових ознак, є адекватною літературному стилю доби, тому не можна говорити про його статичність. Якщо зробити проекцію у майбутнє, то можливо, що мемуаристи доби постмодернізму збагатять щоденник новими характеристиками з урахуванням власного літературного хисту, смаку та інших різновекторних уподобань.

Історія генези жанру щоденника, висвітлена в працях К. Вйолле та К. Гречаної [32], О. Галича [34], Л. Гараніна [44], Д. Кіна [82], А. Кочетова [95],

С. Мельника [129], О. Мішукова [134], Н. Момот [135], А. Тартаковського [184; 185], М. Федунь [188], нараховує кілька століть. Її витoki сягають ще автобіографічних та хронологічних елементів у літературі Київської Русі, а саме до літописів та хронік. Г. Цвайг вбачає витoki мемуарної літератури у творах усної народної творчості, які передували виникненню писемної літератури, бо вже там «поєднувалися пізнавально-практичні й художньо-естетичні ознаки літератури», що притаманні в такому зв'язку мемуарним жанрам [196:6].

Спираючись на ідеї Г. Яуса та Ц. Тодорова про дифузію, трансформацію жанрів, перманентний процес набуття нових жанрових ознак, варто зіставити динаміку української літератури та етапи генези українського щоденникарства, зокрема письменницького. Еволюцію аналізованого жанру репродуковано, ґрунтуючись на періодизації розвитку української літератури та характеристиці кожного періоду, розроблених Д. Чижевським [200].

У добу монументального стилю (XI ст.) розпочалася еволюція мемуарної літератури і становлення окремих ознак щоденникового жанру. Ця доба з такими рисами, як літописний виклад, тяжіння до фольклору в композиції і синтаксисі, дала появу хронологічного ведення записів та об'єктивно-епічного викладу зі вставками фольклору, що характерне для «Повісті минулих літ» (С. Мельник [129]), Никонівського (IX ст.), Київського (1111—17 до 1200), Галицько-Волинського (XIII ст.) та Руського (XIII—XVI ст.) літописів. Треба додати, що щоденник – це один із жанрів літератури, для якого хронікальний сюжет є домінантною основою. Витоками українського щоденникарства були переклади історичних хронік Іоанна Малали (X ст.), Георгія Амартола (XI ст.) й Георгія Синкела (XI ст.).

Доба орнаментального стилю (XII—XIII ст.) прикметна культивуванням мозаїчної композиції та делокалізацією тематичних обривів майбутнього щоденника. Паломницька література дала початок формуванню щоденника нового тематичного плану, а саме подорожнього. Прикладом є «Житіє і ходіння Даниїла, Руської землі ігумена» (70-х рр. XII ст.), своєрідний подорожній щоденник, що пізніше був відповідно оформлений. Він власне є першим, відомим

на сьогодні, українським щоденником. У цей час з'являються нові форми історичних творів, які входили до складу літописів, – сімейні та родові князівські літописи (князівські літописи Ігоря Святославича та Святослава Ольговича, родовий літопис смоленських Ростиславичів) та життєписи князів (життєпис київського князя Ізяслава Мстиславича). Витоки української мемуаристики мають місце в автобіографічних елементах літератури Київської Русі. Автобіографічні мотиви вже трапляються у «Молінні» Даниїла Заточника (XII ст.). Написаний у гномічно-дидактичному стилі, цей текст означив зародження індивідуального первня та духовної розкутості у творах давньої літератури. Поява у творах автобіографізму, репродукування власної особистості автора через роздуми та повчання є підґрунтям для формування особистісного первня, що є суттєвою рисою жанрової структури мемуарів і щоденників зокрема. Водночас на розвиток жанру щоденника – принципу датування та звернення до екзистенційної тематики – вплинули Четві Мінеї («Щомісячні читання» про «життя святих», календарні агіографічні збірники), що характеризувалися розміщенням записів житійного типу по днях кожного місяця, відповідно до дня вшанування святого.

Переходова доба (XIV—XV ст.) не вплинула на динаміку щоденникового жанру, бо пам'яток цього часу залишилося дуже мало, твори є великою мірою компілятивними або перебувають на «узбіччі літератури» [200:38].

На добу Відродження та Реформації (кінець XVI ст.) припав початок регулярного ведення календарних записів, відомих в Європі у формі повсякденної хроніки, подорожнього щоденника, бортжурналу. Поява щоденника автобіографічного характеру, де можна говорити про особу автора, імплікована з інтенсифікацією потреб свідомості в саморефлексії та самодисципліні. Тривалий час існували розбіжності у датуванні мемуарної літератури. Беручи до уваги той факт, що суттєвою ознакою жанрової структури мемуарів є особистісний чинник, А. Тартаковський означив час формування мемуаристики, вважаючи, що «у Західній Європі це відбулося після ренесансної епохи в результаті відкриття Відродженням цінності людської особистості, визволення від провінційно-аскетичних норм і станово-компаративної замкненості середньовічного

світосприймання» [184:9] та на основі детермінації суспільної значущості індивідуального життєвого емпіризму людини, що викликане прагненням особистості до історичної самосвідомості, іманентної мисленню середньовічної людини. Ренесанс відіграв значну роль у виокремленні та виявленні особистісно-мемуарного начала в літературі Західної Європи, але східнослов'янська література не пережила Відродження такої сили й форми, як це було на Заході, бо інтегральний синкретизм середньовічної культури перешкоджав цьому.

Доба українського бароко (XVII—XVIII ст.) прийняла на себе функції західноєвропейського Ренесансу й характеризувалася розвитком вільнодумства, релігійної поблажливості та зростанням особистісної свідомості. Твори цього часу, що прийшли на зміну безособовим формам літописів та середньовічній автобіографічній прозі, відзначалися яскравим виявом індивідуальності, були підпорядковані новим принципам організації матеріалу, що уможливило появу авторському самовираженню. У XVII ст. поширеним стає щоденниковий тип викладення інформації про події. Текстів, що є прототипами українського щоденника та були складені у XVII ст., небагато. Їх кількість збільшується у XVIII ст. Зокрема з'являється «Щоденник комісії або Походу проти Війська Запорізького. 1625», «Діарій» Самійла Зорки (1648 – 1700 pp.).

Традиція ведення щоденників прийшла з Польщі, чим пояснюється те, що перші поденні записи автори називали діаріушами. Численна кількість щоденників доби Бароко виявляє ознаки суб'єктивізму у висловленні авторських поглядів. Незважаючи на церковний та адміністративний зміст барокового щоденника, у ньому з'являються уривки про переживання окремої особи («Діарій» ігумена А. Филиповича (1645 р.), «Дорожні записки» В. Григоровича-Барського по святих землях (1723 – 1747 pp.), П. Апостола (1725 – 1727 pp.). XVIII ст. було часом розвитку канцелярійного діарія, щоденника адміністративної діяльності управителів краю («Діарій» козацького літописця С. Зорки, діаріуш Я. Марковича (1716 – 1767 pp.), діаріуші генерального хорунжого М. Ханенка (1719 – 1754 pp.), «Діаріуш подорожній» П. Орлика (1721 — поч. 1723 pp.)).

З літературно-історичних документів XVII ст. і XVIII ст. в Україні

залишилися здебільшого щоденники духовенства й урядовців, що фіксували, крім подій та пригод, різні духовно-моральні та богословські міркування. Багато з таких щоденників мають значення як історичні документи, особливо ті, що стосуються інтегральних питань суспільства. Можна зазначити, що в цей час уже відбувається розподіл щоденників на три групи: щоденники про діяльність гетьманів («Краткий журнал... невідомого автора з описом перебування гетьмана Д. Апостола в Москві в міжчасі 9. II – 6. IX 1728 р.), діаріуші М. Ханенка, П. Орлика), щоденники Генеральної військової канцелярії (діаріуш за 1722 – 1723 рр., пов'язаний із запровадженням Малоросійської колегії, підготовкою та діяльністю у Петербурзі української делегації на чолі з гетьманом П. Полуботком; рукопис діаріуша за 1727 – 1731 рр. про поїздки у 1730 і 1731 рр. Д. Апостола до Москви) та приватні щоденники (діаріуші М. Ханенка, Я. Марковича, П. Апостола).

У XVIII ст. продовжує формуватися подорожній щоденник. У «Записках про московську облогу 1612 року» описи подорожі з Києва до Москви формують структуру подорожнього щоденника купця. У цей час змінився характер літописання. Літописи стали вужчими в охопленні хронологічних дат, з'являються особисті літописи («Літопис або хроніка різних справ та подій Іоакима Єрлича» (1673 р.) – польською мовою) та козацькі літописи (Густинський (1623—1627 рр.), Хмільницький (I половина XVII ст.), Львівський (30-40-ті рр. XVII ст.), Острозький (30-ті рр. XVII ст.) Межигірський (XVII ст.), Добромильський (близько 1700 р.), Чернігівський (XVII—XVIII ст.)), продовжують розвиватися родові літописи («Літопис Самійла Величка» (1648 – 1720? рр.), «Літопис Гр. Граб'янки» (II половина XVII — початок XVIII ст.), Лизогубівський літопис (1742 р.)). Літописи цього часу відтворювали події козацьких часів, на підставі чого створювався образ доби в контексті фактографічного сприймання й опису дійсності. Подальший етап становлення жанрових ознак щоденника засвідчує «Літопис Самовидця» (II половина XVII — початок XVIII ст.), що демонструє появу в тексті образу автора-учасника подій та історичних постатей Я. Сомка, І. Сірка, І. Мазепи. «Літопис Гр. Граб'янки»

репрезентує образ Б. Хмельницького.

У XVIII ст. з'являються перекладні щоденники (Ст. Лукомський переклав із польської мови щоденник Титловського про Хотинську війну (1620 — 1621 рр.) у 1738 р. і щоденник С. Окольського (1638 р.) у 1770 р.). Історія української літератури засвідчує у XVIII ст. появу текстів українських щоденників російською мовою. Варто зазначити, що поденні записи цього періоду підготували основу для появи щоденників XIX ст.

Риси класицизму (кінець XVIII ст. – 40 рр. XIX ст.) не дали відчутного імпульсу в динаміці українського щоденника, хоча цим періодом датуються такі зразки цього жанру, як «Журнал» Л. Кричевської (1817 р.) та «Путевые записки» І. Левицького (1818 р.). Цей період засвідчив появу жіночого щоденника. У кінці XVIII ст. щоденник виділяється у окрему жанрову форму, у якій автор постає центром оповіді, а жанр сприймається як жанр «для себе і про все» (А. Кочетов [95:7]).

Посилення інтересу до людського ірраціоналізму, емоційного сприйняття навколишньої дійсності, психологічне вмотивування вчинків і поведінки персонажів є основними рисами доби українського романтизму (кінець 20 р. – початок 60 р. XIX ст.). У цей період характерними стали жанр подорожі, епістолярний жанр. Цей час був періодом максимального розвитку щоденників і підвищення інтересу до цього жанру в Європі. Репродукування почуттів, емоцій, психологічна інтерпретація авторами власної поведінки стали характерними для щоденника. Романтизм сформував такі ознаки щоденника, як пізнання автором дійсності, що відбувається через роздуми, які мотивуються власними почуттями та інтуїцією; внутрішня роздвоєність автора, яку він прагне подолати через рефлексію власних вчинків; суб'єктивізм, індивідуалізм, що виявляється через намагання знайти власну істину. Автор щоденника як романтик прагне зрозуміти, гармонізувати у власній свідомості опозицію «людина – світ», «людина – суспільство». Романтизм деструктував традицію сталих форм, жанри почали змішуватися, щоденник отримав вільний шлях формування залежно від уподобань, літературних здібностей автора. «Дневник художника А. Мокрицького»

(1839 р.), «Щоденник» М. Марковича (1840 – 1853 рр.), щоденникові записи П. Куліша (1845 – 1848 рр.), «Поїздка в Грузію» І. Кулжинського (1850 р.) і «Журнал» Т. Шевченка (1857–1858 рр.) вважають класичними творами щоденникового жанру. Але в літературі ХІХ ст. першість належить «Журналу» Т. Шевченка, що поклав початок новому етапові в генезі письменницького щоденникарства в Україні, засвідчив сформованість цього жанру в українській літературі і вказав на «еволюцію щоденникового жанру» (М. Федунь [188:67]). Він є класичним письменницьким щоденником ХІХ ст., «фактографічним з елементами белетристики» (Н. Момот [135:16]), каноном українського щоденникарства. Щоденні записи митця продемонстрували поєднання хронікальності і художнього викладу, філософського узагальнення й ліричності, жанрову гетерогенність і «мікрожанрову поліфонічність тексту» (Н. Момот [135:16]), що є синтезом ліричної поезії в прозі, спогадів, анекдотів, фейлетонів, нарисів, ескізу, подорожніх нотаток, літературного портрету, рецензії, джерельних свідчень про улюблену лектуру, політематичних коментарів, критичних відгуків. «Журнал» Т. Шевченка презентований як творча лабораторія письменника. Він демонструє чітко окреслену психоаналітичну функцію тексту через репрезентацію свого підсвідомого (сонні візії митця) та «компенсаторну функцію» (Н. Момот [135]) у формі прагнення до самовираження та самореалізації автора-наратора. Записи митця є визначним етапом у становленні українського щоденникарства, бо вони продовжують європейську традицію, збагачують мовний та тематичні рівні поденних записів, репрезентують психологічний портрет письменника та людини.

Ідейне підґрунтя реалізму (ІІ половина ХІХ ст.), раціоналізм та позитивістська концепція про те, що основний вплив на людину мають суспільно-економічні умови, змінили змістову парадигму щоденника. У кінці ХІХ ст. для багатьох репрезентантів прогресивної інтелігенції він був однією з форм літератури, де автор міг викласти свої настрої, концепції, переконання. Поденні записи цього періоду представлені «Записками» П. Селецького (1884 р.), М. Грушевського (1888 – 1894 рр.), О. Кістяківського (1874 – 1885 рр.) тощо.

Щоденник Панаса Мирного знаменитий переходом на українську мову. У XIX ст. щоденник є помітним явищем в українській літературі і постає в експериментальній авторській формі. У цей час з'являються перші письменницькі щоденники (поденні записи Т. Шевченка, П. Куліша, Панаса Мирного), які стають засобом передачі авторського досвіду, філософських та моральних роздумів. Поденні записи Х. Д. Алчевської вказують на продовження розвитку жіночого щоденника, який у XX ст. буде репрезентований записами О. Кобилянської, І. Блажкевич.

Прагнення проникнути в душу людини, суть явища, ідентифікація інтуїтивного гносеологічного шляху разом із логічним, індивідуалізм, «ідеологічність» переконання, згідно з яким людина здатна перебудувати, вдосконалити дійсність і пропагування власного рецепту такої перебудови та політична ситуація часу як ідеологічна основа модернізму чи символізму (за Д. Чижевським) (кінець XIX ст. – початок XX ст.) дали імпульс розвитку щоденника XX ст., який став прозою гострополітичною і засвідчив експериментування письменників у межах форми, структури та тематики записів. Записи стають гостро суб'єктивними, бо домінантним є власний погляд у відображенні подій, факту. Жанр під пером В. Винниченка, О. Довженка, Остапа Вишні, Ю. Яновського стає індивідуальною формою авторського самовираження. Паралельно побутують щоденники з літературно-художнім і публіцистичним викладом подій (О. Довженко). У добу модернізму розширюється тематика записів і поглиблюється їхнє філософське навантаження. У XX ст. популярним стає літературно-художній щоденник, а письменницький перестає бути чернеткою та збірником нотаток до майбутніх творів, переростає рамки інтимних «розмов про себе» і стає «головною книжкою життя» [95:8]. Тематика жанру не обмежувалася описом та оцінкою одного явища суспільного життя. Війна, революція, нова влада, різновекторні сфери життєдіяльності людини стали предметом зображення, пізнання й оцінювання в щоденнику, що в XX ст. репрезентований значною кількістю текстів цього жанру («Львів в українських руїнах (щоденник від 1 до 21 листопада 1918 р.)» Д. Крежальського, тюремний

щоденник В. Чумака «За ґратами», «Щоденник кількох літ» К. Котка, щоденники І. Боберського, Марка Черемшини, В. Винниченка (1911—1951 рр.), І. Бажанського (1914—1942 рр.), І. Блажкевич (1915—1917 рр.), вихованця Волинської духовної семінарії Василя Словінського (1915—1922 рр.), подорожні щоденники О. Вахнянина (1916 р.), щоденник кадета Іванова (1917—1918 рр.), Є. Чикаленка (1918—1919 рр.), Д. Донцова (1918—1919 рр.), П. Тичини (1919—1967 рр.), Є. Маланюка (1921 р.), С. Єфремова (1923—1929 рр.), М. Драй-Хмари (1924—1928 рр.), В. Чередниченко (1924—1949 рр.), Д. Федербуш (1931—1933 рр.), щоденники Остапа Вишні (1934 р., 1948 р.), О. Довженка (1939—1956 рр.), У. Самчука (1941—1943 рр.), А. Любченка (1942—1945 рр.), В. Стуса (1982 р.), Ю. Луцького (1986—1999 рр.), «Пилявський щоденник» Т. Негляда.

Новий щоденник, розвинувшись у переломний політичний час, став правдивим документом радянської епохи, незважаючи на всі переживання та суб'єктивну концепцію наратора. Щоденник цієї доби є місцем творення «нової дійсності», яку пропагував модернізм, місцем формування модерністської художньої суб'єктивності. Американський дослідник Дж. Міллер зауважував, що реальність модернізму варто «знаходити не в узгоджених зовнішніх подіях, а в потоці свідомості, що виникає в зіткненні з цими подіями, які швидко обираються, набирають певної форми, викликають переживання» [8:394]. Щоденник стає потоком свідомості, репродукованої внутрішнім мовленням автора. Письмове оформлення переживань, роздумів і ремінісценцій автора в щоденнику чи персонажа у творах модернізму створює реальність. Жанр щоденника має такі ознаки модернізму, як художній прийом монтажу та фрагментарність записів, що стає засобом пізнання світу й показу його поліаспектності. Справедливо зауважити, що популярність і значна поява творів щоденникового жанру в цей час відбулася через те, що твори з відсутністю сюжету та композиції, художнього часу та простору, персонажів і дії були природною рисою періоду модернізму. Таксономія жанру засвідчує різні модифікації і варіації опрацювання автором історичного факту та автобіографічних подій, демонструє поліаспектність записів, що дає йому

можливість бути жанром історичних, соціальних, культурних і філософських проблем.

Висновки до I розділу

Отже, мемуарна література – це метажанр, для якого характерним є міжродовий жанровий синкретизм, зв'язок із культурою епохи та спорідненість із художньою літературою, публіцистикою, засобами кіно- й фотомистецтва та образотворчого мистецтва. Зв'язок літератури «nonfiction» і «fiction» є бінарним і двобічним на рівні змісту й поетики. Поліаспектність тематики мемуарної літератури засвідчує її соціально-філософський характер та вказує на суспільну функцію спогадів. Спогадова література репрезентована такими різновидами: подорожня література, власне мемуари (мемуарні повісті, романи, поеми, вірші), автобіографічні твори, щоденники, репортажі з минулого, автобіографії, нариси, записки, нотатники, літературні портрети, некрологи тощо.

Тексти літератури «nonfiction» різняться змістом і формою, але об'єднані за такими ознаками, як особистісний первень, ретроспективність, «часова двоплановість», суб'єктивність, діалектика суб'єктивного й об'єктивного планів, опозиція «правда/вигадка», динаміка художнього і документального, історичне самопізнання особистості та концептуальність, які виявляються у змістових і структурних компонентах різновидів мемуарної літератури. Ідіостиль автора та провідні тенденції літератури впливають на художнє опрацювання цих ознак та на виникнення жанрових трансформацій мемуаристики.

Щоденник є жанром літератури «nonfiction», який характеризується своєрідною часовою двоплановістю і гострим суб'єктивізмом через ведення записів синхронно до подій. За своїми ознаками щоденник зіставний зі структурою таких форм, як лист, записники, нотатки, нариси, літературний портрет (автомонопортрет). Щоденник характеризується жанровою гетерогенністю й перебуває на межі «літератури факту», художньої літератури та публіцистики.

Тяжіння цього жанру до модифікування та багатоаспектність жанру спричиняє підхід до таксономії щоденника, що локалізується на таких принципах: 1) належність до літературного роду; 2) ступінь художності й документалізму; 3) співвідношення об'єктивного й суб'єктивного; 4) ступінь автобіографізму та історизму; 5) тематика / об'єкт зображення; 6) рід занять автора; 7) форма записів; 8) комунікативний намір; 9) гендерно маркований тип письма; 10) мотиви ведення щоденника.

Щоденник охоплює різноманітність художньо-документальних, автобіографічно-історичних записів (сповідей), що ведуться в хронологічній послідовності щоденно або з певною періодичністю, синхронно до подій життя автора, стосуються важливих, на його думку, побачених, почутих та внутрішньо пережитих подій, які щойно сталися, свідком та учасником яких він був, та які спонукали його до роздумів, переоцінки істин. Щоденник є формою самопізнання, самоаналізу, самоспоглядання, самотерапії та репрезентації досвіду.

Щоденник має цілісну систему особливостей сюжету, композиції, стилю оповіді та інших жанрових ознак, синтезує означені змістові та структурні компоненти. Він поєднує ознаки мемуаристики й характерні для нього жанрові ознаки: сюжетно-концептуальні (хронікальний сюжет, розповідь від першої особи, охоплення певного історичного періоду, політематичність записів, відтворених за схемами «низка подій» → «низка переживань» → «низка переосмислень, переконань» та «низка переосмислень, переконань» → «низка переживань» → «низка подій»), конструктивно-стилістичні ознаки (синхронна рефлексія дійсності, хронологічна послідовність, уривчастість, фрагментарність, дискретність, лапідарність виразу, монолітність оповіді, стилістична незавершеність фраз, необробленість сповіді). Також має образну систему, прикметну співдією образу дієтетичного / гомодієтетичного наратора в інтрадієтетичній та екстрадієтетичній ситуації з другорядними, епізодичними образами-персонажами, художніми образами, образами-описами, образами-споминами, образами-емоціями, образами-візіями; узагальнювальними образами

часу, середовища, простору й образом читача, та властиві жанрові психоаналітичні риси. Аналіз сюжетно-концептуальних ознак демонструє залежність розгортання тематичної лінії спогадів та вражень від домінування художнього чи документального, автобіографічного чи історичного в ньому. Залежність від типу щоденника також виявляється в презентації образу наратора через авторську позицію або через авторську роль. Такі ознаки, як мозаїчність, техніка потоку свідомості, прийом монтажу та «ефект піраміди», належать і до сюжетно-концептуальних, і до конструктивно-стилістичних ознак, що демонструє дифузю змісто- і формотворчих ознак щоденникового жанру.

Завдяки аналізу щоденникового жанру з'ясовано, що корінням він сягає літописів Київської Русі і козацьких літописів XVII – XVIII ст. Становлення ознак щоденника відбувалося у кілька етапів: поява хронологічно-документальної форми оповіді (XI ст.); зародження мозаїчної композиції, делокалізація тематики, синхронність ведення записів і зародження особистісного первня (XII ст.); вияви суб'єктивізму, формування способів авторського себевияву (образ автора-учасника), світський характер оповіді, звернення до синтетичної форми оповіді (XVII – XVIII ст.); людиноцентризм і психоаналітичність записів, вільної форми оповіді, спрямованої на дифузю жанрів (XIX ст.), поєднання літературно-художнього і публіцистичного викладу, експериментування в межах форми, структури й тематики записів, поліаспектність тематики в контексті висвітлення онтологічних і гносеологічних проблем людства, філософічність записів, культивування техніки потоку свідомості та прийомів монтажу (I половина XIX ст.).

РОЗДІЛ II

ЩОДЕННИКИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ТА АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА ЯК ОСЯГ УКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРНОЇ БЕЛЕТРИСТИКИ ХХ СТ.

2.1. Філософсько-світоглядні аспекти щоденникового моделювання дійсності О. Довженка та А. Любченка

Олександр Довженко і Аркадій Любченко як митці сформовані літературно-мистецьким життям 20-х рр. ХХ ст., «українським ренесансом», періодом інтенсивних естетично-художніх пошуків і знахідок у мистецтві. Українська література цього періоду характеризується пошуком культурних парадигм, виникненням й утвердженням нових світоглядних і художніх орієнтирів, «різноманіттям векторів шукань» (Л. Кавун [77]), відкритістю системи, у якій «співіснували елементи «старого» і «нового», акумулювалися традиції різних культур у контексті масштабних світоглядних зрушень, що вимагали створення модерної моделі світу й концепції людини, активного оновлення і збагачення форм, засобів художньої виразності» [77:3]. У 1923 році письменники стали членами об'єднання «Гарт» (Гарт аматорів робітничого театру), яке ставило за мету створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, пропагування і творення літературного пролетарського мистецтва українською мовою. Головним напрямом діяльності «Гарту» було формування загальномистецького блоку, що складався з літературної, театральної, музичної та інших ланок. А. Любченко, плекаючи мрію про літературну творчість, вступив до цього об'єднання та став його секретарем. О. Довженко приєднався до цієї організації через її орієнтацію на кіномистецтво, а після розпаду «Гарту» став одним із засновників ВАПЛІТЕ (Вільної Академії Пролетарської Літератури). А. Любченко був секретарем цього об'єднання, яке дало українській літературі модерних багатогранних

письменників (І. Дніпровського, О. Довженка, М. Йогансена, М. Куліша, А. Любченка, П. Панча, І. Сенченка, О. Слісаренка, Ю. Смолича, В. Сосюру, П. Тичину, М. Хвильового, Ю. Яновського). Стиль і світосприймання О. Довженка та А. Любченка формувалися в контексті художніх засад ВАПЛІТЕ, які ґрунтувалися на модерністських шуканнях форми і змісту текстів та орієнтації на модерне європейське художнє мислення.

XX ст. ознаменувалося активним розвитком українського щоденникарства. Справедливо зауважити, що витoki щоденникового моделювання дійсності письменниками сягають мистецьких засад ВАПЛІТЕ. Жанр щоденника був достатньо поширеним серед ваплітян. Вони поповнили щоденникарську спадщину української літератури XX ст. низкою текстів: лірика з репортажем щоденника «Замість сонетів і октав» П. Тичини (1920 р.), О. Громова «Щоденник Леля» (розділ повісті «Три дати») (1925 р.), Г. Епіка «Сторінка із щоденника Степана Івановича Курочки» (1933 р.). У 20-30-х рр. XX ст. І. Дніпровський веде щоденники «Записна книжка із записами творчого і особистого характеру», «Марія» (1926 р.), «Літературні стрічі. Пам'ятка для мемуарів» (1931 р.). Щоденниковий стиль наративу характерний для «Повісті про санаторійну зону» (1924 р.) М. Хвильового. Щоденникові традиції продовжували письменники ВАПЛІТЕ і після ліквідації організації: щоденникові записи 1928–1930 рр., 1939–1956 рр. О. Довженка, щоденник Ю. Яновського, щоденник 1942–1945 рр. А. Любченка, щоденниково-мемуарні записи П. Тичини (1919–1967 рр.).

Ваплітяни розробляли жанр щоденника як вид документальної і художньої літератури. Художньо-мистецька творчість об'єднання тяжіла до розвитку щоденника у формі творчих планів і нотаток. Ваплітяни вели «Літературний щоденник» (6.10.1926 р. – 25.1.1927 р.) – творчий записник, у якому письменники цього об'єднання занотовували щоденні враження з літературного життя, творчі зауваження, настрої, реакції. Вони репрезентували модерний тип колективного творчого щоденника. Розробку щоденника як документального жанру засвідчує ведення ваплітянами хронік мистецького життя СРСР, Заходу та самого об'єднання, представлене в журналі ВАПЛІТЕ №1–5, 1925 р. Література 30-40-

х рр. ХХ ст. характеризується тенденцією активного розвитку щоденникового жанру як місця аналізу дійсності й себе в контексті буття, місця запису подій і вражень в умовах переламних політичних часів і представлена, крім уже зазначених поденних записів ваплітян, у щоденниках В. Винниченка (1911–1951 рр.), О. Гончара (1943–1995 рр.), у табірних щоденниках «Чиб'ю» (1934 р.) та «Думи мої, думи мої» (1948–1954 рр.) Остапа Вишні, у щоденниках 1941–1943рр. та «П'ять по дванадцятій» (1945 р.) У. Самчука.

Творче надбання митців демонструє увагу письменників до щоденникарства. Загалу представлені щоденникові записи О. Довженка 1928 – 1930 рр. про зйомки фільму «Земля» та 1939–1956 рр., але вони великою мірою цензуровані і частково знищені Ю. Солнцевою. Базуючись на матеріалах оприлюднених записників О. Довженка, які є власне творчими нотатниками, слід вважати: ведення поденних записів з інформацією про плани та задуми митця було елементом його творчої лабораторії. У 30-ті роки ХХ ст. митець теж вів щоденник. За свідченнями Ю. Солнцевої, цей щоденник був знищений самим письменником через високий ступінь відвертості, небезпечний за часів репресій. О. Довженко надавав особливого значення веденню поденних записів як творчій майстерні, змушуючи своїх учнів з кінофабрики вести «книжечки спостережень і роздумів режисера» та записувати «у прозі чи віршах свої враження» [102], фіксувати думки і спостереження в щоденниках. Він радив: «Ніколи не розлучатися із бодай маленьким, але своїм особистим записником ..., закликаю: будьте спостережливими, придивляйтесь й прислухайтесь до кожного розумного, гострого, іскристого слова, розповіді» [103]. Для нього щоденникові зошити були творчим нотатником, записами творчих планів.

А. Любченко також надавав великого значення поденним записам. Його надрукований щоденник підтверджує ведення ним записів у 30-ті роки ХХ ст. та у 1941 році. У 1942 році він шкодував, що *«загинув щоденник торішній, а особливо той з років 31–33»* [113:60], і вважав, що записи за 1941 рік варто відновити, бо *«воно дуже цікаве, повчальне»* [113:43], *«аби лише не забути потім – воно знадобиться»* [113:60]. Отже, для А. Любченка його поденні записи періоду війни

були такими ж творчими матеріалами, як і для О. Довженка. За свідченням його сина В. А. Любченка (в усній розмові з авторкою цих рядків), письменник за війни вів записи, які мали стати основою майбутнього твору про людину у період війни, і його творчою константою було письмо з реальності.

Варто зауважити, що тотожність літературно-мистецьких засад ВАПЛІТЕ та ознак щоденника як мемуарного жанру (домінування особистісного первня, відтворення загального через конкретне, духовне становлення людини в абсурдному бутті, текст як проекція у майбутнє, буття як ситуація кризи) вплинуло на звернення письменників об'єднання до цього жанру. У своїх ідейних настановах ваплітяни змістили акценти з окреслення соціально-ідеологічних проблем мас на опис і формування естетичних якостей особистості, на утвердження «індивідуалістичного» первня фаустівського типу як нової концепції людини та естетичного ідеалу, що характеризується духовною силою, здатністю до боротьби, прагненням досягнути повноту життя, потребою в постійному русі вперед, у постійному творенні та розвитку, у цілісності, зображаючи людину «в цілому й у зв'язках із вічними парадигмами буття, у єднанні індивідуального буття з «іншим» [77:12]. Для літератури ВАПЛІТЕ характерна тенденція до фіксації еволюції героя шляхом духовно-естетичне зростання, що утверджує віру в життєздатність нації через становлення окремої модерної людини, творчої особистості фаустівського типу, невдоволеної дійсністю, з героїчною конструктивною психікою, яка відчуває розрив із минулим буттям і самотність, намагається пізнати і наблизитися до «істинного пізнання». Зображення буття відбувається через художню трансформацію, аналіз світу й прагнення віднайти гармонію в абсурдному існуванні. Дійсність передавалася ваплітянами з позиції майбутнього як мрія про соціальну, морально-етичну гармонію буття. Демонструючи у художньому тексті проекцію в майбутнє, письменник постає як пророк, наділений даром передбачення. Як бажана перспектива, образ України мав домінантне значення в проектуванні буття, що репрезентувалося через концептуальну цілісність модусів минулого, сучасного і майбутнього, яке в щоденнику структурується через монтаж подій минулого, сучасного та планів або

передбачень на майбутнє. Центральним у репродукуванні ваплітянами України як моделі світу був синтез історичної й національної топіки та проєкції в майбутнє у формі понадчасового трактування кризи людства. Ваплітяни демонстрували трагічну модель світу і трансформували її як проєкцію «небуття», де доміантними були мотиви екзистенціалізму (розпач, безнадія, абсурд буття, самотність, страждання, байдужість, ворожість світу до людини), створені на національному ґрунті. Екзистенційне світовідчуття репрезентувалося через зображення зовнішнього (ворожість світу до людини) і внутрішнього (іраціональні й біологічні пристрасті) буття людини. Трагічна модель світу відтворена як картина світу-хаосу, де образ фаустівського типу людини бореться з хаосом заради визволення нації. Ваплітянський екзистенціалізм має «вітальну основу» [77:18], реалізовану через тугу за іншим буттям, намагання прорватися до нього навіть ціною смерті, мотиви свободи й активного творчого гуманізму. Отже, розкриття антропоцентричної, онтологічної та гносеологічної проблематики характерне для щоденника й естетичних засад ВАПЛІТЕ.

Поетика «романтики вітаїзму» як провідної ідеї ВАПЛІТЕ, що характеризується відсутністю стійких моделей жанрів, форм, має також ознаки, тотожні з жанром щоденника. Художній стиль розглядається ваплітянами як категорія художньої творчості, що синтезує світосприймання, семантику й поетику. Ця ознака поетики «романтики вітаїзму» співзвучна ідеї концептуальної цілісності щоденникового жанру, яка є поєднанням змісто- і формотворчих ознак та образної системи поденних записів. У естетично-стильових і формотворчих шуканнях тотожним для поетики ВАПЛІТЕ та щоденника є творче засвоєння, інтегрування, збагачення, розвиток художніх набутоків, творення синтетичних жанрово-стильових утворень. Щоденник за його ознаками доцільно ототожнити з літературним твором, який, на думку ваплітян, є «живим організмом, який розвивається в часі й просторі, що породжує множинність її структурно-семантичних парадигм» [77:13]. Відсутність жорсткої нормативності, недотримання канонів поетики української прози 20-х років та відсутність сталих канонів у щоденниковому жанрі стає причиною їхнього структурно-семантичного

синкретизму, що виявляється в міжжанровій і міжродовій взаємодії, синтезі епічного й ліричного, взаємопроникненні художніх парадигм (жанрів, стилів, напрямів), поєднанні рис, притаманних іншим видам мистецтва, зокрема кіно, у досягненні епічної широти, панорамності в охопленні дійсності, монтажній і фрагментарній композиції тексту. Ідея оновлення мистецтва за рахунок відродження стилів і течій минулих століть актуалізує розробку мандрівного мотиву часів Бароко, що є домінантним у подорожньому щоденнику і дозволяє відтворити події в русі і часі та масштабного фрагментарного зображення життя в цілісності. Модерне мислення письменників ВАПЛІТЕ стало головним у творенні художніх текстів, які становлять «міжтекстове семантичне поле» (Л. Кавун [77]) і які варто сприймати як єдине ціле, у взаємозв'язках змісту, форми, образної системи, мотивної структури, що є співзвучним зі сприйманням щоденникового тексту.

До ваплітян належали митці, які прагнули оновлення української літератури, орієнтуючись на західноєвропейську модель культури й естетики, що знайшла вияв у теорії «європоцентризму» М. Хвильового та «Ad fontes» («До джерел») М. Зерова. Тематичне оновлення літератури ВАПЛІТЕ спиралося на філософсько-естетичні парадигми «романтики вітаїзму», «азіатського ренесансу» та концепцію людини нового фаустівського типу. Євроінтеграція художніх текстів представників цього об'єднання відбувається за рахунок впливу та творчої обробки філософії історії та теорії «присмерку Європи» О. Шпенглера, ідеї «життєвого пориву» та віталізму А. Бергсона і Г. Дріша, індивідуалістичної філософії «надлюдини» Ф. Ніцше. Ваплітяни, синтезуючи, засвоювали європейські ідеї філософського обґрунтування романтичного суб'єктивізму Й. Фіхте, теорію романтичної іронії Ф. Шлегеля, прийом створення національно-консолідуючого міфу Ф. Гельдерліна, ідеї З. Фрейда, М. Гайдеггера. Українська література абсорбувала теорії давньогрецьких філософів Аристотеля і Платона. Для засад літературного об'єднання характерним є поєднання західних філософсько-естетичних модерних концептів і кордоцентричної філософії Г. Сковороди, П. Юркевича у формі творчого пориву української людини до

краси, добра і волі, що є виявом їхнього романтико-вітаїстичного духу. Ваплітiani мали філософську основу, яка засвідчує сформованість філософсько-світоглядних критеріїв моделювання дійсності у представників цього творчого об'єднання, у т.ч. на засад щоденникарства.

Філософсько-світоглядне становлення художнього мислення та стилю О. Довженка та А. Любченка відбулося у контексті українського Відродження 20-х років, етапу прилаштування до естетики соцреалізму 30-х років, ситуації виживання, повернення до початкових художніх настанов у 40-х та 50-х роках ХХ ст. (у О. Довженка).

На думку Юрія Шереха, А. Любченко є «синтезатором ідей М. Хвильового» [203], що підкреслює факт дотримання ним засад «романтики вітаїзму». У «Щоденнику» письменник називає себе «музейним експонатом – представника часів Українського Ренесансу» [111:145]. Л. Пізнюк також звертає увагу на те, що «стилі поведінки ВАПЛІТЕ і Пролітфронту були впливовими формуючими чинниками як для світогляду А. Любченка, так і для його письменницького таланту» [157:4]. Філософсько-світоглядні та художні концепції митця постають з його творів. Письменник творчо опрацював ідеї «романтики вітаїзму» та «азіатського ренесансу», окреслив образ людини фаустівського типу. Концепція «романтики вітаїзму» як нова світоглядно-естетична структура, що утворює ситуацію визрівання гармонії з «хаосу» зруйнованої культури, розроблена письменником через зображення і вивчення стану людини в «пограничному бутті». У творчості А. Любченка простежується орієнтація на «психологічне вивчення людської природи в конкретних переломних ситуаціях» [157:6] через моделювання колізій, які підкреслюють особливості характеру та поглядів на життя та вчинки, що є співзвучним з ваплітянською традицією зміщення акцентів на особистісний первень. Внутрішній світ літературного героя стає домінантним у творчості митця. «Романтика вітаїзму» А. Любченка як форма національної самоідентифікації і життєвого пориву репрезентована через аналіз, пізнання окремого людського єства, а не маси, у «межовій ситуації». Образ фаустівського типу людини письменника корелюється з її ваплітянською модифікацією, яка

характеризується героїчною конструктивною психікою активного борця проти хаосу, повного «волі до життя», невдоволеною дійсністю людини, яка намагається наблизитися до «істин пізнання». Власну реалізацію концепції «азіатського ренесансу» як універсального образу України і світу А. Любченко презентує через синтез окремого людського буття в комплексі життєвих аспектів людського життя, яке демонструє модель українського буття та низку суспільних подій 20-х років ХХ ст. Образ України в митця стає моделлю буття, яке характеризується відродженням і високим ступенем життєствердження («життєвого пориву» А. Бергсона), національною й особистісною самоідентифікацією. Письменник відтворює світ через синкретизм і конфліктність опозиційних понять: природне й цивілізаційне, душевне й тілесне, – і розглядає причину деморалізації та дегуманізації суспільства у духовній природі людини, у згасанні фаустівського натхнення («Вертеп»). У вирішенні проблеми ренесансу нації А. Любченко звертається до визначення гендерних ролей у суспільстві і до їхньої реалізації у художній прозі. Жінці письменник відводить визначальну роль у відродженні нації («Вертеп»), бо саме жінка виконує функцію продовження людського роду, з нею пов'язана тема народження людини нового покоління, молодості й відродження нації. Гендерна проблематика аналізується і через концепцію «біології любові» як студіювання стосунків чоловіка та жінки, яка демонструє два типи світовідчуття та буття завдяки інтерпретації біологічно-ірраціональних і соціальних аспектів кохання. Еротика, до якої вдається у творах А. Любченко, є вітаїстичною ознакою життєствердної моделі буття. Стиль письменника періоду 20-х років характеризувався еkleктикою стилів і напрямів (поєднання романтизму, експресіонізму й імпресіонізму), поглибленим психологізмом, фіксацією настроєності, домінуванням вітальних мотивів, декламаційністю й уривчастістю фраз. Синтезом і творчою реалізацією ідей ВАПЛІТЕ є повість «Вертеп», яка на рівні проблематики характеризується прагненням розкрити антропоцентричні проблеми «людина–людство», «людина–світ» та онтологічне питання «життя–смерть», передати епоху в єдиному і множинному, об'єднану моментом і вічністю, відтворити сьогодення «як фокус минулого й майбутнього»

[203:466], як істотний час буття людини, а на рівні поезики – поліфонічним звучанням мотивів, «кінокадрами» панорами життя доби, концентрацією різноаспектних думок, внутрішнім монологом, стислістю дії, що це є співзвучним з мікрокомпозицією та проблематикою жанру щоденника. 30-ті роки відзначені спадом творчості письменника, бо А. Любченко перебував у пошуках нової стильової і тематичної домінанти, яка б відповідала потребам соцреалізму. Митець звернувся до відтворення фактів дійсності («Проста історія», «Ворог»), розкривав проблеми конфлікту людини і маси, свободи, залежності і відповідальності («Кров»), проаналізував протиріччя свідомості людини («Ворог»), відтворив людину з її етичними, естетичними та психологічними проблемами («Проста історія», «Сорочка», кіноповість «Тайна», «Фікус», кіносценарій «Катря»), латентно продемонстрував опозиційні погляди (п'єса «Земля горить», «Остання ніч», «Нова Колонія»). Тема осмислення «Я» свого сучасника в ситуації деморалізації, дегуманізації суспільства та очуження є наскрізною у творчості письменника. Антропоцентрична, онтологічна та гносеологічна проблематика реалізується автором через «поєднання природних інстинктів» («філософія життя») та «екзистенційного дискурсу» [77:19].

А. Любченко в цей період творчості також звернувся до мемуарного жанру (нарис «Його таємниця», який планував у формі літературного портрету, монографії або спогадів), публіцистики, жанру кінокомедії (варіант комедії «Моє-твое»), кіносценарію («Катря»), ознаки яких (динамізм сюжету, фрагментарність, монтажна композиція, лаконізм діалогів) тотожні зі ознаками щоденникового жанру. У 30-ті роки письменник відчував творчий злам і дезорієнтацію, які сформували екзистенційні переживання, роздвоєність, амбівалентність самого автора. Філософсько-світоглядні позиції А. Любченка, елементи його письменницького стилю у модифікаціях 20-30-х років (домінування сьогодення, синтез змісту і форми, текст як внутрішній монолог, концентрація й об'єднання думок, «кінокадри» панорами життя, стислість дії із-за звернення до психології людини, уривчастість фраз, фрагментарність, лаконізм діалогів, монтажна композиція), ситуація внутрішнього роздвоєння умотивували ведення

письменником щоденникових записів та засвідчили щоденникове моделювання дійсності митця з орієнтацією на окреслення антропоцентричної проблематики через звернення до психологічного стану окремої людини в контексті її власного життя, вічних цінностей. Онтологічність тематики його творів «Ворог», «Кров» продемонстрована через відтворення моделі людського буття на основі життя окремого індивіда, бачення епохи водночас у єдиному і множинному, у конкретному і загальному, а гносеологічність – у розкритті людини через особистісну і національну самоідентифікацію, пізнання світу через людину. Психоаналітична ознака щоденникового жанру в А. Любченка реалізується через декодування психології героя твору. В основі творів А. Любченка лежать реальні факти, але цими фактами є стосунки людей («чи негативні явища, чи іскристі блики нового побуту» [59:363]), письменник художньо опрацьовує події людського життя, «побутовість» (А. Лейтес [105]). А. Любченко вміло опанував описані «куточки дійсності», демонструючи свою авторську настанову на психологізм, а не на «побутовість», відтворюючи в такий спосіб світ як метаобраз людських стосунків. Кризовою ситуацією, що спричиняє ведення щоденникових записів, виступає у письменника деморалізація і дегуманізація суспільства, які утворюють психологічний хаос.

Творчий набуток О. Довженка відтворює світогляд митця, що формувався вихованням в козацькій селянській родині, участю у війнах УНР з більшовицькою Росією 1917 – 1920 рр., навчанням за кордоном та підтриманням зв'язків з мистецькими угрупованнями ГАРТ, ВАПЛІТЕ, ВУФКУ, що сприяло становленню його художнього стилю з «глибоким історизмом і народними традиціями, відкритого для європейського мислення» [115:10]. Митець репродукував ідеї «романтики вітаїзму», «життєтворчості» (Н. Іванова [75]) саме як здатність до проектування та конструювання, утопійності, синтезу мистецтв, багатоскладності, реальної й художньої «сплавленості» об'єкта творчості. Він також абсорбував у своїй творчості ідеї М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Бердяєва, ідею кларнетизму П. Тичини та погляди німецьких експресіоністів. У творчості О. Довженка як кінематографіста, так і письменника, домінантною ознакою є звернення до

документалістики. Митець працював у жанрі документального кінематографа (4 документальні фільми «Визволення», 1940 р., «Битва за нашу Радянську Україну», 1943 р., «Перемога на Правобережній Україні», 1945 р., «Рідна країна», 1945 р.; історико-біографічний фільм «Мічурін», 1948 р.) та документальної прози («Автобіографія», 1939 р., автобіографічна кіноповість «Зачарована Десна», 1942–1956 рр., біографічна п'єса про селекціонера І. Мічуріна «Життя в цвіту», 1947 р., кіносценарій «Тарас Бульба», 1941 р.), писав репортажі військового кореспондента, дикторські тексти до документальних творів, вів записні книжки у формі творчих нотаток. Співзвучним із документалістикою є увесь творчий доробок митця, який створив документальний образ доби на основі звернення до реальних історичних подій, культурних і соціальних явищ життя України. О. Довженко став «літописцем доби». Тяжіння до літописного наративу (метанаративу) демонструє синтезований романтично-авангардистський стиль письменника в кінематографі та літературі, який тяжіє до документалістики. Митець вдається до літописної фіксації фактів («*Од восьми годин вечора до трьох з половиною ранку громили сьогодні німецькі бомбардувальники наші Валушки.*» [60:210]).

Стиль О. Довженка є явищем синкретичного характеру: поєднання реалістичних принципів письма, романтичного первня, експресіоністичної виражальності та екзистенційного орієнтиру [75; 204]. У проблематиці кіно- й літературної документалістики переважають онтологічна, антропоцентрична та гносеологічна домінанти. Тому для нього головним є не власне подія, а її осмислення. Твори митця насичені філософськими роздумами про світ і людей, широкомасштабно окреслюють соціальні, морально-етичні та психологічні сфери буття українського народу, проблематику цінності життя, взаємовідносин людини й суспільства, народу й особистості, людини та дійсності. Антропоцентрична проблематика пов'язана з аналізом внутрішньочуттєвої структури нації, з вивченням рис характеру українців. Із цієї причини основою художньо-психологічних концептів твору є особистість з її багатограними внутрішніми почуттями і переживаннями, що мотивують її поведінку. Різні за жанром твори

О. Довженка утворюють калейдоскоп людських душ (образ людини-творця й образ людини з «дірявою» душею), що підтверджує заглиблення митця в психологію українців і окреслює національний світогляд. Твір митця постає як «розгорнута система поглядів» [115], де реальні факти є фундаментом для висловлення ідеї та «вибудови споруди твору» [24]. Довженків неореалізм базується на поєднанні з неоромантизмом, на художньому опрацюванні фактів реальності, щоб *«не потонути у безодні надзвичайних фактів»* [60:115], правдивому відображенні подій (*«Істинне те, що прекрасне»* [60:323]), відтворенні різних представників народу, «хроніки героїчних показових видовищ» [115]. Митець опрацює реальний факт у трьох вимірах: з позиції факту (сьогодення), причини (минуле) та наслідку (майбутнє), утворюючи широкомасштабну картину буття українського народу, співзвучну ідеям ваплітян, які розглядали картину українського світу як «універсальну територіально-духовну мікрогалактику» [77:16] та демонстрували його позачасовий кризовий стан. Письменник створює трьохмірну художню модель абсурдного буття та образу людини фаустівського типу. Художня форма буття демонструє експресіоністичний стан світу, де хаос долає людина-деміург. Водночас у романтичному універсумі гармонійно співіснує міфологічне й історичне, цілісність якого утримує людина-артист, а екзистенційний стан світу показує наступ цивілізації як руйнації родового життя і відродження національних форм буття, де врівноваження створює людина-косміург.

Екзистенціалізм О. Довженка має особисті й національні витоки. Письменник як частка українського народу зазнає цькування та відчуває тиск влади в кінці 20-х років після фільму «Звенигора». Становище погіршується в 40-і роки після написання повісті «Україна в огні». Фактори тиску й бажання реалізуватися у мистецтві сформували адаптативну поведінку митця, який протягом усього свого творчого життя перебував «на межі» між власними творчими настановами і вимогами влади. Неореалізм О. Довженка межує з екзистенціалізмом у показі трагедії народу, руйнації національних традицій через вплив цивілізації, у питаннях цінності особистості та її шляху до свободи.

Моделювання ідей бунту проти національного нігілізму, «теорії гвинтиків» та проти уніфікації (В. Гребньова [48]) засвідчує екзистенційну проблематику творчості митця. Синкретизм Довженкового неореалізму та романтизму створює епічне й поетичне бачення реальності і відтворює неординарне поєднання документалізму й автентики, коли «правда життя виражена не прямолінійно, а образно» і «символ входить у потік реальних подій» [24]. Елементами романтичного письма є мрійливість, лірична наповненість, емоційність оповіді, кордоцентризм, просторові й часові деталі, злиття часу і простору, схрещення часів, «символічне відображення світу, монументальність образів, космізм» у відчутті буття [128]. Романтичні та експресіоністичні елементи стилю автора (показ правдивого і буденного через героїчний та піднесений тон, психологічні паузи та підкреслення доміантних рис образів) дозволяють заглибитися у психологію людини та розкрити антропоцентричну проблематику творчості митця. О. Довженко реалізовував ідеї німецького експресіонізму [75], відтворюючи ідею кризового стану світу. Твори митця мають глибоко суб'єктивний первень і трансформують драму особистого «Я». Його звернення до безсюжетних новел, близьких до потоку свідомості, у формі внутрішнього монологу («Сон», «Хата», «Сіятель»), етюдів («У полі», «Федорченко», «Несвідомий») ідентифікує суб'єктивність і психологічність як доміантні ознаки оповіді митця.

Творчий доробок О. Довженка характеризується синкретичністю у поєднанні змісту і форми, що відтворює його кредо: усі елементи твору – значущі. Зміст і проблематика творів кіно і літератури реалізується через такі формотворчі принципи і елементи, як поетологічний принцип (творення тексту за текстом, паралельний монтаж), прийом картинності («кінематографічне чергування епізодів» [167:44]), творення розповіді за допомогою монтажу кінематографічних широких планів («монтажна композиція» [48]), багатожанровість твору (поєднання рис героїчної думи, нарису, публіцистичної статті), звернення до умовного адресата, елементи кінопоетики (широкий план, монтажний характер епізодів, перемикання дії, лаконічні діалоги [48], авторські пояснення, літературні

відступи, подрібнення дії на короткі епізоди). Новожанрове утворення О. Довженка – кіноповість, яка є одночасно синтезом кіно й літератури, форми та змісту, органічно об'єднує ознаки кіносценарію (фрагментарність, монтажна композиція, лаконізм діалогів і динамізм сюжету) та повісті (епічний принцип зображення життя, метафоричність, авторські відступи, пейзажі). Концептуальність твору митця формується за рахунок використання монтажної композиції (поєднання фрагментарного й епічного в сюжеті, коли через зображення низки подій відтворюється епічна широта зображувальної дії), що нагадує окремі кадри, поєднані в художню цілісність задумом автора та розвитком художньої ідеї. Ліричні, філософські, публіцистичні відступи з приводу антропоцентричних та онтологічних проблем виступають своєрідною ланкою, формують окремі епізоди-кадри.

Принцип монтажу реалізується у творчості О. Довженка і через органічне концептуальне поєднання елементів романтизму, символізму, неореалізму, експресіонізму, екзистенціалізму та «романтики вітаїзму». Його текст – це органічна мозаїка сюжетно-концептуальних і конструктивно-стилістичних елементів, багатогранне мистецьке утворення. Принцип мозаїчності та монтажу характерний і для життя письменника, яке охоплює розрізнені, мозаїчні проби митця як художника, шаржиста, графіка, сценариста, кінорежисера, кореспондента, журналіста, письменника, але у світогляді і творчості митця ці сегменти мистецтва синтезуються. У сюжетно-концептуальних (особистісний первень, суб'єктивність, психологізм, ліричні авторські відступи, текст як потік свідомості, калейдоскопічність ситуацій і людських душ, трьохмірна реалізація факту, епічне бачення реальності, мозаїчність, зорієнтованість на деталях, подрібнення дії на епізоди, відступи як епізоди-кадри) і конструктивно-стилістичних (емоційність оповіді, літописна нарація, фрагментарність, лаконізм, динамізм, принцип монтажу в поєднанні елементів, напрямів та епізодів, багатожанровість твору) елементах, домінантах проблематики, психоаналітичних ознаках (реалізація особистісного первня), опрацюванні реалістичного фактору та відтворенні «межової ситуації» О. Довженком є співзвуччя з жанром щоденника.

Синтез змістових і формотворчих елементів у творчості митця, зокрема фольклорних мотивів та гіперболізації, дорівнює характерному для щоденникового жанру «ефекту піраміди».

Водночас тотожність доповнює образ автора, який у кінематографі змінює щоденникову триєдність «автор – адресат – читач» на «автор – режисер – глядач» [75]. Творчість О. Довженка відтворює його світогляд і постає реалізацією потоку свідомості автора в щоденниковому жанрі. Філософсько-світоглядні настанови письменника засвідчують сприймання й моделювання дійсності, близьке до щоденника, де реальним фактом постає історична подія, що є тлом для осмислення й окреслення поведінки людей у драматичній історично важливій ситуації і людини у контексті епохи. Антропоцентрична, онтологічна і гносеологічна проблематика щоденника в письменника реалізується через окреслення внутрішньочуттєвої структури калейдоскопу людських душ, які формують психологію нації, створення документального образу доби шляхом багатоаспектності проблематики, осмислення людини і нації в контексті епохи, космізм і кордоцентризм у пізнанні буття. Звернення до документалізму – бажання митця відтворити кризовий стан і трагедію українського народу в конкретних історичних ситуаціях.

Особливістю творчості О. Довженка і А. Любченка, що наближує їхнє світовідчуття до щоденникарської манери, є «принцип композиції фуґи» (Л. Кавун [77]), що є реалізацією психодекодуювальної функції щоденника, бо передає стан душі героя і її розвиток, та сюжетно-концептуальних ознак, бо дозволяє відтворити поліпроблематику і політематику твору через синкретизм образів і мотивів, що утворюють єдине переплетене ціле, характерний для щоденника «ефект піраміди». Водночас принцип композиції фуґи допомагає відтворити рух життя через монтаж епізодів життя в щоденнику.

2.2. Екзистенціалізм – філософський стрижень щоденників митців

2.2.1. Феномен екзистенціалізму: концепти екзистенційного світорозуміння

Кінець XIX – початок XX століття у світовій філософській думці ознаменувався появою нової парадигми, яка пояснювала людину через диференціацію від самої себе. Цей новий погляд отримав назву екзистенціалізм. Українське літературознавство звертає увагу на екзистенціалізм як філософський напрям, зосереджений на індивідуальному самовираженні людини, що літературну творчість розглядає як «акт екзистенціальної заангажованості, один із виявів людського буття», літературний твір як «проекцію автора», а художні засоби як «форму виявлення екзистенційних проблем: свободи, часовості, стосунків з іншими людьми і з самим собою» [142:244]. С. Павличко зазначила, що «література завжди мала філософський підтекст», а в XX ст. філософування «стало її домінантою» [145:209].

Екзистенційний аспект щоденників О. Довженка та А. Любченка вмотивований багатьма чинниками. Україна як держава і вся її історія завжди перебувають на межі існування, українська нація ще до появи екзистенціалізму існувала багато століть в екзистенційних умовах втрати власної ідентичності. В. Артюх зазначає, що перша половина XX століття для України була «точкою переходу, суцільним перехідним періодом», а зламні політичні події модифікували світосприймання української нації, і «на рівні їх особистого життя вони ставали межовими ситуаціями» [3:6]. Події початку та середини XX століття спричинили відповідний «кризовий стан свідомості, що тяжіє до ірраціональних способів світосприймання», а українські інтелектуали в цей час самі на собі відчували «досвід переживання», який «підштовхував їх до культивування екзистенціального світовідчуття» [3:6], що виявилось у філософсько-світоглядних засадах ВАПЛІТЕ. Водночас постійна екзистенційна напруга в житті та елліно-візантійська православна версія християнства утверджують екзистенційний індивідуалізм та інтроверсійність у менталітеті українства [99]. Філософ Н. Михайловська також наголошує на домінуванні екзистенційного характеру

української філософської думки XVIII – першої половини XX ст., а підложжям цього феномену визначає специфіку української національної ментальності. На підставі вивчення спадщини українських письменників дослідниця доводить існування «українського екзистенціалізму» як філософської течії XX століття [133]. Філософи А. та І. Бичко погоджуються з тим, що для пізнання України, українства, української історії та культури доцільно застосовувати екзистенційну методологію через «близьку «дотичність» цієї методології до змісту українського світоглядно-філософського менталітету» [17]. Український екзистенціалізм є своєрідним і неповторним явищем через свої розширені часові межі, а поширення філософії екзистенціалізму в українському інтелектуальному середовищі має національне (соціально-ментальне) коріння.

В українській літературі ідеї екзистенціалізму були вже у творчості Лесі Українки («У пущі»), М. Куліша («Патетична соната»), В. Винниченка («Дисгармонія»). У 20-ті роки цей напрям чітко окреслився у творчості В. Підмогильного («Місто», «Остап Шаптала», «Проблема хліба»), у «Можу» А. Головка, у літературі «романтики вітаїзму», представниками якої були О. Довженко та А. Любченко. Ваплітяни не створили філософське підґрунтя для відтворення ідей екзистенціалізму, їхні засади базувалися на екзистенційному світовідчутті як рисі національної свідомості. Варто зауважити, що для аналізу антропоцентричної та онтологічної проблематики щоденників митців доцільно брати до уваги ознаки екзистенційного інтонування літератури ВАПЛІТЕ та екзистенціалізму як провідної філософсько-літературної течії того часу.

Екзистенціалізм виникає та еволюціонує в епоху серйозних соціально-політичних, суспільних потрясінь, стає індикатором кризового стану світової спільноти у I половині XX ст., коли права особистості обмежуються монополізованими державами, що тяжіють до утворення тоталітарних режимів. Ця філософія викликала зацікавленість, оскільки зверталася до проблем критичних та кризових ситуацій, у яких опиняється людина в добу історичних змін. Україна пережила епоху національної самотності, часи пригнічення цілої нації, втрати національних орієнтирів, розчарування соціальними й етичними

змінами в суспільстві. Революція, українізація, звинувачення в націоналізмі, репресії, колективізація, голодомор, війна демонструють існування української нації в абсурдній ситуації. Відштовхуючись від радикального розчарування в історії, яке спричиняє інтерпретацію суспільства як кризи цивілізації, кризи раціоналізму та гуманізму, екзистенціалізм протестує проти підкорення людини цьому кризовому стану. Н. Хамітов переконливо підкреслив: екзистенціалізм – це «філософія <...> епохи втрати традиційних релігійних цінностей, моральних орієнтирів, епохи самотності і пригніченості людини в потоці Буття» [192:224]. Це філософія екзистенції людини, її буття на межі, буття в граничних ситуаціях – у тузі, жаху, відчаю тощо. Людина втратила колишні орієнтири, розчарована соціальними й етичними змінами в суспільстві. У такому стані людина і ціла нація починають відчувати абсурдність світу, незадоволення, відчуження, відчай, прагнуть переосмислити багато явищ, змінити життєві орієнтири й подолати духовну порожнечу. Екзистенціалізм «романтики вітаїзму» відтворює понадчасову кризу суспільства, створює трагічну модель світу на противагу образу «загірної комуни» (М. Хвильовий) як форми ідеального устрою.

Основною рисою екзистенціалізму є розуміння людини як унікальної, виняткової істоти, суб'єктивність якої тотожна її існуванню, тому віднайдення сутності людини можливе тільки через дослідження способу її існування. Такий принцип екзистенціалістів розкриває філософське підґрунтя цього напрямку, яким є індивідуалізм, що впливає на змістоформу цього напрямку в його літературному варіанті. Провідними тезами екзистенціалізму є «людина пізнається через буття», «людина самотня», «життя абсурдне», «подолання абсурдності завдяки бунту проти нього, віри в Бога, творчості».

Думку, що людина визначається Буттям, М. Гайдеггер пояснює тим, що «споконвіку незмінне і всюди стосується нас, людей, але чого ми, власне, навіть не помічаємо. Ми називаємо це словом «Буття». Цим іменем називається те, що ми розуміємо, коли говоримо: «є», і «було». І «буде». Все, що досягає нас і чого ми хочемо досягти, проходить через висловлене чи невисловлене (імпліцитне) «є». Від цього нам нікуди і ніколи не подітися»[191:361]. Виходячи з цього

міркування, М. Гайдеггер детермінує людину як специфічне Тут-Буття (Dasein), основні форми якого – кінцеве, тимчасове Буття і людське, яке відрізняється від суцього.

Х. Ортега-і-Гассет стверджує, що «людина, це Я, – не що інше, як радикальна самотність» [143:58]. За екзистенціалістами, людина самотня, бо вона індивідуально сприймає світ. Філософія абсолютно самотньої людини – це філософія атеїстичного екзистенціалізму, бо він залишає людину наодинці із собою, без концепції Бога та ідеї безсмертя особистісного первня. Це робить життя людини абсурдним. Людина фаустівського типу позбавлена Бога, існує в умовах «Бог мертвий». У творчих засадах «романтики вітаїзму» вона стає «надлюдиною», творцем нового життя, людинобогом.

Власна самотність стає імпульсом до того, що кожен індивід залишається самим собою. М. Гайдеггер визначає реальність «Я» як те, що «попри різні зміни й переживання залишається тотожним, однак співвідносить себе з множинністю» [191:114]. Ж.-П. Сартр розглядає сутність людського Буття в коекзистенції «Я» та «Іншого» [192:228]. Він репродукує індивідуальне неповторне існування через концепцію «буття-в-собі» (передособистісний стан людини), «буття-для-себе» (вихід у самосвідомість) і «буття-для-іншого» (ставлення до іншої людини й до самого себе) [174:207]. «Буття-для-іншого» – це вихід у новий проект своєї екзистенції, де через конфлікт із самим собою як Іншим і конфлікт з Іншим із зовнішнього світу людина знаходить сенс свого існування. Ж.-П. Сартр надає образу Іншого фундаментального значення, бо «Інший володіє таємницею, таємницею того, чим Я є. Він надає мені буття і тим самим володіє мною, я одержимий ним <...> Бути в самому собі іншим – ідеал – це первинний зміст ставлення до іншого» [174:209].

Разом із цими ознаками екзистенційна людина є вільною, і ця її воля чи свобода є для неї важким тягарем вибору. Визнаючи індивідуальну самотність та свободу вибору людини, екзистенціалісти не ізолюють її від суспільства і часу, у яких вона існує. Перебуваючи у світі людей і речей, людське Я нівелюється під

владою Das Mann – владою іншого над кожним, що є співзвучним із «теорією гвинтиків» О. Довженка.

Для представників атеїстичного екзистенціалізму людське буття абсурдне, у ньому нема сенсу. Екзистенційна людина А. Камю розуміє абсурдність життя й порятунком знаходить у мужності продовжувати це існування, у бунті проти нього, а не в заспокоєнні, підкоренні чи самогубстві [79]. Це інстинкт самозбереження. Наступним кроком стає філософське самогубство – можливість поєднати бунт проти абсурду й примирення з ним. Під час зміни способу існування відбувається й динаміка свідомості людини. Філософське самогубство – це остання сходинка до реального самогубства. Тема філософського самогубства є інваріантом проблеми національного нігілізму та уніфікації у творах О. Довженка та демонстрації затухання духу фаустівського типу людини через деморалізацію суспільства.

Репрезентанти релігійного екзистенціалізму бачили силу, яка допоможе людині пережити абсурдність окремих буденних ситуацій, у вірі в Бога. Людина релігійного екзистенціалізму створена Богом не досконалою, а відкритою для діалектики й удосконалення, щоб стати собою через існування та досягнення трансценденції (Бога й власної вічності).

У персоналізмі шлях подолання абсурдності світу – це утвердження вільної особистості, яка творить, через активно творче ставлення до світу. М. Бердяєв пише: «У творчості розкривається, що «я», суб'єкт, вищий, ніж не-«я», об'єкт. І водночас творчість протилежна егоцентризму, це забуття себе, спрямованість до того, що вище за мене» [14:211]. Роль творчої діяльності є самотворення, «не стільки оформлення в кінцевому, у творчому продукті, скільки розкриття безкінечного, політ у безкінечність, не об'єктивація, а трансцендування <...> потрясіння і підйом усієї людської істоти, спрямованої до іншого, вищого життя, до нового буття» [14:210 – 211]. Ваплітяни розглядають ідею утвердження нової особистості як відмолодження фаустівського духу відродженням нації і народженням нового покоління [77]. Близьким до ідей М. Бердяєва є герої

О. Довженка: людина-деміург, людина-артист, людина-косміург, яка долає хаос активно творчим ставленням до світу.

Вільна самотня людина трагічного оптиміста Е. Муньє – це егоцентрично зосереджене «Я», що перебуває у творчому русі. Свобода людини покликана змінювати саму себе і світ, долаючи будь-які межі в боротьбі: глибинний сенс цієї боротьби й людського існування «полягає не в тому, щоб злитися з абстрактною абстрактністю Природи чи Царства ідей, а в тому, щоб розкрити таємницю своєї душі» [137:14]. Але людина відчуває трагічність і абсурдність власного існування в боротьбі за буття і втрачає сподівання, тому Е. Муньє розглядає людську долю як «позначений величчю і боротьбою трагічний оптимізм» [137:35]. Це є тотожним до варіанту подолання трагедії романтиками вітаїзму: відчуження від світу і зосередження на власному «Я».

Узагальнюючи положення філософських теорій мислителів-екзистенціалістів, можна стверджувати, що екзистенціалізм аналізує людину як істоту, «закинуту у світ», яка «перебуває в проблемних й іноді абсурдних ситуаціях, відчуваючи їх і серцем, і розумом», як «не об'єкт, котрий ілюструє теорію, не елемент класу поряд з іншими елементами того чи іншого роду, не момент всеосяжного Розуму, не те, що виводиться з системи» [165:397]. «Романтика вітаїзму» також ототожнює світ з апокаліпсисом, демонструючи загибель культури, переоцінку цінностей, політичні, біологічні та моральні чинники абсурдності буття; хаосом, відтворюючи міфологізований образ світу. Екзистенційне відчуження ваплітян було реалізоване елементами міфопоетики, де космічний міф і ритуал ініціації виявляє катастрофізм, глобальність і соціально-світоглядні потрясіння, це «концентрація хаосу» [77:23]. Хаос – катастрофа особистого й історичного існування, але це народження життя, бо, за міфологією, із хаосу народжується космос. Отже, хаос «романтики вітаїзму» демонструє вітальний (життєстверджувальний) екзистенціалізм. В О. Довженка хаос є найбільш життєдайною формою реальності [77:23]. А. Любченко також демонструє хаос як переломну ситуацію, з якої народжується гармонія. У трагічну модель світу ваплітян вміщений індивідуум, який відчуває ворожість світу,

самотність, небезпеку ірраціональних біологічних пристрастей. Це художньо змодельована людина фаустівського типу, яка бореться з хаосом, бунтує, невдоволена дійсністю і самотня. Духовні пошуки в прагненні віднайти гармонію стають домінантними у ВАПЛІТЕ, як і в екзистенціалізмі.

Незважаючи на те, що екзистенціалізм має різні напрями, у них є спільні концепти, які розкривають погляд на людину та її спосіб існування.

Концепти «буденне буття чи буденність» (за М. Гайдеггером, «буденна присутність», «присутність у повсякденності», «повсякденна присутність», «буденність», «заспокоєння у власному бутті» чи *Das Man*, за К. Ясперсом, «наявне буття», *Dasein* [192:253]) та «граничне буття» є базовими у філософії екзистенціалізму, бо вони дають змогу репродукувати різну поведінку людини. Буденне життя гальмує репродукування «неповторності особистісного первня». Воно реалізується людиною через самозбереження і волю до продовження роду» [192:253]. Для М. Бердяєва буденність – це охолодження пристрастно-людяного в людині. Через те, що особистісні якості людини не активуються в буденності, М. Гайдеггер характеризує її через безособовість, яка, за Н. Хамітовим, розглядається як «підкореність Іншому та іншим, невизначеність власного шляху та небажання вибору <...> насолода несвободою, відсутністю відповідальності, що зводить людину до рівня об'єкта» [192:253], до «гвинтика», «піщинки в океані» (О. Довженко).

У «граничному бутті» відбувається усвідомлений вихід за межі повсякдення, де людина об'єктивує особистісні ознаки світові, відчуваючи посилення самотності. К. Ясперс зауважував: «Це стрибок, коли я свідомо протиставлятиму себе світові та іншим людям» [192:255]. Це є усвідомлена диспозитивність (вибір) людини, яку залучають до процесів творення суспільного життя і примушують знайти вихід в інший онтологічний простір.

Антонімічною до буденного життя є й поняття граничної ситуації, яке, за К. Ясперсом, характеризує «кризові стани людини, що спричиняють актуалізацію особистісного первня» [192:254]. У такий період людина переосмислює сенс життя. Хоча «гранична ситуація» є результатом зовнішніх обставин для людини, а

«граничне буття» – усвідомленим внутрішньо виходом людини в антибуденне життя, вони спрямовані на особистісну діалектику й особистісне розкриття. «Романтики вітаїзму» також поміщають індивід у кризову реальність з метою демонстрації і розкриття внутрішньої цілісності людини фаустівського типу.

Третій вимір людського буття – це «метакраничне буття», у якому відбувається вихід за межі буденного буття з його безособистісною завершеністю і граничного буття з його незавершеністю й усвідомленою екзистенційною відокремленістю» [192:259]. Н. Хамітов розглядає «метакраничне буття» як «екзистенційну катарсизацію людського буття», «яке виражається в самодостатності владно-вольових актів та об'єктивації як творення продуктів культури» [192:259]. Людина актуалізується через творчість, відбувається процес самотворення, творення простору продуктивної комунікації, глибинне очищення її буття. Стан катарсису переживає О. Довженко [48; 74].

Існування людини у «граничному бутті» передбачає її буття в екзистенційному стані відчаю, жаху, самотності й туги, що є співзвучному «життєвим модусам» модерного світосприймання «романтики вітаїзму».

Екзистенціалісти розглядають відчай як «стан граничної самотності та неминучості», який концентрує в собі безутішність [192:253]. Відчай стає вихідною точкою, яка робить людину чутливою до жаху й туги. Це певна форма туги і жаху, яка заглиблює людину в себе. С. К'єркегор виділяє два види відчаю: пристрасне бажання не бути собою, що може призвести людину до самогубства, та пристрасне бажання бути собою, що відходить у підсвідоме і повертає людину до буденності» [192:253]. Н. Хамітов показує, що ці два види відчаю породжують третій, який виводить людину в «метакраничне буття» [192:253].

Людина, яка існує у «граничному бутті», відчуває жах – «стан перед безоднею», перед Ніщо, «граничний страх, котрий перестає бути страхом і стає чимось іншим, це метафізична тінь страху, трансцендентний, потойбічний страх» [192:259]. М. Гайдеггер зазначає, що, відчуваючи жах, «людина не прагне рятуватися активністю, а <...> поринає у спокій» [192:259]. Переживаючи жах, людина зустрічається з іншим станом свого Я.

Тугу М. Гайдеггер розглядає як стан, що «відкриває суще в цілому» [192:261]. Людина йде з буденності в граничне буття, але, на думку екзистенціалістів, у тузі її охоплює байдужість і відчуття абсурдності буття.

Наступним концептом екзистенційної філософії є внутрішня самотність, що стає «наслідком особистісного розвитку людини», «результатом постійного виходу екзистенції за свої межі» [192:260]. У буденному житті людина переживає внутрішню самотність у стані нудьги. Із розгортанням особистісного первня в граничному бутті самотність виявляється в екзистенційних ситуаціях туги, жаху, відчаю. Виходячи за межі буденного і граничного буття в метаграничний простір самотність перестає бути фатальною. Це усамітнення, вільно обране людиною, і реалізуватися воно може через феномени толерантності й любові [192:261]. У любові виявляється принципова відкритість людського буття в метаграничному бутті й найбільшою мірою окреслюється глибинне переживання цілісності у по'єднанні з іншою особою та світом. Екзистенціалізм середини ХХ ст. має песимістичне інтонування, що не є характерним для екзистенційного відчуття «романтики вітаїзму», хоча обидва заглиблені у внутрішній світ людини і відтворюють її духовні пошуки в ситуації трагізму через «страждання від зла, яке вона (людина – Н.В.) не здатна викоренити й походження якого не здатна збагнути» [77:17].

Екзистенційне вчення є інтеграцією літературно-художньої та філософської творчості. Багато екзистенціалістів (М. Гайдеггер, Г. Марсель, А. Камю) вважають, що філософія за методом пізнання стоїть набагато ближче до мистецтва, ніж до науки, бо прагне розв'язати вічні проблеми людства, які завжди поставали як перед філософами, так і перед письменниками. І. Васишин указує, що «в основі екзистенціалістського мислення лежить «вроджена» схильність до письменницького бачення світу, тобто фокусованість на «вічних загадках» життя і смерті, осмислення дійсності через її напружене переживання (дійсність трактується як «існування», трансформоване через внутрішнє «я»), акцентування уваги на індивідуальному самовираженні людини тощо» [28:70]. А. Камю писав: «Мислять тільки образами, Хочеш бути філософом – пиши романи» [28:70]. У

творах Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, С. де Бовуа, А. Камю не детермінується межа між філософією та літературою, бо їхні романи, драми, есе, філософські трактати насичені філософськими проблемами. Їх герої реалізують засади та ідеї у час «на межі» існування.

Основні риси екзистенціалізму як літературної течії мають філософське підґрунтя, тому характерними ознаками творів представників цієї течії є суб'єктивізм, індивідуалізм, песимізм, породжений думкою про абсурдність навколишнього світу, безглуздість існування, тотальний абсурд, який керує тілом героя і світом, і естетична негачія будь-якого насильства. Суб'єктивізм виявляється через фіксацію переживань і особистісної позиції героя, загубленого у стихіях цивілізації. Унаслідок особистісного характеру екзистенційної картини світу та його сприймання, що репродукується суто індивідуальними способами, індивідуалізм стає однією з домінантних ознак течії й у літературі. Л. Єремєєв, аналізуючи типові якості героя цієї течії, стверджує, що «у прагненні зберегти «внутрішню свободу» типовий екзистенційний герой пориває зв'язки із суспільством. Він спроможний на такий «трагічний жест», хоч заздалегідь розглядає його як «дію, приречену на поразку» [65:139].

Досліджуючи тематичні й змістові ознаки течії, С. Великовський зазначає, що сучасна історія, яка аналізується як Хаос, у творах екзистенціалістів «позбавлена сенсу» й здатності її збагнути [31:851]. Серед характеристик екзистенціалізму в літературі він виділяє прагнення повернутися до зображення речей, людських доль такими, які вони є, до «їх постійно вислизуючого <...> «залишку», щоденного і разом із тим «житійного», до їхнього екзистенціального зрізу» [31:851].

Екзистенційний спосіб філософування орієнтує на цілісне розуміння людини та людської діяльності в усій її універсальності та інтенціональності і дозволяє розглядати буття людини не тільки як єдність теоретичного та практичного ставлення до дійсності, а як духовно-практичне освоєння світу, завдяки якому і стає можлива самоідентифікація індивідів, самотворення та досягнення стану укорінення в бутті.

А. Камю вважав, що всі істини щодо світобудови народжуються не через наукове пізнання, а шляхом почування й «висвітлення» себе у світі, у бутті, тому щоденник, як і інші твори мемуарної літератури, є тим способом саморефлексії, який необхідний для розуміння «істини світобудови», яка розкривається людині, як вважають екзистенціалісти, тільки в екстремальний період між життям і смертю, у «межовій ситуації». Саме у цей момент з'являється факт розуміння й відчуття крихкості буття, кінцевості існування індивідів, відбувається «деструкція шифру» (людської маски): людина елімінує з системи власного світосприймання тягар повсякденних турбот. В умовах «межової ситуації» людина страждає від незадоволення потреб власного існування, що дає можливість виявитись екзистенції – буттю іншого плану, людській самості, антонімічній «передмежовому» часу. «Коли інструменти знищені, коли плани зруйновані, а зусилля марні, світ постає у своїй первісності: без точок опори та відомих шляхів. Світ максимально реальний для людини саме тоді, коли він розтратить <...>. Саме у цей час речі конкретизуються. Завдяки очікуваній зміні, поразці <...> кінцева мета – це водночас і протест подібного всесвіту (реальності), і оволодіння ним» [173:36]. Питання «Як жити людині під час історичних катастроф?» стало причиною появи екзистенціалізму як напряму філософії й літератури та ведення щоденників. Екзистенціалізм прагне водночас розв'язати вічні проблеми людства, які завжди поставали як перед філософами, так і перед письменниками: «Що є життя і смерть?», «Якою є дійсність?», «Як пізнати буття, людину?», «Якою є людська сутність?». На цих питаннях ґрунтується письменницький щоденник. Предмет роздумів екзистенціалістів, який є спільним із предметом літератури й мемуарних творів, – це людина (сам автор), її свідомість і психологія, її місце й доля у світі, її поведінка в різних життєвих ситуаціях. Автор письменницького щоденника намагається з'ясувати сутність людини й буття через їхній взаємозв'язок у момент «межової ситуації», що є характерним для екзистенціалістів. У причинах ведення щоденникових записів яскраво простежується екзистенційна сутність. Відомо, що значна кількість мемуарних творів присвячена переломним періодам в історії людства та в житті автора

(Т. Шевченка, «Окопний щоденник» С. Васильченка, щоденники В. Винниченка, Остапа Вишні тощо).

Ж.-П. Сартр через героя свого роману «Нудота» пояснював вибір форми щоденника для реалізації власних душевних переживань і сформулював естетичну спрямованість щоденника: «Мабуть, краще всього робити записи щоденно. Вести щоденник, щоб дійти до суті. Не загубити відтінків, маргінальних фактів, навіть якщо здається, що вони не суттєві, і, головне, звести їх у систему. Описувати, як я бачу стіл, людей, вулицю, мій кисет. Бо саме це і змінилося... Не треба нічого, а просто ретельно і, враховуючи дрібні подробиці, записувати все, що відбувається» [175:5]. На його думку, щоденник є формою, яка дозволяє чітко змалювати і сприйняти реальність, відобразити плин часу й дійсність як систему, дійти до суті на основі фотографічного сприймання. Справедливо відзначити, що щоденник – це оформлена на папері «*existentia*» (існування). Гонитва письменників-екзистенціалістів за способом власного буття, що вислизає, стає причиною використання у їхніх творах форми оповіді від першої особи, яка стає обов'язковою ознакою екзистенціалізму як літературної течії.

У літературі екзистенціалізму явища зображуються одиничними й не пов'язаними між собою, не досягнутими людиною далі, репродукованими без причини й мети, визначають наявність явища, предмета, об'єкта, суб'єкта у своїй самоті. Споглядання за дискретною реальністю є формою, що дає можливість збагнути соціально-історичні закони дійсності, і способом замінити «буття-у-собі» на самосвідомість, сформовану цим буттям. Г. Марсель, А. Камю, Ж.-П. Сартр осмислювали життєвий досвід людини саме в «розірваних, позбавлених логічної стрункості міркуваннях про переживання» [86:150]. Такий стиль оповіді (уривками) іноді вражає прямою вислову, простотою епітетів, відсутністю тропів і якоюсь часом навмисною знебарвленістю. Усі ці структурні та стильові особливості відповідають змісту твору, сутності автора, життя й детермінуються ними. У щоденнику всі компоненти форми значущі й у своїй неподільній цілісності втілюють художній зміст у всій його повноті. Р. Барт визначив стиль такого способу ведення оповіді як «нульовий градус письма». Записи щоденників

складаються з коротких фраз предметно-констатувального змісту, що прагнуть замкнутися в собі й взаємоізолюватися. Як зазначив Ж.-П. Сартр, «між кожною фразою світ знищується і відроджується», тут кожна фраза – «це острів» [173:605]. Наратором постає в щоденнику сам автор, тому ці особливості стилю є вираженням структури його світосприймання й свідомості. Для нього існує тільки теперішнє, тому причинно-наслідкові зв'язки редукуються, і кожен предмет, кожна чуттєва мить тяжіє до автономного існування. Звідси й цілковита перевага зв'язків сурядності над зв'язками підрядності, що є характерною особливістю стилістики поденних записів.

Водночас така форма організації записів у щоденнику формує той екзистенційний текст, що не сприймається більше як система зі стрижневою орієнтацією (як «система-корінь»), якій відповідає образ світу як Космосу. Це швидше «ризом» (принципово нелінійний спосіб організації цілісного (тексту), що залишає відкритою можливість як для внутрішньої іманентної динаміки, так і для плюралізму інтерпретацій), «яка створює уявлення про світ як про «Хаосмос», тобто як про своєрідну композицію, яка складена з Хаосу» [173:318]. Отже, атомістичні за змістом та за своєю структурою фрагменти життя автора утворюють наявну реальність.

Уривчастість, фрагментарність записів, політематичне змістове поле породжує форму «Хаосмосу» на рівні побудови тексту. Автор поденних записів формує образи і теми, визначає форму й структуру, щоб надати записам цілісності. На основі дискретної структури й змісту щоденникових записів формується певна система поглядів, розуміння явищ і процесів, єдиний, визначальний задум. Кожний дискретний елемент щоденника формулює певну форму пізнання дійсності, пізнання себе (авторів) в екстремальний момент життя. Роздуми письменників, їхні переживання, події особистого й суспільного життя нанизуються на єдиний стрижень, і записи, не маючи єдиного сюжету й ідейного задуму, отримують умовну завершеність і концептуальність.

Щоденник – це відтворення дійсності на засадах літератури та шляхом мистецтва. А «мистецтво – це <...> композиція хаосу, яка дарує бачення чи

відчуття, і тому воно утворює собою... Хаосмос, Хаос як складне ціле, яке не можна уявити, запрограмувати заздалегідь... Мистецтво бореться з хаосом, але для того, щоб зробити його відчутним» (Ж. Дельоз) [51:264].

Отже, щоденниковий текст разом зі змістом та способом його організації є тим «Хаосмосом», у якому відтворюється екзистенція індивіда (автора). Змісто- і формотворчий концепт «Хаосмосу» відтворює міфологічний образ Хаосу «романтики вітаїзму», коли із хаосу народжується космос.

Автор-наратор щоденника прагне збагнути власну суть, що виявляється в кризовий час через аналіз власного «Я». С. К'єркегор зауважував, що інтерес до внутрішньої настанови особистості, до її типу екзистенції змушує письменника віддавати перевагу щоденниковому й епістолярному жанрам, які «відкривають можливість для діалогу із самим собою» [86:150]. У щоденниках, як і у філософії екзистенціалізму, людина (автор), описуючи навколишнє життя, не підноситься до його розуміння, а лише фіксує емоційне сприймання й оцінку власного й суспільного життя. Авторська суб'єктивність, за екзистенціалістами, є однією з ознак «чистої», «правдивої» літератури.

Жанр щоденника відбиває в собі ознаки екзистенціалізму й через образ автора-наратора. Варто зазначити, що образ наратора як «true personality» (М. Коцюбинська [94]), ідея репродукування себе як людини та митця, «будування» себе (М. Бердяєв [16]), ситуація катарсису через творчість, історичні події та життєві колізії, що стали імпульсом до ведення щоденникових записів, демонструють наявність екзистенційних ознак авторського «Я».

Автор щоденника стає єдиним джерелом записів. Екзистенціалісти вважали, що «треба обов'язково зважати на життя тих людей, хто присвятив себе письму» (письменницькій діяльності), «їх життя тим чи іншим способом проектується на письмо» (твір) [173:310], «письменник, який створює твір, притомлює себе та через нього ж стверджується ...» [173:51]. Автор, на думку М. Гайдегера, у своєму творі виражає тільки себе, а не об'єктивну реальність, створена ним дійсність стоїть над часом та суспільством, бо розкриває таємницю буття взагалі. Це світ вічних цінностей, які окреслює А. Любченко, зображуючи «побутовість»

(А. Лейтес [105]). Автор-наратор на основі аналізу своїх учинків, ставлення до людей, часу, творчості, малює власний портрет і репрезентує власну екзистенцію в час ведення щоденникових записів.

Проголошені в 1947 році Ж.-П. Сартром способи оновлення літератури полягали в тому, що письменник повинен не трансформувати світ ідей, а примусити «висвітитися буття як буття з його непевністю, з коефіцієнтом опору через невизначену спонтанність екзистенції» [189:273]; подати своїх героїв як вільних людей, а персонаж тоді живий, коли його поведінка непередбачувана; послідовно сприймати погляди різних героїв, показуючи їх «зсередини», у модусі «буття-для-себе». «Чим глибше автор проникає у свідомість свого героя і відтворює унікальність його ситуації, тим більше гарантій для виходу до всезагальних визначень людського буття – умов людського існування» [189:273]. Отже, образ автора-наратора в щоденниках акумулює запропоновані Ж.-П. Сартром способи формування нової літератури, бо він сьогодні не знає, що буде записано завтра; автор-наратор стає вільним художнім образом, який послідовно сприймає всі свої погляди, репродукуючи їх через внутрішнє «Я». Авторіві-нараторіві щоденника не треба проникати у свідомість штучно створеного персонажа й розуміти штучну унікальність його ситуації, умови його існування, бо автор, наратор і герой – тотожні, герой є самим собою, реальним образом у реальних обставинах буття.

Найчастіше письменники-екзистенціалісти застосовували прийом оповіді від першої особи, що передає злиття наратора-споглядача й зображуваного. Автори щоденників також користуються цим прийомом, що наближає читача до автора. Подія стає для читача важливою, реальною, близькою, утворюється специфічна атмосфера відчуття «межової ситуації», переживань, що спричиняє деструкцію дистанції між автором-наратором та читачем.

Щоденники стають формою репродукування реальності через авторську свідомість, авторський світогляд та за допомогою авторського «Я», яке відтворює трансформацію чи конструкцію «Я» під впливом дійсності, у якій автори намагаються опанувати свій суб'єктивний досвід часу.

Звичайно, цей екзистенційний суб'єктивний спосіб філософування у творі не позбавлений суб'єктивності, він орієнтує на цілісне розуміння людини та людської діяльності в усій її універсальності та інтенціональності й дозволяє аналізувати буття людини не тільки як синкретизм теоретичного й практичного ставлення до дійсності, а як духовно-практичне освоєння світу, завдяки якому і стає можливою самоідентифікація індивідів, самотворення та досягнення стану укорінення в бутті. Отже, концепція щоденника як жанру мемуаристики та ідеї екзистенціалізму є еквівалентними: вивчення людини ґрунтується на парадигмі «буття–людина», на взаємозв'язку антропоцентричної, онтологічної та гносеологічної проблематики.

2.2.2. Екзистенційні мотиви поденних записів О. Довженка та А. Любченка

У щоденниках А. Любченка та О. Довженка знайшло вираження те глибоке потрясіння, що спіткало європейську цивілізацію в ХХ ст. Катастрофічні події історії: війна й панування тоталітарної влади Сталіна й Гітлера оголили нестійкість і скінченність існування людини, нації, раси. Війна, що штовхає письменників на ведення записів, є тією «межовою ситуацією», яка ставить людину між буттям і небуттям.

«Щоденник» А. Любченка репродукує динаміку ставлення письменника до війни, німецької нації та III Рейху. Як людина, яка належала до мистецького кола М. Хвильового, він пропагував ідею «психологічної Європи» і був прибічником духовних традицій Заходу, орієнтувався на ідеальний тип західноєвропейського громадянина, чим пояснюється радість митця від приходу німців. Авторіві імпонували риси німців, яких він наділяв розважливістю, раціоналізмом, діловитістю, самолюбством, гордістю, гідністю, відвагою, цілеспрямованістю, відчуттям себе надлюдиною, для нього ця нація була прототипом людини фаустівського типу. Письменник проявляв інтерес до європейської інтеграції, але війна, на яку він чекав і радів її початку, згодом перетворилася на «кровожерну», «несамовиту», «жахливу», «безглузду», що поглинула всі сфери буття людини,

позбавила людину можливості сприймати красу буття, знецінила життя, зруйнувала межі між добром і злом («гарно чи погано – все одно» [113:318]). «Щоденник» відтворює еволюцію сприймання автором війни, яка перетворюється на «димчасту заслону» [113:318], екзистенційну межу між людиною та зовнішнім світом. А. Любченко констатує, що в ситуації війни «світ охоплює дедалі більше розчарування» [113:356], а люди стають «утомленими й зневіреними масами», які «схиляються до крайностей», трансформуючись у стан «граничної» екзистенції, в якій людина оприлюднює свою сутність, «Я» іншого буття.

Ставлення О. Довженка до війни є статично негативним. Він сприймає війну як етап «життя людства», коли «ніби земна куля влетіла в якусь криваву божевільну туманність» [60:151], що несе із собою страждання, відчай і смерть, пов'язана з приниженням гідності, сльозами, плачем, горем; «безнравствена в своїй внутрішній основі», «страхотливо руйнівна» і «за своїми наслідками катастрофальна» [60:371]. Митець теж «ображений і розорений війною», бо вона відняла в нього честь, батька, пограбувала дім, вигнала з батьківщини і відняла щастя жити з народом. Автор сприймає війну як «нашесть пацюків і мишей», які «біжать ... степами незчисленні на схід і віщують недолю» [60:142; 144], що є тотожним порівнянню фашистів із «чумними щурами» А. Камю та міфопоетичним сприйманням війни, характерним для фольклору, давньої літератури, зокрема «Слова о полку Ігоревім». А. Любченко та О. Довженко репродукували війну як страшну дійсність людства, що заперечує цінність особистості й волі та пов'язана з жорстокістю та насиллям. Отже, у темі війни в щоденниках письменників знаходить рефлексію ідея К. Ясперса про екзистенцію як ядро особистості, яке відкривається людині в «межових ситуаціях»: перед обличчям смерті, у стражданнях, коли людина перебуває на межі між буттям і небуттям, осягаючи розумом неминучість власного кінця. Тільки переживаючи крихкість своєї екзистенції, людина може відчути трансцендентний світ. У письменників війна виходить за межі України, що демонструє характерне для «романтики вітаїзму» сприймання А. Любченко і О. Довженком України як «мікрогалактики».

Щоденникові записи митців – це калейдоскоп роздумів і вражень, що поєднує в собі об'єкт реальності й суб'єкт переживань. Сучасний письменникам світ зрушений зі звичайних підвалин соціально-політичними катаклізмами. Основним предметом тривоги і роздумів митців стають трагічні колізії дійсності, які вбивають у людині людське, доводять її до рівня сліпої, бездумної істоти, у поведінці якої домінують лише інстинкти. У записах А. Любченка та О. Довженка аналізується проблема людини за умов соціальних криз, розкривається психологія катастрофи й відчуття кризи. Обидва автори констатують у своїх нотатках той факт, що тогочасне життя, сповнене екзистенційних модусів болю, відчаю, горя, жалю, жаху, жорстокості, зла, журби, плачу, розпачу, смутку, сліз, сорому, туги, журби й розчарування. Горе, скорбота, смуток, сльози, плач, сум, журба, що утворюють у щоденниках «екзистенціал» (термін П. Іванишина [73]) страждання, є екзистенційними концептами життя А. Любченка, О. Довженка та інших людей. Відтворюючи екзистенційні концепти буття, письменники звертаються до сфери відчуття людини, що є художнім принципом «романтики вітаїзму» й екзистенціалізму.

Мотив горя в О. Довженка розповсюджується на увесь народ, історію, життя. Письменник оцінює горе як буття нації, її менталітету, бо *«життя <...> потонуло в океані горя»* [60:144], яке *«влізло в нашу історію, як гадина в серце»* [60: 145]. Людська душа сприймається автором як *«чаша для горя»* [60:159], що атрофує почуття і робить людину пасивною, фактично перетворює її на позбавлений чутливості об'єкт. Для О. Довженка війна – це *«народне горе»*, що несе сльози й плач. У записах виникає мотив Великого Плачу через багаторазову суб'єктну і локальну повторюваність автором факту плачу. Плаче Україна, як *«ні одна країна у світі так не плакала»* [60:175]. Фольклорний паралелізм (*«то не дощ іде весь день, а то небо плаче зі мною од жалю»* [60:332]) і біблійне (*«великий, глибокий і такий за своїм змістом, пристрасний у такій мірі, що <...> перегукується з біблейським плачем»* [60:405]) сприймання письменником плачу підкреслює його масштаби й трагічність. Біблійне інтонування мотиву плачу демонструє вічну проблему страждання народу при втраті Батьківщини і

культури. О. Довженко слідом за Лесею Українкою проводить паралель між трагедією українського народу під час війни і зруйнуванням Єрусалима, кінцем юдейської держави та страждання народу під час облоги, відтворені у старозаповітному Плачі Єремії. Письменник акцентує увагу на особливостях минулого України, поєднуючи життя народу зі сльозами (*«сліз нам випало, проте, в житті багато, більше, ніж сміху»* [60:335]). В О. Довженка мотив плачу, сліз більш масштабний і місткий, ніж в А. Любченка. Довженків мотив плачу є людино-, націо- і державоцентричним. Мотиви сліз, плачу та суму в «Щоденнику» А. Любченка є синонімічними. Вони супроводжують події особистого життя автора (спомини про втрачене життя, втрачені стосунки з рідними, смерть, розлука з сином, родиною та Україною, розчарування людьми), відтворюють його відчуття та членів родини. Мотив плачу, супроводжуючи події розставання й розлуки, деколи постає у стильових контурах неофольклоризму *«Не їдь, не їдь, козаче, – твоя дівчина плаче»* [113:299], акцентуючи на проблемі розлуки та вічних цінностях родинного буття.

Мотив суму виводиться А. Любченком за межі теми родинного життя на націоцентричний рівень у відтворенні проблеми української індиферентності, зокрема байдужості українців до власної історії, реалізованої через образ незакопаної *«примітивними археологами»* ями, можливої могили Святослава, де, на думку письменника, *«ховалася якась потаємна й значлива частка України»* [113:145]. Якщо А. Любченко страждає переважно через події особистого життя, то Довженкове почуття стосується питань національних. Сум огортає письменника, коли він розмірковує про долю України, долю армії. Сум в митця є константною ознакою національного модусу українства, зокрема дівчат і жінок. Довженкова українка *«сумна»*, *«з очима-криницями, повними сліз»*, з сумною долею і невимовним сумом в очах, але й інші люди ходять *«обідрані, землистонемиті, сумні»*, *«жодного веселого обличчя»*, *«багато облич печальні»* [60:404]. Відтворюючи мотив суму від конкретного (автор-наратор, жінки) до загального (Україна), письменник гіперболізує почуття суму, робить його панорамним і масштабним: сум усюди, *«над ланами, над дорогами»*, *«над країною стоїть сум»*

[60:404]. О. Довженко відзначає, що сум – характерна риса не тільки сьогодення, а й минулого і майбутнього. Він став частиною українського менталітету, світосприймання, реалізованого у фольклорі (*«основний мотив пісень народних наших – смуток»* [60:390]), і люди будуть репродукувати його в майбутньому: *«довго-довго розноситимуть вони [жінки – Н.В.] печаль по всьому світу»* [60:165 – 166]. Водночас письменник демонструє, що відчуття суму як частина української сутності є невід’ємною ознакою відчуття автора-наратора, який згадує про дитинство, сповнене цим почуттям, часто пише в щоденнику, що *«великий смуток заповнив мою душу»*, коли відчуває свою самотність, та *«смуток обнімає душу»*, коли його зламано через «Україну в огні». У записках О. Довженка з’являється образ Усупільненої Печалі. Наявність екзистенційних мотивів горя, плачу, сліз, смутку, суму, туги, що заповнюють чуття митця в щоденнику, наштовхує автора на думку: *«все життя людське скорботне»*. В окресленні мотиву смутку письменник виходить за межі національної проблематики на загальнолюдську, загальносвітову. Митець розкриває цей мотив у трьох планах: особистому, національному та загальнолюдському, що характеризує тяжіння О. Довженка до масштабного зображення.

Отже, у щоденниках митців наявний своєрідний мотив журби. У записках О. Довженка він утворюється на основі синонімічних мікротивів горя, плачу, сліз, смутку, суму й скорботи. Вони формуються за допомогою тавтологічності стилю (техніки лейтмотиву) (повторення ключових фраз (*«смуток обнімає душу»*, *«смуток оволодіває моєю душею»*), цитат (*«Усе життя людське скорботне»* Еврипід), слів-маркерів (*«горе»*, *«плач»*, *«сльози»*, *«смуток»*, *«сум»*, *«скорбота»*) та символів-лейтмотивів (образ Велетенського Плачу, Усупільненого Горя). У «Щоденнику» А. Любченка мікротиви сліз, плачу й суму, створені на основі слів-маркерів (*«плач»*, *«сльози»*, *«сум»*), разом формують мотив журби.

Окрім вищевказаних почуттів, письменники відчувають жаль і біль, що виявляється на фізичному й чуттєвому рівнях. Митці переживають фізичний біль як причину власних хвороб. О. Довженко відчуває біль у грудях і в серці, часом йому болить голова. А. Любченко страждав на хворобу шлунка, а протягом війни

його фізичний стан погіршувався. Часто він деталізовано описує свій фізичний стан і біль. Війна, а в О. Довженка й цькування за «Україну в огні», погіршили фізичний стан письменників і спричинили його ускладнення. Крім цього, обидва автори переживають душевний біль, але А. Любченко є носієм екзистенційного модусу болю, а О. Довженко «націоналізує» його. У «Щоденникових записах» О. Довженка сам автор-наратор і письменник О. Фадєєв відчувають біль у серці через думку про те, що не напишуть у своєму житті нічого видатного, що втратили здібності писати. Цей біль від втрати таланту письменник став відчувати після осуду за «Україну в огні». Його серце пройняте *«національним болем»*. Саме *«біль за можливу <...> загибель народу»*, *«огненний біль <...> за Україну»* спонукали його до написання «України в огні». Йому болять й інші національні питання: відсутність усенаціональної єдності, провінційність і забитість народу (*«нема у нас єдності»*, що *«бідні ми, забиті, провінціальні»* [60:263]), плани Гітлера щодо Східної Європи. О. Довженко відчуває не тільки свій біль, він констатує наявність національного болю (*«народу боляче»* [60:340]).

Мотив болю в А. Любченка окреслює тему стосунків з дружиною Ніною та її ріднею. Його *«серце невимовно болить»* від подій особистого життя, що стосуються близьких йому людей (хвороба чи від'їзд сина, хвороба і смерть Рути). Подібно до О. Довженка, він переймається *«національним болем»*. Непокоїть його *«думка про долю народу, <...> вічна розшматованість серця, незмінне гноблення, невгавучий біль»* [113:121 – 122]. Письменник відзначає, що Україна – це його *«біль незболілий»* [113:359]. Митцю *«страшно боляче за себе»* через розчарування та самооману, бо він чекав на визволення від більшовицького режиму, але помилився в планах німців. Національним болем, *«болем мого народу»*, *«соромом пройнятим болем»* [113:52] А. Любченко вважає жінок, які зав'язують стосунки з німцями. Реалізація екзистенційного модусу «біль» у митця демонструє його еволюцію від особистої до національної тематики. Варто звернути увагу на те, що з мотивом болю в обох письменників пов'язане «серце», що показує його зв'язок з неоромантизмом та кордоцентризмом, де серце розглядається як «істина людини», «суттєва істота» (Г. Сковорода), душа,

«осереддя душевного і духовного життя людини», що містить ідею всеєдності душі і розуму (П. Юркевич).

З мотивом болю в щоденниках письменників межує мотив жалю. У поденних записах А. Любченка мотив жалю є тематично синонімічним з мотивом болю (втрата близьких людей та однодумців з українського творчого оточення, розлука з сином). Національний план цього мотиву пов'язаний з жалем письменника до людей, що втратили душевну рівновагу через зміну плину життя, через що люди стали *«розкидані, розгублені, збаламучені й злякані і не мають на що спертися»* [113:170]. Письменник репродукує свій душевний стан у фразі: *«жالیю себе», «мені жаль себе»*. Як і А. Любченко, О. Довженко часто говорить: *«Як жаль мені себе», «Мені жаль умирати»*, – і відзначає, що доля послала йому *«багато жалю»*. Письменники демонструють вияв «Я-інший», що оприлюднюється в «граничному бутті», бо егоцентричний жаль не є характерним для чоловіків, це *«справжнє безсилля, безнадійність»* [113:86], *«напої бабські»* [60:192]. Щодо часових рамок реалізації мотиву жалю, то в А. Любченка він є сьогоденним, а О. Довженко розглядає його в контексті минулого, теперішнього і майбутнього. Констатуючи ситуацію майбутнього, О. Довженко постає як пророк, який передбачає: *«буде багато жалю через несправедливість»* [60:311]. Національна тематика мотиву жалю в нього пов'язана з життям жінки на війні, зі знищенням людей, сіл і міст України.

Найвищий ступінь екзистенційного сприймання світу досягається митцями під час окреслення мотиву страждання, який в обох письменників характеризує особисте, національне і загальнолюдське буття. Особистий план реалізується через страждання, пов'язані з творчістю. Страждає сам О. Довженко від нищівної, голобельної критики своїх творів. Письменник занотовує й увічне страждання народу. Масштабність національного страждання уособлює образ сина-бійця, позбавленого рук і ніг і *«багатого на каліцтва і страждання»* [60:224]. У щоденнику митця багато страждання. Автор сприймає весь *«світ як страждання»*, що *«міряється глибиною потрясіння внутрішнього, всієї душі»* [60:422]. В А. Любченка мотив особистого страждання співзвучний з особистим

планом мотиву болю, горя, суму. Національний план мотиву страждання в письменника реалізована через тему любові до України як *«невтишимого страждання»* [113:122], через нереалізовану ідею вільної держави та *«страшні повевіряння, тяжкі страждання»*, які переживає Україна. У контексті окреслення мотиву страждання А. Любченко поєднує план минулого й теперішнього, демонструючи страждання як рису історії держави. Так, стара мурована капличка на цвинтарі викликала у митця роздуми про Україну, її минуле, *«сповнене бурі страждань»*, що *«ятрилось пекучою раною, сочилось липкою, терпкою кров'ю»*, а чим *«ближче сюди, до денного світла, – ставало воно <...> тривожнішим, болючішим»* [113:138 – 139]. Письменник метафорично відтворює страждання як рух, який з роками збільшував свої масштаби й силу. Якщо О. Довженко констатує факт, що світ є страждання, то А. Любченко прагне зрозуміти, *«чому стільки страждання?»*.

У щоденниках митців мотив страждання формується на основі мікротеми болю, плачу й страждання за допомогою слів-маркерів «біль», «плач», «страждання» та опису ситуацій, що викликають ці відчуття, акцентують увагу на внутрішній сфері.

Обидва письменники стверджують, що сучасний їм світ дуже змінився. У ньому *«Кров і страждання. Смерть і героїство. Відчай і надія. І все в небачених масштабах»* [60:162]. А. Любченко бачить *«витомлювання сили людської, занепад духовний, зневіру розлючення, байдужість, відчай»* [113:202]. Відчай стає одним із відчуттів людей тогочасного суспільства. Сформований письменниками у щоденниках мотив відчаю подібний до екзистенційної ситуації «межового буття», коли людина переживає неможливість подальшого існування. Відчай, породжений значною кількістю жаху, зла й жорстокості, робить людину нечутливою до проблем сучасності, заглибленою в себе.

Невпевненість людини в майбутньому, перед завтрашнім днем зробили страх властивістю буття, характеристикою людини. У щоденникових записах О. Довженка відчутний *«страх смерті»*. Письменник пише про *«щоденний страх боїв»*, що відчувають солдати, *«страх смерті»* в очах командирів. Самого митця

пригноблює страх від думки про смерть, страх за можливу загибель народу, страх за долю України. У «Щоденникових записах» є індивідуальний (особистий) і суспільний «страх смерті», страх перед власним небуттям і небуттям держави.

А. Любченко теж пише, що *«весь час перебуваєш під страхом»* [113:357], коли не знаєш, чи заберуть тебе німці. Цей страх перед невідомістю має й інший спосіб репродукування в «Щоденнику». Автор бачить, що в душах українців, які рухаються на Захід, як і в самого письменника, *«постає неспокій, розгубленість, аж ніби тваринний страх»* [113:205], метафізичний страх. Любченків страх перед невідомістю – індивідуальний і національний. Особливе місце в реалізації й доповненні екзистенційних мотивів щоденникових записів автора варто надати сновидінням, які є рефлексією емоційного стану митця, людини тероризованої радянською владою. А. Любченко надає їм великого значення, часто детально їх описує й прагне збагнути. Сновидіння виникають з інтенсифікації сумнівів, тривоги й душевної дисгармонії. Письменник вірить у потаємну й правдиву силу снів, бо вони завжди щось підказують і готують, і автор записів *«скільки разів це на собі перевірів»* [113:149]. Сновидіння письменника переповнені онейричними мотивами, що символізують страх, який митець відчув у житті. Йому сняться колеги з мистецького оточення (Н. Рибак, П. Тичина), більшовики, Москва, НКВД, які наводять на нього як реальний, так і трансцендентний страх. Сновидіння супроводжуються мотивами нападу, оточення і втечі, які є репродукуванням подій реального життя і страху письменника та їхні трансформації у підсвідомості. Страх – це одне з переживань людини, яке спостерігаємо в щоденниках письменників, водночас, і один з найважливіших концептів філософії екзистенціалізму, бо світ страшний, позбавлений сенсу й непідвладний людському раціоналізму. Саме такою є й навколишня дійсність у щоденниках А. Любченка та О. Довженка, і страх у душі людини – це результат її сприймання. У формуванні мотиву страху варто брати до уваги й факти життя митців і ситуації репресій 30-х років, бо письменники були тероризовані радянською владою, що породила і реальний, і трансцендентний страх. В екзистенціалістів (М. Гайдеггер) страх міститься в самому бутті людини у світі,

страх невіддільний від способу «буття-у-світі», де люди діють один проти одного. Це уявлення перегукується з Довженковим записом про нищення народу німцями: *«Нас <...> можна було нищити, як саранчу чи мишей, без жалю і страху»* [60:315].

У щоденниках страх перед безоднею виходить за межі розуміння людини. О. Довженко перестає відчувати страх (*«від швидкого руху і шаленої небезпеки страх перейшов у захоплення»* [60:203]). А. Любченко пише: *«Не страх, ні. Я вже нічого не боюсь»* [113:200]. Подібна психологічна ситуація характерна для екзистенціалізму, де страх, що вийшов за межі, переходить у жах як екзистенційну ситуацію межового буття. М. Гайдеггер зазначає, що людина не прагне гамувати жах активністю, а поринає в спокій, що й постає в щоденникових записах митців.

Мотив жаху в обох письменників пов'язаний з самою війною і її наслідками. Почуття жаху в О. Довженка викликає загибель на війні, коли люди *«вмирили без болю від жаху і блювот»* [60:397]. Смерть він називає *«кровопролиттям жахливим»*. Його війна несе із собою *«жах трагедій і руйнацій»* та *«жахливі катування»*. «Щоденникові записи» О. Довженка сповнені описом жахливих моментів буття: гвалтування дівчат німцями, життя жінок на окупованій території. В А. Любченка жах спричиняють воєнні дії на окупованій території (бомбардування). У митців сама сутність війни є жахливою. Особливе значення при окресленні мотиву жаху письменники надають опису українських осель, які є часткою радянської України. О. Довженко вважає, що в європейця це почуття викличе *«зовнішній вигляд наших людей, наші хати, долівки, нужники, сільрада, церковні руїни, мухи, бруд»* [60:250], бо *«нема в світі другого народу з такою безмірно жахливою долею»* [60:331]. Жахливим, на думку А. Любченка, є стан житла українців – *«жахливі конури з вийнятими геть вікнами, без дверей, без опалення, без води, вільгість, бруд, жах»* [113:83]. Письменник зображує сучасний йому вигляд України синонімічно до відтворення жахливого стану українських осель (*«Жах! Руїна, руїна, пустеля, попіл, дим – це Україна»* [113:173]). В А. Любченка жахливий вигляд українських домівок є наслідком

війни, в О. Довженка він спричинений історією царської та більшовицької доби. На відміну від О. Довженка, А. Любченко розкриває національну проблематику в контексті мотиву жаху, демонструючи проблему становлення української державності. Становище України письменник називає *«жахливою пасткою»*, яку спричинила *«якась політиканська хитрість, коротко часова й зумовлена вимогами світової дипломатії»* [113:103]. О. Довженко з почуттям жаху пов'язує воєнну й післявоєнну політику радянської влади щодо народу (післявоєнне знищення людей, що залишилися в окупації, бездушність і «дуроводство» керівництва, що працює на посадах, яким не відповідає тощо). Розглядаючи мотив жаху у контексті національної, до- і післявоєнної проблематики, О. Довженко виходить на проблеми загальносвітові. Наприклад, таким же потрясінням, як війна, що несе людські страждання, для нього стає *«Труменова атомна бомба»*, що *«приведе людство до найжахливішої з усіх війн»* [60:342]. Щоденник О. Довженка не окреслює мотив жаху в контексті особистої тематики, але в поденних записах А. Любченко почуття жаху не оминає її. Це відчуття в нього викликають більшовики й жида, яких автор вважає причиною всіх його страждань.

Жах, спричинений війною, історією, жах, який відчуває Україна, – це екзистенційне почуття перед власними межами, перед незбагненністю. Почуття жаху відкриває двері, що ведуть у зовсім інший стан «Я», що відбулося з обома митцями. А. Любченко зрештою збагнув справжнє ставлення німців до українського питання: він *«день у день глибше переконується»* у цьому, хоча *«спочатку <...> не хотів самому собі у цьому признатися»* [113:103]. Жахливі події війни та післявоєнного часу змінили ставлення О. Довженка до політики радянської влади. Структурно в записах почуття страху й жаху, що відчували автори, репрезентується аналогічними мотивами, сформованими на основі слів-маркерів і епічного відображення подій.

Щоденники митців супроводжує страх і жах, що стосується їхнього існування, і страх перед смертю. У нотатках письменників трапляється повторюваність художніх структур, що репродукують стан між життям і смертю.

Війна позбавила суспільство спокою й принесла з собою смерть. В О. Довженка війна – це і є смерть («*За обрієм війна, <...> смерть*» [60:198]). Війна в щоденникових записах митця постає як царство мертвих, куди діди-перевізники, новочасні Харони, переправляють бійців через ламінарний простір ріки (Дніпро) або з німецького оточення, або просто на терен бойових дій. У грецькій міфології Харон – це перевізник у царство померлих, тобто українські діди Харони доставляють бійців у царство смерті, на вірну смерть. Переїзд через ріку є своєрідною аксіологічною смертю бійців. У цій річці вони «*втопили свій жаль і вийшли на землю спустошені*», їхні душі «*напиваються ненавистю до ворога і презирством до смерті*» [60:192]. Але це і фактична смерть. О. Довженко тяжіє до міфологічного відтворення мотиву смерті, звертаючись до символіки ріки, зокрема мотиву переходу через річку, який у фольклорі та грецькій міфології сприймається як кордон, що розділяє світи живих і мертвих, є входом у царство мертвих. Зображення смертей на війні, мертвих і людей, які дивляться в обличчя смерті, у його щоденникових записах утворює мотив екзистенційної «смерті-у-житті», яка заперечує будь-яку життєздатність і має на увазі, що всі життєві форми стали формами смерті. У О. Довженка смерть пов'язана не тільки з людиною. Зникають під час війни і після неї українські традиції, села, мова, історичні пам'ятки. Хоча в «Щоденнику» А. Любченка війна репродукована з позиції людини, яка перебуває на окупованій території, мотив «смерть-у-житті» прослідковується в його записах. Помирає від хвороби кохана Рута. Письменник робить нотатки про смерть, роковини смерті відомих людей з українського творчого кола. А. Любченко відтворює життя української творчої спільноти на окупованій території, таких записів в О. Довженка немає. Водночас в А. Любченка немає записів про смерть на полі бою. У записах митця люди помирають на окупованій території від хвороб і голоду. Вмирають діти від черевного тифу. А. Любченко пише про загибель людей під час бомбардування залізниці: «*... в розбитих вагонах є жертви – і мерці, і поранені*» [113:312].

У щоденниках письменників є однаковий євангельський вираз «*смертю смерть поправ*» [113:137] або «*смертю смерть поправший*» [60:324]. Радянський

народ в О. Довженка стоїть вище за війну, основна його роль – утвердження миру, він своєю смертю, мов Месія, перемагає смерть, що несе фашизм, і підкорює її. Любченків вираз звернений до українського народу, який, пройшовши через страшні поневіряння і страждання, прийде до *«радісно осяяного Воскресіння»*, а в житті, щоб досягти бажаної мети, треба чимось пожертвувати, бо доля потребує жертв. Отже, у письменників смерть прокладає шлях до кращого життя. Смерть за волю народу і Батьківщини із виразу *«смертю смерть поправши»* в обох письменників перегукується зі смертю Христа, який своєю смертю дарував життя. У такий спосіб письменники ототожнюють український народ, його життя, страждання, смерть з муками і смертю Христа. Мотив *«смерть-у-житті»* репродукований і в долі самих авторів щоденників. Змінилася політична ситуація, відтак О. Довженко може жити й творити в Україні, а Любченкова операція, здавалося б, могла звільнити його від фізичного страждання й подовжити життя. Але вони помирають, коли бажають жити й творити, коли всі перепони для повноцінного творчого життя минули. Ведення записів митців закінчується їх смертю. Цей факт підкреслює, що *«людське буття – це буття до смерті»* (А. Камю [79]), і *«коли станеться смерть, – може, справді кращого кінця й не можна було передбачити»* [113:29]. На сторінках щоденників письменники наче дивилися в майбутнє й бачили причини власної загибелі від смертельної хвороби. Для щоденника характерним є погляд у майбутнє і тяжіння до передбачення. Сам себе А. Любченко називає *«безнадійним смертником»* або *«півмерцем»*. Він зустрічається зі смертю кожного разу, коли потрапляє до лікарні (*«... у мене в палаті померло троє на моїх очах»* [113:24], *«два дні тому у палаті №8 померла жінка після операції»* [113:95]). Через три дні після операції, 25 лютого 1945 року, помирає в лікарні й сам А. Любченко. О. Довженка мучив біль у серці, і кожного разу, коли він згадував про свої фізичні страждання, його навідували думки про смерть: *«... такий біль у грудях, <...> невже настав мій смертний час?»* [60:426].

Мотив смерті формується в щоденниках письменників і в іншій формі. Митці існують в екзистенційній ситуації *«життя-в-смерті»*, коли людина зберігає свою цілісність і життєздатність, але заглиблена у світ смерті й відчуває на собі

вплив світу. О. Довженко покараний радянським керівництвом за написання «України в огні». Осуд у націоналізмі, цькування за любов до рідного народу й України його морально вбили. Творчість та реалізація у творі було його життям. Для нього придумано *«пекельну кару», «холодну, довгу, тиху смерть»* [60:427], влада залишила його живим, але «мертвим», непотрібним для радянського, українського мистецтва. Багато разів у його нотатках з'являється думка про власну смерть. Через рік після осуду О. Довженко у поденних нотатках записав: *«Сьогодні роковини моєї смерті. <...> Я тримався рік і вправ»* [60:328]. Багато років митець жив з питанням, викликаним тяжким душевним станом: *«Навіщо мені жити? Дивитися роками, як закопують мене живого в землю?»* [60:338]. Радянська садистська влада на тривалий час перетворила його на «живого мерця», якого *«розтоптали ..., зганьбили і живого оголосили мертвим»* [60:395]. Він відчуває себе *«схопленим за горло залізною мертвою рукою», «уже мертвим»* [60:342]. Письменник на довгі роки заглиблюється в думки про смерть. Йому часто здається, що він скоро помре, що його *«ніби тягне вже в небуття»*, у нього *«вмирає душа»*. У «Щоденникових записах» О. Довженка з'являються ріки сліз як варіант образу ріки Стіксу з давньогрецької міфології. *«Чи не пора часом вже сідати в човен до старого Харона і переправлятися через річку сліз»*, – пише митець у час нестерпних душевних переживань [60:221]. Отже, у записах О. Довженка образ Харона доповнює мотиви «смерть-у-житті» і «життя-у-смерті». А. Любченко не зазнав такого цькування радянською владою, як О. Довженко. Він сам хотів утекти з *«цього смертельного оточення»*, за яким страждав О. Довженко, тому й залишився на окупованій території.

Відчуття страху за власне життя в період війни спричиняє аксіологічну деградацію, «моральну смерть». Носіями цього явища, на думку письменників, є деякі українські жінки, які втратили національну гідність й одружилися з німцями через *«відсутність громадської гідності, гордості, національної охайності і мудрості»* [60:242] та *«міцних моральних і національних засад»* [113:52]. Тема «моральної смерті» як явища здебільшого загальнолюдського представлена в обох щоденниках. Зважаючи на події навколо себе, О. Довженко згадує слова

львів'янина, який охарактеризував український народ як людей гордих, пихатих, фальшивих, брехливих, грубих, здатних до окомилування, не хазяїв свого слова, без почуття гідності, без пошани до самого себе, роздвоєних, звиклих до умовної правди, без взаємоповаги та з ненавистю один до одного [60:260]. Ці якості ведуть людей до загибелі, бо така сутність нівелює мирне існування людей. Це вияв мотиву «життя-у-смерті». Як вважає письменник, яскравим прикладом «моральної смерті» в сучасному суспільстві є деформація людини через роботу на посаді, якій вона не відповідає. *«Добру, лагідну, чесну і сумлінну людину призначили на посаду, для якої у неї не вистачає ні розуму, ні знання, ні широти світогляду»*, і вона *«робиться недоброю, нечесною, злою, холодною, криводушною і глибоко нещасною і робить нещасними навколо себе сотні, а то й тисячі людей»* [60:260]. Закони радянського суспільства, виховання людей роблять людину *«морально мертвою»* [113:52], черствою, і відбувається аксіологічна загибель людини.

Разом із цією темою в О. Довженка яскраво простежується тема «національної смерті», теж як вияв мотиву «життя-у-смерті». Письменник визначає свій час *«як край загибелі <...> народу»* [60:359]. Український народ фізично і морально гине на війні й на окупованій території. Руйнуються його історичні пам'ятки. Народ деградує, втрачає свою мову, історію як *«рівнодіючу (Н.В.) всіх духовних сил і здібностей народу»* [60: 173], розмовляє суржиком, українські міста зрусифіковані, прізвища *«перелицьовано на «ов»*, викладання ведеться *«руською мовою»*. Уся політика радянської влади спрямована на знищення культури, історії, звичаїв, традицій і мови українського народу, на перетворення його на духовно «мертвий» народ.

У записах А. Любченка синонімом до «моральної смерті» є міщанство. Для нього міщани – це *«дріб'язкові людці»*, заздрісні й *«просто підлота»*. Письменник неодноразово пише про вияв негативних людських рис у важкій для українського народу час, коли всі мали б бути добрішими. Подібні якості характерні Довженковим героям, яким властива «моральна смерть». А. Любченко страждає від спілкування з міщанами. Він зображує родину Чередниченків як типово

міщанську, де скупість, злість, хитрість, заздрість є їхні доміантними рисами. Митець бачить моральне каліцтво людей під час війни, коли вони бажають вижити за рахунок іншої людини. Такими в письменника є дрібні спекулянти, гешефтярі, здирники, міщани, зрадливі боягузи. «Моральна смерть» характерна й для людей творчого кола (сусіди А. Любченка в будинку «Роліт» в Києві).

Мотив смерті в щоденниках обох письменників розкривається через мікромотиви «смерть-у-житті» й «життя-у-смерті». Цей мотив формується за допомогою слів-маркерів («смерть», «руйнація», «загибель») та опису ситуацій, обставин, подій, які створюють розуміння руйнації як фізичної, так і моральної, та реалізації через особисту та національну тематику.

У культурі ХХ ст. виникає певне відчуття абсурдності буття. В О. Довженка спочатку абсурдною є війна, бо вона утворює конфлікт між світом і людиною та стає *«нісенітницею»* ладу, що існує, *«чимось фантастичним»*, *«чимось вроді утопічних романів Уелса, але в багато більшому і грізнішому масштабі»* [60:232]. Потім він розуміє, що сама війна є світовим устроєм. Через те, що війна – це реальність і вселенський абсурд, в митця сама реальність стає абсурдною, як і в А. Камю [80]. Найсильнішим виявом абсурду стає смерть на війні. Письменник відзначає факт крихкості людського життя під час «граничного буття» в абсурдному світі, яке *«трималося на невидимій оку тонесенькій ниточці»* [60:203]. О. Довженко змальовує смерть як окремої людини (*«Коло розбитої печі, серед руїн, лежала бабуся. Вона була мертва»* [60:152]), так і маси людей (*«Вирішив кожен для себе краще вмерти, аби тільки довести свою чесність»* [60:220]), цілої нації (*«Народ мій український <...> потерпає і гине спантеличений, обездолений в армійський катівні»* [60:233]). Смертей так багато, що навколишні вже звикли та сприймають це як «буденне життя», подібне до екзистенціалізму, коли головним для людини стає інстинкт самозбереження, психічна інертність (*«Ми її бачимо щодня, щогодини. Усе так просто і ніби природно <...> Ми зі смертю примирилися зарані»* [60:152]). Життя людства минає в морі крові, і *«його все ж сприймає побутовий психічний лад людини»* [60:176]. О. Довженко демонструє екзистенційне сприймання «буденного життя»,

яке деформує психіку людини і робить її пасивним об'єктом. Абсурд війни митець відтворює і через опис реалій життя, що виявилися й проявили абсурдну сутність під час війни (*«У Чернігові божевільні на вулиці під час обстрілу – і регочуть. Один грає на роялі на пожарищі»* [60:141]).

У «Щоденникових записах» абсурд світу виявляється не лише в жахливому житті українського народу, який існує на межі людського й нелюдського у воєнний та повоєнний час, а й у його беззахисності перед репресивною державною машиною. Війна відкрила абсурдні сторони тоталітарної системи, що вели до духовного й фізичного винищення українського народу, тобто до його повної загибелі. О. Довженко викрив низку аморальних дій сталінської системи щодо українського народу. Мотив абсурду в поденних записах митця репрезентує соціально-політичні питання державотворення. Безглуздою є політика радянської влади щодо воїнів, які потрапили в оточення, їх оголосили *«державними злочинцями»* [60:211] і погнали в табори. Абсурдною є політика влади щодо історії українського народу, бо істинна історія як *«рівнодіюча всіх духовних сил і здібностей народу»* [60:173] була не потрібна тоталітарній радянській системі. Смертельно небезпечною для українства є й тоталітарна політика знищення національних духовних святинь, історичних пам'яток та засад національного виховання.

В О. Довженка абсурдність війни дорівнює абсурдності державної політики СРСР, бо їхні дії є руйнівними, несуть фізичну й національну смерть народові. Письменник зафіксував абсурдні риси радянської влади в багатьох сферах суспільства. Керівництво віддало виховання в руки брудних, малоосвічених вчителів-наркомів, які стали попихачами вищого керівництва. Саме їхнє виховання і приклад став джерелом аксіологічної руйнації молоді, яка потонула в неуцтві, безхарактерності, слабкодухості, безвідповідальності, нехлюйстві. Отже, малоосвічений учитель, який сам нещодавно навчився грамоті, укорінює в душі української нації риси, що спустошують її духовність. Митець помітив, що хибне виховання – це *«причина наших перебільшених утрат, хаосу, слабкодухості»*, а *«прибитий, неінтелігентний учитель – це величезне зло»* [60:240]. Нація гине

духовно й морально, бо так само набуває рис абсурду. Нехтування своєю долею й долею своєї культури, неповага один до одного й до самого себе, відсутність солідарності й взаємопідтримки, гордість, пиха, фальш, недотримання власного слова, роздвоєність – ось найгірші риси, на які вказує митець. У нотатках О. Довженко писав, що риси національної ментальності формують і суспільні відносини, що *«ніде у всьому світі <...> не заплутані так дурницями і брехнями, як у нас»* [60:264].

Митець прагнув багатогранно репрезентувати абсурдність сучасного йому буття. Він продемонстрував не тільки факти абсурду життя, а й причини виникнення абсурдної дійсності. Джерелом і причиною абсурду на будь-якому рівні є керівництво. Письменник розповів про безглузді дії, що чинить воно щодо окремої людини та цілої нації. О. Довженко пророкує, що після війни *«тупоголові воєначальники <...> будуть карать ні в чім не повинний народ за те, що не вмili командувати»*, за *«факт оддачі народу в лапи німців»*, за те, що *«народ просто був під німцями»* [60:239]. Митець бачив абсурдну сутність керівництва. Для нього абсурдним є той факт, що керівництво, яке мусить працювати на добробут народу, зовсім не думає про нього. На його думку, саме вбогі, некультурні, неграмотні, дурноголові, нерозумні люди стають керівниками, їм немає діла до народу, і *«це кристалічне явище нашої сучасності»* [60:260]. Сучасну йому дійсність митець сприймав як систему безглузвих парадоксів у різних сферах буття суспільства. Наприклад, щодо питань державотворення, то абсурдним є факт утворення багатой держави бідними людьми (*«Багата держава, яку утворюють бідні люди, – абсурд! Держава не може будувати свій добробут на бідності і обдертості своїх громадян»* [60: 264]); факт, коли культурні й розумні люди *«знають, що творять абсурд і не можуть не творити»*, бо вони *«на службі у дурного впертого чиновника»* [60: 388], а *«сам ідіотизм убивства і найганебнішого масового твалту»* називається *«мистецтво війни»* [60:391]. Ці факти демонструють, що О. Довженко, аналізуючи причини абсурдної радянської дійсності, вбачає їх у такій же сутності людини, яка сама творить життя абсурдним. В нього відчуття абсурду, що передано в щоденникових записах,

виникло від суперечності між його уявленням і мріями щодо життя України і народу та навколишнім тоталітарним світом, що створював і продовжує створювати нелюдські умови життя нації, спрямовані на її фізичне й духовне знищення. Погляд наратора сфокусований на абсурдності світу, а сам він стає його небайдужим обсерватором.

Мотив абсурду розкривається не лише через презентацію воєнної, національної та державної проблематики, а й через демонстрацію особистої. О. Довженко був звинувачений за написання повісті «Україна в огні» та у «відвертій критиці політики партії, спотворенні історії України, наклепі на український народ, жінок, замовчуванні імені Леніна, у яскравому вияві націоналізму, вузькій національній обмеженості, обмеженому українському націоналізмі, ворожості до ленінізму, що є ворожим політиці партії, інтересам українського та всього радянського народу» (з протокольного запису виступу Сталіна) [114:35]. Абсурдним є звинувачення письменника, який свято вірив радянській владі і усією душею любив український народ, у нелюбові до нього. Позбавленим сенсу є й цькування О. Довженка як націоналіста, який, на думку радянського керівництва, *«возлюбив народ свій такою любов'ю, що вона заслонила собою братній народ, який, по суті, і є справжнім визволителем України од німців, що мали нахабство вважати себе визволителями»* [60: 306], що є для митця абсурдною тезою, яка пропагується владою. Письменник обсервував абсурдний світ, відчув його вплив на власній долі. Абсурдною є й смерть письменника під час нового творчого злету, але митцю вдається уникнути абсурду, живучи наперекір смерті, чітко розуміючи її неминучість, прагнучи уникнути «мізерності» людської долі та влади абсурду.

У зошитах митця мотив абсурду розкривається через образ хаосу. Війна в письменника – це і є хаос. Весь суспільний устрій теж є хаосом (*«автор мусить змалювати весь велетенський хаос аморального всесвіту середини ХХ століття»* [60:411]). Але О. Довженко вважає, що в *«цій пожежі, хаосі й крові злилися воєдино всі українські землі»* [60:321]. Хаос – сигнал часу війни, деструкція традицій і порядку, але і становлення порядку. Виявом мотиву абсурду є й символ

моря, що з'являється в щоденникових записах у нотатках до майбутньої «Поєми про море». Нове море абсорбує значну частину колишньої козацької території із селами, островами, залишками спогадів про славу Запорізьку Січ, зі скіфськими могилами, усією флорою й фауною дніпровських плавнів. Отже, на руїнах старих святинь твориться новий світ: *«Увесь знаменитий Запорізький Луг, чаруючі історичні запорізькі ріки, заводи й села, де люди народжувались, кохали і вмирали, – нічого не залишилося в пам'яті. Комусь так треба»* [60:470]. Море стає формою «іншого буття», набуваючи властивостей первинного хаосу, де зруйновано всяку логіку й усі закони сполучуваності, з якого народжується новий всесвіт. Образ хаосу та символ моря в записах О. Довженка демонструють його зв'язок з фольклорними традиціями «романтики вітаїзму» у міфологізації сприймання світу як хаосу, з якого має народитися космос.

У «Щоденнику» А. Любченка життя українців на окупованій території наповнене хаосом, ідіотизмом й безладдям. Вони репродуковані переважно як атрибути поведінки людини. У митця хаос продемонстрований як результат дій і сутності індивіда. Як і О. Довженко, А. Любченко хаос пов'язує із втратою порядку. Хаос і метушню він спостерігає на базарі в Харкові, змальовує картину хаосу на словацькій залізничній станції, де людей було викинуто з речами з потяга. Панував *«незвичайний, панічний, розперезаний і роз'ятрений розгардіяш», «бігали й гукали, втративши один одного в цьому хаосі»* [113:287]. Письменник створює картину хаосу під час бомбардування: *«Б'ють зенітки. <...> Здригається земля. Хитається, тремтить, тріщить хата. <...> люди кричать <...> Кличуть бога, на порятунок, кличуть когось ззовні, одні спонукують тікати, інші стримують, – неймовірний панічний розгардіяш і галас»* [113:306]. Безладдя (хаос) панує на кінофабриці, де працював А. Любченко, тому він не отримував грошей. Безлад у хаті письменника. У Львові під час евакуаційного руху на вокзалі великі натовпи, метушня й безладдя. На сторінках «Щоденника» А. Любченка, порівняно із записами О. Довженка, рідко звучить відверта критика радянської влади й радянської дійсності, яка репродукує її абсурдну суть. Але А. Любченко бачить безлад у радянській армії, яка мала й має *«жалюгідний*

вигляд», це *«орда величезна, зголоділа, уперта, доведена до відчаю»* [113:156], відтворюючи його як суть людини. Синонімом хаосу в письменника стає «паніка», «розгардіяш», «метушня» і «безлад». Абсурд як нісенітниця й безглуздість відтворені в «Щоденнику» в концептах «ідіотизм» і «дурість». На відміну від О. Довженка, А. Любченко не вживає «абсурд» як слово-маркер для формування мотиву абсурду. Носіями безглуздої поведінки в письменника є і українці, і німці. Ідіотизмом автор вважає ставлення німців до нього: його вважають заангажованим, бо він уникнув розстрілу більшовиків, та сприймають як *«визначного воєнного шпика»* [113: 243]. Абсурдними, на думку А. Любченка, є й антинімецькі настрої українців. Письменник чекав на німців, бо пов'язував їхні прихід із визволенням України від радянського ярма, тому вважав, що настрої українців – *«діалектика навиворіт, страшенна й несподівана досить парадоксальність»* і це *«не наївність, а просто ідіотизм»*, бо, на думку письменника, німці *«створили державу»*, *«дали справжній добробут»*, а українці *«від добра дуріють»* [113:254 – 255]. У цьому контексті А. Любченко слушно вважає, що потяг до хаосу й абсурду – це специфічно українська риса, яку автор називає *«українським безладдям»*. Люди самі створюють хаос, бо так *«легше їм правити свої махінації»* [113:274], тобто абсурдною є сама сутність людини. Проте, це переконання письменник доводить і в інший спосіб.

Часто в записах А. Любченко дає волю емоціям і вживає вульгарні вирази. (*«От хам!»*, *«Падлюка»*, *«О, будьте ви прокляті!»*, *«Яка сволота!»*, *«вона просто - гадина»* [113: 57], *«велика смердюча наволоч»* [113: 57], *«Просто – падло і ...падлюка»* [113: 49], *«От сукин син!»* [113: 87] тощо). Уживання вульгаризмів у «Щоденнику» вмотивоване. Брутальні слова експресивно передають ситуацію деструкції етичних і естетичних норм людини в «межовому бутті». Це руйнування орієнтирів стосується й рівня мовлення. У «Щоденнику» поданий вірш якогось естета зі значною кількістю вульгаризмів, цим письменник показує, що деструкція етичних норм торкається людей в «межовому бутті». Брутальні вирази – це емоції на письмі. Емоції – певний вид суб'єктивних психологічних настроїв, які репродукуються як безпосередні переживання, відчуття приємного

або неприємного, ставлення людини до світу й людей; це рефлексія аспектів буття в душі людини, віддзеркалення життєвого кредо людини й відбиття його в дійсності. Якщо між кредо й дійсністю наявний конфлікт, а норми життя дозволяють нехтувати естетикою, то виникає потяг до вживання бруталної лексики. У «Щоденнику» А. Любченка ідеї націоналізму, зневага до жінок відтворені використанням грубих виразів, бо порушений баланс між дійсністю й ставленням автора. Вульгаризми – це рефлексія хаосу в душі й неможливість відчути гармонію життя у світі, позбавленому логічної організації.

Мотив абсурду в щоденниках письменників розкривається за допомогою низки занотованих абсурдних епізодів суспільного й особистого життя, зображення абсурдної поведінки людей і влади, уживання слів-маркерів «абсурд», «ідіотизм», «тупість», «дурість», «паніка», «розгардіяш», «метушня», «хаос» і «безлад» для опису певних сторін буття. В А. Любченка вульгаризми є невід’ємною частиною формування мотиву абсурду та репродукування його як сутності людини. В О. Довженка мотив абсурду доповнюється мотивом смерті й темою війни, а також міфологічні образи хаосу й моря. У записах А. Любченка мотив абсурду репрезентований не так широко, як в О. Довженка. Щоденникові записи передають власне авторське ставлення до дійсності, тому мотив абсурду пов’язаний тільки з реаліями і сприйманням їх письменниками. У щоденниках виникає кілька типів абсурду чи хаосу: всесвітній (війна), регіональний та державний (СРСР, Україна), соціальний (родина), культурний (мистецьке життя).

У щоденникових записах А. Любченка і О. Довженка викладена екзистенційна концепція абсурдності буття. Подібно до екзистенціалістів, в митців абсурдність світу розкривається в суб’єкті та через суб’єкт. Абсурд стає однією з фундаментальних категорій екзистенціалізму. Письменники репрезентували його і як конфлікт між світом і людиною, яка відчуває безглуздість існуючого ладу, і як позбавлене будь-якої метафізичної надії бачення світу, сфокусоване в людській свідомості, пізнанні та діях. А. Камю відчував абсурд у побудові світу, у людському існуванні, у свідомості людини і вважав, що це є реальністю [80]. Подібна думка відтворена в щоденниках А. Любченка і

О. Довженка. На думку А. Камю, життя – це хаотичний потік, продемонстрований письменниками через зображення поведінки й сутності людей [80]. В екзистенціалістів був нетрадиційний погляд на світ. Вони розглядали його як хаос, абсурд, який прагне подолати людський раціоналізм, внести в нього лад, логіку, сенс. Також це «констатація змістового, логічного, буттєвого, а відповідно, і мовного безсилля віднайти організуючий початок у навколишньому світі» [94: 34]. Подібно до цих ідей, письменники прагнуть зрозуміти причини абсурду. Ідея подолання екзистенційного хаосу чітко окреслена О. Довженком у записах.

Абсурд стає причиною появи відчуття самотності в душі письменників. У щоденникових записах митців репрезентована проблема алієнації людини в тогочасному суспільстві. Обидва автори відчувають себе чужими в житті. Ведення щоденних записів є підтвердженням відчуття самотності, бо, втрачаючи в абсурдному житті цілісність і гармонійне сприймання світу, людина відчуває потребу у внутрішній комунікації, у діалозі з самим собою, трансформоване через «ego» і «alter ego» людини. Щоденникові записи і є формою такого виду комунікації. Самотність письменників постає як протиставлення внутрішнього світу авторів зовнішньому, себе-іншим. Це є внутрішня, ідейна нездатність існувати в радянському суспільстві та бути його повноцінним членом, «гвинтиком».

О. Довженко особливо боляче починає відчувати зовнішню і внутрішню самотність після цькування за «Україну в огні», *«самотність душить <...>, не покидаючи ні вдень, ні вночі»* [60: 339]. Його на кілька років було «викинуто» з мистецького життя країни. Влада, на думку письменника, викреслила його із живих. Його ненавидять, зневажають, цькують, і він стає образом фундаментальної відчуженості людини мистецтва від світу. На сторінках поденних зошитів автор чуттєво, сентиментально передає стан власного відчуження і називає себе *«українським ізгоєм»* [60: 343], якого *«зараховуюсь <...> до табору людей, яким краще б на світ не народжуватись»*, якого *«викреслено з живих до самої <...> смерті і ніколи вже <...> не воскреснути»* [60: 307; 309]. Йому важко одному: з ним бояться спілкуватися, *«бояться бачити*

і чути» [60: 344]. *«Ніхто мене за цілий день не поздоровив, не привітав»*, – писав О. Довженко 30.VI.1945 [60: 332], відтворюючи комунікативний вакуум. Відчуженість, відчуття смерті поглиблюється відсутністю можливості творчої реалізації, бо в нього відібрали Україну, український народ і можливість творити – те, що було для нього найціннішим, джерелом і сенсом існування. Митець так описує свій душевний стан: *«Я почуваю себе на грані катастрофи. <...> Позбавлений громадської роботи, ізольований од народу, од життя. <...> Мене одиуралися всі, вся Україна. Я в повному остракізмі, тяжчому за смерть.»* [60: 346].

О. Довженко залишається сам-на-сам зі своєю творчістю, а іноді й вона полишає його. Митцеві здається, що він не вміє писати, а те, що він робить, – це *«писання за принципом – на безриб'ї і рак риба»*, бо він *«втомився і виснажився увесь вщент»*, і написати півсторінки для нього – це *«каналський труд»* [60: 322]. Письменник *«самотній і розбитий»*, *«абсолютно один»*, питає себе: *«Чи винен я, що я один? Чи хотів я самотності?»* [60: 388 – 389]. У поденних записах О. Довженко репродукує творчу й ідейну самотність митця, який не піддався уніфікації творчості радянського суспільства.

Самотність письменника є результатом обставин, що прийшли до нього ззовні й стали причиною зовнішнього, внутрішнього, творчого відокремлення О. Довженка від природного для нього оточення та роз'єднання з Україною. *«Волею злою недобрих людей»* митець *«став окремих»* [60: 340]. Самотнім в *«окремоті своїй»* він залишився до кінця життя [60: 481]. Ситуація духовного відриву від рідної національної стихії й існування в новій радянській реальності визначало трагічне, екзистенційно гостре світовідчуття письменника, який був на той момент *«самотнім»*, *«чужим»*, *«окремим»* і *«зайвим»* у тодішньому радянському мистецтві. Це самотність людини, яка продемонструвала свою ідейну відмінність від тогочасних ідеологем СРСР. В екзистенціалі самотності митця демонструється проблематика ворожості держави до творчої особистості.

У поденних записах О. Довженка самотність зачіпає й родинну тематику, яка репрезентована через факт відсутності дітей як продовжувачів роду. Він

констатує, що стіни його дому зараз *«лунають крягтінням старушок»* і *«у молодості в ньому не лунали дитячі крики, плач, і сміх, і зойк»* [60: 314].

Концепт «екзистенційна самотність» пов'язаний не тільки з життям письменника. О. Довженко зауважує, що люди самотні у своєму житті, живуть *«як поліпи на кораловому рифі»*, не знаючи *«хто живе за стіною»*, *«хто за другою стіною»* [60: 335]. Глибоко відчуваючи власну самотність, він відзначає, що *«самотність людині потрібна в свій час і в своїй мірі»* [60: 382], бо вона народилася для щастя, радості й не може жити повноцінно в журбі, у темряві, у розлуці й неволі. Митець розглядає причини самотності в руйнівних наслідках буття, де відчуження людини від суспільства є результатом.

Дуже тісно з мотивом самотності в О. Довженка пов'язана проблема роз'єднаності, виражена у відокремленості влади, еліти від народу (*«Вони (кіноорденоносці – Н.В.) завжди жили окремо від народу, як і всі фараони»* [60: 254]), людини від історії і традицій, техніки від людини (*«техніка у нас ще існує окремо від нас»* [60: 253]) і навіть лектора від слухачів (*«Промовець окремо, аудиторія окремо»* [60: 486]). У щоденнику проста людина постає «гвинтиком» радянського суспільства, *«як кінь, тяглова сила»*, у якій *«одібрано щось велике і важливе»*, *«смутно, і страшно, і безрадісно їй»*, вона *«стала безпорадною в серці своєму, піщинкою в океані»* [60: 324]. Також «піщинкою» і «волоом» відчуває себе у світі й сам автор, підкреслюючи свою єдність з народом. Народ постає об'єктивованою «піщинкою в океані», а можновладці позбавлені людських якостей і зображені, як машини. Звичайна людина залишена наодинці серед членів партії, філософів, ерудитів, політиків і секретарів великих людей, журналістів, які *«абсолютно позбавлені почуття реальності, знання живих простих людей, взаємин, труднощів»* [60: 223], *«не знають народу, не люблять його. Некультурні і душевно убогі, бездухи і безсердечні»* [60: 257]. Окрема людина і народ самотні серед суспільної машини, де багато дилетантів, непрофесіоналів, *«поверхових безвідповідальних нероб»* і дурнів-керівників. Підкореність іншим, невизначеність власного шляху та небажання вибору, насолода несвободою зводить людину до рівня об'єкта. Ця машина керівництва прагне перетворити

український народ на «гвинтиків» та «сліпців», позбавляючи національного коріння («*Чи ігнорування храмів, краси будинків, вулиць, хат, кольору, одезі, людської зовнішньої гідності, пам'ятників старовини, охайності і многого другого не обернуло нас у масу?*») [60: 315]). Письменник репродукує екзистенціал самотності у контексті еґо-, людино- і націоцентричному як ознаку радянського суспільства, поширену на всі сфери буття: родина, творчість, влада, техніка, культура.

Відчуженим і самотнім постає в щоденникових записах і А. Любченко. Як і О. Довженко, він болісно відчуває самотність, і його *«до сліз мучить <...> це почуття»* [113: 96]. Родинна самотність у митця постає формою ідейного непорозуміння, ідейної самотності в родині. Письменник натрапляє на нерозуміння в родині, у стосунках з дружиною Ніною й відчуває себе *«занедбаним, страшенно самотнім, геть чужим у цій ворожій атмосфері»* [113: 23]. Родинна атмосфера стає ворожою, а письменник – самотнім в оточенні дружини та її міщанської рідні через різні політичні погляди. Ніна, на думку автора, була *«русотяпкою», «більшовицьким виродком»* і *«потворою українського нещасливого роду»* з *«комсомольськими невитруйними замашками»* і *«цілковитим браком нац. свідомості»* [113: 36]. А самого А. Любченка натомість дружина та її мати *«ненавидять, як націоналіста, за якого тепер тяжко можуть поплатитися, коли прийдуть більшовики»* [113: 24]. Родинну самотність відчуває митець, існуючи з сином без повноцінної родини. Але моральні якості його дружини, яка *«виявилася людиною безпринципною і зіпсутою, жалюгідною»*, змушують письменника вважати, що *«краще бути самотнім»* [113: 27], бо він у такому випадку вільний.

Самотнім був А. Любченко не тільки в родинному житті, але й у творчому. Незважаючи на те, що він брав участь у літературному процесі на окупованій території, письменник являв собою *«тільки музейний експонат представника Українського Ренесансу»* [113: 145]. У «Щоденнику» репрезентована й ідейна самотність митця. Більшість оточення А. Любченка нейтральна до його ідеї відродження української державності. Поведінка людей наштовхує письменника

на думку про ідейну самоту. Так, на вулицях міста автор чує лише російську мову, *«Київ розтерзаний і продовжує гнити»,* усюди *«метиси, покручі, перевертні, малороси, великодержавники, всіляка смердюча наволоч»,* *«увесь бруд тепер вплив нагору»* [113: 58]. А українці, яких теж повинна непокоїти доля України, *«розбрелись, а решта <...> принишкла по закутках, запічках, шпаринках і жде»* [113: 58]. Отже, А. Любченко демонструє, що ідейна самота, роз'єднаність є якістю українства як варіант «самозбереження, близького до філософського самогубства» (А. Камю [79]). Ідейно самотнім залишається митець й у колі української інтелігенції за кордоном. У цьому оточенні письменник не зустрів однодумців, деякі були йому огидні, у них *«поєдналося стільки несподіваної <...> недоумкуватості, боягузтва, браку зарадливості, гнівної якоїсь упертості, безпідставного невдоволення»* [113: 286].

Письменник відтворив ефект наростання екзистенційної самотності, зміни й поліфонізму його видів. А. Любченко відчував родинну, творчу, ідейну самотність. З часом почуття посилювалися. Автор переживав внутрішню й зовнішню самотність. Він один, часом без рідних людей, друзів. *«Страшенно самотній, <...> і тільки мама зі мною, але <...> мама є мама, <...> з нею не про все й поговорити»,* – пише митець про свій стан [113: 87]. Переїхавши до Західної України з сином Лесиком, письменник став більше відчувати зовнішню самотність, бо його мати й брат залишилися в Києві. А відправивши сина до Моршина, А. Любченко став ще більш самотнім серед чужих людей. Він пише, що він *«один у цих нетрях, один, як палець»* [113: 161]. За кордоном почуття самотності посилюється: виникає страх перед самотністю, особливо родинною.

Мотив самотності письменника проходить і через сновидіння митця. Уві снах А. Любченко часто відбивається від компанії, губиться. У записах сновидінь виникає візія підняття на гору і сходження з неї, яка інтерпретується як подолання перепон та втеча від небезпеки. *«Коли вийшов на тяжку силу аж на верхівку та озирнувся, – нічого нема, я сам»,* – так він сам долає перепони й тікає від небезпеки [113: 216]. Автор *«один зважується (Н.В.) перехопитись через річку»,* що тлумачиться як прагнення подолати труднощі, життєві перепони, та один

залишається «на тому боці, на сухому горбі, а вони всі залишилися у болотяних луках» [113: 347]. Самотніми в «Щоденнику» А. Любченка постають і інші люди, зокрема письменник і публіцист, громадський діяч Ростислав Єндик, але письменник більше акцентує увагу на егоцентричному відтворенні екзистенціалу самотності.

Митці волею долі відчужені від Батьківщини. Одному заборонено радянською владою перебувати в Україні, а інший, рятуючи власне життя, тікає на Захід. Запис від 30/III 1944 року свідчить, що від'їзд на чужину – це необхідність. А. Любченко боїться чужини: «*Чужина постає переді мною, як темна безодня, в яку я не хочу, не хочу ні за що стрибнути. А що ж зробити? Дійсність вимагає і наказує зберегти себе*» [113: 200]. Довгі мандри Європою породжують у душі письменника та його сина ностальгію за Україною та Києвом, відчуття відчуженості й самотності в іншому світі.

Тема алієнації людини від Батьківщини розкривається не тільки через образи авторів. У записах А. Любченка відчуженими від України є люди, які втрачають Батьківщину, тікаючи на Захід від радянської армії та повернення радянської влади. В О. Довженка українець стає відчуженим від Батьківщини, бо радянська влада навмисно реалізує політику віддалення людини від національного коріння, перетворюючи українців на «народ сліпців». Отже, причини алієнації в записах письменників різні: в О. Довженка – це зовнішній чинник (політика держави), в А. Любченка – внутрішній (самозбереження).

Автори записів страждають від усвідомлення свого абсурдного стану та відірваності від Батьківщини. У подібній ситуації перебувають й інші українці, які мандрують разом з А. Любченком, або ті, що під владою законів втрачають своє національне коріння на рідній землі. В А. Любченка та О. Довженка, подібно до філософії екзистенціалізму, людина (самі автори) і весь народ «покинуті» в цілому світі й нагадують самотнього мандрівника в безмежному «морі життя», який не має шансу ні на що сподіватися, він залишений наодинці з собою. Семіосфера самотності в щоденникових записах письменників створюється за допомогою вживання слів-маркерів «самотність», «один», «сам», «окремий»,

«чужий», «самотній», опису відчуттів, роздумів й обставин життя авторів, що передають почуття їхньої самотності.

Мотив самотності в щоденниках митців масштабний. Він стосується самотності як окремої людини (авторів записів), так і цілого українського народу. Обидва письменники переживають внутрішню та зовнішню самотність. Вони самотні в житті: переживають родинну, ідейну творчу самотність. У записах О. Довженка частиною цього мотиву є проблема роз'єднаності як окремого існування об'єктів і суб'єктів, які повинні перебувати у взаємодії.

У щоденникових записах письменників з'являється мотив алієнації як варіант мотиву самотності. Відчуженими від України є самі автори записів. В О. Довженка самотній і відчужений народ, бо він існує окремо від своєї історії і традицій, окремо від влади та окремо один від одного своїх репрезентантів. Любченкові українці, щоб урятувати себе, як і сам письменник, вимушені існувати поза межами України, у вигнанні.

У дусі екзистенціалізму митці та український народ наділені відчуттям присутності у світі, своєї відчуженості в ньому й поставлені у конфлікт з ним. Вони подібні до особистості, яка «випала» зі звичайного соціуму й залишена наодинці серед ворожого світу, а ця особливість ХХ століття яскраво визначається в екзистенціалізмі.

2.2.3. Бунт людини як реакція на абсурдність людського буття

Письменники, перебуваючи в стані ізоляції, сфокусовані на своїй екзистенції, стверджують себе й намагаються подолати абсурдність свого існування, вийти з «метаграницного буття», пережити катарсис. Вони бунтують проти усталених законів і норм радянського суспільства.

О. Довженко презентує в поденних записах ідеї релігійного експресіонізму, щоб вийти зі стану власної ізоляції. Він звертається до Бога: *«Господи, пошли мені сили. Не дай упасти мені в розпач і тугу, щоб не висохло моє серце і не озлобилася душа моя»* [60: 310]. Щоб якось зрозуміти власне становище, знайти душевне заспокоєння та здатність перебороти своє існування в ситуації зовнішньої і

внутрішньої самотності, він приходить до Бога. Митець згадує в записах, що не вірив у Бога з юнацьких років, з того ж часу не ходив до церкви і не молився. Письменник жив у суспільстві, де Бога не було, а на місцях ікон у домівках висіли портрети Сталіна, і О. Довженко *«сам був бог, Богочоловік»* [60: 390]. А життя без Бога – це *«власна воля, власна міра речей», «віра в себе й людину», «ясне життя без туману, при повній видимості на всі сторони»* [60: 241]. Бога нема, і людина сама стала Богом. Автор описує технічні досягнення сучасної цивілізації: розщеплення атому, створення атомної бомби. Людина перетворилася на Бога індустріальної цивілізації, на Анти-Творця на землі. Людина-Бог, позбавлена всяких норм, небезпечна для інших народів, а згодом і для самої себе, бо діє на знебоженій землі. У записах письменника знайшла рефлексію ніцшеанська концепція «надлюдини», яка несе на собі відповідальність Бога. Але митець відтворює її через наслідок дій «надлюдей» з їхньою «волею до влади», відсутністю морально-правових норм, що призвело до «війни всіх проти всіх».

Після цькування за «Україну в огні» О. Довженко був у стані екзистенційного відчаю. Йому не вистачало внутрішніх сил для отримання душевної цілісності власними силами, коли *«його було порубано на шмаття і скривавлені частини <...> душі було розкидано на ганьбу й поталу на всіх зборищах»* [60: 328], і митець прийшов до Бога. У записі від 27.VII.1945 він уперше зауважив, що *«Бог є»*, почав молитися, перебуваючи *«на самоті отут в пустині, кинутий людьми»* [60: 390]. Письменник збагнув, що *«страшно і вбого на світі, коли Його нема»* [60: 390], бо віра дає людині велич душі, повертає її цілісність духу, життя, відкриває в людині духовну чистоту, надає свободу від самої себе.

Пройшовши крізь стан екзистенційних страждань, митець формує в «Щоденникових записах» власну концепцію Бога. Довженкового Творця немає на небі – Він у душі людини. У роздумах про Бога митець сигніфікує це поняття як *«первісне поетично персоніфікована ідея прекрасного, ідея добра, себто те, що підіймає духовну структуру людини над звичайною сумою її фізіологічних процесів, робить людину доброю, людяною, духовно високою, що дав людині*

почуття «состраданія», без якого людина не людина» [60: 391]. О. Довженко розглядає життя без Бога як «крок назад і вниз», і, на його думку, люди прийдуть до Бога, «до божественного в собі», «прекрасного» й «безсмертного», а світ буде позбавлений «гнітючої сірої нудьги, звірожорстокого тупого і скучного безрадісного будня» [60: 391]. Його Бог – це джерело світла, це ідеальний людський універсум. Митець прагне відродити у своїй душі Бога, покинутого ще в юнацькому віці. Тому коли шлях до суспільно-політичної кар'єри відрізаний, а душа розтерзана, письменник перестає із цим боротися, а молиться Богові, щоб Той не давав йому «дух празності, унінія, любоначалія, празнословія», а подарував «дух же ціломудрія, смиренномудрія, терпіння й любові» [60: 408], надав його душі цілісність, духовну чистоту. Для себе він руйнує радянський постулат, що Бога не існує.

Бажання відродитися в О. Довженка виявляється в поверненні до творчості. У бунті письменника поєднуються релігійний екзистенціалізм і персоналізм М. Бердяєва, за яким мистецтво митця постає як дорога до Бога, бо воно надає людині можливість реалізації й наближення до ідеалу: *«Мистецтво моє – мистецтво всесвітнє. Буду творити в ньому скільки вистачить сил і таланту. Буду, хочу жити добром і любов'ю до людства, до найдорожчого й великого, що створило життя, – до людини» [60: 342].* Поденні записи митця відтворюють еволюцію становлення творчого кредо: від бажання довести Сталіну, що він *«радянський митець, <...> а не одіозна талановита постать з «обмеженим світоглядом» [60: 320], до творення мистецтва вселюдського на засадах добра і краси. Він прагне творити, бо, на його думку, «мистецтво повинно вести людину до душевного миру й просвітлення» [60: 326], до внутрішньої єдності.*

Душевні сили й здатність творити повертаються до нього, коли він знаходить Бога в собі. О. Довженко розуміє, що йому тяжко писати, бо він *«став мислити ідеями, завданнями, тематичними планами» і «піддався обробці» «маленьких сірих людей», а коли мислив образами, був вільний від засад радянського мистецтва, його творчість була «радісна, легка і, здавалось, бездонна», у нього була «крилата душа, і розум, і серце», «усе якое гармонійно*

сполучалось» у нього, і вона «радувала людей» [60: 475]. Творчість письменника стає репродукуванням Довженкового Бога, Божественної духовності. 23.IX.1945 митець фіксує свій сон про Бога й талант, який є підтвердженням того, що справжнє обдарування – від Бога, а митець здатний творити дійсне мистецтво тільки тоді, коли він вільний і пише для людей, яких любить «більше за все на світі, правду, всю, без страху, без ложних слизьких, солодких і підлих прикрас, без угодиництва, без тупості і без потурання тупості застарілих неуків і холодних честолюбців, безмірно лянних і ненаситних жорстоких невір і ненавидців людини», а творчість стає бунтом проти буденності, і в цьому бунті «у моїй Симфонії перемагає Радість, і сила її оптимізму, і всепокорююча Краса були якраз у подоланні лихого» [60: 354–355].

Сон О. Довженка перегукується з ідеями кларнетизму, бо в ньому домінує панмузична стихія, що стає засобом приборкання трансцендентного хаосу митця. Цей сон репродукує «ідею всеєдності», «гармонію сфер» на рівні єднання «мікрокосмосу» і «макрокосмосу», відтворення вічних істин. Щоб повернутися до творчості, подолати абсурд власного існування, письменник переходить на бік мистецтва, що відрізняється від офіційно визнаного. Він починає протистояти тогочасним радянським законам мистецтва. Його творчість стає бунтом проти буденності (*«художній твір є завжди до якоїсь міри протестом на користь чи проти когось чи чогось»* [60: 427]). На його думку, *«бути письменником у нас треба багато більше мужності, ніж для воєнного героїства»*, бо *«творець мусить любити життя й показувати, що воно прекрасне, <...> мусить писати правду»* [60: 428; 436]. Бунтуючи й відроджуючи себе, О. Довженко прагне написати книгу про український народ, щоб вона приносила народу *«утіху, відпочинок, добру пораду і розуміння життя»*, *«радість у мистецькому творі»* [60: 360 – 361]. Він вважає, що вступив у найважливіший період свого існування і його *«творча вартість»* [60: 384] зараз найбільша від того, що він зробив. Письменник повернув собі щастя творчості та повернувся в мистецтво, піднявся після гоніння, *«не загинув від удару грубого і жорстокого кулака, не став духовним калікою, <...> не впав у розпач і не прокляв світу»* [60: 396]. Він

пережив стан катарсису, який «просвітлив» його, привів до Бога і Божого духу в мистецтві.

О. Довженко постає як бунтівник, який, щоб подолати абсурдність світу, знайшов свого Бога, почав творити на засадах краси, любові й правди, на сторінках щоденника критикував радянських керівників на всіх рівнях та їхню політику в різних сферах суспільного життя. Першим творчим бунтом письменника було написання «України в огні», твору, який не вписувався в ідеологічні канони радянського мистецтва й радянської влади. У цьому бунті сам митець сам собі нагадує Дон Кіхота (*«Чи не є я звичайний Дон Кіхот з видуманими химерними мріями? ...Може, моя «Україна в огні» є витвором донкіхотства мого?»*) [60: 310]). Таким же комічним, як і цей персонаж, виглядав тоді й митець перед владою. Невипадково письменник порівнює себе з героєм Сервантеса, бо вони є інтегральними щодо сприймання дійсності й утвердження своїх ідеалів. Терміном «донкіхотство» витлумачують як спосіб мислення й дії благородних людей, орієнтованих на добро та красу, але без урахування навколишньої дійсності; символ благородства, прекрасної душі, прагнення приносити користь людям в ім'я ідеалів, не характерних для епохи, що існує; символ загибелі великої особистості, яка титанічно і яскраво утверджувала себе як у власних очах, так і в очах тих, хто її оточує. Це перегукується з постаттю митця. О. Довженко, як і Дон Кіхот, – романтик й ідеаліст. Обидві постаті прийняли вигадки часу й зіткнулися із жорстокою реальністю, що не мала нічого спільного з романтичними ідеалами.

Автор по-донкіхотівськи встає на боротьбу за реалізацію власних ідей у мистецтві. Письменник порівнює себе з божевільним Дон Кіхотом, бо відчув себе творцем чогось нового. Вони обидва прагнуть змінити світ відповідно до власних ідей, але їхня благородна діяльність приречена на невдачу, що й відбулося з митцем та його «Україною в огні». Довженкове донкіхотство пов'язане «з концепцією революції та її деформацією, з утраченою вірою, розтопаною надією і з моральним стоїцизмом» [15: 19]. Г. Хоменко визначає, що донкіхотство для митців «переходової доби» характеризується поривом до істини й невдоволенням

її загальноприйнятого в суспільстві варіанта, тому Дон Кіхоти першої половини ХХ ст. постійно спрямовані на пошук сенсу буття й відчувають разом із тим світову беззмістовність, що є тотожним відчуттям й ідеям О. Довженка: «Дон Кіхот наділений глибокою рефлексією себе і світу в ситуації випадання зі світу та встановлених Богом аналогій, тому в момент прозріння він стає людиною іронії – єдиної сили, яка здатна підтримати над прірвою втрачених ілюзій, і це пояснює сутність оновленого кіхотизму» [195: 91]. Т. Гундорова наголошує, що ці «дивакуваті Дон Кіхоти в ореолі святих мучеників нової віри» поволі втрачають зв'язок із реальним життям, стають тінями, силуетами, які живуть серед звичайних людей і, невидимі, їх мучать» [50: 24]. Митець, написавши «Україну в огні», утратив «відчуття та потреби» радянського часу, і його зробили «тінню». У порівнянні О. Довженка з Дон Кіхотом відчутний ренесансний і біблійний стрижень. Це герой Відродження, який у контексті Українського Ренесансу стає духом, що прагне подолати роздвоєність світу [144: 40], абсурдність буття власного і суспільного. Водночас Дон Кіхот – це «готичний Христос», «пародія на Ісуса Христа» [144: 39], який є носієм божественного духу, істини, добра, краси і любові, але існує у світі, де ці чесноти втрачено.

О. Довженко – це особистість, яка залишається вірною собі, національному корінню, рідному народові й Україні. Він, незважаючи на те, що його за любов до українського народу називали націоналістом і ця надмірна любов майже погубила його, не зрікається її, хоча це дуже небезпечно для тогочасного суспільства. Але любов до України та її народу допомагає письменнику вийти за межі самотності. Відродження Бога в собі, творчість на засадах добра й любові до людей і до рідного народу повертають його до творчого життя.

А. Любченко перебував в іншій ситуації. Якщо О. Довженко прагне повернутися до радянського мистецького життя, то А. Любченко навмисно залишається на окупованій території, щоб утекти від усього радянського. Ця непокоря наказу керівництва є протестом, бунтом письменника проти буття в СРСР. Він відчував себе *«на самому порозі нового життя»* і не бажав повертатися *«назад у ті ж іще темніші сіни, в льоху»* [113: 47]. Його вибір

«тікати» пов'язаний зі страхом бути письменником, «обробленим» для потреб влади. Він пише: *«Мене знову паралізують, хочать зробити слухняним і безпечним»* [113: 47]. Митець не хоче, щоб до нього застосовували *«висновків організаційних»*, і розглядає своє перебування на окупованій території як виграш через *«те, що опинився на волі»* [113: 280]. Коли О. Довженко у своїх записах згадує, що піддався «обробці», став мислити ідеями й втратив радість творчості, то А. Любченко ігнорує наказ їхати на Урал, в Уфу, залишаючись, на його думку, вільним на окупованій Батьківщині. У боротьбі з радянським світом А. Любченко як спосіб протистояння обрав втечу з ситуації абсурду, яку осягала його свідомість (А. Камю). Він заперечив цю буденність і, втікаючи, прагнув набути внутрішню гармонію. Митець збирався брати участь у творенні нової української держави. Він щодо майбутнього України має думку відмінну від радянської: мріє про вільну, самостійну Батьківщину й у вирішенні цього питання покладається на німців. Письменник залишається на окупованій території, щоб ствердити себе в *«безпосередній боротьбі з ворогами <...> народу»* [113: 367]. Автор записів багато терпів і страждав, тому й робить *«рішучий виклик»*, *«свідомо, спокійно, твердо»*, і *«це не дріб'язкове бунтівництво замисленого неврастеніка»* [113: 139].

Він відчуває себе Боголюдиною, надлюдиною (Ф. Ніцше), людиною фаустівського типу, яка не раб загальнорадянських думок, а людина сильної волі, відокремлене, войовниче «Я», здатне перебороти хаос. А. Любченко відчуває, що саме Бог дає йому *«силу повстати й звірячим терпінням, прадавньою витривалістю перемогти страждання»* [113: 139], що він створений за образом і подобою Бога, а тому прагне волі й не хоче коритися. Будучи внутрішньо й зовнішньо самотнім у скрутний період життя, що випав на його долю, прагнучи подолати абсурдність буття та беззахисність перед світом, письменник намагається знайти логічність у тому хаосі, який відбувається на окупованій Україні, та подолати відчуття незахищеності. У записах відчутна ознака часу, що посилює метафізичну самотність людини, яка живе в умовах відкриття факту, що «Бог – помер» (Ф. Ніцше). А. Любченко – приклад такої людини, у якої є вакантне місце для віри, що пояснювала б життя й позбавляла його хаосу. Він вважає себе

грішником, бо не вірить у християнського Бога. Щоб подолати самотність і знайти те, що дало б *«моральних і фізичних сил видержати всі ті грізні страждання»*, які на нього чекають, А. Любченко має *«своє поняття про Бога»* і *«вірує по-своєму»* [113: 333]. Письменник знаходить безліч назв, які б пояснювали життя й заміщували концепцію «Бог – помер». Він вірить у наймогутнішу силу, Дажбога, Долю, фатальність чи фаталізм, що керують його життям. Митець пише, що ця сила *«невидима й непереможна над людиною»*, яка діє *«надзвичайно логічно, правдиво»* [113: 39]. Письменник часто згадує про цю позасвідому й таємну силу в щоденникових записах, надаючи їй особливого місця у своєму житті. Часто він називає її Дажбогом – своїм Даймоніоном. Письменник вірить, що його Дажбог допомагає йому вирішувати життєві проблеми. Ця сила допомагає добути перепустку до Львова. Письменник хвалить Дажбога за те, що допоміг вирватися з в'язниці. Дажбог рятує А. Любченка та малого Лесика в момент бомбардування. На думку письменника, саме інстинкт і Дажбог вів його до місця, куди не міг упасти смертельний удар бомби. Митець занотовує: *«От тобі й сила інстинкту! <...> відчув я ще якусь вищу, сильнішу за мене силу, мудрішу голову, що владно веде мене й помагає зберегтись. Хто це? Бог? Інстинкт? Інтуїція?»* [113: 122]. Якщо все відбувається добре й сприятливо, то це допомога Дажбога. Якщо щось *«не повелось – значить, не дарма»* [113: 154], бо А. Любченко добре знає свого Дажбога. Якщо щось відбувається випадково, то це фатум або Дажбог, і *«це для чогось було потрібне»* [113: 199].

У записах митця Дажбог чи сила змінюють свої якості. Спочатку письменник відчуває її присутність поряд із собою. Він занотовує, що ця сила *«існує повсякчас поруч»* і *«супроводить незмінно в житті»*, письменник *«особливо ясно почував її віддих просто в обличчя»* [113: 97]. Надалі автор асоціює Дажбога з *«внутрішнім голосом»*, що *«глухо, віддалено, але подавав надійне відчуття»* [113: 107] в потрібний час. Урешті-решт, він *«всім своїм єством»* відчуває *«наявність цієї загадково-владної сили»* [113: 312], її присутність у ньому самому і свою підкореність їй. А. Любченко, як і О. Довженко, знаходить таємну силу, Бога, якому молився. Він вірить у Дажбога,

Бога Сонця, світла й подателя добра. Любченків Бог – це логіка, правда. Це сила, що несе життя й керує ним, допомагає письменнику в тяжкі життєві періоди. У «Щоденнику» митця сигніфікат «Дажбог» репродукований у філософському розумінні: це той, хто дає буття, дух і матерію, це творець земного життя, розпорядник Правди, батько людського щастя, добра, блага й любові [209; 210]. Любченків Бог постає в «Щоденнику» як свідомість світу, самоволодіюча, вища сила, що тримає людину в житті, дає їй бажання й насагу жити, якщо людина вірить і вміє відчувати цю силу та чинити за її волею. Знайшовши Дажбога в самому собі, автор став діяти відповідно до його волі, що є характерним для релігійного екзистенціалізму. У щоденникових записах письменника самотність відтворена як відчуття незахищеності у світі абсурду. Любченків Дажбог постає як ангел-охоронець, і, відчувши «загадково-владну силу», письменник позбавляється відчуття беззахисності перед абсурдним світом.

А. Любченко – «бунтівна людина», яка протестує проти наявного порядку речей, проти долі. Письменник прагне подолати зовнішню самотність, відродитися в коханні, бо любов пов'язана з безсмертям, з відродженням за засадами «романтиків вітаїзму». У «Щоденнику» автор робить безліч записів про свої стосунки з жінками, про кохання до Рути. Він прагне вийти за межі свого замкнутого «Я», тому зав'язує стосунки з представницями протилежної статі як один із способів позбутися самотності та відродитися. Екзистенціалісти розглядають любов як «прорив до іншого», вона – неодмінна умова існування особистості [209]. «Бути – це бути тим, кого люблять» – характерна думка онтології Г. Марселя [210]. А. Любченко прагне «бути тим, кого люблять». Кохання в нього репрезентовано як щось антономічне до абсурдності світу, як протест абсурду. Він «з протесту до смерті, з протесту до безглуздих жорстоких вибриків життя, почав пристрасно цілувати Галю» [113: 153]. Любов, як і Бог, дає цілісність життю. Митець прагне відродитися в любові.

Повернення до нормального фізичного стану породжує в письменника думку, що йому «страшенно хочеться жінки», і його «переслідує <...> це невгавуче прагнення» [113: 153]. У записах зображені відверті статеві стосунки,

«біологія любові» (Л. Кавун [77]). Його любов романтична й плотська. У плотській він задовольняє фізичне бажання, а романтичне кохання до Рути наповнює душу автора та позбавляє його думки про внутрішню родину, ідейну самотність. Вони рідні з Рутою і *«до смерті вже будуть (Н.В.) пов'язані найглибшим почуттям незалежно від того, чи будуть (Н.В.) одне при одному чи на відстані»* [113:9], А. Любченко вірить, що вони завжди будуть спільно, бо рідні думками, серцем і кров'ю. У коханні митця відчутний і яскраво окреслений вітаїстичний стрижень «романтики вітаїзму», де з цим почуттям та жінкою пов'язане відродження людини, нації, народження людини нового покоління. Водночас «любов є аналогом життя, точніше, самою його субстанцією, універсальною силою всього сущого» [195:84]. Закони любові – абсолютні закони, що «тисячоліттями переливалися з кров'ю по жилах» і споконвіку «були в мозкових клітинах людей», бо *ordo amoris* (М. Шелер) є серцевиною світового порядку природного, і людина, живучи у світі, не може йому не підкоритися [195:85]. Любов – це трансцендування, вихід за межі егоїстичного «Я». На думку сучасних дослідників, «рефлексія *ordo amoris* «я, котре помирає» («Щоденник» був написаний в умовах, коли сьогодні людина жива, завтра ні. – Н. В.) дозволяє ототожнювати істину любові та істину життя, смерті й безсмертя, а шлях до коханої на танатограмі свідомості – з можливістю остаточної впевненості в любові, яка є психовітальною енергією, що пронизує Всесвіт і людину» [195:87]. Отже, любов є життя, безсмертя. Ця ідея репрезентована в О. Довженка, у якого любов до народу, до України і її вияв були його життям, яке він прагнув увічнити у творах мистецтва. А. Любченко демонструє відроджувальну функцію любові, що відроджує і народжує істинне життя.

Письменник бунтує й проти своєї хвороби, що супроводжує його протягом усієї війни, його фізичний стан то погіршується, то покращується. А. Любченкові *«хочеться бути здоровим і жити нормально»* [113:28] та *«залишити по собі помітний, відчутний слід»* [113:188]. Він починає *«рішучий бій з <...> проклятою хворобою»*, докладає *«всіх зусиль, щоб її нарешті перемогти»* [113:135]. Протиборство хворобі як смерті є центральною думкою записів.

Війна і втеча від радянського нагляду відкрила для А. Любченка нові творчі можливості, які не вдалося реалізувати в СРСР. Він виринув з того мистецького кола, де *«наказано було писати»*, де письменник *«вважався мобілізованим і одержував накази, які мусив виконувати»* [113:21]. З війною митець став вільним у своїй творчості й хоче *«все надолужити»*, що втратив за час *« в п'ятьмі, в тюрмі»*, *«найдоцільніше організувати свій час, щоб якнайбільше зробити, написати те, що іще встигнеться»* [113:45]. Він бажає дотримуватись інших засад мистецтва. Нове українське мистецтво мусить бути позапартійним, понадгруповим, не насаджувати убоге хуторянство, не впроваджувати просвітянський писаризм, з яким письменник змагається з *«першого дня своєї письм. праці»*, та не мусить *«скотитись в калабаню найдешевшого примітивізму й провінціалізму»* [113:352]. А. Любченко активно працює як письменник. Він переробляє твір «Моє – твоє», пише статті «Україна живе», «Або-або», «Скиньте маску», що надруковані в часопису «Нова Україна», виходить його «Вертеп». Він посилає матеріали до журналу «Молодість», працює над субтитрами до фільму «Справа Стікса», пише текст до короткометражки «Київ». Його спокушають різними виступами, пропонують написати текст до документального фільму про Київ, сценарій про партизан, спогади про початок війни в Києві та про евакуацію письменників. Одне зі словацьких видань бажає підписати з ним контракт для створення низки антирадянських нарисів. Його запрошують бути редактором літературно-мистецького місячника об'єднання найкращих українських творчих сил за кордоном. Він зустрічається та спілкується з відомими творчими особистостями (У. Самчуком, І. Багряним, Ю. Шевельовим тощо). Тож А. Любченко відчуває себе потрібним. Творчість й участь у мистецькому житті виводять його зі стану самотності й допомагають реалізувати наміри працювати на користь українського народу, української нації, України. Йому *«страшенно хочеться працювати, якнайбільше нареши ті правди сказати»* [113:21].

Отже, у «Щоденнику» А. Любченка реалізуються ідеї діяльно-творчого ставлення до світу та мистецтва як акту самотворення М. Бердяєва та ідеї актуалізації через творчість як спосіб виходу з граничного і буденного життя.

Щоб позбавитися своєї самотності, О. Довженко та А. Любченко приходять до Бога, реалізуючи ідею релігійного екзистенціалізму. Вони обидва знаходять його в собі, тільки А. Любченко називає його Дажбогом. Водночас, А. Любченко прагне позбутися самотності, зав'язуючи стосунки з жінками, бо любов несе безсмертя, як сказав А. Камю [79]. Письменники мають тотожні причини самотності: конфлікт із радянською владою через різне ставлення до долі й місця України та українців у складі СРСР та ролі митця в державі. Вони бунтують проти наявного порядку речей. А. Любченко тікає під час евакуації письменників, щоб докласти сил до відродження України й не втратити себе як митця. О. Довженко, забувши про засади радянського мистецтва, реалізує своє бачення ролі України та українського народу у війні, а потім долає свою зовнішню і внутрішню самотність, створену радянською владою. У своєму бунті він нагадує собі Дон Кіхота, «готичного Христа». Цей образ розкриває глибину Довженкового бунту. У бунтах авторів розкриваються ідеї М. Бердяєва щодо подолання відчуття екзистенційної самотності. Митці прагнуть звільнити свій дух від полону, змінити рабство на свободу, ворожість на любов, і це можливе тільки завдяки мистецтву, що живе в людині, бо природа людини є образом і подобою Бога-творця [16]. Водночас у подоланні письменниками самотності репродукується ідея бунту А. Камю. Погляди А. Любченка та О. Довженка тотожні ідеям А. Камю, який вважав, що «справжня мужність не у втечі від життя й не в примиренні з дійсністю» – «потрібно зіткнутися зі світом, боротися, бунтувати» [210]. Щоденники письменників пронизані екзистенційною ідеєю про те, що все у світі зазнає краху через саму кінцевість буття, тому людина повинна навчитися жити й любити з перманентною думкою про крихкість усього, що для неї є важливим. Вони розуміють, що людське життя неминуче закінчується смертю, але від цієї істини вони не складають руки, а продовжують мужньо жити, незважаючи ні на що, для реалізації своїх задумів.

2.3. БагатопроBLEMність щоденників О. Довженка та А. Любченка та концепти України й українців, національної культури

У щоденниках А. Любченка та О. Довженка національні проблеми поглиблюються на тлі таких загальнолюдських процесів ХХ ст., як урбанізація, індустріалізація, інтенсифікація абсурдності буття доби соціальних і науково-технічних революцій і криз. Письменники моделюють драматично-трагічну долю народу, України, що проходять суворе випробування дійсністю – приниження, знущання, злидні, поневір'яння, смерть.

У поденних записах письменників Україна постає екзистенціалом-експлікатором, наскрізним основообразом, доміантною змістовою ідеєю й смисловим концептом. Митці описують життя в Україні в період війни, а О. Довженко – і після, до 1956 року. А. Любченко відтворює життя на Східній, Центральній та Західній Україні з позиції свідка. Довженкові записи – це більше роздуми, нариси, творчі нотатки з позиції військового кореспондента в часи війни, а після війни – з позиції людини, якій було заборонено перебувати на терені України. Як свідок, письменник робить записи, датовані 1952 – 1956 роками. Тут треба брати до уваги той факт, що поденні зошити О. Довженка ще повністю не оприлюднені. Але в кожному із записів утворюється образ України на основі опису подій та роздумів митців. Письменники прагнуть окреслити феномен України як екзистенціал (М. Гайдеггер), що відтворює екзистенцію окремого індивіда, колективну національну присутність і формується ними.

Письменники зустріли прихід німців по-різному. Для О. Довженка це смерть і недоля. Для А. Любченка це *«радісне осяяне Воскресіння»* держави, у якому Україна *«в руїнах війни, в пожежах, з попелу виникає, як фенікс»* [113:137; 7]. Він розглядає прихід німців як шанс відірватися від Москви та утворити власну державу. У його поглядах відчутна екзистенційна ідея бунту, бо крок від Москви – це бунт цілої нації за свободу й справедливість, бунт проти рабського становища у світі. У записах О. Довженка Україна разом із її народом повстає проти агресії та жорстокості німецької навали. У *«Щоденникових записах»* митця також продемонстрована ідея екзистенційного бунту, але проти абсурдної

антилюдської дії фашизму. Отже, у записах письменників репрезентований бунт України проти тоталітарного абсурду, який репрезентує політика СРСР та нацистська Німеччина. У цьому бунті відчутний вітаїстичний стрижень, бажання вижити (в А. Любченка) та відродитися (в О. Довженка).

Письменники створюють імпресіоністично-експресіоністський образ України. Автори записів формують образ України в процесі перцепції крізь призму суб'єктивного сприйняття, екзистенційних мотивів, зумовлених жахом буття, фрагментарність і плакатність письма. О. Довженко залучив до творення образу «нервову» емоційність, ірраціональність, символ, гіперболізацію. Митці репродукують буття країни за принципом від конкретного до загального: проблеми українця переростають у загальнодержавні. Утворений на основі описів моментів життя нації, держави, імпресіоністичних і експресіоністичних елементів образ України в кожному зі щоденників дозволяє вважати: у них відтворена екзистенція буття України в конфлікті з тоталітарними державами (СРСР, Німеччина), що є модифікацією конфлікту екзистенційного типу «людина–суспільство», стосунків ворожості однієї держави до іншої. Метаобраз буттєпокинutoї України утворений екзистенціалами журби, страждання, смерті, абсурду й самотності, які репрезентовані через людське життя й життя України і витлумачують «граничний» часопростір.

У нотатках О. Довженко подає персоніфікований образ Батьківщини, яка, як і її народ, потонула в морі сліз (*«Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю проклинала»* [60:144].). Він називає її *«безталанною мученицею», «скривавленою матір'ю», «Матір'ю-Вдовицею», «одвічною полонянкою», «вічною Вдовою»*. У щоденникових записах письменника Україна постає жертвою жіночої статі, подібною до зґвалтованої німцями жінки чи посивілої від знущань дівчини. Вона переживає ті самі муки, що й людина. І доля України в усі часи була нещаслива, хоча все було, щоб *«розцвісти у житті»* – *«і земля добра, і багатство, і люди чесні, і трудящі, і здорові, і красиві»*, але *«не вистачило <...> доброї долі», «погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія»* [60:256]. Митець вважає, що ніхто у світі не *«глигнув горя так, як упиваються*

ним на Україні», і «в минулих віках ніхто не рівнявся <...> у пригодах страшних і в народному лиху» [60:287]. Формуючи сучасний йому образ України, О. Довженко звертається до утворення парадигми «минуле–сучасне», демонструючи екзистенціал страждання України як держави. Епітети, персоніфікація, звернення до історії тлумачать Україну як одвічну людину-страдницю. У митця Батьківщина постає «розтерзаною», «нещасною», «многостраждальною». Письменник відтворює спустошувальну сутність окупації для буття українського народу («скільки страждань, кривди, смерті, жорстокості нелюдської, неземної, пекельних мук, нечуваної люті катувань, неправди, прихованих скорбот, лжі, заслань і розстрілів. Скільки нелюбові до народу <...> Скільки розбитих духовно і фізично сердець» [60:358]). Україна за часів війни пережила одне з найбільш трагічних лихоліть своєї історії. Життя України потонуло в морі горя, сліз, страждань, нещастя, недолі, крові, убивств, смертей, у хаосі й абсурді. Автор гіперболізує українську трагедію часів війни описом руйнувань і пограбувань держави, нищення її населення голодом, розстрілами, машинами-душогубками тощо. Екзистенційну «граничну ситуацію» письменник асоціює з конфліктом добра (прообразом якого є Україна) і зла (прототипом якого є німецький націонал-соціалізм), кінцем світу, порівнюючи з «новим Апокаліпсисом». Порівняння смертельно небезпечного для України буття, в яке вона потрапила, з «Дантовим пеклом» підкреслює трагізм ситуації. Варто відзначити: тема страждань, смерті в О. Довженка містить біблійні інтенції.

У результаті війни Україна постала поруйнованою вщент, із сумними людьми, опухлими від голоду. О. Довженко змальовує у звільненому Києві обличчя тих, які протягом трьох років перебували в «межовій ситуації» й у повній мірі відчули на собі кінцевість буття. Це були «напівбожевільні, худі, обдерті, жовті, з неприродними рухами і широко розчиненими очима» люди, «після нечуваного землетрусу чи якоїсь іншої геологічної катастрофи», «по нечуваній неволі, знуцаннях, безправії», «небезпеки щоденної і щогодинної» [60:303], яка зводить людину до стану напівбожевільної, розтерзаної істоти. Митець наголосив: екзистенційна ситуація воєнного апокаліпсису модифікувала ментальність

української нації, яка втрачає ознаки людини фаустівського типу. Він «олітературив» філософему, що «зовнішнє буття формує людину».

А. Любченко описував життя України в топосах трьох ключових міст держави: Харкова (східне, русифіковане місто), Києва (столиця, серце держави) та Львова (західне, україномовне місто). З приходом німців, на його думку, Україна набуде національної ідентичності як держава. Письменник бачить, як починає українізуватися Харків. Видаються українські газети, журнали. Відроджується українське літературне життя, починається *«нове життя і нова українська дійсність»* [113:32]. Переїзд митця до кожного з цих міст репрезентує еволюцію його ставлення до німців і до їхньої участі в розв'язанні українського питання: Харків – це радість й очікування позитивної динаміки, Київ – зародження сумнівів, Львів – утрата надій. Описуючи життя при німцях, письменник звертає увагу на онтологічно-соціальні питання. Він зображує Україну в руїнах Харкова й Києва. Голодом, смертями від голоду та хвороб, втратами, розлуками і розставаннями наповнене життя на окупованій території. Як і в О. Довженка, в А. Любченка Україна постає як країна-руїна, *«розтерзана і понівечена»* [113:170]. Перегукується з Довженковими записами і запис: *«І яка химерна доля мого народу. У цій війні жодна країна не зазнає такого лиха й руїни, як моя Україна»* [113:170]. В А. Любченка Батьківщина при німцях постала як *«руїна, пустеля, попіл, дим»* [113:177]. Письменники у відтворенні образу України як Вдовиці та жертви жіночої статі продовжують традиції полемічної літератури XVII ст., зокрема «Тренос» Мелетія Смотрицького, де образ Матері-Церкви переростає в образ Матері-України, яка плаче за своїми дітьми, які її покинули та зрадили її віру, мову, громадянство. У «Плачу» православна Церква-Мати, що уособлює Україну постає як удовиця, що голосить за своєю долею. Образ України також перегукується з українськими фольклорними традиціями.

Відтворюючи життя в окупації, А. Любченко звертається до теми психологічного пригнічення українців, реалізованої через показ цинічного ставлення німців до українців як до людей нижчого сорту. Це ставлення відтворене письменником через опис побутових проблем: відсутності світла в

будинках українців, меншої оплата праці, відсутності пайків, створення магазинів для німців тощо. Дії німців в Україні є не тільки злочинними, але й абсурдними. Вони несуть журбу, страх, розчарування, смерть, приниження. Усе робиться німцями з великою мірою цинічності й зверхності. Нерозв'язаність німцями національного питання, перманентні підозри й пошуки ворогів нагадують Любченкові дії радянської влади 30-х років. Після перебування в гестапівській тюрмі у Львові письменник переконується остаточно, що німецька політика щодо людей і України подібна до більшовицької.

Митці окреслили особливості соціокультурного буття України, актуалізуючи увагу на шляхах втрати національної самоідентифікації. Життя України в складі СРСР А. Любченко розглядав як перебування «в *нітьмі*, в *тюрмі*» [113:45]. Саме від цього життя він тікає, а потім з наближенням радянських військ тікають й інші українці, які перебували на окупованій території, через страх за власне життя, бо невідомо, яка доля чекає на них під більшовиками. Батьківщина подана як онтологічна основа існування національної присутності, її буття-у-світі. Тому вона є «корінням людини», тому в щоденних записах А. Любченка проблема втрати національної ідентичності пов'язана з внутрішніми чинниками: еством людини та її страхом за життя.

О. Довженко демонструє, що причиною руйнації й абсурдності буття в Україні є й тоталітарна радянська влада. Воєнна й повоєнна дійсність оголила проблеми радянського суспільства, однією з яких є питання національної ідентичності. Радянську владу митець ототожнює з німецькою, яка теж прагне всебічного панування в Україні. Вона діє, як машина, позбавляючи людей національної мови, історії, традицій, культурних надбань і святинь, а Харківське відродження було удаванним. Митець багатогранно відтворив проблему асимілювання держави та руйнування її ідентичності тоталітарними режимами.

Письменники в контексті окреслення української культурної дійсності аналізують мовну проблему. На думку О. Довженка, культурна й мовна асиміляція обсервувалася ще до війни, а після неї з'явилися й результати цієї політики. Для письменника абсурдним є факт, що в Україні історія держави

заборонена, а її вивчення є ворожим і контрреволюційним. Проблема русифікації населення йде від молодшої генерації: усі діти вже говорять російською мовою, прізвища перелицьовуються на «ов», а викладання у вищій школі переведено на російську мову, тому *«українська середня школа мусить також зникнути як непотрібна, безперспективна»* [60:409]. Влада вводить український народ у стан національного безпам'ятства: люди перетворюються на *«квіти бур'янові, бур'янами забиті»* [60:180]. В абсурдному становищі перебувають й українські письменники, бо їхня творчість рідною мовою суперечить чинним засадам держави, де все російськомовне. А. Любченко відзначає, що люди гинуть не тільки фізично, але й морально. Відбувається мовна асиміляція, русифікація, навіть без присутності радянської влади. За багато років «пільми» населення України втратило національне коріння. У Харкові більшість розмовляє російською мовою, у Києві теж можна почути російську мову, а втрата мови – це «національна смерть». У обох письменників українська мова репрезентована як сутнісна домінанта національного єства та етнонаціональна цінність, що втрачає своє значення за часів тоталітаризму. Мова – це вираження духовної єдності народу й ознака народу – так у записах відтворена ознака духовного вмирання нації. А. Любченко вбачає цю причину у внутрішніх чинниках українця, який сам несе загибель своїй нації. О. Довженко розглядає цю причину як зовнішній (владний) диктат у мовній площині, що є насиллям над духовним світом людини.

Водночас А. Любченко описує й «моральну смерть» мешканців України, яких турбує виживання в тяжких умовах. О. Довженко потрактував проблему «моральної смерті» українства як зовнішньополітичну. Він вважає, що твориться *«духовне каліцтво»*, бо без історії люди стають слабодухими й запроданцями. Це є *«нечувана аморальність»* [60:495] влади до людини. Радянську політику щодо національної ідентичності письменник характеризує як *«твалтування народної душі і насмішка над його історією, життям і поправленням елементарних його прав»* [60:409]. Митець асоціює дії влади з культурним й моральним насиллям над нацією. Утрата національного коріння веде до морального зубожіння народу й зради Батьківщини. Молодь потонула *«у неуцтві, у безхарактерності,*

слабкодухості, безвідповідальності і нехлюйстві» [60:241 – 242]. Народ перетворюється на «народ сліпців» [60:204]. Письменник звертається до проблеми національної ідентичності і через тему руйнації національних святинь радянською владою під час війни. В О. Довженка мова, історія й національні пам'ятки постають носіями ментальності і українського ества, без яких народ і держава втрачають власну сутність. За життя митця в Києві червона влада знищила Михайлівський монастир, верхівка Ірининської церкви, Микільський військовий собор тощо. Війною «порушовані і пограбовані всі міста», «загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, скульптура, архітектура» [60:290]. Після війни руйнування святинь продовжується. Влада зазіхнула на історичні пам'ятки козацького краю, на місці яких будує ГРЕС. Письменник зневажає «уряд України за його скотиняче ставлення до культурних пам'ятників своєї старовини» [60:497]. Отже, у записах О. Довженка формується проблема «моральної (духовної) смерті» нації як складника держави. У поденних записах проблема «моральної смерті» людини еволюціонує та стає чинником фізичної смерті (виродження) нації.

Письменник описує абсурдні дії за часів війни і після неї. Смерть людям спричинили не тільки німецькі загарбники. Радянське керівництво, позбавлене любові до народу, несе людям не тільки національну й духовну загибель, але й фізичну, як і німці. Абсурдним є факт нищення владою свого народу. Покарані прокурорами та слідчими ті, хто був в окупації, вирвався з полону, працював у Німеччині, не вмер від голоду і дочекався приходу нашої армії. Митець зазначає, що ці прокурори й слідчі «напрактиковані краще од німців ще з тридцять сьомого року» [60:256 – 257].

О. Довженко вбачає абсурдність державної політики в абсурдній сутності керівництва в різних сферах. Митець демонструє, що сучасне суспільство не звертає увагу на нахили та здібності людини, на її здатність виконувати обов'язки. Владні посади також обіймають позбавлені внутрішньої краси люди. Це «гнилі» й «нестерпно смердючі» міщани. Вони не мають любові до народу, інертні в службі, не мають в очах «вогню-блискавиці комунізму». Ці люди будують

комуністичну державу, не відчуваючи в собі ідейної висоти будівників суспільства. Отже, абсурдні люди творять абсурдне життя.

У світі, позбавленому любові, переповненому ідеєю деструкції, люди (народ України) набувають якостей характеру, що є шкідливими для них самих і роздвоюють їх зсередини. О. Довженко відзначає, що *«ми стали безпросвітними бюрократами, холодними, і бездушними, і нерозумними, і се <...> відвертає од нас людей»* [60:496]. Люди бояться нас за гордість, пиху, фальш, брехливість, оковамилювання, грубість, роздвоєність, відсутність почуття гідності та пошани до себе. Дволикість української ментальності, репрезентована письменником, нагадує сартрівську тезу про існування «Я» та «Іншого» в одній істоті, що є характерною рисою кожного індивіда, а «граничне буття» оприлюднює риси «Іншого». «Інший» стає образом більшості українців, які зовні, іноді і внутрішньо, перестали бути українцями, а є просто населенням, що мешкає в цих державних кордонах. Це буття «Іншого» створене столітнім катуванням, приниженням, цькуваннями. Це рух у новий проект своєї екзистенції, де через конфлікт із самим собою як Іншим і конфлікт з Іншим із навколишнім світом особа знаходить спосіб існування. Митець характеризує українців як *«удовиних дітей»*, позбавлених *«правильного проектування себе в оточенні дійсності і історії»* [60:248], з недержавною, ненаціональною, ненародною психікою, які розуміють свободу як щось анархічне. На думку письменника, заплутані дурницями й брехнями суспільні відносини в СРСР є абсурдними й смертельними, як і риси українців. Моральні якості народу ведуть його до самознищення.

Митці акумулювали ідею втрати можливості самовираження, самоствердження та самовизначення української нації через внутрішні (в А. Любченка) та внутрішньо-зовнішні (в О. Довженка) чинники. Письменники компрометують явище манкурства українства, абсурдну суть української національної свідомості, що є пасивною до насилля над власним духовним світом, а це є виявом екзистенціального філософського самогубства (А. Камю).

У щоденниках письменників постає й проблема національної єдності. Україна в А. Любченка роз'єднана територіально й ідейно. Багато українців не вірять в Україну зовсім, тільки мешкають на її землях, але українцями себе не відчують. Україна настільки розділена, що її народ на Наддніпрянщині та на Галичині різниться за своєю суттю. О. Довженко демонструє, що алієнація як відсутність національної єдності є домінантною ознакою буття України: народ відчужений від рідної мови, історії, традицій; немає єдності народу та влади. Україна – самотня, бо ніхто не зацікавлений в її становленні як держави. Народ, мова, історія, традиції, святині – усе існує окремо й наодинці саме з собою. У записах письменника постає проблема цілісності держави, коли всі елементи держави та державотворення мусять існувати разом, а не розділено, без шансів на поєднання. Отже, самотніми в автора є Україна, народ, мова, історія, традиції, святині, усе українське перебуває на самоті без владної й національної підтримки.

Лейтмотивом «Щоденника» А. Любченка є ідея відродження України. Автор мріяв про українську самостійну державність, а радянську владу асоціював з безнадійністю й загибеллю. О. Довженко вважав цю ідею наївною і називав ідею суверенної України *«українським націоналістичним фанатизмом»*, поширеним по світу українськими авантюристами-фанатиками. Його мрією було розвиток і життя України як держави в складі СРСР без втрати національної ідентичності, але сучасна йому політика *«взагалі нічого спільного з ленінською національною політикою не має»*, *«се є обман народу і всього світу»* [60:409], тому його ідея не могла бути реалізована. Записи А. Любченка презентують еволюцію поглядів митця на становлення незалежної України. Він констатує, що через страждання, *«голод, холод, злидні й кров»* Україна прийде до свободи і звільнення. Його ідея перегукується з християнським відродженням через страждання й муки, а український народ як християнська нація, перетерпівши муки, прийде до вільного життя. Автор порівнює Україну з птахом Феніксом, що доводить християнський стрижень відродження України. Фенікс є універсальним символом безсмертя, відродження у вогні. Християнство ототожнює Фенікса з символом Христа, що дефінує перемогу над смертю, воскресіння з мертвих, вічне життя. Ідея

відродження України в А. Любченка тісно пов'язана з політичними питаннями часу. Письменник бачить, що ця держава є *«одним з головних центрів усієї боротьби»* [113:172]. Україна взагалі перебуває в абсурдному становищі: більшовики в ній борються проти німців, а німці – проти більшовиків й українських націоналістів. А Україна сама не б'ється, а воюють за неї, і *«не буде на Сході спокою доти, доки хтось володітиме Україною»* [113:170]. Вона перебуває в полоні німців і советів, що ведуть цинічні ігри на українській території. Кожна влада грає з народом у *«кітки й мишки»* і веде політику *«розділяй й пануй»*. Україна опинилася в *«жахливій пастці»*, і, на думку А. Любченка, треба самовизначатися й покладатися *«тільки на себе, на сили свого народу, геній своєї нації»* [113:112]. Він розуміє, що його ідея про німецьку допомогу абсурдна і *«спокій <...> настане <...>, коли Україна не буде належати нікому – тільки собі»* [113:170]. Але письменник стверджує, що багаторічне перебування під владою СРСР модифікувало фаустівський дух українства, і *«нема у нас сил, нема людей, нема достатньої культури, <...> який, справді, нещасливий <...> нарід!»* [113:30].

У щоденниках митців репродукована доля недержавної нації, що протягом усього свого існування перебуває в «межовій ситуації». Україна постає як колоніальний, спустошений, буттєпокинтий часопростір. Трагізм і кінцевість її існуванню несуть тоталітарні системи (німці й СРСР). Довженкова Україна бунтує проти німецьких загарбників і виходить переможцем у цій боротьбі, але не протистоїть радянській владі. В А. Любченка Україна не протистоїть ані німцям, ані советам, а намагається вижити й зберегтися в цій ситуації. У щоденниках письменників характеризують життя України за допомогою екзистенційних мотивів суму, страждання, смерті, абсурду й самотності. Митці окреслюють специфіку реалізації цих мотивів у бутті національної культури, нації та держави і демонструють проблему виживання нації в умовах війни, русифікації, виродження фізичного й духовного. Батьківщина письменників переживає «смерть-у-житті», коли вмирають люди, села, міста, святині, мова, і «життя-у-смерті», коли окрема нація існує в недержавній країні, яку прагнуть знищити. У

щоденниках простежується мотив «моральної смерті» й «національної смерті» українського народу. Життя в Україні пов'язане зі смертю й абсурдом. Автори поденних записів наголошують на проблемах українського суспільства, що ведуть до «філософського самогубства», екзистенційної смерті українства й України в час тоталітарної епохи. Україна репрезентована митцями як самотня, розділена на частини країна, де все існує окремо. Ця недержавна країна перебуває «на межі» власного існування й відчуває крихкість буття. Письменники репродукували екзистенційний вимір «буття-України-у-світі».

Висновки до II розділу

Творча спадщина О. Довженка та А. Любченка має ознаки, властиві щоденниковому жанру на рівні проблематики, змістотворчих і формотворчих елементів, що зумовлює спрямування письменників до щоденникарського моделювання дійсності. Таке сприймання реальності суголосне філософсько-світоглядним засадам ВАПЛІТЕ (проблематика і художній стиль), автобіографічним моментам (особиста і творча самотність митців, алієнація творчої особистості, існування «на межі» власного бажання реалізації творчих засад і спущених «згори» потреб та ідей влади), зумовлене політичною ситуацією (щоденник як місце записів контрверсійних для часу ідей), творчою манерою митців (щоденник як творча лабораторія).

Екзистенціалізм і «романтика вітаїзму» спрямовані на окреслення антропоцентричної проблематики. Але екзистенціалізм сконцентрований на персоні, а «романтика вітаїзму» в центр ставить людину як елемент нації. Ці два філософсько-літературні течії є подібними в категоріях кризової реальності, абсурдності буття, подолання його пошуком гармонії через бунт, творчість, філософське самогубство, відчуження від світу, суб'єктно-об'єктне ставлення до світу, катарсизацію буття людини та провідних концептів екзистенціалізму «туга», «жах», «відчай».

Жанр щоденника органічно відтворює ознаки екзистенціалізму як філософсько-літературної течії: поліфонічний зв'язок антропоцентричної, онтологічної та гносеологічної проблематики, індивідуалізм і суб'єктивізм (записи від першої особи), причини ведення записів, образ автора-наратора, поєднання конструктивно-стилістичних ознак жанру й течії.

А. Любченко та О. Довженко у щоденниках відтворюють дійсність відповідно до ідей екзистенціалізму, використовуючи художні засади «романтики вітаїзму». У поденних записах війна константно репрезентована як «межова ситуація». Домінантними в записах є екзистенціали страждання, смерті, абсурду та самотності, які формуються за допомогою перехрещення та поліфонічності мотивів і мікромотивів, їх синонімічності, вживання слів-маркерів, техніки лейтмотиву, опису ситуацій, епізодів, що викликають появу мотиву або описують його. Для О. Довженка характерним є вживання міфо-фольклорних образів (образ хаосу, моря), у тому числі з давньогрецької міфології (образ Харона), елементів власної міфопоетики (гіперболізація, образ Усупільненого горя, Велетенського плачу) та літописного письма (вислови та порівняння зі «Слова о полку Ігоревім»). Письменники по-біблійному трактують смерть заради людей, ототожнюючи її з Христовою смертю. Екзистенційною ознакою щоденників митців на проблемно-тематичному рівні є відтворення мотиву смерті через сукупність екзистенціальних категорій «смерті-в-житті» та «життя-в-смерті», розкриття мотиву абсурдності світу в суб'єкті та через суб'єкт. А. Любченко та О. Довженко репрезентують у поденних записах ідеї, тотожні філософемам А. Камю, М. Гайдеггера, Е. Муньє, М. Бердяєва, Г. Сковороди та П. Юркевича.

На сторінках щоденників письменники на основі опису подій і переживань особистого та суспільного життя виникають ідентичні екзистенційні мотиви, але в А. Любченка вони зосереджені на ньому самому, на його власних проблемах і взаєминах, а в О. Довженка виводять на закони світобудови. А. Любченко розкрив екзистенціали у сфері власного «Я» і тільки інколи окреслив їх як національні. О. Довженко ж відтворив екзистенціали в особистій, національній, загальнолюдській сферах, вдаючись до прийому масштабного, панорамного

зображення. Але екзистенціал абсурду й самотності відтворений обома письменниками «велегранно» (І. Денисюк). У щоденникових записах митців постає всесвітній, регіональний, державний, соціальний, культурний хаос та внутрішня, зовнішня, родинна, творча й ідейна самотність. Мотив самотності доповнюють проблема роз'єднаності в тогочасному суспільстві та мотив алієнації. Мотив самотності у записах митців пов'язаний із зовнішньою та внутрішньою самотністю як самих авторів, так і українського народу, що разом демонструє екзистенційну проблему відчуття людиною, нацією присутності себе у світі та своєї відчуженості у ньому, а також проблему особистості, яка «випала» із соціуму та перебуває на самоті серед ворожого світу.

Письменники протистоять сталим нормам радянського суспільства задля подолання власної самотності і виходу зі стану ізоляції. Вони заперечують ідею Ф. Ніцше «Бог – помер» і знаходять, як А. Любченко, Бога (Дажбога) в собі, підносячи ідею релігійного екзистенціалізму про вихід зі стану самотності через повернення до первісного Бога. У бунтах обох митців простежуються екзистенційні ідеї М. Бердяєва щодо подолання самотності. Це пошук Бога в собі і повернення до істинного мистецтва через звільнення духу з полону, отримання свободи та наповнення серця любов'ю. Вони прагнуть репродукувати себе у творчості, реалізувати ідеї, заборонені в СРСР (творити на благо українського народу та України), й писати твори, не спираючись на засади радянського мистецтва. А. Любченко та О. Довженко бунтують проти власної хвороби, щоб жити й повніше реалізувати заплановане. Це є тотожним до екзистенційних поглядів А. Камю, згідно з якими митці відчують неминучість власного кінця, але продовжують боротися за реалізацію своїх ідей, не втікаючи від життя, а бунтуючи проти дійсності. А. Любченко прагне позбутися самотності, поринувши у стосунки з жінками, бо кохання несе безсмертя, внутрішнє відродження. Довженкова ж любов – це любов до України, і її він прагне увічнити у творах мистецтва. Водночас глибину його бунту доповнює образ Дон Кіхота, з яким себе асоціює О. Довженко.

Тема буття України є наскрізним екзистенціалом у щоденниках митців, які у процесі перцепції буття окреслили картину її абсурдно-апокаліптичного існування. Буття держави відтворене як відношення «людина – суспільство». У щоденниках А. Любченка та О. Довженка жорстока дійсність тоталітарних систем породила деструкцію ілюзій, спустошення душі й сіре безмістове існування замість очікуваного радянського або західноєвропейського раю. Мегаобраз України письменники репродукують у ідейно-естетичних координатах домінантних екзистенціалів страждання, самотності, відчуження, смерті, бунту. У контексті окреслення буття України постають теми абсурдності тоталітарних систем, втрати національної ідентичності та національної єдності, «моральної смерті» нації, алієнації й самотності. В екзистенціалі страждань в обох письменників є біблійна інтенція – війна як «новий Апокаліпсис» у О. Довженка та асоціація відродження України з попелу, немов фенікса, в А. Любченка. Записи демонструють бунт особи проти СРСР (А. Любченко) та німців (О. Довженко). Митці репродукують екзистенційний вимір «буття-України-у-світі» як українську трагедію «забутої» Богом країни і її самотнього народу. Україна постає загубленою у Всесвіті, тоне в хаосі національного океану відчаю, суму, страждання, відчуження, самотності, смерті та безпам'ятства. В обох щоденниках Україна і її народ зберігають у собі комплекс жертви, яку намагаються ліквідувати фізично й морально. Тому письменники бачать, що єдиний вихід для українця і його держави, аби вирватися з суцільної тюрми тіла й душі, – це черпати сили для боротьби у внутрішньому національному естві, що співзвучне ідеям «романтики вітаїзму» про відродження людини фаустівського типу, здатної на боротьбу проти хаосу.

РОЗДІЛ ІІІ

СТРУКТУРНІ ТА ФОРМОТВОРЧІ ФАКТОРИ ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЩОДЕННИКІВ О. ДОВЖЕНКА ТА А. ЛЮБЧЕНКА

3.1. Поетика жанру та композиції щоденників О. Довженка та А. Любченка

Поденні записи письменників належать до щоденникового жанру, що характеризується цілісною системою особливостей сюжету, композиції, сюжетно-концептуальних і конструктивно-стилістичних жанрових ознак.

Щоденникові нотатки А. Любченка охоплюють історичний період від 2 листопада 1941 до 21 лютого 1945, Довженкові мають більші часові рамки. Оприлюднені записи охоплюють період з 1939 і до 1956 року. Причиною закінчення обох щоденників є смерть авторів. Структурно поденні записи А. Любченка складаються з 5 зошитів, щоденні записи О. Довженка – з 25 зошитів та приміток. Варто зауважити, що поділ на зошити не має ніякої тематичної скерованості.

В обох записах наявний хронікальний сюжет, бо події, репродуковані авторами, розгортаються в часовій послідовності. Хронікальний сюжет у щоденниках обох митців – це ланцюг зображуваних подій, переживань, думок, вражень і творчих планів. Для текстів щоденників письменників характерним є багатоплановість сюжету й скомплікованість ідейного задуму, адже сюжет поденних записів митців вибудований самим життям. А. Любченко в хронікальній послідовності записує події власного життя, іноді звертається до подій політичного, культурного й суспільного буття на окупованій території. Його «Щоденникові записи» постають як хроніка життя людини в окупації. О. Довженко хронікально, масштабно відтворює певні події сучасного йому

життя як у документальному фільмі, водночас він у часовій послідовності звертається до констатування факту здійснення події суспільного, політичного, особистого життя, але домінантним у нього є документальне зображення буття. У щоденниках відбувся відбір життєвого матеріалу відповідно до авторських потреб. Зміст записів в обох щоденниках прив'язаний до реальності, але ця реальність не є фотографічним, літописним відтворенням, а трансформована у свідомості автора, відповідно організована за рахунок відбору фактів, їхнього співвіднесення один з одним у картині зовнішнього і внутрішнього буття авторів-нараторів. Основний сюжет «Щоденника» А. Любченка – це рух подій його життя, участь у них автора-наратора. У записах О. Довженка сюжет – це рух роздумів автора-наратора відповідно до сучасних йому суспільно-політичних подій та подій власного життя, а також рух творчих ідей митця. Сюжети обох щоденників характеризуються часовою інверсією, переміщенням часових планів від записів сучасних їм подій до споминів, що певним чином порушує хронікальну послідовність тексту. Також сюжет записів А. Любченка характеризується послідовністю розвитку дії, а для щоденника О. Довженка властивим є поступальний розвиток поглядів, коли магістральна тема записів утворюється за рахунок звернення до мікротем, що паралельно й різнобічно репрезентують домінантну тему.

Отже, записи О. Довженка демонструють складну організацію оповіді, бо магістральна тема й відповідна їй лінія нарації доповнюється іншими темами і реалізується через них. У щоденниках митців сюжети репрезентують різні варіанти співвіднесення епічного, подієвого й антропоцентричного планів. Основу сюжету записів А. Любченка становлять описи подій і аспектів людської екзистенції, де людська особистість має домінантне значення. Щоденник О. Довженка основу сюжету формує за рахунок епічного опису подій, творчих планів, роздумів, переживань, фактів екзистенції людини і держави, де домінують роздуми щодо подій і фактів та творчі плани. Отже, хронікальне сюжетотворення у щоденниках подане як змалювання подій у часовій послідовності, так і осмислення подій внутрішнього життя наратора. Також поденні записи митців

характеризуються концентричністю сюжету. У щоденнику А. Любченка концентричний сюжет засновано на розвитку єдиного конфлікту – людини з оточенням. Концентричність сюжету в О. Довженка характеризується співіснуванням кількох сюжетно-тематичних ліній, що розвиваються паралельно, перетинаються між собою й доповнюють одна одну. Хронікально-концентричний сюжет обох щоденників демонструє розвиток подій у причиново-наслідкових зв'язках. Сюжет «Щоденникових записів» О. Довженка подібний до ліричного, бо експлікує ланцюг душевних станів та роздумів, які мають свій розвиток. Щоденники письменників характеризуються наявністю «внутрішнього» сюжету, де розвиток і виявлення характеру відбувається через зміни поглядів і модифікації внутрішнього світу. Але в записах А. Любченка формування, розвиток і розкриття характеру також продемонстровано безпосередньо через його участь у самовиявленні в дії, що констатує наявність «зовнішнього» сюжету.

Щоденника митців характеризуються тісною взаємодією сюжету й композиції. Сюжетна основа вибудовується й організується за рахунок розміщення частин записів. Тексти обох щоденників полівалентні, складаються з різних за змістом записів. Зроблені письменниками записи становлять фактографічні й «фотографічні» обсервації власного життя і життя в Україні. У митців домінують записи емоційного (імпресіоністично-експресіоністичного) плану, але в О. Довженка це стосується загальнолюдських філософських роздумів, а в А. Любченка передусім – роздумів над власним життям. Політематичність щоденникових записів письменників охоплює оповіді на побутові, суспільні, політичні та філософські теми. У записах зображені події особистого життя, сни авторів, спомини, родинне життя, фізичний стан письменників. А. Любченко робить записи про проблемні стосунки з дружиною й часто до дрібних нюансів описує свій фізичний стан. В О. Довженка також зроблені записи про події особистого життя, але їхня кількість значно менша, ніж в А. Любченка. Варто зазначити, що в новому повному виданні публікацій щоденникових записів О. Довженка й описі джерел зазначено, що зошити 11, 16, 21, 23 – 25 містять записи інформаційного й побутового характеру, але до

матеріалів видання вони не вміщені. Автори занотовують думки про різноманітні реалії часу, свої емоції, переживання щодо особистих і суспільних питань, ставлення до подій, фіксують самі події на фронтах й окупованій території, явища культурного життя і їхній аналіз, політичні проблеми часу, зустрічі й діяльність мистецького товариства, пейзажі.

У текстах щоденників знаходять відображення багато постатей з політичного й культурного середовища: одним письменники дають характеристики, з іншими пов'язані конкретні епізоди життя нараторів. У щоденнику А. Любченка персонажів можна об'єднати в такі групи: члени родини, люди мистецтва і церкви, політичні діячі, звичайні пересічні мешканці. Є фрагменти, де важливу роль відіграють жінки. У щоденникових записах митця зафіксовані позитивні і негативні, фрагментарні й описові характеристики відомих і маловідомих людей з минулого та теперішнього оточення письменника: Н. Рибака, П. Тичини, єпископа Мстислава, Г. Костюка тощо. Записи письменника демонструють галерею постатей, які дають уявлення про його оточення, особисті стосунки з друзями, родиною, що дає підстави розглядати щоденник як біографічний документ. Особливу увагу привертає зображення людей, які відіграють важливу роль в історії: *«Мельник – досить випещена, дуже педантична і занадто флегматична людина. Багато витримки, спокію і відсутність запалу, горіння. Повільно думає й говорить, повільно рухається. <...> цілковита йому протилежність <...> – Бандера. Цей молодий (33 р.), невеличкий на зріст, але дуже (й може занадто) імпульсивний, має властивість заражати, гіпнотично впливати»* [113:119]. О. Довженко також зображує відомі постаті. Особливе місце займає опис державних діячів (Сталіна, Рузвельта й Черчілля) на фото з конференції в Тегерані. Митець, аналізуючи, як кожен з них сидить у кріслі, характеризує роль у війні кожного керівника держави і їхніх країн. Рузвельт сидить, як *«художній керівник» трагедії людства»* і *«почуває себе головним поставником підприємства»* [60:294]. *«Черчілль сидить у своєму кріслі глибоко, <...> сидить стара Англія, холодна, хижка, розумна»* [60:295]. А *«Сталін сидить на жертвовному кріслі. <...> Він окремиий. Він чужий»* [60:295]. Через

опис державних осіб на знімку О. Довженко фактично презентує реальні відносини між державами. Звернення уваги письменників на внутрішню суть людини, що відображається її рухами та діями, доводить домінування психологізму у творчій і щоденникарській манері митців. Галерея постатей у зошитах О. Довженка репрезентована реальними людьми мистецтва, політичними діячами та людьми різних верств населення та фаху, пересічними українцями, які постають як герої творчих нотатків митця.

У щоденниках окреслена тема літературно-мистецького життя. А. Любченко зображує його на окупованій території від Харкова до Львова та в еміграції. О. Довженко відтворює стан літературно-мистецького життя СРСР через опозиції «мистецтво–влада» та «митець–влада». Окремою темою в контексті цієї проблематики в нього звучить репродукування творчих засад нового мистецтва добра і краси.

Любченко часто вдається до опису фактів соціально-побутових питань часу та його впливу на психіку людини, що підкреслює його тяжіння до «побутовості» як ознаки стилю, що характеризує його творчий і щоденникарський стиль письма: *«В Києві всі майже справляють враження або переляканих, або злих або геть розчарованих. <...> Постерігаю дедалі більше невдоволення. Воно росте. <...> Побутові обмеження теж досить суворі. На базарі увесь час, крім дорожничі, метушня і хаос. Запровадження укр. карбованця викликало паніку... <...> Перспективи на зиму погані – палива нема і з харчами негаразд...»* [113:50].

Компонентами щоденників є роздуми над політичними питаннями часу. А. Любченко розмірковує над політикою Німеччини та СРСР щодо України. Спектр політичних тем, які цікавлять О. Довженка, різноманітний. Він, наприклад, серед значної кількості питань, які порушує в записах, розмірковує над проблемами «перекиданства», кар'єризму, дилетантства, безвідповідальності, виховання, освіти: *«Перекиданство – велике наше зло. Воно розвинуло у нас, породило дилетантство і поверхових безвідповідальних нероб. <...> Другої такої країни на земній кулі нема. Де ж рождатися, де плодитися дезертирам, як не у нас? Де рости слабодухим і запроданцям, як не у нас? Не вина це дезертирів, і*

горе. Не судить їх треба, а просить пробачення і плакати за погане виховання ...» [60:172]. Або інший його роздум про війну і керівництво: «Скільки знову загинуло людей, скільки всяких машин, страшно подумати, <...> як нас громили безкарно німці, – видно, які убогі, некультурні і неграмотні люди сидять у нас і керують.» [60:253]. Роздуми письменника соціально-політичної проблематики характеризуються багатовекторністю, переплетінням суміжних проблем у розкритті глобальної проблеми. Останнє видання поденних записів О. Довженка підкреслює передусім його заглибленість у політичні питання. Він докладно звертається до проблеми приєднання Західної України до СРСР, визволення Харкова, робить записи про смерть Сталіна.

Обидва письменники зображують Київ, але Любченків окупаційний Київ «буває своєю самобутньою красою», хоч і «розтерзаний», а Довженків «лежав перед нами поруйнований вщент». О. Довженко робить опис стану Києва, де «високі чудесні будинки зяли порожніми дірками своїх вікон і балконів, через які проглядало похмуре небо. <...> Вогонь пожер серце української столиці.» [60:253]. А. Любченко вдається до емоційного опису головного міста України. Письменник сприймає його в дусі «романтики вітаїзму», наділяючи такими бінарно-опозиційними епітетами: «величне», «прегарне», «болюче й втихомирливе», «трагічне й шляхетне», «розтерзане й живуче», «вимучене й невмируче» [113:43 – 44]. Отже, опис простору, пейзажу підпорядкований специфіці настрою, стану внутрішнього світу наратора.

Крім цього, зошити О. Довженка містять значну кількість нотаток і планів щодо майбутніх творів і фільмів. Його записи є щоденником-лабораторією, що має на меті створення нових творів та демонстрацію творчого механізму. Отже, поденні записи митця збагачені мікрожанровою поліфонічністю, вміщуючи оповідання, есе, філософські коментарі різного плану, поезію в прозі, різножанрові прозові тексти-нотатки. В А. Любченка творчих нотаток немає.

Для текстів щоденників спільним на рівні мікрожанрової поліфонічності є наявність таких елементів, як спогади, літературні портрети, описи, пейзажі, хроніки подій. Отже, композиція щоденників містить складові художньої прози

(роздуми, описи, портрети, пейзажі, творчі нотатки) та документальної літератури (записи автора-свідка, уривки, публіцистичні коментарі). Елементом структури поденних записів О. Довженка є сповідь, яка як жанр мемуаристики відповідно до межі відвертості та трансформації внутрішнього стану автора співзвучна зі щоденником та співвідноситься з ним за часовими рамками.

У «Щоденнику» А. Любченка викладова манера – оповідь. Поодинокі діалогічність записів розкриває факти екзистенції автора і є частиною одноголосної оповіді записів митця. Для О. Довженка характерною є зміна оповіді на розповідь, що зумовлена низкою творчих нотаток. Ця особливість щоденника письменника надає оповіді багатоголосся й об'ємності.

Особливістю оповіді щоденників письменників є інтеграція персональних імпресій, експресій, суджень із системою загальнолюдських цінностей і філософських концепцій. Зміст щоденних записів А. Любченка формується стихійно від подій, які сталися з ним за день, і роздумів про них. Він утворює тематичний спектр саме з близьких йому тем і питань, які характеризують його буття і буття України й українців при німцях. Цей вибір ґрунтується на системі власних цінностей і художньому методі, сформованому засадами «романтики вітаїзму». Для О. Довженка характерним є звернення до філософської, морально-етичної проблематики, яка реалізується через дуалістичні пари (життя–смерть, добро–зло, любов–ненависть, мистецтво–суспільство, митець–влада) у межах національних, державних і загальнолюдських планів. А. Любченко також окреслює зазначену дуалістичну тематику, але в межах власного «Я». У щоденнику О. Довженка оповідь утворюється з урахування зовнішніх і реалістичних подій, які стають передумовою, поштовхом до суб'єктивно-психологічної нарації.

До сюжетно-концептуальних ознак щоденника також належать правдивість і достовірність фактів. Важко стверджувати або заперечувати правдивість поданих матеріалів з дистанції у часі та без досконалого знання об'єктивізму / суб'єктивізму висвітлення подій. Останнє видання щоденникових записів О. Довженка з особистого фонду в РДАЛІ, незважаючи на вилучені матеріали

інформативного й побутового характеру та ліквідовані сторінки зошитів, підтверджують його приналежність до творчого письменницького щоденника. Ці зошити представлені як творчі нотатки митця й факти з його біографії, що розташовані в послідовності з вказівкою на дату запису. Записи ж А. Любченка подані у формі подорожнього щоденника, де автор занотовує в часовій послідовності з точною вказівкою на дату все, що з ним відбувалося на шляху від Харкова до Бад-Кіссінгену. Щоденник А. Любченка є єдиним джерелом, що надає фактичний матеріал життя і творчості письменника в 1941–1945 роках, і спомини, занотовані в записах, відкривають деякі факти з біографії автора. Разом із фактами особистого життя митець подає інформацію про мистецький рух на окупованій території.

У щоденниках відчутна діалектика суб'єктивного і об'єктивного: об'єктивні факти дійсності чи особистого життя письменники оцінюють з власної позиції, тобто суб'єктивно. Так, у «Щоденнику» А. Любченка, наприклад, знаходимо ставлення письменника до населення: *«Але партизани й різні інші більшовицькі агенти роботи не припиняють. Населення не викриває їх, боїться, жде. <...> Таких громадян і «компатріотів» нам, звичайно, не треба. Зберегти б тільки українців, свідомих і корисних, швидше б їх згуртувати, витягнути на свій ясний, хоч небезпечний світ. А вся ота наволоч – пропадай пропадом ...»* [113:19 – 20]. В О. Довженка занотоване таке ставлення до події 30 червня 1945 року: *« ... сталася велика подія в житті мого народу. Уперше за тисячу літ, за всю свою нещасливу історію об'єднався він в єдину сім'ю. <...> Сповнилась мрія століть. Сповнилась і моя мрія, мрія мого красивого Кравчини. Благословенна будь, моя многотраждальна земле! Щастя тобі, доле! Дай розуму і сумління керівникам твоїм. Благословенний будь, народе мій ласкавий, добрий! Будь сильний, терпеливий»* [60:331]. Перманентна присутність у творі автора як джерела ідей, поглядів, переконань спричиняє наявність в ньому авторської суб'єктивності, що є структурно-організуючим принципом мемуарної оповіді.

У щоденниках факти репродукуються за схемами «подія → переживання → переосмислення (переконання)» або «переосмислення (переконання) →

переживання → подія». У «Щоденникових записах» О. Довженка історичні події викликають переживання й спричиняють переосмислення та утвердження певних переконань. Наприклад, подія – українські дівчата виходять заміж за німців, переживання – зрада Батьківщині, переконання – дівчат не вчили любити Батьківщину, не вчили історії. У «Щоденнику» А. Любченка рух подій, переживань та переосмислень відбувається за зворотною схемою «низка переосмислень (переконань) → низка переживань → низка подій». Автор переживає та діє залежно від переконань. Його переконання – Україні треба *«йти геть від Москви»* і німці – це нація, яка допоможе у становленні української державності, його переживання – як радянський письменник він мусить бути евакуйований з Києва, але хоче уникнути цього, його дія – він залишається на окупованій Україні. Особливості розгортання тематичних ліній від подій до переконання або у зворотній бік залежать від типу щоденника. Зошити О. Довженка є фактографічно-белетристичним, історично-автобіографічним, тому сюжетно-концептуальні ознаки в ньому проектуються через схему «низка подій → низка переживань → низка переосмислень (переконань)». «Щоденник» А. Любченка белетристично-фактографічний, автобіографічно-історичний, що спричиняє розгортання тематичних ліній через зворотну схему, бо переконання людини впливають на її дії. Безперечно, не можна констатувати, що схема перебігу всіх тематичних ліній у щоденнику залежить від його типу, але більшість пов'язана з цим. У записах О. Довженка можна знайти й приклади зворотної схеми: переконання – треба творити за законами справжнього мистецтва, мистецтва добра й краси, переживання – відійшов колись від творчості, коли він мислив образами, подія – починає творити за законами справжнього мистецтва. У щоденнику А. Любченка наступ радянської армії спричиняє страх за власне життя і форму переконання, що треба йти далі на Захід, що й було зроблено письменником.

На конструктивно-стилістичному рівні щоденники митців характеризуються синхронним веденням записів у хронологічній послідовності з вказівкою на термін. О. Довженко 22. VI. 1942 занотує: *«Сьогодні вночі о 3-й*

годині німці кинулися на нашу тридцять восьму. На КП сиро, тихо, співають солов'ї, десь бухає. Поживу, побачу. Почався другий рік війни.» [60:234]. У цей же день А. Любченко записує: «От і рік, рівно рік війни. Я знову, як і рік тому, сиджу в своєму кабінеті. Все переніс за рік, – наче важкий і просто неймовірний сон ...» [113:39].

У щоденнику як у мемуарному жанрі концепт «дискретність» стосується структурного оформлення твору, що виявляється в уривчастості, фрагментарності, дискретно-фрагментарних записах, що ведуться щоденно або з деякими проміжками часу і з наявністю або без наявності точно визначеної дати. Датування записів у щоденниках письменників є відтворенням часу в поденних записах, репрезентованого як елемент формальної організації нарації. Час у записах організовано за лінійним принципом. В А. Любченка датування детальне (число, місяць, рік). Текст його нотаток формується дискретно-фрагментарними записами, що переважно є щоденними, але трапляються деякі інтервали у веденні щоденника автором, зумовлені від'їздами, переїздами, хворобою, перебуванням у німців. Письменник чітко вказує термін кожного запису:

«18 / XI – 41р.

Сьогодні зраня годин зо дві сидів у редакції з Олійником <...>

20 / XI – 41р.

Вчора з Олійником ходив на приміщення Хвильового <...>» [113:18 – 19].

Надруковані нотатки О. Довженка не є щоденними, але при цьому не можна з упевненістю сказати, з яким інтервалом робив їх митець, бо певну кількість матеріалу знищено. Так, у «Щоденникових записах» за січень 1945 року міститься один запис і два записи за лютий цього ж року. У тексті щоденника митця відсутні, наприклад, записи за квітень і травень 1945 року, що могли б стосуватися закінчення війни. Важко уявити, щоб, розмірковуючи про суспільні проблеми, письменник міг оминати закінчення війни. Датування в О. Довженка є дуже вільним, він часто не визначає рік, робить записи не датуючи. На відміну від щоденникових записів А. Любченка, в нього може міститися кілька записів з

однією датою. Хоча такі нотатки й об'єднані датою написання, але не пов'язані спільним змістом, темою й проблемами:

«29/VI [1942]

Почнеться розклад. З'являться агакали, боягузи, шкурники і мізерні флюгери партійні і безпартійні, яким ніколи не було діла до народу, для яких народ існував завжди, як прислуга, як клас, як мужики. <...>

29/VI [1942]

В оповіданні «Плач у степу» треба ввести діалог про релігію. <...>
[60:241].

У кінці «Щоденникових записів» О. Довженка є нотатки, не позначені датами. Також на сторінках тексту зафіксовано уривки майбутніх творів із зазначенням дати запису й назви (6/V [1942] «Тарас Бульба», 26/VIII [19]45 «Заступник дурня» (Драма), 18/VIII [19]49 «Футбол») або творчі нотатки тільки з назвою. Митець дає творчим записам однакові заголовки («Кравчина», «Золоті ворота»), якщо планує в майбутньому використати ці матеріали в одному творі. Автор також дає назви й нотаткам особистого характеру («Внутрішній монолог у сні» від 15/VIII [19]45, «Епохальна розмова» від 15/X [19]45).

Фрагментарність «Щоденника» А. Любченка виявляється у веденні записів за один день. Автор пише про різні епізоди дня, між якими немає логічної послідовності, дуже часто вони не пов'язані між собою ні стилістично, ні художньо. Автор наводить звичайний перелік подій, констатує життєві факти: *«4/X[1] Температура – 35,6. Снав нервово, погано. Був Гриша, клопочеться, перевіряє. Дров сьогодні обіцяє трохи мамі. Потрібно 10 ампул кальція – щодня мені вливати, а нема ніде й жодної. Лікар Кувадло міг би трохи добути, але він у лісі, дрова собі заготовляє. О.П. – Білі хризантеми! А додому – курча»* [113:89]. Навіть окремий фрагмент дня автор прагне передати лаконічними реченнями, «уривками», між якими немає підрядної залежності на рівні мови, є лише підрядний, змістовий, логічний синкретизм на рівні буття людини: *«Ці дні минули спокійно. Заарештованих уже забрали. Все скінчилося тихо»* [113:15]; *«Понеділок. Потяг летить безупинно. Вже Австрія. Вже Альпи»* [113:303].

Записи О. Довженка є також дискретно-фрагментарними, але через те, що значну їхню кількість становлять творчі нотатки митця, вони є більш розлогими, ніж в А. Любченка: *«Тарасів дот був у дядьковій погребні, а ще краще – у дядьковій печі. Дядькову хату і двір геть-чисто розбито снарядом, лишилася тільки велика старовинна піч. «Хата» була на відстороні, і всі про неї забули. Там і влаштував свій дот Тарас. Крім того, у нього був лях з таємним ходом. Він пропадав цілими днями, як провалювався. В оповіданні про матір: німці дізналися, що поранені – не сини, через їхнє невміння говорити по-українськи.»* [60:188]. Хоча й у цих поденних матеріалах трапляються фрагментарні записи, подібні до Любченкових. Це можуть бути як записи особистого характеру, так і творчі нотатки: *«Так болить голова, що хочеться вмерти. П'ята година ранку. Вихідний день. Люди тут красиві. Багато гарних жіночих облич. Розмовляють каліченою українською мовою. <...>Болить голова і серце»* [60:239].

Творчі нотатки О. Довженка органічно вплітаються в текст зошитів, бо письменницькі записи – це «пережиті факти, спогади, в яких на першому плані постає індивідуальність автора; це розповіді та записи окремих подій особистого та суспільного життя, зустрічей і розмов» [201:153]. Отже, вони самі по собі є підвидом мемуарної літератури. У нотатках і щоденнику немає сюжетних прийомів, проте характерними є хронікальність, синхронна рефлексія дійсності, фотографічність, перевага подій, уривчастість і суб'єктивність.

Для зошитів О. Довженка характерним є використання епіграфів на початку ведення книжок. Так, друга записана книжка починається епіграфом: *«Іди своєю дорогою»* [60:206], четверта – *«Все життя людське скорботне»* (Еврипід) [60:293].

Записи митців є живим процесом формування щоденникової методи, де для кожного письменника важливою є індивідуальна авторська інтерпретація дійсності з відкритістю й відвертістю, прямою суджень, експресивністю й емоційністю, широтою оцінок і порівнянь. У щоденниках змінюється вектор зображення зовнішнього світу на внутрішній і концентрується на внутрішньому світі автора-наратора, у якому відбивається зовнішній світ. А. Любченко

демонструє вторинність реального життєвого матеріалу, магістральним фактором у нього є власне життя, його перцепція й тлумачення. У щоденнику О. Довженка домінантність належить сприйняттю й коментуванню життєвого матеріалу у формі творчих нотаток, вторинність віддається коментуванню фактів власної екзистенції. Його щоденник постає як творча концентрація дійсності. Поденні записи митців демонструють характерні для щоденникового жанру ознаки. Водночас у щоденникарській манері письменників відчутний струмінь «романтики вітаїзму», репрезентований використанням таких конструктивно-стилістичних прийомів, як фрагментарність, уривчастість, мозаїчність структури й записів, динамізм нарації, монтажна композиція, та сюжетно-концептуальних ознак (особистісний первень, психологічність, внутрішній монолог). Варто підсумувати, що сам жанр щоденника за своєю суттю близький до екзистенціалізму й має багато рис, спільних з цією течією, зокрема творення суб'єктивної реальності через потік свідомості, що виникає в зіткненні з історичними подіями; поєднання плану подій і плану переживань, що є близьким до екзистенціальної думки, що істини світобудови народжуються через відчуття й «висвітлення себе у світі» (А. Камю). Оповідь від першої особи ідеально підходить для окреслення власних переживань, дозволяє чітко змалювати й сприйняти реальність, репродукувати плин часу, плин життя та дійсність, кінематографічну фрагментарність оповіді / розповіді, «нульовий градус письма» (Ж.-П. Сартр), змістова й структурна дискретність тотожні осмисленню життєвого досвіду людини саме в розірваних, позбавлених логічної стрункості міркуваннях про переживання (Г. Марсель, А. Камю, Ж.-П. Сартр), записи щоденника з його конструктивно-стилістичними та сюжетно-концептуальними ознаками становлять екзистенційний текст, який створює уявлення про себе як про безсистемність, Хаос.

3.2. Образ людини і специфіка характерокреаційних вирішень

Образ автора є невід'ємною частиною будь-якого жанру мемуаристики, бо індивідуальний первень є перманентною й константною ознакою всіх мемуарних

жанрів і створюється за допомогою чітко вираженої авторської позиції чи розкриття внутрішнього авторського «Я». Камерність щоденникового жанру, що згруповує найбільш потаємне й характерне для автора записів, припускає велику питому вагу авторського образу, своєрідність якого зумовлена поєднанням суб'єкта й об'єкта нарації в образі автора. Він є доміантним у щоденнику, бо цей жанр дозволяє зображувати події тільки з позиції автора. Цікавими є шляхи створення й вираження образу наратора в щоденнику, бо внутрішній монолог чи діалог із самим собою в цьому жанрі ведеться синхронно з подіями зовнішнього буття, що зумовлює значну міру відвертості, оголеності в зображенні фактів і подій.

Варто відзначити, що будь-який щоденник існує в контексті особистості автора, тому конструювання Я-образу в щоденниках є найважливішою з жанрових характеристик. Щоденник великою мірою розкриває образ автора твору. У цьому жанрі «відбувається перетворення реальної людини в літературний образ, <...> відкрито зберігаючи зв'язок з прототипом, що прагне максимально точно передати свої якості» [153: 42]. Образ автора – це суб'єкт записів як особа емпірико-біографічна, яка існує поза художньою реальністю. Це митець, який має свою долю й біографію. Також це й імпліцитний автор, який функціонує всередині тексту і є різновидом внутрішньотекстового буття. Це дає можливість стверджувати: образ автора-наратора реалізується через фактографічно-біографічні та світоглядно-чуттєві плани, які становлять особливість характерокреаційних рішень щоденника. Т. Симонова, досліджуючи форми авторського самовираження в мемуарній прозі, виділяє «відкриті й опосередковані форми авторського виявлення. До перших належать автобіографічний сюжет, система авторських рефлексій, роздумів, коментарів, оцінок, до других – історична основа, портрети сучасників, описи, інтертекстуальні елементи, композиційні рішення, мовленнєві особливості» [178:73].

Мемуаристика є тим родо-жанровим утворенням, що допомагає проаналізувати постать автора в контексті історичних подій і фактів його життя,

дозволяє «добратися, заглибитися до творчого ядра особистості» [182:1]. Історична основа є тлом, що стає імпульсом до розкриття світогляду й світовідчуття письменників. Ситуації в суспільному чи особистому житті спонукають авторів щоденників сфокусуватися на власній особистості, на своїй сутності, на самому собі. Ці ситуації викликають потребу вести діалог із самим собою або внутрішній монолог.

А. Любченко до опису подорожі з Харкова до Бад-Кісінгену додав характеристику видатних і маловідомих людей, зображення життя українського активного середовища, сцени зустрічей представників цього кола, інформацію про діяльність письменників, згадки про події на фронтах та окупованій території. Але це не тільки документальний матеріал, а й потік авторської свідомості та вияв світогляду, що репродукують у кожному слові, у кожній фразі позитивне чи негативне ставлення письменника до побаченого та пережитого. Образ автора-наратора в «Щоденнику» А. Любченка постає як «помірно-суб'єктивний» (О. Єгоров [62]), що контролює подієвий ряд, регулює хід подій.

В О. Довженка образ автора-наратора репрезентований імпліцитно. Продемонстровано його умовно-об'єктивне втілення, бо в цих записах рефлектується динаміка світогляду, переконань, поглядів письменника на тлі сучасної йому дійсності. Образ репрезентується безпосередньо і стає об'єктом художнього живописання. В його записах образ автора-наратора розчиняється в реаліях війни, ми сприймаємо цей образ крізь них і можемо відтворити авторське «Я» тільки через його ставлення до дійсності. Тематично, психологічно й біографічно нотатки О. Довженка можна диференціювати на дві частини, в основі яких – різні історичні періоди: війна й повоєнні роки. З'єднувальною ланкою між цими періодами є написання «України в огні» й пристрасті довкола кіноповісті. Події указаних історичних періодів викликають низку авторських роздумів, коментарів й оцінок. Вони виростають з реального життєвого матеріалу, сповненого конфліктів і суперечностей, і всі разом формують образи щоденникового твору, стають способом вираження світогляду й філософських думок автора, репрезентованих у записах через образ наратора.

Світоглядно-чуттєвим засобом вираження образу автора-наратора в зошитах О. Довженка стають творчі нотатки митця. У записах письменник занотовує окремі короткі фрази, епізоди, ідеї, які він вважає доречними для використання у творах. На сторінках щоденника можна прочитати великі частини майбутніх оповідань, наприклад, «Мати», уривки з «Повісті полум'яних літ» тощо. Поденні записи митця розкривають творчу лабораторію письменника, його плани та ідеї щодо написання творів та є шляхом репродукування авторського погляду й оцінки суспільних явищ, переданих у художній формі й зорієнтованих на загал. Відтворення образу автора-наратора у записах О. Довженка перегукується з його творенням у художньому тексті.

Основою щоденникового тексту є авторська свідомість як складний організуючий первень емоційно-експресивної тканини щоденникової нарації. Суб'єктивна авторська свідомість репрезентована в щоденниках А. Любченка та О. Довженка як авторські переконання на демонстровану митцями історичну реальність, коментар подій, характеристику людей. Авторська позиція дозволяє різнобічно трактувати образ наратора за текстом записів, визнаючи в ньому неподільність емпірико-побутового та художньо-творчого планів, але в різних домінантних співвідношеннях. Отже, в А. Любченка домінує емпірико-побутовий, а в О. Довженка – художньо-творчий план творення образу автора-наратора; і в поденних записах А. Любченка постає як приватний хронікер одного життя в контексті доби, а О. Довженко – як творець об'єктивної характеристики епохи в масштабних узагальненнях. Відкрита авторська позиція щодо проблем, подій особистого чи суспільного характеру, висловлена в занотованих роздумах, коментарях й оцінках, стає формою авторського самовираження в щоденниках митців.

Особливе місце в способах вираження й шляхах створення образу автора займають політичні погляди письменників щодо України. За Ю. Шерехом, політичні погляди А. Любченка окреслюють його як носія типового колабораціонізму, створеного властивою українцям простодушністю, наївністю та провінціалізмом [204:172]. І. Пізнюк зазначає, що Любченків колабораціоналізм і

антисемітизм як частини його світогляду є «лише симптоми (чи, можливо, наслідки) хвороби, спричиненої пресом системи», «можуть свідчити лише про те, що він свого часу перетворився на свідка злочинів системи, від якої згодом утік, і, думаючи, що врятувався, створив для себе спотворений образ «помічника» («німці») і «ворога» («жиди» й «комуністи»)» [153:24]. Суспільно-політичні погляди О. Довженка репрезентують його як патріота України, а не захисника комуністичної формації та більшовицької політики.

Автори щоденників співвідносять події, що відбуваються в навколишньому світі, відповідно до системи власних цінностей, тому екзистенційний спосіб сприймання буття, окреслений через екзистенціали страждання, смерті, абсурду, самотності та бунту, є світоглядно-чуттєвим планом відтворення образу наратора.

Разом із зображенням сучасних Любченкові подій особистого й суспільного життя, у «Щоденнику» значну роль у репродукуванні внутрішнього «Я» відіграють спомини, які органічно вплітаються в текст та є фактографічно-біографічним засобом творення образу автора-наратора. Вони стосуються як біографічних моментів життя автора, так й історичних фактів. Так, 10.XI.1941 письменник згадує реалії війни: *«Згадую найсильніші моменти хвилювання: коли бомбували Харків, а я мимоволі залишився в хаті, бо через переслідування агентури не міг з'явитися на людях, і повітряною хвилею розчинено двері з галереї та сильно кинуло мене в коридор ...»* [113:15]. Він занотовує спомин про евакуацію українського письменництва, де поєднує фактичний матеріал зі ставленням автора до об'єкта зображення й формує на суб'єктивних й об'єктивних засадах тематичну лінію «Любченко – українське письменство, його суб'єкти й літературне життя в Україні». Наявні в щоденнику А. Любченка спомини автобіографічного характеру розкривають емпірико-біографічний план образу автора-наратора. Автобіографічні моменти є характерокреаційним способом творення образу автора-наратора в записах О. Довженка. Він згадує певні епізоди зі свого життя й життя своєї родини. Вони стосуються як теперішнього, так і минулого. Здебільшого це спогади, роздуми про життя і його оцінка: *«А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс,*

один собі у маленькій кімнаточці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око ... » [60:166].

У нотатках письменника теж чітко окреслюється тематична лінія «Довженко й мистецьке життя в СРСР» на основі зображення реальних подій і ставлення до них, яке дає уявлення про його місце О. Довженка у мистецтві СРСР, стан, настанови держави щодо розвитку мистецтва та творчі засади письменника. Спомини автобіографічного змісту репрезентують фактографічно-біографічний і світоглядно-чуттєвий спосіб презентації образу автора: *«Пройшло п'ятнадцять літ. Недавно у кремлівській лікарні престарілий духовний жебрак Дем'ян Бедний зустрів мене і каже: «Не знаю, забул уже, за что я тогда обругал вашу «Землю». Но скажу вам – ни до, ни после я такой картины уже не видел. <...> Своєю «критикою» <...> він привів мене на край могили, одняв десять років життя і надовго зробив мене нещасним, гнаним.»* [60:330]. Спомини в щоденниках стають елементами хронотопу, поєднуючи минуле й теперішнє, доповнюючи й пояснюючи сучасне, і формують лейтмотиви війни, літературного життя українського письменництва, особистої долі авторів. Проходячи крізь лабіринти авторської свідомості, спогади репродукують ставлення письменників до подій минувшини і стають засобом розкриття внутрішнього «Я». Отже, хронотопна основа аналізованих щоденників створює уявлення про буття в період війни і після неї (в О. Довженка), про внутрішній світ авторів.

Характерокреативним засобом творення образу автора-наратора є звернення до відтворення трансцендентного світу, підсвідомого стану буття письменників, виявом якого стають онейричні епізоди. На сторінках «Щоденника» А. Любченка занотовано 32 записи снів. Сновидіння стають частиною життя автора, а життя – частиною сновидінь. Ю. Барабаш писав, що «дверима» до Любченкової душі є, зокрема, численні сновидіння, що їх він фіксує найчастіше старанно, докладно, з промовистими подробицями, вочевидь надаючи їм значимості, прихованого сенсу <...>. Записи сновидінь <...> як своєрідні «індикатори» психологічного стану

записувача в різних умовах і на різних відтинках часу становлять важливу сенсотворчу й емоційну компоненту «Щоденника» [8:112 – 113]. За К. Юнгом, це вияв виходу підсвідомого у свідомість. Від 19.V.1942 автор починає фіксувати в щоденнику сновидіння. За ними можна простежити наростання сумнівів, тривоги, душевного дискомфорту. Онейричні епізоди розкривають внутрішній стан автора. Письменник відчуває себе *«над ... проваллям», «на самому краю»* [113:56]. І сни вказують, що А. Любченко не має *«права повернути назад, чи збочити, чи виявити свій страх», «тут треба йти тільки вперед, сміливо, рішуче»* [113:214]. Символіка образів сновидінь митця розкриває рефлексію подій особистого життя в психіці автора. У снах є різноманітні варіації лейтмотиву подолання страху, труднощів, небезпек, підступів, наклепів, символічні образи кам'янистих шляхів, річкових вирів, грузьких боліт, брудного одягу й взуття, втечі, порятунку, таємничого попередження, що є свідченням того, що автор проходить через катарсис, полишає в минулому свої «гріхи». І. Пізнюк пише, що сни є *«доказом того, що А. Любченко не тільки свідомо, а й на рівні підсвідомого мучиться своєю залежністю від минулого, не може позбутися гнітючого зосередження на ньому»* [153:25]. Такою була одна з форм внутрішнього «Я» митця, що знайшла репродукування в снах, які в «Щоденнику» тематично можна диференціювати на дві групи: подолання страху та сексуальні бажання. Еротичні онейричні епізоди, які б оголені вони не були, є у творі частиною теми кохання як способу подолання самотності, вони розкривають інтимний бік життя автора та його ставлення до жінок як вияв внутрішнього авторського «Я».

О. Довженко теж фіксує сновидіння. Але їх набагато менше: п'ять коротких і одне розлоге. Вони відтворюють потаємні бажання автора: *«Сьогодні мені снилось, що в якійсь грі я вбив Гітлера»* [60:259]. Або: *«Приснилось мені неназиване, те, чого ніколи не буде і що завжди чаруватиме мою душу, мої найтонші помисли і викликатиме подяку ніжності»* [60:455]. Його сни тісно пов'язані з реальністю: *«Приснилась мені гідота Б. І зіпсував ранок остаточно.»* [60:211]. Цікавим у цьому розумінні є сон від 15. I. [19]46 після заборони кіноповісті «Україна в огні», де вилучення автора записів з мистецького життя

отримує образ «одрубаних рук»: *«Сьогодні мені снився страшний сон. Неначе в мене були одрубані обидві руки по самі лікті»* [60:393]. Особливе місце в зображенні внутрішнього стану О. Довженка займає сон від 23.IX.[19]45, у якому Бог і ангели з душі письменника *«вирубали огненними мечами смуток і печаль пригноблення, страх за матір-отчизну, за родину і жінку»*, і за нього самого, і за все, що він любив, *«здерли скривавлену шкіру»*, забрали його талант, і митець став «чистим». В цій етично максималістській канві сну Бог звільнив його від письменницького хисту, *«од кайданів, скованих із літер»*, бо це *«є лож сьогодні на землі»*, і запропонував обрати інший талант. О. Довженко став композитором і створив Симфонію, що *«перемагала Радість, і сила її оптимізму, і всепокорююча Краса були якраз у подоланні лихого»* [60:355]. Це трансформація в сні бажання автора подолати проблему цькування й знайти прихисток в іншому суміжному мистецтві, а з цим – шляхи вирішення для ситуації, що склалася. Особливо чітко на це вказує уривок із цього сну: *« І став я композитором. Все, що я знав, відчував, все, що бачив мій духовний зір, – все обернулось у звуки. І я став свободний. Я розчинивсь на мільйони звуків у трансцендентній своїй найвищій сфері і написав для людей, яких я люблю більш за все на світі, правду, всю, без страху, без ложних слизьких, солодких і підлих прикрас, без угодництва, без тупості і без потурання тупості застарілих неуків і холодних честолюбців, безмірно лянних і ненаситних, жорстоких невір і ненавидців людини»* [60:354]. Цей по-експресіоністськи «олітературнений» сон демонструє вихід О. Довженка з «полону», із внутрішньої роздвоєності та засвідчує факт виходу зі стану катарсису. Отже, сни стають індикатором душевного стану письменника й потаємних бажань, описавши які, митець від цих переживань звільнявся до повторення сну. Онейричні епізоди в щоденниках письменників – рефлексія внутрішнього авторського «Я», що веде важку й виснажливу душевну боротьбу з іншою «Я-формою», яка несе в собі розгубленість, розчарування, тривогу, приховану від самого себе непевність, сумніви, жахливі передчуття і водночас вічне й сильне бажання жити й вірити в щасливу долю, у перемогу над усіма душевними й фізичними стражданнями.

У «Щоденнику» А. Любченка життя на окупованій території репрезентоване калейдоскопом стосунків, що розкривають сутність людей та самого автора. Зображення людських відносин у поденних записах підпорядковано головним стратегічним принципам конструювання: естетизації й вульгаризації. У «Щоденнику» ці два принципи діють не на ієрархічному, а на площинному рівні. Вони діаметрально протилежні, бо такою ж є й сама сутність людини, водночас естетична і вульгарна. У зображенні сутності людини автор записів дотримується думки, що вона має дві складові: ангельську і тваринну. Ідея двоїстості індивіда була пропагована в 20-ті роки. В А. Любченка у «Щоденнику» проголошена гармонія цих сфер як протилежностей, притаманних людській сутності. Автор як об'єкт дослідження «людини» і суб'єкт життя є в щоденних записах носієм естетизації й вульгаризації, носієм ангельського і «низового», біологічного, первнів аполлонійського і діонісійського. Ця протилежність найбільш чітко прозвучала в моделях любовного дискурсу, репрезентованого у спогадах митця про стосунки з жінками та в еротичних сновидіннях. Для А. Любченка кохання було романтичним почуттям і сексом. У творі відверто зображені статеві стосунки як спосіб творення сутності людини через події життя автора. У двоїстості любові злилися два тлумачення філософії життя: біологічно-натуралістична з «низовими», «вітальними потягами» та історична з ідеєю переживання своєї історії. Підтвердження цієї думки можна знайти в окремих частинах тексту: *«Одна з пань (Мері) простелила жакетку, впала при всіх гориліць ніби то обпалюватися на сонці. Це був просто тваринний поклик до мене»* [113:149]; *«Боже, яка ж вона хороша, ця синьоока дівчина! Яке серце велике... Оце характер! Отакими мусять бути українки. Руто, люба моя дівчино, вклоняюсь тобі, схиляюсь з глибокою пошаною й обожненням; для тебе, заради тебе все зроблю, як заради України, бо ти – зразкова дитина нової нашої життєздатної і щоб там не було незрушимої України»* [113:9].

Елементом репрезентації образу автора-наратора в записах О. Довженка стає сповідь – особливий вид автобіографії [1], у якому подано ретроспективу власного життя у формі оцінок своїх дій і вчинків, скоєних у минулому, з

урахуванням того, що оцінка ця дається перед обличчям Вічності. Письменник відкрито оцінює перипетії свого життя й душевного стану, особливо після цькування за «Україну в огні» («Мені сорок вісім років. Моєму серцю – шістдесят. Воно зносилося від частого гніву, і обурення, і туги. Недосконалість видимого порядку речей навколо підточила його і зв'ялила. Тому і сивий став я і неначе змій до пустих людей. Дурість моя в тім, що я весь час забував, що більшість міських людей – це дурні і убогенькі. Я занадто високо ніс у серці поняття «комуніст». <...> Дурне мав серце. Ненавидів таємниці. <...> Ненавидів безчестя і прояви поганого смаку. Але де я б не був і що б я не робив, я вкладав усю свою силу, щоб зробити краще, всю душу, всі нерви, всі м'язи.<...> Прочитав попередню сторінку написаного. Мені стало сумно-сумно. Я вперше написав про себе в минулому часі, ніби готуюсь до небуття. <...> Нема вже в мені ні страху. Ні жалю до себе. Важко носити непохожості торбу. Важко бути одному» [60:220 – 221]). Це своєрідний «душевний портрет» письменника, сповідь як спосіб «очищення» та розуміння себе. К. Пігров так характеризує цей метод його створення: «подвоїти себе і завдяки цьому [мати] можливість подивитися на себе збоку, <...> уміння вести бесіду з самим собою <...>, що робить його власне людиною» [151: 56].

У щоденниках О. Довженко та А. Любченко фіксують події, факти, свої думки, враження, переживання постійно чи подеколи, загалом для себе. І. Пізнюк вказує, що самі записи – це «вершина айсберга, а глибинна його частина криється десь у нетрях душі, яка й провокує вихід внутрішнього переживання на папір <...> вони можуть вражати своєю відвертістю, оголеністю й найчастіше необхідні авторові, наче клапан, що випускає надмір пари і знижує тиск. Щоденник <...> покликаний стати сповідальною, в якій можна залишити те, що мучить, і нібито звільнитися від душевного бруду» [153:24].

Це дає підстави охарактеризувати щоденники митців як сповідь і як спосіб самопізнання, самоінтерпретації та самоопису, «голос особистості, що передає світогляд покоління, епохи» [182:7], а авторів як особистостей, які «виявляються конденсованим вираженням повноти й загальної суті людського буття» [182:7].

Отже, письменники в записах передають світогляд воєнного, а О. Довженко й повоєнного часу через власну особистість; розповідаючи про своє життя, автори репродукують загальну суть людського буття в зазначеному у щоденниках періоді. Водночас щоденники розкривають сутність автора як динамічний психологічний портрет. Мотивна структура записів як джерела відтворення авторського світогляду демонструє екзистенційне мислення і письмо письменників з елементами «романтики вітаїзму». Але нотатки А. Любченка замкнені на постаті автора, а в записах О. Довженка можна окреслити образ автора-наратора та образ героїв його творчих нотаток (Кравчина та інші). Образ автора-наратора в А. Любченка відтворюється через одноголосся нарації, в О. Довженка він репрезентований поліфонізмом оповіді, створеної за рахунок звернення до об'єктивної розповіді, та демонстрацією авторського світогляду у творчих нотатках. Щоденники демонструють постаті авторів, які перебували в гнітючих умовах, але за цих умов О. Довженко міг творити, а А. Любченко – ні.

Кожна людина є унікальною реальністю, особистим універсумом, єдиним фокусом приватного світу. Саме у своєму знанні про себе, у зверненні до себе, фокусованості на собі людина, як і автор щоденника, набуває здатності осмислювати й перетворювати себе. Беручи до уваги те, що «мистецтво у своїй основі є асоціацією – силою перетворення, що дозволяє перетворити ту або іншу річ у такий спосіб, щоб вона змінювала і символізувала іншу [63а:323]», щоденник стає формою репродукування реальності через авторську свідомість, авторський світогляд та за допомогою авторського «Я». Воно ж відтворює трансформацію чи конструкцію «Я» під впливом дійсності, у якій автор намагається опанувати свій суб'єктивний досвід часу.

У щоденникових записах і А. Любченко, і О. Довженко стають самими собою через обставини часу, пізнають себе через інших та через інші свої трансформації «Я». Авторське «Я» створює баланс між актуальним «Я» (ким насправді є людина), ідеальним «Я» (ким їй хотілося бути), сприйнятим «Я» (ким людина здається іншим), майбутнім «Я» (ким вона бажає бути), тому «Я» – це «не сутність, замкнена в тілі, це постійна взаємодія між суб'єктивним і

об'єктивним [65:322]» самого автора. Щоденник – це діяльність, що стає засобом, котрим індивід репродукується як суб'єкт, який упізнає себе в наявній реальності, акт мовлення, здійснений з метою постати перед собою та іншими таким, яким ти є – з різними, часом суперечливими поглядами, нездійсненими чи майбутніми планами, не відомими багатьом обставинами життя.

3.3. Цілісність художньої форми і мовностильові прикмети манери щоденників О. Довженка та А. Любченка

Художня цілісність щоденника є багаторівневою єдністю його складових елементів: сюжетно-композиційної, мотивної, наративної, образної та мовної структури записів. Зроблені О. Довженком і А. Любченком записи становлять фактографічне й фотографічне спостереження за власним життям і життям в Україні. Нашарування подій теперішнього й минулого допомагають утворити цілісну картину життя письменників у всіх його аспектах, порівняти, проаналізувати події минулого, створити модель буття людини, нації в переломний етап їхнього існування.

Письменники в щоденниках створюють образи, формують теми. А. Любченко утворює форму й структуру, щоб надати записам цілісності. Про «Щоденникові записи» О. Довженка не можна цього твердити, бо для аналізу не доступні всі записи у тому вигляді, в якому їх робив митець, але наявні записи дозволяють сприйняти їх як цілісну систему. Дискретна структура, зміст щоденникових та єдиний, визначальний задум записів формується на основі системи поглядів, розуміння явищ і процесів. Кожний дискретний елемент щоденників формує певний аспект пізнання дійсності та пізнання себе (авторів) в екстремальний момент життя. Психологізм в описуванні побуту дає поглиблене відтворення психічних, душевних переживань автора, їхнє розуміння. (*«Мені доводиться дорого платити, зате ж мушу визнати, що всі ці тяжкі переживання насичують мене глибшим пізнанням життя, ... вони мене збагачують»* [113:187].) Структурна й змістова дискретність, психологізм оповіді

та розповіді і складають концептуальну цілісність щоденників, бо концептуальність, на думку О. Галича, є образним утіленням письменником у творі певного погляду на дійсність. Специфіка концептуальної цілісності полягає в тому, що автори щоденників мають власну суб'єктивну концепцію дійсності, котру реалізують у записах шляхом «композиційного розміщення, добору й розташування матеріалу та його естетичного освоєння» [33:58]. Роздуми письменників, їхні переживання, події особистого й суспільного життя день за днем нанизуються на єдиний стрижень, і записи, не маючи єдиного сюжету й ідейного задуму, отримують умовну завершеність і концептуальність.

Обидва автори в щоденниках прагнуть збагнути сутність людей у кризовий час. А. Любченко демонструє це через аналіз власного «Я» та завдяки зосередженню уваги на поведінці людей навколо нього. О. Довженко намагається зрозуміти людину через опис і аналіз поведінки різних верств радянського суспільства в період війни й після неї та через вистудування власної особистості.

Від мовностильових ознак залежать оригінальність, естетичність і художня довершеність та цілісність щоденників. Використання мовних одиниць у поденних записах митців забезпечує реалізацію художнього мислення автора та концептуальності текстів щоденників. Для щоденників А. Любченка та О. Довженка спільною є строкатість мови. Письменники використовують підсвідомо стилістично різні мовні вирази в тексті записів для надання їм більшої переконливості, достовірності в зображенні подій, репродукування індивідуального світобачення й світовідчуття автора та його аксіологічного кола.

Стиль щоденника О. Довженка зумовлений характером кінодраматургічної прози, що ґрунтується на синкретизмі внутрішніх монологів і діалогів з концентрацією інформації у фрагментарних повідомленнях. «Індивідуальний стиль О. Довженка забезпечував кожному реченню в тексті неповторність, належну висоту» [180:4]. Його монологи «живомовні» й «активно-оповідні» (І. Білодід), конструкції звернені до читача зближують автора-промовця з ним. Монолог митця – внутрішній, дикторський, звернений до читача, що ріднить його з кіномовленням. Звернені монологи завдяки своїй лексичній і фразеологічній

наповненості характерні для живого мовлення. Внутрішні монологи О. Довженка характеризуються психологічним забарвленням, народнопоетичною тональністю слова і є художньо-символічними. Для заглиблено споглядальних та сповідальних монологів характерне звернення до публіцистичної стилістики в інтимному інтонуванні. Текст зошитів митця характеризується багатоплановістю монологічних структур і багатогранністю слова, інтонацій, що допомагає митцю репрезентувати змістові мотиви поденних записів. «Щоденникові записи» письменника представлені політематичною структурою діалогів (іноді й полілогів) на наукові, політичні, соціальні, інтимні теми.

Записи О. Довженка демонструють трагічну поліфонію буття, репрезентовану через ліроепічність лінгвостилістики записів, яка бере свій початок в українському фольклорі, зокрема в думках, тому щоденник митця наповнений фольклорною образністю (*«Віють собаки, віщують недолю, і небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі, і віщує недолю. Біжать миші степами незчисленні на схід і віщують недолю.»* [60:144], *«Ой повій, повій, та буйнесенький вітре, та й понад морем. Та й винеси нас із кайданів, з неволі в чисте поле»* [60:158]). У нарацію митця органічно вплітаються фольклорні елементи. Народнопісенна традиція позначається в трактуванні образів України, народу, жінки-матері (*«Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю проклинала <...> а кого ви нас покидаєте? <...> Покидаєте ви нас на горе, на поталу, на знуцання ворогу»* [60:144]). У щоденникових записах митець наслідує Т. Шевченка, цитуючи та перефразовуючи його поезію (*«Чорніші чорної землі нещасні люде ...»* [60:150], *«Юнаки мої сліпії, горе мені з вами ...»* [60:172]), і характерних для нього образів (Україна – *«Велика Вдовиця»*, образ плачу по всій Україні). Фольклорний стиль письма О. Довженка співзвучний з Шевченковим у концептах «Україна», «жінка» та «трагізм буття».

Мова зошитів О. Довженка демонструє різне за семантикою, структурою, стилем утворення. Його індивідуальний стиль – це поєднання літературної і загальнонародної мови, емоційно-забарвленої і нейтральної лексики, діалогів і

монологів, описів. У поетичній стилістиці щоденникових записів митця значне місце посідають метафора («чаша для горя» [60:108]), персоніфікація (Україна – «скривавлена Мати» [60:144], «Стогне земля підо мною, стогне, тужить, стугонить, чує недолю. Насувається сила ворожа, закута в залізо і сталь, іде смерть наш.» [60:144]), алегорія («нашесть пацюків і мишей» – злидні), порівняння (німці – «гнучки пробилися, як в'юни» [60:139]), протиставлення («Кров і страждання. Смерть і героїство. Відчай і надія» [60:162]) і гіперболізація («А народ увесь в цілому треба поставити над війною. Щоб він у картині був більший за війну» [60:324]), що є характерним для чарівних казок, де герой б'ється з нечистю. У тексті є сталі вирази, фразеологізми («і сміх, і гріх» [60:141], «на безриб'ї і рак риба» [60:321]). У творчих записках у розмовах героїв О. Довженко вживає для експресії просторічні вирази на кшталт «О проклята скотина! Сорому в тебе немає» [60:155], «Ти вбив, гадюко?» [60:157], «Слухай, іудо! Нечиста сила!» [60:158], «Іди під три чорти» [60:174], що надає записам національно-народного колориту. Письменник намагається передати мовні особливості різних верств населення й різних регіонів. У щоденнику часто трапляються фрази й цілі діалоги російською мовою («Ми поб'єдім!» [60:251]). Суржик постає як стилістичний засіб, що демонструє деморалізацію, денационалізацію українця та відтворює тягар колоніалізму.

Щоденник О. Довженка репрезентований різноманітністю мікрожанрових структур: нарисів, сценаріїв, сповідей, епістолярних форм, записів подій, їхніх оцінок, об'єднаних однією лінгвостилістикою.

Експресивність індивідуального стилю письменника у контексті окреслення суспільно-політичної тематики репрезентована авторськими новотворами («дуроводство»), що демонструють точність авторської позиції.

Мовотворчість О. Довженка в щоденнику характеризується тяжінням до творення афоризмів, бо законом цього жанру є узагальнення і стисле вираження думки («Людська душа – чаша для горя» [60:148], «Дівчата – краса землі нашої» [60:145]). Афористичність висловів письменника окреслює його мудрість як мислителя й філософа-провидця («Дитинство дивується. Молодість обурюється.

Тільки літа дають нам мирну рівновагу і байдужість» [60:345], «Нове наше море – нове наше горе» [60:493], «Національний епос – втілення історичної пам'яті народу» [60:370]).

Стилістика щоденників А. Любченка та О. Довженка позбавлена вживання складних синтаксичних конструкцій та речень, що зумовлено специфікою фрагментарної стилістики щоденника як жанру. Фрагментарність поденних записів письменників виявляється у веденні записів за один день. Автори пишуть про різні епізоди дня. В А. Любченка часто між ними немає логічної послідовності, дуже часто вони не пов'язані між собою ні стилістично, ні художньо. Автор веде простий перелік подій, констатує життєві факти (*«Сьогодні перший день Різдва. Допіру (1-а год. дня) скінчив прибирати в своїй кімнаті й убирати ялинку. Хоч трохи й підв'язана додатковими галузками, проте гарна вийшла ялинка» [113:106]*). В О. Довженка ж записи більш розлогі: *«Усе життя трудне і, безумовно, невеселе. Невдалеє своє життя я шукав свою долю і так, здається, й не знайшов. Десь ніби було загублено кращий якийсь гвинтик моєї душі. Шукав і, здається, не знайшов» [60:221]*. Але трапляються й нотатки, подібні до Любченкових: *«Німці нас не завоюють. Нас не можна завоювати. Нас і до революції ніхто не міг завоювати. Нас не можна завоювати так же завдяки чомусь, як і не дивлячись на щось» [60:222]*. Часто письменники прагнуть зафіксувати події простими реченнями, між якими немає причиново-наслідкового зв'язку на стилістичному рівні, а наявний тільки через розуміння цілого опису події чи ситуації. Записам О. Довженка властиве вживання неповних і односкладних речень, де акцент зроблено на дії, а не на особі, на внутрішньому стані автора-наратора. Митець вживає номінативні речення, створюючи картини дійсності та зображення станів людської психіки як кадрів кінематографа, що демонструє зв'язок його щоденникарської манери з кінематографічним сценарієм, сценарним листом (*«Великий вихід з Києва. Трагедія Киян. ...Прощання. Дніпро – мости – гори. Ранок.»*).

Лінгвостилістичну специфіку записів А. Любченка складають аксіологічні лексичні ланцюги (*«русотяпи», «поганці», «безпринципна», «хамуватий»,*

«розмітингувався», «хімерно» тощо). Тривожна тональність щоденника письменника репрезентована оцінними лексичними елементами, що відтворюють відчуття болю («подразник болючий»), печалі («доля химерна»), тривоги («оточення вороже»), сумнівів («час зламний»). А. Любченко в щоденнику використовує професійні терміни літературознавства («вступна стаття», «братися до редагування» тощо) та журналістики («виробничий верстат», «друкарська машинка» тощо) у відтворенні фактів власної творчої чинності. Письменник, як й О. Довженко, творить власні лексеми («компатріот», «солоспів» тощо), які відтворюють оцінне ставлення автора. Образності, емоційності тексту надають безпосередні, побутові фразеологізми («надія остання», «насиджене гніздо», «де тонко, там і рветься», «ходите дволиким Янусом» тощо), що репрезентують аксіологічні модуси і є рефлексією національної картини світу крізь призму власного «Я», виявом ідіостилю А. Любченка. Спосіб конструювання оповіді також є виявом аксіологічно-синтаксичних ланцюгів, що віддзеркалюють позицію автора та його ставлення до фактів життя, явищ («Я був вражений і зворушений», «Я ждав побачити й відчутти в ньому більше сил» тощо). Письменник оперує й жаргонною мовою та вживає вульгаризми, що відповідно вмотивовано, бо віддзеркалює ставлення автора до людей, подій, масштаби духовного спотворення й глибини внутрішньої корозії А. Любченка. Але митець водночас здатний поетично, естетично передавати свої емоції: «Сьогодні знову повно сонця, киплять довкола золото і бронза» [113:182]. Емоції є віддзеркаленням Любченкового життєвого кредо й рефлексією його в дійсності. Якщо між принципами й дійсністю конфлікт, а закони життя дозволяють нехтувати естетикою, то виникає потяг до деестетизації. У «Щоденнику» ідеї расизму, зневаги до жінок репрезентовані грубими виразами, бо порушено баланс між дійсністю й бажанням автора («Накрала сволота, тікаючи, але боком їй вилізло» [113:16]). Якщо дійсність і почуття людини перебувають у гармонії, це стає основою для породження естетичних якостей («...ой, Боже мій, рука Руги! Люба моя, щира моя!.. Значить, Руга не забула. Значить – справді любить. Зоре моя, зорій мені!» [113:67]). Записи Любченка

характеризуються звертанням до поезії в прозі, що надає щоденнику художності («*А Київ буяє своєю самобутньою красою <...> Моє величне, моє прегарне, болюче й втихомірливе, трагічне й шляхетне, розтерзане й живуще, вимучене і невмируще, неповторне, заглиблене в суть життя, якоюсь таємничістю солодкою овіяне, віковичну істину в собі приховує, мужнє і ласкаве моє місто <...> Я почувую, як ти мене знову окрилюєш, я п'ю, п'ю, п'ю з твоїх невичерпних, життєдайних джерел*» [113:43 – 44]). Мовостиль А. Любченка демонструє ставлення автора до зовнішнього та внутрішнього життя людини, утворюючи спектр мовленнєвих оцінок, що увиразнюють текст записів і роблять його сповненим чуття. Отже, лінгвостилістична увага до записів та індивідуально-авторського використання образно-виражальних засобів дозволяє розкрити образ автора-наратора в щоденниках, який стає мовною особистістю.

Цілісності щоденниковим записам митців надають наскрізні образи, зокрема дорога як міфологема руху та просторово-часова орієнтація на мету. В А. Любченка експліцитно вона репрезентована як шлях від Харкова до Бад-Кіссінгену, втеча від радянської влади. Міфологема дороги підсилює присутність автора у бутті. Цей образ у сновидіннях митця постає як трансцендентна проекція реального життя письменника (вузька хвиляста дорога символізує прикрощі й втрати, мотив ходи по дорозі – прагнення до мети, гармонії й щастя). Але в обох записах образ дороги має й імпліцитну реалізацію. Міфологема дороги / шляху взаємодіє з філософськими категоріями «життя», «смерть» і «безсмертя». «Дорога» як поняття символізує рух (життя) героя від початку записів до смерті та до оволодіння вищими цінностями (творчим безсмертям, істиною, Богом). Філософія екзистенціалізму має своїм центром проблему людського існування у світі й моделює міфологему дороги як шляху людини до істини. Отже, міфологема дороги в обох щоденниках постає як життя, як рух людини до істини.

В О. Довженка наскрізним образом стає серце, що демонструє зв'язок щоденних записів з філософією Г. Сковороди та П. Юркевича. Серце є символом найтонших людських виявів і наповнене глибоким семантичним і символічним змістом. Воно відзначається різним спектром інтерпретацій. Міфологема серця в

митця має духовне навантаження й трактується як осередок почуттів, переживань та думок, духовного буття та духовних сил людини, як душа, дух. Серце передає весь спектр душевних переживань митця: біль, сум, печаль, страждання, тривогу, що відповідає українській ментальності, де серце репрезентує людські переживання. У гносеологічному аспекті семантика міфологеми серця також виражає негативні душевні реакції на суспільно-політичні проблеми тоталітарного суспільства. Серце є символом сутності людини. Образ серця конотативно стає в щоденнику способом пізнання буття та осередком «мікрокосмосу» людини. Міфологема серця репрезентована в О. Довженка у трьох спектрах: психологічно-емоційному (сприймання життя серцем), релігійному (серце як центр духовного буття людини, як особливий орган сприйняття та перебування Бога) та символіко-антропоцентричному (серце як центр «істинної», «внутрішньої» сутності людини).

Кодом роду, дому, добробуту в щоденниках А. Любченка та О. Довженка є хата. У записах відбувається еволюція цієї міфологеми, яка із коду родинного життя перетворюється на життєвий простір, символ Всесвіту, Батьківщини, народних традицій та осередок добра. Хата – це структурно-світоглядна картина світу, яка є місцем абсолютного істинного буття, центром і стрижнем світу, зокрема національного. Міфологема «хата» постає як родинний та національний «космос». Зображення зруйнованих хат при будівництві ГРЕС у записах О. Довженка набирає ознак нищення України та її історичної пам'яті. Хата в А. Любченка репрезентує родинне життя самого митця і є прототипом українського буття. У записах письменників ця міфологема переплетена з мотивом руйнування життя, родини, історії, мотивами страждання та смерті.

Тож наскрізні образи поденних записів письменників є елементом реалізації мотивної структури щоденників.

Висновки до III розділу

Шляхом аналізу композиції щоденників митців продемонстровано амбівалентність тематичної структури записів, її мікрожанрову поліфонічність з елементами художнього та документального письма. Визначення та співвіднесеність доміантних і вторинних векторів багатоаспектної тематики обох щоденників дозволило визначити тип щоденників, за яким записи О. Довженка є фактографічно-белетристичними та історично-автобіографічними, а щоденник А. Любченка є белетристично-фактографічним й автобіографічно-історичним. Для обох записів характерним є хронікально-концентричне сюжетотворення з причиново-наслідковим відтворенням подій. Щоденники репрезентують різний тип розвитку сюжету: послідовний у записах А. Любченка, поступальний в О. Довженка. Домінування спектру фактографічного або белетристичного, історичного або автобіографічного надає можливість окреслити сюжет записів О. Довженка як внутрішній (ліричний), а сюжет у щоденнику А. Любченка визначити як зовнішньо-внутрішній. Структурні і композиційні ознаки поденних записів обох митців демонструють зв'язок щоденникарської манери письменників із засадами «романтики вітаїзму» та екзистенціалізму.

Образ автора-наратора в записах О. Довженка та А. Любченка реалізується через відкриті (автобіографічний сюжет, система роздумів, коментарів, оцінок, мовостиль) та опосередковані (історична основа, портрети сучасників, описи) форми, як експліцитно (самоопис, самоінтерпретація), так й імпліцитно (сюжетно-концептуальні, конструктивно-стилістичні ознаки жанру, підбір наративного матеріалу). Характерокреаційне вирішення презентації образу автора-наратора ґрунтується на співвіднесенні фактографічно-біографічних планів (хронотоп, стосунки між людьми, спомини) та світоглядно-чуттєвих (авторський погляд: характеристики, роздуми, коментарі, оцінки, погляди, екзистенціальні мотиви), а також через спомини, сповідь, онейричні епізоди. Образ автора-наратора в О. Довженка передусім постає як відкрита «авторська позиція», що презентує аналітичне мислення, виступає гетеродієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації, але часом він перетворюється на гомодієгетичного наратора в

інтрадієгетичній ситуації. В А. Любченка позиція щоденникаря – це «авторська роль», реалізована через «монолітну оповідь»; він є гомодієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації.

Сюжетно-концептуальна, мотивна та наративна структури щоденників А. Любченка та О. Довженка дозволяють різнобічно й багатоаспектно реалізувати творчі та психоаналітичні засади митців в історичному самопізнанні особистості та нації, демонструючи індивідуальне світобачення авторів та їх оцінне коло. Окреслення мовностильових особливостей записів дозволяє ідентифікувати особливості щоденникарської манери митців.

Мовна стилістика О. Довженка характеризується тяжінням до кінематографії та фольклорних традицій, що дозволяє авторові створити картинне, масштабне зображення буття народу, де опосередкований фольклор постає елементом його ментальності. Мовостиль А. Любченка спрямований на репрезентацію аксіологічного ставлення автора до різних аспектів буття та окреслення професійної сфери життя письменника. Мовостиль записів митців поєднує індивідуальні елементи стилю та елементи жанру щоденника (фрагментарна стилістика).

Елементами мотивної структури щоденників є міфологеми. Міфологеми дороги, хати та серця (О. Довженко) є наскрізними у щоденниках. Дорога стає імпліцитним способом відтворення зовнішніх та внутрішніх пошуків людини у ворожому для неї світі. Хата як символ всесвіту, національний мікрокосм репрезентована авторами у контексті руйнування та втрати людиною світу істини, добра, краси та національної ідентичності. Багатоаспектною є міфологема серця в О. Довженка, суть якої перегукується з психоаналітичними засадами жанру щоденника у відтворенні духовного буття та самоідентифікації ества людини. Образ дороги доповнює мотив бунту, образ серця – мотив страждання, смерті, самотності, образ хати – мотив страждання, смерті, алієнації.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз проблематико-змістової парадигми та жанрової, композиційної, наратологічної, характерокреаційної та стильової природи щоденників А. П. Любченка та О. П. Довженка підтверджує їхній глибокий зв'язок зі здобутками щоденникарської традиції ХХ ст., мистецькими засадами «романтики вітаїзму» та екзистенціалістською філософською думкою середини ХХ ст. У результаті дослідження встановлено:

1. Жанр щоденника за своїми психоаналітичними та структурно-концептуальними ознаками близький до «романтики вітаїзму» та екзистенціалізму в таких аспектах: 1) психоаналітичний початок записів (саморефлексія, діалог із самим собою для розуміння себе й світу, пошук життєвих орієнтирів у кризовій ситуації); 2) предмет роздумів (людина, її свідомість, психологія, доля, місце у світі, поведінка у різних життєвих обставинах); 3) творення суб'єктивної реальності через потік свідомості, що виникає в зіткненні з історичними подіями; поєднання плану подій і плану переживань; 4) «деструкція шифру» людської маски (психологічний портрет автора записів, який фіксує стан своєї душі, творить на сторінках власну особистість і презентує себе під час саморефлексії); 5) оповідь (ідеально підходить для окреслення власних переживань, дозволяє чітко змалювати й сприйняти реальність, репродукувати плин часу, життя і дійсності); 6) кінематографічна фрагментарність ведення оповіді, «нульовий градус письма» (Ж.-П. Сартр), змістова й структурна дискретність в осмисленні життєвого досвіду людини в розірваних, позбавлених логічної струнності міркуваннях про переживання; 7) концептуальність щоденника як системи сюжету, композиції, мовостилю, жанрових ознак, мотивів, лейтмотивів та образів, що увиразнює поліфонізм сприймання дійсності; 8) джерело записів – сам автор, який у них виражає тільки себе, а не об'єктивну реальність; 10) суб'єктивність записів.

Встановлення таксономії щоденникового жанру демонструє, що найбільш значущим для окреслення художніх особливостей та тематичної доміанти щоденника, є класифікація за ступенем художності й документалізму, за співвідношенням об'єктивного й суб'єктивного, за ступенем автобіографізму і історизму та тематикою / об'єктом зображення.

2. Дослідження етапів розвитку українського щоденника вказує на тяжіння епічного нарративу української літератури до поетапного формування письменницького щоденникарського письма та становлення щоденника як жанру в українській літературі.

3. Індивідуальний творчий стиль О. Довженка та А. Любченка, сформований на філософсько-світоглядних та естетичних засадах ВАПЛІТЕ, має характерні для жанру щоденника ознаки на рівні проблематики та змістоформи, що визначило спрямування письменників до щоденникарського моделювання дійсності. Тяжіння до щоденникарської манери творчості зумовлене аспектами особистого буття письменників, які демонструють самотність, ізольованість людини та існування в межовій ситуації втрати власного творчого «Я», творчою манерою митців та політичною ситуацією часів тоталітаризму. Інтелектуально-гуманістичними витоками щоденникарської творчості письменників є засади «романтики вітаїзму», «філософії життя», спрямовані на окреслення антропоцентричної проблематики, коли в центрі постає людина як елемент нації, відтворена в категоріях кризової реальності, абсурдності буття, наповнених екзистенціалами страждання та подолання його пошуком гармонії через бунт, творчість, філософське самогубство, відчуження від світу. Для світосприймання А. Любченка та О. Довженка характерним є кризове сприймання дегуманізованої, абсурдної дійсності у формі драми особистого «Я» та трагедії народу, поліфонічне відтворення дійсності через розкриття антропоцентричної, онтологічної та гносеологічної проблематики через зовнішнє і внутрішнє буття окремої людини як елемента нації (в А. Любченка) та цілої нації через калейдоскоп людських душ (в О. Довженка).

4. Аналіз мотивної структури поденних записів А. Любченка та О. Довженка підтвердив, письменникам близька екзистенціальна модель світу, коли людина, нація «закинуті» у світ, алієновані, позбавлені можливості протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому, «іншому». Екзистенціальною «межовою ситуацією» в щоденниках стає війна. У записах митців вона постає у двох площинах: формальній (як історична подія) та психологічній (як напружені стосунки письменників з радянським керівництвом і оточенням). Історична та психологічна «межова ситуація» оголила приватні й суспільні аспекти людської екзистенції. У щоденниках екзистенціали страждання, смерті, абсурду, самотності є домінантними в рефлексії проблем, породжених новою дійсністю й новими людськими взаєминами. Одним із центральних у щоденниках А. Любченка та О. Довженка є мотив смерті («смерті-у-житті» й «життя-у-смерті»). У записах «смерть-у-житті», коли всі життєві форми стали формами смерті, та «життя-у-смерті», коли живе заглиблене у смерть і відчуває на собі вплив світу, окреслює життя як «буття до смерті». Письменники репрезентують модель світу, за якою буття характеризується концепцією абсурдності, конфліктом між людиною й навколишнім світом. У записах війна (історична й психологічна), смерть (фізична й моральна), політика держави, що несе смерть, свідомість людини, постають абсурдними, позбавленими логіки. Синонімом до абсурдного буття у щоденникових записах стає життя як хаос без закономірностей, в якому панівне місце посідає випадок. Синонімом до абсурду в щоденникових записах митців стає хаос, що виникає у формах вселенського, регіонального, державного, культурного і соціального абсурду, демонструючи втрачену гармонію буття в А. Любченка та О. Довженка.

Абсурдна дійсність поглиблює самотність авторів записів та українського народу в цілому. Мотив самотності охоплює різні сфери буття людини, письменники переживають внутрішню, зовнішню, родинну, творчу, ідейну самотність. Інваріантом цього мотиву на національному рівні щоденникових записів стає мотив алієнації. Мотив бунту проти законів і норм суспільства як вихід з «межової ситуації» репродукований у записах А. Любченка та

О. Довженка. Випробування та подолання самотності, які проходять письменники, є свідомим бунтом проти законів світобудови, характерних для СРСР. У своєму бунті письменники приходять до Бога, позбавляючись відчуття «богозалишеності» й хаосу внутрішнього світу та долаючи ірраціональність абсурдного світу. Митці знаходять свого Бога. Довженків Бог та Любченків Дажбог – у самій людині. Це добро, краса, божественне в собі, світло, ідеальний людський універсум, свідомість світу. Водночас Довженків Бог – це творчість, а творчість – це бунт проти буденності, проти регламентованих та ідеологізованих законів радянського мистецтва. О. Довженко та А. Любченко звертаються до творчості за законами добра, краси та правди, відкривають для себе нові творчі можливості, звільняють дух із полону. Прихід до Бога і повернення до мистецтва постає як спосіб відродження. Квінтесенцією буття та бунтом проти самотності в «Щоденнику» А. Любченка стає кохання.

5. Реалізація фундаментальних екзистенційних мотивів у поденних записах О. Довженка та А. Любченка підпорядкована художнім засадам «романтики вітаїзму». Письменники поліаспектно репрезентують домінантні екзистенціали за допомогою перехрещення та поліфонічності мотивів, мікромотивів, синонімічних мотивів, вживання слів-маркерів, техніки лейтмотиву, опису ситуацій, сновидінь, епізодів, що викликають появу мотиву або описують його, а також міфологем дороги, серця та хати. Для О. Довженка характерним є вживання міфолофорних образів, у тому числі з давньогрецької міфології, елементів міфопоетики, асиміляція і розвиток провідних мотивів Т. Шевченка, засобів літописного письма. Трагізм й комізм бунту О. Довженка доповнює образ Дон Кіхота, «готичного Христа». Письменники звертаються до біблійного трактування смерті заради людей, ототожнюючи її з Христовою смертю. Репродукування екзистенційних мотивів відбувається від конкретного до загального, шляхом синкретизму індивідуального, авторського й національного. О. Довженко відтворює екзистенціали в особистій, національній, загальнолюдській сферах, вдаючись до прийому масштабного, панорамного зображення.

6. У щоденниках письменників модель «буття-України-у-світі» є насиченою трагізмом. О. Довженко та А. Любченко створюють образ України на основі емоційних станів, у яких країна постає як жертва жіночої статі. Вона переживає ті самі екзистенційні відчуття, що й людина, тому екзистенціальні мотиви суму, страждання, смерті, абсурду, самотності є векторними й у рефлексії буття України. У щоденниках репродуковане буття країни «на межі» власного існування, коли виразно відчувається його крихкість. Недержавна країна й нація перебувають у перманентній «межовій ситуації». Характерним для України є масштабний страх/жах за власне життя, який перестає відчуватися в кризовій ситуації, і життя країни зосереджується на спокої. Тому Довженкова Україна бореться проти німців, але не протистоїть радянській владі, а Любченкова – не протистоїть німцям, а намагається зберегтися. Україна перебуває в екзистенційному стані «буття-у-смерті»: русифікація, національне безпам'ятство, «духовне каліцтво» народу, втрата національного коріння, руйнування національних святинь, моральна смерть народу, – усе це форми, що характеризують такий стан. Буття України відтворене як «буття-до-смерті», яке і за радянської влади, і за німецької перебуває у руїнах, у полоні, у пастці, є абсурдним за своєю суттю й веде країну до загибелі. Екзистенційний мотив самотності/алієнації також не обминає буття України. Це самотня, бездержавна країна, «закинута» у світ, роз'єднана територіально й ідейно. «Буття-України-у-світі», репродуковане в щоденникових записах А. Любченка та О. Довженка, прикмете різючим браком гуманності у стосунках між людьми, деструкцією цінностей у свідомості людини, поширенням у суспільстві нігілізму, кризою релігійних традицій, крахом морально-етичних підвалин. Записи письменників, які порушують проблеми стосунків влади й народу, ілюструють перетворення людини на «немислячий» або мислячий «за схемою» автомат, у «гвинтик», а влада зображена митцями як «бездушна машина», дії якої деструктивні. В екзистенціалі страждань України в обох письменників є біблійна інтенція: війна як «новий Апокаліпсис» в О. Довженка та асоціація відродження України з попелу як птаха фенікса в А. Любченка.

7. Композиція щоденників А. Любченка та О. Довженка визначена тематичною полівалентністю та мікрожанровою поліфонічністю, де поєднуються елементи художньої та документальної літератури. Сюжетно-концептуальні та конструктивно-стилістичні ознаки демонструють монтажність, фрагментарність, уривчастість, калейдоскопічність у творенні синтезу змісту і форми. Для записів О. Довженка характерним є поетологічний принцип та принцип картинності у творенні масштабності нарації. Сюжет обох щоденників є хронікально-концентричним з причинно-наслідковим відтворенням подій, але для записів А. Любченка характерний послідовний зовнішньо-внутрішній сюжет, для щоденника О. Довженка – поступальний внутрішній. На основі аналізу сюжету та композиції записи О. Довженка є фактографічно-белетристичними та історично-автобіографічними, а щоденник А. Любченка є белетристично-фактографічним і автобіографічно-історичним. Структурні й композиційні ознаки щоденників обох митців демонструють зв'язок щоденникарської манери письменників з засадами «романтики вітаїзму» та екзистенціалізму.

8. Образ автора-наратора розкривається через відкриті та опосередковані форми авторського самовираження, імпліцитно й експліцитно через поєднання фактографічно-біографічних та світоглядно-чуттєвих планів. Варто зазначити, що образ автора-наратора також утворюється поєднанням фрагментарних, калейдоскопічних елементів, як і сам текст щоденника. Репрезентація авторського самовираження та тематика записів демонструє різні типи людей, які існували в подібній «межовій ситуації», мали однакову сферу діяльності, але різне світосприймання. Любченкові записи егоцентровані. Усі екзистенційні мотиви його записів сконцентровані на самому авторі, а Довженкові – спрямовані на різнобічні проблеми «всесвіту». Спосіб реалізації автора-наратора репрезентує різні наративні типи оповідачів: гетеродієгетичним виступає наратор в інтрадієгетичній ситуації у «Щоденникових записах» О. Довженка та гомодієгетичним – наратор в інтрадієгетичній ситуації у записах А. Любченка.

9. Індивідуальне світобачення письменників та їх аксіологічне чуттєве коло реалізується через мовостиль щоденників митців, який є елементом

щоденникарської манери О. Довженка та А. Любченка на лінгвостилістичному рівні. Мовна стилістика О. Довженка демонструє авторську настанову відтворити масштабність зображення та суть нації у слові і характеризується зв'язком з кіномистецтвом та фольклорними традиціями. Мовостиль А. Любченка скерований на репрезентацію аксіологічного ставлення автора-наратора до різних аспектів буття. Мовостилістика щоденників митців поєднує індивідуальні елементи стилю та елементи жанру щоденника (фрагментарна стилістика). Елементами мовостилістики письменників та мотивної структури записів є міфологеми дороги, серця та хати.

10. Концептуальність щоденників митців створюється синтезом доміантних філософсько-екзистенційних мотивів, художніх образів, міфологем, художніх прийомів, жанрових особливостей щоденника, лінгвостилістики та індивідуального стилю письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Шлях буремний і скорбний. Творчість Аркадія Любченка / Віра Агеєва // Березіль. — 1991. — № 9. — С. 39—46.
2. Андріяшик О. Р. Українська проза другої половини ХХ ст. у світлі філософії екзистенціалізму / О. Р. Андріяшик // Літературозн. студії / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2009. — Вип. 24. — С. 7—13.
3. Артюх В. Про деякі історіософські ідеї в філософській публіцистиці Миколи Шлемкевича: спроба екзистенціальної інтерпретації / В. Артюх // Філол. трактати. — 2009. — Т. 1, № 3/4. — С. 5—14.
4. Банк Н. Б. Нить времени : дневники и записные книжки совет. писателей / Наталья Борисовна Банк. — Л. : Совет. писатель, 1978. — 247 с.
5. Барабаш Ю. В те пламенные годы / Ю. Барабаш // Собр. соч. В 4 т. Т. 2 / А. Довженко. — М., 1967. — С. 5—36.
6. Барабаш Ю. Народ у війні : нотатки про творчість О. Довженка воєн. літ / Юрій Барабаш // Прапор. — 1965. — № 10. — С. 78—88.
7. Барабаш Ю. Угол падения : о «Дневнике» Аркадия Любченко / Юрий Барабаш // Вопр. лит. — 2007. — № 2. — С. 210—238.
8. Барабаш Ю. Я. Фрагмент світової історії у формі особистої долі: кілька причинків до «Щоденника» Аркадія Любченка / Ю. Я. Барабаш // Сучасність. — 2004. — № 3. — С. 99—116.
9. Барахов В. С. Искусство литературного портрета / В. С. Барахов. — М.: Наука, 1976. — 184 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 502 с.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 423 с. — (Из истории советской эстетики и теории искусства).

12. Безручко О. Довженкова енциклопедія: історія, проблеми, перспективи «умовного архіву Олександра Довженка» / О. Безручко // Студії мистецтвознавчі. — 2007. — № 2. — С. 43—57.

13. Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов : «Перевал» и судьба его идей / Галина Белая. — М. : Сов. писатель, 1998. — 400 с.

14. Бердяев Н. Самосознание : (опыт философской автобиографии) / Николай Бердяев. — М. : Книга, 1991. — 445 с.

15. Бердяев Н. Судьба России. Самосознание / Николай Бердяев. — Ростов-на-Дону, 1997. — 306 с.

16. Бердяев Н. О творчестве [Электронный ресурс] / Бердяев Николай // Творческий сайт «Внутри». — Режим доступа: <http://cetroi.ucoz.ru/index/0-12>.

17. Бичко А. К. Феномен української інтелігенції. Спроба екзистенціального дослідження [Електронний ресурс] / А. К. Бичко, І. В. Бичко. — Режим доступу: <http://thales2002.narod.ru/byczkoint1.html>.

18. Білоус П. Українська паломницька проза: історія жанру. / П. Білоус. — К., 1998. — 128 с.

19. Бланшо М. От Кафки к Кафке / Морис Бланшо. — М. : Логос, 1998. — 240 с.

20. Богданова Е. В. Языковые особенности жанра дневника / Е. В. Богданова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2008. — №1. — С. 28—33.

21. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Юрій Бондаренко // Слово і час. — 2003. — № 6. — С. 64—69.

22. Бондар-Терещенко І. Містичні історії у жанрі життя / Ігор Бондар-Терещенко // Критика. — 2002. — № 56. — С. 30—31.

23. Бочаров С. Г. Попытка классификации дневников / С. Г. Бочаров // Вопр. лит. — 1991. — № 6. — С. 65—66.

24. Брюховецька Л. Кіно як світогляд. Довженко і Параджанов [Електронний ресурс] — Режим доступа: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=319

25.Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / М. М. Варикаша ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2009. — 20 с.

26.Василенко І. Сутність і призначення людини як проблема у філософії та у мемуарній літературі / Ірина Василенко // Актуальні проблеми духовності : зб. матеріалів. — Кривий Ріг, 1995. — С. 128—135.

27.Василенко І. М. Теоретичне дослідження жанрів української мемуарної прози / І. М. Василенко // Сучасна філологія: проблеми, пошуки, знахідки : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. — Рівне, 1995. — Вип. 3. — С. 24—27.

28.Василишин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму / Ігор Василишин // Слово і час. — 2003. — № 6. — С. 70—75.

29.Василишин І. Елементи екзистенціалізму в структурі художнього тексту (за повістю Ю. Косача «Еней і життя інших») / Василишин Ігор // Сучасний погляд на літературу : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. Михайла Драгоманова. — К., 2002. — Вип. 7. — С. 97—110.

30.Василишин І. П. Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. П. Василишин ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. — Л., 2008. — 18 с.

31.Великовский С. И. Экзистенциализм / С. И. Великовский // Крат. лит. энцикл. В 9 т. Т. 8 / под ред. А. А. Суркова. — М. : Совет. энцикл., 1964. — С. 851—854.

32.Вьолле К. Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX столетия как автобиографическое пространство / К. Вьолле, Е. Гречаная // Изв. Акад. наук. — 2002. — Т. 61, № 3. — С. 18—36.

33.Галина И. В. Некоторые вопросы эстетики М. Фриша (по дневникам писателя) / И. В. Галина // Лирическая проза в зарубежных литературах: Мемуарная и эпистолярная проза. — М., 1983. — С. 139—153.

34.Галич А. Украинская писательская мемуаристика: природа, эволюция, поэтика / Александр Галич. — К., 1999. — 48 с.

35.Галич О. Війна в щоденниках українських письменників (В. Винниченка, О. Довженка, А. Любченка, О. Гончара) [Електронний ресурс] / Олександр Галич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. — Д., 2008. — № 8. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tkht/2008_8/5.html.

36.Галич О. Жанри мемуарної літератури / Олександр Галич // Документально-художня проза про Першу Світову війну : матеріали і тези доп. та повідом. міжнар. наук.-теорет. конф., 23—26 жовт. 1994 р. / Волин. ун-т ім. Лесі Українки. — Луцьк, 1994. — С. 77—78.

37.Галич О. Письменницькі мемуари як фактор сучасного літературного процесу / Олександр Галич // Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів : тези доп. та повідом. міжвуз. наук.-теорет. конф. 15—16 трав. 1996 р. / Харк. держ. ун-т, Міжнар. фонд «Відродження», Харк. від-ня. — Х., 1996. — С. 57—58.

38.Галич О. Публіцистичність щоденників українських письменників / Олександр Галич // Учен. зап. Тавр. нац. ун-та ім. В. И. Вернадского. Сер. Филология. Социальная коммуникация. — 2008. — Т. 21, № 1. — С. 391—395.

39.Галич О. Роди та жанри літератури : довід. для вчителя / Олександр Галич. — Рівне : РДПУ, 1994. — 62 с.

40.Галич О. Теорія літератури : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / О. Галич, В. Назарець, С. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. — К. : Либідь, 2001. — 488 с.

41.Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи / Олександр Галич. — Луганськ, 2001. — 245 с.

42.Галич О. Художній час у мемуарній літературі / Олександр Галич // Сучасна філологія: проблеми, пошуки, розвідки : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. — Рівне, 1994. — Вип. 2. — С. 21—25.

43.Гаморак Ю. Аркадій Любченко / Юрій Гаморак // Вертеп: вибір новел і повістей / А. Любченко. — Краків ; Л. : Укр. вид-во, 1943. — С. 3—10.

44. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы : [ист.-теорет. очерк] / Леонтий Яковлевич Гаранин. — Минск : Наука и техника, 1986. — 222 с.
45. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера / Лидия Гинзбург // Вопросы литературы. — 1970. — № 7. — С. 62—91.
46. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. — Л. : Совет. писатель, 1971. — 464 с.
47. Гребньова В. «Народ, який не знає своєї історії, є народ сліпців» / Валентина Гребньова // Дзвін. — 1996. — № 7. — С. 135—141.
48. Гребньова В. Т. Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / В. Т. Гребньова. — К., 2002. — 17 с.
49. Гуляк А. Олександр Довженко / Анатолій Гуляк // Вибрані твори / О. Довженко. — К., 1995. — С. 5—26.
50. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики / Тамара Гундорова // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22—28.
51. Дажбог (міфологія) [Електронний ресурс] // Українські традиції : сайт. — Режим доступу: <http://traditions.org.ua/viruvannia/mifologiia/436-dazhbog>.
52. Дажбог [Електронний ресурс] // Українська духовна академія просвітління. — Режим доступу: <http://удар.com.ua>.
53. Дангулов С. История и жанр / Савва Дангулов // Знамя. — 1974. — № 4. — С. 237—238.
54. Даниелян К. А. Из истории армянской мемуарной литературы : автореф. Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук / К. А. Даниелян. — Ереван, 1961. — 23 с.
55. Данильченко І. Є. Життєва правда і правда художня у творах української художньої документально-біографічної прози / І. Є. Данильченко // Сучасна філологія: проблеми, пошуки, знахідки : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. — Рівне, 1995. — Вип. 3. — С. 28—31.

56. Даровская И. Г. Писательский дневник и его модификации (на материале творчества М. Фриша) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Акад наук Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. — К., 1992. — 19 с.

57. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттарди ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. — 286 с.

58. Дмитриев С. С. Личные архивные фонды: виды и значение их исторических источников / С. С. Дмитриев // Вопр. архивоведения. — 1965. — № 3. — С. 35—48.

59. Дніпровський І. Рецензія / І. Дніпровський // Червоний шлях. — 1926. — №1—2. — С. 363—364.

60. Довженко О. Щоденник (1941—1956) // Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941—1956) / Олександр Довженко. — К. : Дніпро, 2001. — С. 139—503.

61. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939 – 1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко. — Харків. : Фоліо, 2013. — 879 с.

62. Егоров О. Г. Литературный дневник XIX века: история и теория жанра / дисс. д-ра филолог. Наук / О. Г. Егоров. — Москва, 2003. — 460 с.

63. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров / Г. Г. Елизаветина // Русский и западноевропейский классицизм. — М., 1982. — С. 235 — 263.

64. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер з англ. В Шовкун; наук. ред пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основа», 2003. — 503 с.

65. Єремєєв Л. А. Екзистенціалізм / Л. А. Єремєєв // Укр. літ. енцикл. У 5 т. Т. 2 / редкол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. — К. : Укр. радян. енцикл. ім. М. П. Бажана, 1990. — С. 139—140.

66. Женетт Ж. Фигуры : в 2т. / Жерар Женетт. — М., 1998. — 944 с.

67. Жилієвська П. «Щоденник» як художня біографія митця (на матеріалі трагічної долі О. П. Довженка) / Павлина Жилієвська // Документалістика на

порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії: матеріали ІV Всеукр. наук. конф., 19 жовт. 2007 р. — Луганськ : Альма-матер, 2005. — С. 118—134.

68. Жилієвська П. М. «Щоденник» О. Довженка – «Щоденник» О. Гончара: воєнна доба [Електронний ресурс] / П. М. Жилієвська // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. — Д., 2008. — № 8. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tkht/2008_8/18.html.

69. Затонский Д. В. Сцепление жанра / Д. В. Затонский // Жанровое разнообразие современной прозы Запада / [Д. В. Затонский, Т. Н. Денисова, Ю. П. Уваров, В. И. Оленева]. — К. : Наук. думка, 1989. — С. 136—158.

70. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / Ірина Захарчук. — Луцьк : Твердиня, 2008. — 406 с.

71. Здоровега В. Поетика документалізму: випробування правдою / Володимир Здоровега // Київ. — 1988. — № 2. — С. 129—134.

72. Здоровега В. Й. Збагнути день суцїй : [роль документалістики і публіцист. л-ри в ідеол. боротьбі, у вихованні нашого сучасника] / Володимир Йосипович Здоровега. — К. : Дніпро, 1988. — 264 с.

73. Іванишин П. В. Національна-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : [монографія] / П. В. Іванишин. — Дрогобич : Відродження, 2005. — 300 с.

74. Іванівська Н. В. Особливості відображення літературного процесу 20—30-х років у мемуарній літературі / Н. В. Іванівська // Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів : тези доп. та повідом. міжвуз. наук.-теорет. конф., 15—16 трав. 1996 р. / Харк. держ. ун-т, Міжнар. фонд «Відродження», Харк. від-ня. — Х., 1996. — С. 36—37.

75. Іванова Н. І. Концепція життєтворчості в естетиці та поетиці Олександра Довженка / автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. І. Іванова ; Дніпропетр. держ. ун-т. — Д., 1999. — 17 с.

76. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі II половини XX – початку XXI століть / автореф. дис... д-ра. філол. наук: 10.01.01 / А. В. Ільків ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2008. — 18 с.

77. Кавун Л. І. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років 20 століття / автореф. дис... д-ра. філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Л. І. Кавун ; КНУТШ. — К., 2007. — 35 с.

78. Калита О. Сенс життя сучасного українця [Електронний ресурс] / Калита Ольга // Укр. правда. — 2010. — 2 квіт. — Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/columns/2010/04/2/45577>.

79. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альберт Камю // Сумерки богов. — М. : Политиздат, 1989. — С. 222—318.

80. Камю А. Доклад, сделанный 14 декабря 1657 года / Альберт Камю // Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство / А. Камю. — М. : Политиздат, 1990. — С. 362—376. — (Мыслители XX века).

81. Квіт С. Нові зустрічі / Сергій Квіт // Укр. пробл. — 2001. — № 21. — С. 230—232.

82. Кин Д. Странники в веках : [исчерпывающая характеристика жанра лит. дневника] / Дональд Кин ; пер. с англ.: И. Л. Львовой и др. — М. : Вост. лит., 1996. — 328 с.

83. Кобрин К. Р. Похвала дневнику / К. Р. Кобрин // Новое литературное обозрение. 2003. — № 3. — С. 288 — 295.

84. Кознарський Т. Передмова / Тарас Кознарський // Дорогий Аркадію. Листування і архіварія літературного середовища України 1922—1945 рр. / [упоряд. Л. Демська-Будзуляк]. — Л. : Класика, 2001. — С. 27—32.

85. Колядич Т. Воспоминания писателей XX века (эволюция, проблематика, типология) [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://royallib.ru/book/kolyadich_tatyana/vospominaniya_pisateley_hh_veka_evolyutsiya_problematika_tipologiya.html

86. Комолова М. Присмерк екзистенціалізму / Марина Комолова, Іван Лисий // Всесвіт. — 1976. — № 5. — С. 148—153.

87. Кораллов М. Опыт надежный, опыт осознанный / М. Кораллов // Вопр. лит. — 1974. — № 4. — С. 46—62.

88. Корнійчук Т. Письменницькі нотатки як жанр, їх природа та специфіка / Т. Корнійчук // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України / Ін-т л-ри ім. Тараса Шевченка НАН України. — К., 2000. — Вип. 1. — С. 153—156.

89. Корогодський Р. Велика містерія: життя після смерті / Роман Корогодський // Вибрані твори / Олександр Довженко. — К., 1995. — С. 550—564.

90. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про майстра / Р. Корогодський. — К. : Гелікон, 2000. — 348 с.

91. Корогодський Р. Довженко: вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури / Роман Корогодський // Дивослово. — 2001. — № 5. — С. 52—54.

92. Костенко В. «Живое время – весь я твой ...» : заметки о дневниках А. П. Довженко / В. Костенко // Дружба народов. — 1963. — № 9. — С. 247—254.

93. Костюк Г. Записники Володимира Винниченка / Григорій Костюк // Щоденник / В. Винниченко. — Едмонтон ; Нью-Йорк, 1980. — Т. 1. — С. 13—14.

94. Коцюбинська М. Х. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість / М. Х. Коцюбинська. — К. : Дух і Літера, 2009. — 584 с.

95. Кочетов А. В. Щоденник О. В. Дружиніна: типологія жанру, поетика, історико-літературний контекст : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / А. В. Кочетов ; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2006. — 21 с.

96. Кудря Н. Б. Поетика прози Аркадія Любченка : структурно-семантичний аспект / автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. Б. Кудря ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2008. — 19 с.

97. Кузнецов М. М. Мемуарная проза / М. М. Кузнецов // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы : сб. ст. — М., 1971. — С. 120—148.

98. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / В. І. Кузьменко. — К., 1998. — 306 с.

99. Кучін Я. Г. Українська ментальність: відношення до національних меншин [Електронний ресурс] / Я. Г. Кучін // — Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/6156/2/Українська%20ментальність%20відношення%20до%20національних%20меншин.pdf>.

100. Левин Е. С. О «Дневнике» Александра Довженко / Е. С. Левин // Искусство кино. — 1989. — № 9. — С. 46—56.

101. Левковская Н. А. Жанровая вариативность мемуарной литературы / Н. А. Левковская // Стилистическое варьирование в разных функциональных стилях : сб. науч. тр. / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. Мориса Тореза. — М., 1982. — Вып. 197. — С. 158—166.

102. Левчук Т. Перше сторіччя його безсмертя. – Музей Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка, ф. Левчук Т. В., арк.71.

103. Левчук Т. Перше сторіччя його безсмертя. – Музей Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка, ф. Левчук Т. В., арк.82.

104. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Ф. Лежен // Иностранная литература. — 2000. — № 4. — С. 110 — 122.

105. Лейтес А. Шляхи до роману / А. Лейтес // Всесвіт. — 1926. — №8. — С. 10 — 11.

106. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков ; Буковин. центр гуманіт. дослідж. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.

107. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / Василь Лесин, Олександр Пулинець. — К. : Рад. шк., 1971. — 432 с.

108. Літературознавчий словник–довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К. : Академія, 1997. — 752 с. — (Nota bene).

109. Луцький Ю. Гемінгвей і Любченко / Юрій Луцький // Література-плюс. — 1999. — Верес.–жовт. — С. 17.

110. Луцький Ю. Довідка переписувача / Юрій Луцький // Березіль. — 1998. — № 9/10. — С. 130—131.
111. Луцький Ю. Історія «Щоденника» / Юрій Луцький // Щоденник Аркадія Любченка [2/XI – 41р. – 21/II – 45р.] / А. П. Любченко. — Л. ; Нью-Йорк : Коць, 1999. — С. 5—7. — (Першотвір).
112. Любченко А. Вертеп / Любченко Аркадій // Українське слово. — К., 1995. — Кн. 4. — С. 195—248.
113. Любченко А. П. Щоденник Аркадія Любченка [2/XI – 41р. – 21/II – 45р.] / Аркадій Панасович Любченко. — Л. ; Нью-Йорк : Коць, 1999. — 383 с. — (Першотвір).
114. Магуза Г. Еволюція ціннісних орієнтирів О. Довженка в його військовій та після військовій творчості [Електронний ресурс] / Г. Магуза // Українознавство. — 2007. — № 4. — Режим доступу до журн.: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=930>.
115. Магуза Г. О. Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка / автореферат дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Г. О. Магуза ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2010. — 17 с.
116. Мажара Н. Екзистенціальна парадигма метажанрової дефініції мемуарів / Мажара Наталія // Теорет. і дидакт. філол. — 2011. — Вип. 9. — С. 214—222.
117. Мазоха Г. С. Відлуння епохи: письменницький епістолярій другої половини ХХ ст. / Г. С. Мазоха. — К.: Міленіум, 2006. — 184 с.
118. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації / Г. С. Мазоха. — К.: Міленіум, 2006. — 344 с.
119. Мальро А. В свете истории. Статьи, письма / А. Мальро. — М. : Худож. лит., 1984. — 512 с.
120. Мариненко Ю. «... І буде радісне осяйне воскресіння» : (штрихи до портрета Аркадія Любченка) / Юрій Мариненко // Дивослово. — 2001. — № 4. — С. 10—14.

121. Марочко В. І. Зачарований Десною : іст. портрет Олександра Довженка / В. І. Марочко. — К. : Видав. дім «Києв.-Могил. акад.», 2006. — 286 с.

122. Матвєєва О. Жанрова специфіка літературного щоденника / Ольга Матвєєва // Літературознавчі обрії: праці молодих вчених. — Вип. 17. — К., 2010. — С. 41 — 47.

123. Матвієнко С. У пошуках утраченого часу / Світлана Матвієнко // Критика. — 2002. — № 56. — С. 26—29.

124. Мацевко-Бекерська Л. Концепт читання як умова організації наративу в дитячій літературі / Л. Мацевко-Бекерська // Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство. Вип. XX. : матеріали Міжнародної наукової конференції «Література для дітей і про дітей: історія, сучасність, перспективи» (Бердянськ, 15–16 вересня 2008 р.) / НАН України, М-во освіти і науки, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ін-т філології Бердянського державного педагогічного університету. — Донецьк : Т-во Юго-Восток ЛТД, 2009. — С. 298—307.

125. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століття у дзеркалі наратології / Лідія Мацевко-Бекерська. — Львів., 2008. — 408 с.

126. Мацевко-Бекерська Л. В. Часова перспектива викладу як один із параметрів формування української малої прози кінця XIX – початку XX століть (на матеріалі прози Михайла Коцюбинського) / Л. В. Мацевко-Бекерська // Науковий вісник Миколаївського державного університету. — 2009. — Вип. 22. — С. 129—137. — (Філологічні науки).

127. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / Мащенко Станіслав. — Чернігів : Чернігів. обереги, 2004. — 128 с.

128. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О.Довженка / автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. О. Медвідь ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К., 2000. — 20 с.

129. Мельник С. О. Теоретичні і жанрові особливості письменницьких щоденників другої половини XX ст. // Тенденції розвитку української літератури

та літературної критики нових часів : тези доп. та повідом. міжвуз. наук.-теорет. конф., 15—16 трав. 1996 р. / Харк. держ. ун-т, Міжнар. фонд «Відродження», Харк. від-ня. — Х., 1996. — С. 56—57.

130. Мережинская А. Ю. Эстетическая организация материала в современных писательских мемуарах / А. Ю. Мережинская // Вісн. Київ. ун-ту. Сер. Українська філософія. — 1980. — Вип. 22. — С. 26—35.

131. Михайлин І. Два Довженки / Ігор Михайлин // Вибрані твори / О. Довженко. — Х., 2003. — С. 3—20.

132. Михайлин І. Скарби слова Аркадія Любченка / Ігор Михайлин // Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / А. П. Любченко. — Х. : Основа, 2005. — С. 3—24.

133. Михайлівська Н. А. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.05 / Н. А. Михайлівська ; Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. — Л., 1998. — 34 с.

134. Мишуков О. В. Русская мемуаристика первой половины XIX века: проблемы жанра и стиля / Олег Васильевич Мишуков. — К. : МПП «Сигма»; 1997. — 323 с.

135. Момот Н. М. Щоденник Т. Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. М. Момот ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2006. — 21 с.

136. Морозова Е. Ф. Документальна література / Е. Ф. Морозова // Укр. літ. енцикл. У 5 т. Т. 2 / редкол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. — К. : Укр. радян. енцикл. ім. М. П. Бажана, 1990. — С. 85.

137. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье ; [пер. с фр. и примеч. И. С. Вдовина]. — М. : Искусство, 1992. — 148 с.

138. Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альберта Камю / Дмитро Наливайко // Вибрані твори. У 3 т. Т. 3. Есе / А. Камю. — Х., 1997. — С. 593—611.

139. Нитченко Д. Зворушливий «Щоденник» Аркадія Любченка / Дмитро Нитченко // Вільна думка. — 1998. — № 44/45. — С. 20—21.
140. Нитченко Д. Сторінками «Щоденника Аркадія Любченка» / Дмитро Нитченко // Літ. Україна. — 1998. — 31 груд. — С. 12.
141. Нитченко Д. З відстані років / Дмитро Нитченко // Березіль. — 1998. — № 9/10. — С. 126—130.
142. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово, знак, дискурс : антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л., 1996. — С. 243—244.
143. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет — М., 1997. — 701 с.
144. Ортега-и-Гассет Х. Роздуми про Дон Кіхота / Хосе Ортега-и-Гассет. — К. : Дух і Літера, 2012. — 216 с.
145. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Дмитрівна Павличко. — К., 1997. — 360 с.
146. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
147. Палиевский П. Литература, документ, факт / Петр Палиевский // Иностранная литература. — 1966. — № 8. — С. 178 — 184.
148. Пенчев Г. Современност и минало / Г. Пенчев. — София, 1975. — 96 с.
149. Перцов В. В. Александр Довженко — писатель / В. В. Перцов // Зачарованная Десна / А. Довженко. — М., 1964. — С. 300—322.
150. Петровская Е. Дневник в контексте художественной культуры эпохи / Е. Петровская // XXX Герценовские чтения. Литературоведение : науч. докл. — Л., 1977. — Вып. 19. — С. 21—26.
151. Пигров К. С. Дневник: диалог с самим собой / К. С. Пигров // Диалог в образовании. — СПб., 2002. — Вып. 22. — С. 55—57.
152. Підсуха О. Щоденник. Примітки / Олександр Підсуха // Вибрані твори / Олександр Довженко. — К., 1995. — С. 570—574.

153. Пізнюк І. Без святкової вдяганки / Ігор Пізнюк // Критика. — 2002. — № 56. — С. 26—29.

154. Пізнюк Л. Дотичність творчих манер чи наслідування? : (аналіз прози А. Любченка та М. Хвильового) / Леся Пізнюк // Магістеріум (Літературознавчі студії). — 2000. — Вип. 4. — С. 59—63.

155. Пізнюк Л. Гасло чи теорія? Теорія «романтика вітаїзму» та її художнє вираження в прозі Аркадія Любченка / Леся Пізнюк // Укр. мова і л-ра. — 2002. — Ч. 16. — С. 20—24.

156. Пізнюк Л. Той самий Любченко / Леся Пізнюк // Вибрані твори / Аркадій Любченко. — К. : Смолоскип, 1999. — С. 7—29.

157. Пізнюк Л. В. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від «романтики вітаїзму» до соцреалізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Л. В. Пізнюк ; Нац. ун-т «Києв.-Могилян. акад.». — К., 2002. — 18 с.

158. Плачинда С. Із щоденників письменника : слово від упорядника / Сергій Плачинда // Дніпро. — 1962. — № 7. — С. 127—136.

159. Плачинда С. П. Олександр Довженко / Сергій Петрович Плачинда. — К. : Рад. письменник, 1964. — 320 с.

160. Погребенник В. Ф. Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: трагедія голодомору / В. Ф. Погребенник, Н. М. Тимошук. — Вінниця, 2007. — 206 с.

161. Полек В. Історія української літератури ХVІІІ століття. — Ч. 1 / В. Полек. — Івано-Франківськ, 1999. — 222 с.

162. Попович Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка. Спроба інтертекстуального міфологічного аналізу / Людмила Попович // Довженко і кіно ХХ століття [Електронний ресурс] : зб. ст. — Режим доступу: http://www.rastko.rs/rastko-ukr/umetnost/ljpopovic-dovzenko_2004_ua.html.

163. Приймак А. Н. Структурно-семантическая организация дневниковой записи как текста (на материале дневников Л. Н. Толстого) / А. Н. Приймак // Рус. яз. и лит. в учеб. заведениях. — 1998. — № 7/8. — С. 13—16.

164. Пришвин М. М. Глаза земли / Михаил Михайлович Пришвин. — М. : Совет. писатель, 1957. — 467 с.
165. Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней / Джованни Реале, Дарио Антисери. — СПб., 1997. — 850 с.
166. Рильський М. Олександр Довженко / Максим Рильський // Зачарована Десна. Кіноповість. Оповідання / О. Довженко. — К., 1996. — С. 5—19.
167. Романишина Н. Вивчення малої прози Олександра Довженка на базі теоретико-літературознавчої рефлексії / Н. Романишина // Українська мова і література в школі. — 2010. — № 2. — С. 42—45.
168. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии : в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. — М.: Педагогика, 1989. — Т.1. — 486 с.
169. Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры века / С. В. Рудзиевская // Филол. науки. — 2002. — № 2. — С. 12—19.
170. Саливончик П. Щоденник як літературний жанр (теоретичний аспект) / Павлина Саливончик // Актуал. пробл. укр. л-ри і фольклору. — Донецьк, 2000. — Вип. 5. — С. 129—152.
171. Саливончик П. «Щоденник О. Довженка як автентичне джерело пізнання біографії письменника / Павлина Саливончик // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф., 21 жовт. 2005 р. — Луганськ : Альма-матер, 2005. — С. 109—118.
172. Саливончик П. Спроба провести паралель: «Щоденник» О. Довженка — «Щоденник» А. Любченка / Павлина Саливончик // Дніпро. — 2002. — № 9/10. — С. 123—132.
173. Сартр Ж.-П. Что такое литература? : пер. с фр. / Жан-Поль Сартр. — СПб., 2000. — 446 с.
174. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм / Ж.-П. Сартр // Проблема человека в западной философии. — М. : Прогресс, 1988. — С. 207—228.
175. Сартр Ж.-П. Тошнота. Избранные произведения / Ж.-П. Сартр. — М. : Республика, 1994. — 496 с.

176. Семенцова Н. Ф. Становление современной советской мемуаристики: (на материале воспоминаний участников борьбы с вост. контрреволюцией) / Нина Филипповна Семенцова ; под ред. А. В. Западова. — М. : Изд-во МГУ, 1981. — 131 с.

177. Семенчук І. Син зачарованої Десни: «Щоденник» Олександра Довженка / Іван Семенчук. — К. : Б-ка українця, 1997. — 141 с. — (Бібліотека українця).

178. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособ. / Тамара Григорьевна Симонова ; Гроднен. гос. ун-т. — Гродно : ГрГУ, 2002. — 119 с.

179. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураева. — М., 1974. — 486 с.

180. Степанишин Б. Дивосвіт Олександра Довженка / Борис Степанишин. — К. : Просвіта. 1994. — 56 с.

181. Сурманидзе З. Н. Жанр дневника в английской литературе XVIII века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Зураб Ниазович Сурманидзе ; Ин-т лит. АН УССР. — К., 1990. — 19 с.

182. Таймазова Л. Л. Мемуарно-щоденникова проза М. Волошина: художня інтерпретація внутрішнього світу особистості : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімф., 2006. — 20 с.

183. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Катерина Яківна Танчин ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. — Т., 2005. — 21 с.

184. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика: опыт источниковедческого изучения / Андрей Григорьевич Тартаковский. — М. : Наука, 1980. — 312 с.

185. Тартаковский А. Г. Мемуаристика как феномен культуры / А. Г. Тартаковский // Вопр. лит. — 1999. — № 1/2. — С. 35—56.

186. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення / Антоніна Тимченко // Літературознавчі обрії. Праці молодих вчених / Ін-т л-ри ім. Тараса Шевченка НАН України. — К., 2010. — Вип. 17. — С. 5—8.

187. Унамуно М. де. Дон Кихот в современной европейской трагикомедии / Мигель де Унамуно // О трагическом чувстве жизни / Мигель де Унамуно. — К.: Символ, 1996. — С. 274—301.

188. Федунь М. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини ХХ століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика. / М. Федунь. — Івано-Франківськ, 2010. — 452 с.

189. Филиппов Л. И. Философская антропология Ж.-П. Сартра / Л. И. Филиппов. — М., 1977. — 287 с.

190. Філософія екзистенціалізму [Електронний ресурс] / над проектом працював Олександр Мечев. — Режим доступу: <http://www.slideshare.net/AlexMechew/ss-6493315>.

191. Хайдеггер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер. — М. : Республика, 1993. — 447 с.

192. Хамітов Н. В. Історія філософії. Проблема людини : навч. посіб. / за ред.: Н. Хамітова, Л. Гармаш, С. Крилова. — К., 2000. — 271 с.

193. Харченко А. «Чи мій Дажбог згадає про мене?»(про «Щоденник» Аркадія Любченка) / Анна Харченко // Березіль. — 2004. — № 10. — С. 180—185.

194. Харченко В. К. Лингвосинергетика дневника как жанра / В. К. Харченко [Электронный ресурс] — Режим доступа: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Dtr_gn/...3/.../GN310_16.pdf

195. Хоменко Г. Юрій Яновський: танатологічна версія ранньої творчості / Галина Хоменко. — Х., 1998. — С. 84—87.

196. Цвайг Г. М. Развитие жанров художественно-документальной литературы / Г. М. Цвайг // Художественно-документальные жанры (вопросы теории и истории) : тез. докл. на Межвуз. науч. конф. / Иванов. гос. пед. ин-т. — Иваново, 1970. — С. 5—9.

197. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. / М. Чермінська // Теорія літератури у Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – ХХІ ст. / [упорядкув. Б. Бабули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка]. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 397—428.

198. Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики / Лидия Валентиновна Чернец. — М. : Изд-во МГУ, 1982. — 191 с.

199. Чиж Н. О. Екзистенційний дискурс у воєнному щоденнику (Любченко – Довженко – Гончар) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Н. О. Чиж ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. — К., 2012. — 21 с.

200. Чижевський Д. І. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Д. І. Чижевський / [фах. Редагування і передм. М. К. Наєнка]. — Тернопіль: Феміна, 1996. — 480 с.

201. Чудакова М. О. Дневник / М. О. Чудакова // Крат. лит. энцикл. В 9 т. Т. 2 / под ред. А. Суркова. — М., 1964. — С. 707.

202. Шарварок О. Гангрена уяви, або Ще дещо про внутрішній розбрат Олександра Довженка / Олександр Шарварок // Київ. — 2002. — № 9. — С. 153—167.

203. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь.(«Вертеп» А. Любченка) / Юрій Шерех // Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. У 3 т. Т. 1 / Ю. Шерех. — Х., 1998. — С. 443—477.

204. Шерех Ю. В. Так було, чи так мало бути / Ю. В. Шерех // Не для дітей : літ.-крит. ст. й есеї. — Нью-Йорк, 1964. — С. 170—177.

205. Шифман А. И. Дневник Л. Толстого / А. И. Шифман // Собрание сочинений. В 20 т. Т. 19 / Л. Н. Толстой. — М., 1965. — С. 5—28.

206. Шлапак Д. Я. Олександр Довженко. Життя і творчість / Д. Я. Шлапак. — К. : Знання, 1964. — 96 с.

207. Шмид В. Наратология / Вольф Шмид. — М., 2003. — 312 с.

208. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии : сб. ст. / Б. М. Эйхенбаум. — Л. : Худож. лит., 1986. — 453 с.

209. Экзистенциализм [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://dk.academic.ru/dis.nsf/enc_philosophy/1398/Экзистенциализм.

210. Экзистенциализм [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://nrc.edu.ru/ph/r7/1.htm>.

211. Экзистенциалистская философия во Франции [Электронный ресурс] // История философии : сайт. — Режим доступа: <http://intencia.ru/Pages-view-671.html>.

212. Явчуковский Я. Документальные жанры: образ, жанр, структура / Я. Явчуковский. — Саратов, 1974. — 232 с.

213. Ямчук П. «Щоденник» Аркадія Любченка: християнсько-консервативний феномен України та хроніка зламних часів радикального постпросвітництва в контексті другої світової війни / Ямчук Павло // Наука. Релігія. Сусп.-во. — 2010. — № 2. — С. 164—170.

214. Янская И. С. Пределы достоверности : очерки документ. лит. / И. С. Янская, Э. В. Кардин. — М., 1986. — 430 с.

215. Ясперс К. Смысл и назначение истории : пер. с нем. / Ясперс Карл. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с. — (Мыслители XX века).

СПИСОК ІНОЗЕМНИМИ МОВАМИ:

216. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. / J. A. Cuddon. — London: Penguin Book, 1991. — 745 p.

217. Jauss Hans Robert. Towards an Aesthetic of Reception / Jauss Han Robert. — University of Minnesota Press, 1982. — 248 p.

218. Lubas-Bartoszyńska R. Style wypowiedzi pamiętnikarskiej / Regina Lubas-Bartoszyńska. — Kraków : Wydaw. Naukowe WSP, 1983. — 223 s.

219. Ponsonby, A. English diaries: a review of English diaries from the sixteenth to the twentieth century with an introduction on diary writing / A. Ponsonby. — Methuen, 1923. — 447 p.

220. Rodak P. Dzienniki osobisty : praktyka, materialność, tekst / Paweł Rodak // Przegląd kulturoznawczy. — 2006. — № 1. — S. 71—85.
221. Skwarczynska St. Teoria listu / Stefania Skwarczynska. — Lwow, 1937. — 373 s.
222. Todorov, Tsvetan. Genre is Discourse / Tzvetan Todorov. — Cambridge University Press, 1990. — 136 p.