

Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра)

У перспективі нових досліджень про український експресіонізм доцільно по-новому прочитати твори тих авторів, яким довелося зазнати переслідувань через невідповідність канонам насадженого в радянський час соцреалізму. Мета нашого дослідження мемуарних / автобіографічних творів О. Довженка та В. Сосюри крізь призму художньої виразності авторського самовираження у нефікційній прозі: простежити відбір матеріалу, що потрапляє в поле зору автора; виявити внутрішній конфлікт в авторській свідомості, який цілком однозначно вказує спорідненість цих митців з експресіонізмом; підкреслити експресіоністичні особливості оповіді та образу автора-наратора; простежити трансформацію жанрових канонів та їхні модифікації – тобто виявити суто літературні/естетичні характеристики, які й визначаються як прояви певного напрямку в мистецтві.

Ключові слова: нефікційна проза, доба соцреалізму, андеграунд, автобіографічний роман В. Сосюри «Третя Рота», «Щоденник (1939-1956)» О. Довженка, експресіоністичний стиль, конфлікт митця із дійсністю.

Віднедавна наші науковці розглядають експресіонізм як «перманентний в історії вітчизняного письменства», «розмаїтий естетично-духовний простір», як «психокультурний феномен», рівноцінний і сучасний у своєму розвитку західному напрямкові модерного мистецтва у ХХ столітті (Г. Яструбецька) [14, с. 319, 321], і в перспективі цих досліджень доцільно по-новому прочитати твори деяких українських авторів, яким довелося зазнати переслідувань та чимало злигоднів через невідповідність канонам насадженого в радянський час соцреалізму. Передусім це стосується знакових андеграундних творів – мемуарів, щоденників, задуманих їхніми авторами як сповіді чи підсумки творчого шляху і через неортодоксальний зміст неприйнятних для радянської цензури. Дві книги бачаться особливо вагомими й багатостраждальними – «автобіографічний роман» (за авторським визначенням) Володимира Сосюри «Третя Рота» (датований 1926, 1942, 1959 рр.; надрукований уперше без цензурного втручання у 1997 р.) та «архівір з-поміж его-документів радянських десятиліть» (І. Констанкевич [8, с. 369]) – «Щоденник (1939–1956)» Олександра

Довженка, не виданий у повному вигляді жодного разу до часів незалежності.

Якщо розглядати ці книги крізь призму стилю (у широкому його розумінні визначення «експресивний» стало «постійним епітетом» у їхніх дослідників), то постає нерозв'язана проблема: як проявляється суто мистецький, яскраво суб'єктивний, гіперболізований стиль експресіонізму у творах нефікційної прози / не-белетристики?

Отже, мета нашого дослідження мемуарних/автобіографічних творів О. Довженка та В. Сосюри – прочитати їх крізь призму художньої виразності авторського самовираження у нефікційній прозі, тобто: простежити відбір матеріалу, що потрапляє в поле зору автора; виявити внутрішній конфлікт в авторській свідомості, який цілком однозначно вказує на спорідненість цих митців з експресіонізмом (адже експресіонізм виявляється передусім як гранично загострений конфлікт митця зі світом); зауважити експресіоністичні особливості оповіді та образу автора-наратора; простежити трансформацію жанрових канонів та їхні модифікації – тобто виявити суто літературні/естетичні характеристики, які й визначаються як прояви певного напрямку в мистецтві.

Автобіографічна проза В. Сосюри і «Щоденник» О. Довженка досліджені мало, а порівняння між ними у визначеному аспекті – нефікційні твори як експресіоністичні – не проводилося. В іншому ракурсі (проблема авторської самоідентифікації) їх побіжно зіставлено в монографії Ірини Констанкевич [8]. Докладніше про стан дослідження «Третьої Роти» йдеться у двох моїх статтях [6; 7]. Про «Щоденник» О. Довженка, заново надрукований завдяки текстологічним і біографічним дослідженням Романа Корогодського [3], Сергія Тримбача за допомогою російських архівістів [4], писали значно більше: це праці Р. Корогодського, С. Тримбача, В. Агеєвої, І. Захарчук, В. Марочка, І. Констанкевич, збірка документів і спогадів, укладена й відкоментована В. Агеєвою та С. Тримбачем [2] тощо. Поле для нових досліджень тут безмежне, оскільки мемуарний/автобіографічний текст практично невичерпний для інтерпретаторів.

Обидві книги писалися в той складний час, коли радянські цензурні заборони та ідеологічний і політичний терор призвели до занепаду автобіографічних нефікційних жанрів; становище мемуаристики у повоєнний період в Україні стало катастрофічним. Писати спогади чи щоденник в умовах великої в'язниці означало ставити себе на

грань самогубства, оскільки жоден митець не почувався в безпеці, і коли наставав критичний момент, це означало вивертання письменницьких шухляд, арешт усього написаного й передусім щоденників, листів, спогадів, тобто того, що нині називається у літературознавців та культурологів «его-документами».

До того ж, справа не лише в офіційній цензурі й диктатурі, бо найстрашніший ворог автодокументів – страх, який диктатура породжує у свідомості громадян. Тут доцільно послатися на міркування відомого французького дослідника автобіографізму й мемуарів Філіпа Лежена (1996): «Що відбувається, коли в тюрму перетворюється вся країна? Коли кожен дім стає камерою, яку у будь-який момент можуть обшукати? Двадцяте століття дає чимало вражаючих прикладів подібної ситуації, включно зі Францією 1940–1944 років. Терор неминуче породжує самоцензуру. <...> Чи можна вести щоденник або писати автобіографію в умовах диктатури? Чи знає читач, що в Іспанії після 1975 року (у зв'язку зі смертю Франко?) був справжній автобіографічний вибух? А що в цьому сенсі відбувається у Східній Європі з падінням берлінської стіни? Величезна, повільна “відлига”, де обов'язок пам'яті бореться і переплітається з бажанням забути...» [10].

Те, про що йдеться у Ф. Лежена, дуже точно накладається на нашу культурно-історичну ситуацію, хоча французький дослідник, очевидно, не знав про українських мемуаристів. Навряд чи він чув, до прикладу, що в радянському Києві 1974–1978 років дисидент Гелій Снегірьов (1927–1978; близький друг опального прозаїка Віктора Некрасова) у машинописі своєї сповідальної підпільної книги-хроніки підкреслено пропустив назву, зате вказав оказіональне жанрове визначення: «... (роман-донос)» (sic!). Цей близький до щоденника текст після арешту автора опинився в архівах КДБ (як автор і побоювався) і виданий лише у 2000 році сином замученого в кадебістських катівнях і знеславленого їхніми служками письменника. Що вже казати про сталінські часи... Подвиг, який здійснювали В. Сосюра та О. Довженко в умовах сталінської диктатури, пишучи свої заповітні книги, ставить їх у перший ряд геніїв нашої «заблокованої» культури (Ліна Костенко), як би ми не критикували цілий їхній спадок та неоднозначну особистісну еволюцію. Стосовно правдивості свідчень наразі говорити не будемо, – за визначенням Ф. Лежена, автобіографія – це не текст, у якому хтось говорить правду про себе, а текст, у якому хтось реальний говорить, що він її (правду) таки

говорить. Завдяки «автобіографічному пактові» як неодмінному атрибуту оприлюднення еґо-документів (Ф. Лежен [15]) нефікційний текст читається інакше, ніж белетристичний – викликає читацьку довіру, допитливість, спонукає ототожнювати оповідача з реальним автором тощо.

Спробуємо визначати головні способи вияву авторського **експресивного суб'єктивізму** в нефікційних текстах (на прикладі «роману» Сосюра та, головним чином, Довженкового щоденника) як систему проблемно-поетикальних характеристик. Зауважимо такі особливості:

1. Суб'єктивний відбір матеріалу, який потрапляє в поле зору наратора, тобто відбір неповторних подій, деталей чи фактів, представлених через особистісну оцінку. Обидва автори сприймають те, що розповідають, як важливе не так для себе, як для спільноти, з якою себе ототожнюють: Сосюра пише біографію «великого українського поета», Довженко обирає для себе місію українського Пророка. Звідси й наповнення текстів певними подіями, картинами, деталями. Наприклад, Довженко відбирає матеріал для щоденника як типовий експресіоніст – пише про найбільш трагічне, болісне, гостре, не згадуючи про інше, ніби його й не було. Більшість мотивів його щоденникових записів неодноразово повторюються мало не дослівно, найважливіші для автора повторено десятки разів із гострими емоційними акцентами – тим самим вони свідчать про експресіоністичне авторське світосприйняття. Стосовно Сосюриної «Третьої Роти», напевне, можна було би сказати те саме, якби твір писався як щоденник. У «романі» (завдяки традиційній автобіографічній структурі «роману виховання») це виглядає дещо інакше, хоча впадає в око відсутність чіткого сюжетного стрижня, настійливі повтори окремих мотивів, емоційна виразність деталей, які складають неповторну картину авторського світу. Непередбачуваність розвитку оповіді теж видає у книзі Сосюра експресіоністичну манеру.

2. Масштаб узагальнення окремого людського досвіду, тобто поєднання здатності бачити те, що становить приватний інтерес, із загальнозначущою історичною перспективою, – для мемуариста/автора нефікційного тексту є чи не найважливішою проблемою. Рівень глибини й самостійності в оцінці історичних подій, поданих із погляду конкретної людини – їхнього учасника чи очевидця – визначає головні лінії внутрішніх конфліктів, які розгортаються у свідомості автобіографічного героя/наратора такого тексту. Із цього погляду

обидві книги свідчать про ангажованість і тяжку травмованість їхніх авторів радянською системою. Поза тим, за цією характеристикою автори – знов-таки типові експресіоністи: усупереч чиненому на них тискові йдуть за голосом власного сумління. Навіть тоді, коли залежать від нав'язаного ідеологією чи пропагандою клімату своєї доби, вони бачать те, що їм болить, і не оглядаються на кон'юнктуру, не уникають прямого висловлення. Зацьковані й позбавлені можливості вільно творити, вони не бояться висловити свої різкі оцінки й заповітні думки.

Зокрема в Сосюриному «романі» залежність радянського митця від нав'язаних авторові стереотипів (наприклад, щодо «українського буржуазного націоналізму») очевидна, однак не все йому можна було нав'язати: частини тексту, які писалися раніше (робота над автобіографію «великого радянського поета» почалася досить рано – йому ще й тридцяти не було), пов'язані з подіями національно-визвольних змагань в Україні 1918-1920-х років, не вкладалися в рамки офіційної ідеології при всіх авторських стараннях «виправити» їх. Сосюра так і не позбувся «помилки», суб'єктивності, розчулення, пристрасності і зрештою не визнав чужої волі над своєю заповітною книгою, що й вирішило її долю недрукованого тексту.

3. Мистецтво освітлення вражень і фактів зумовлює емоційну насиченість нефікційного тексту, поліфонію авторських інтонаційних та стилістичних засобів оповіді. Експресіоністам-малярам, як відомо, була притаманна контрастна палітра; у письменників-експресіоністів арсенал емоційних засобів включає контрастні й гіперболізовані деталі та стильові характеристики. До прикладу, у Довженковому творі улюблені засоби – гіперболізація й монументалізація («*Я почув, брати мої, що я лежу на земній кулі*» [запис 27.05.1942; 4, с. 161]); алегоризація («*Як важко думати, що під моїм, українським красивим дубом вироста, викохалась товста єврейська свиня*» [запис без дати, 1942; 4, с. 101]); риторичні пафосні «відступи» чи звернення (прикладни нижче); драматичні або трагічні сюжети, які фіксуються нібито з дійсності або уявляються під враженням якихось подій для майбутніх творів: «*У новелі “Дезертири” дати на одній сторінці не менше десяти убивств. Коротко*» [запис без дати; 4, с. 100; підкреслення авторське]. Але й конкретні ситуації зі власного життя Довженко так само подає гіперболічно загостреними. Мовний стиль його щоденникових записів насичений риторичними питаннями, вигуками, звертан-

нями. Він не утримується від лайки на адресу конкретних людей: «*Ся скотина своєю “критикою” продажного хама, що осідлала була мою “Землю”, привела мене на край могили, одняла 10 років життя і надовго зробила мене нещасним, гонимим*» [запис 14.04.1945; 4, с. 335]. Однак не вільний і від розпачливого самоїдства, у нападах якого повсякчас бере на себе право говорити від цілого народу: «*Бідний, убогий, многострадальний мій народе, який ти нещасливий, ведуть тебе поводити*» [запис 03.08.1942; 4, с. 241]; «*...бодай нас господь покарав, гидоту срану*» [запис без дати, 1942; 4, с. 241]; «*Їхали по-дурному, по-українському...*» [запис без дати, 1943; 4, с. 251].

4. Розкриття авторської особистості (оскільки автор є головним і, по суті, єдиним «повноформатним» персонажем у нефікційному тексті-сповіді, хоча може бути представлений у кількох різночасових іпостасях) через висловлення на межі можливої одвертості. Іноді не обходиться й без егоїстичного, дріб'язкового рахунку до життя та сучасників – це очевидно в Довженкових записах, які стосуються приватного життя в Москві, кар'єри, стосунків із колегами, матір'ю тощо. Як і в інших експресіоністів (за психологічним типом світосприйняття), у Сосюри й Довженка повсякчас розгортається трагічний конфлікт митця із дійсністю, і знамените експресіоністське гасло «нас цікавить не падаючий камінь, а закон земного тяжіння» справджується тим, що навіть глибоко особисте й нібито дрібне в чужих очах митець-експресіоніст намагається показати загальнозначущим, якщо таким його вважає.

5. Здатність зважитися на свідчення під впливом сильних переживань усупереч тенденціям суспільного замовчування «білих плям» в історії чи політичній кон'юнктурі; долання суспільних стереотипів, притаманних сучасникам автора; авторська відкритість новому досвідові та новим цінностям – про ці характеристики на прикладі книг обох українських авторів варто писати окреме дослідження, хоча їхні біографи вже не раз використовували можливість зіставляти конкретні факти з текстовими свідченнями. Зрештою, сам факт звернення до автобіографічного/мемуарного жанру говорить за себе. Зокрема для В. Сосюри, за визначенням І. Констанкевич, «стратегія наївного щирого свідка», яку той обрав у «Третій Роті», дозволяла «іноді більше, ніж якийсь інший тип оповіді. Лукавство видається мимовільним» [8, с. 218].

6. Жанрова і стилістична свобода та вправність оповіді; вихід поза естетичні канони своєї доби у формуванні неповторної структури документального свідчення, недотримання усталених жанрово-композиційних і стильових норм. Заповітні книги обох авторів таким явно не відповідають. У «романі» Сосюри численні порушення власне романної структури настільки очевидні, що навіть збивають з пантелику деяких дослідників. Так, М. Осадчий писав про книгу як про «щоденник» [12]. Стильову спонтанність, нерівність художньої оповіді у «Третій Роті» мені вже доводилося аналізувати [6; 7]. При всій своїй невикінченості ця книга залишається одним із найяскравіших літературних пам'ятників своєї доби.

7. Живий процес кристалізації авторської думки та форми на очах у читача – ця риса передусім стосується щоденникової форми. Щоденникові записи Довженка (без дат чи датовані; українською та російською мовами; з перекресленнями й виділеннями; включно з фрагментами майбутніх творів і зі схематичними начерками та списками-переліками) – форма текуча, хаотична й мінлива, однак чітко підпорядкована своєму призначенню: починалася зі фрагментарних нотаток для пам'яті й поступово зростала до сповіді митця-Пророка. Усі його масштабні художні задуми так і залишилися нереалізованими планами, а «Щоденникові» судилося свідчити про їхній грандіозний розмах і заступити їх усіх своїм змістом.

Проілюструємо цю тезу докладніше, коментуючи Довженків «архітвір». Перші записи подаються не в усіх нинішніх виданнях: в опублікованому масовим тиражем у 1995 році київською «Веселкою» (упорядник Олександр Підсуха), коментованому Р. Корогодським томі «Щоденник» нібито почато в 1941 році [див.: 3, с. 173–174] – до недавнього часу на цей текст мусили посилатися й дослідники [див.: 5]. Із докладніших текстологічних коментарів у виданні 2013 року бачимо, що збереглися, хоча й не без втрат, записи від 1939 року [див.: 4, с. 820-823].

Завдяки повнішому виданню й науковому підходові до редагування (максимально збережені всі особливості першоджерела) стало помітно, що Довженко вже тоді думав двома мовами. Чим далі, тим більше він відходить від української і, відповідно до мовної інтерпретації, його свідомість усе помітніше роздвоюється: про найважливіше – вселюдське та інтимно-рідне – повсякчас писатиме українською, залишаючись ревним патріотом і свідомим своєї місії

художником; про суєтне, виробничо-нагальне, політично-актуальне здебільшого писатиме російською, перебуваючи на рівні публіцистично-побутовому. Мовна стилістика російськомовного Довженкового тексту маловиразна й очевидно веде до втрати його письменницької індивідуальності, оскільки є усередненою стилістикою соцреалістичного російського письменства. У 1950-х роках, коли художник із новими силами взявся працювати над кінофільмом про «будівників комунізму» («Поема про море»), постійне перескакування на «общепонятный язык» призвело до неминучих мистецьких втрат – читаємо одноманітні стерті вирази й характеристики, по-газетному зафіксовані картини, за якими він силкується побачити велич «комуністичного майбутнього».

Власне, на початку роботи над текстом, який нині читаємо як цілісний мемуарний твір Довженка, це був фрагментарний записник, зрозумілий лише тому, хто писав, а нині подекуди цікавий хіба біографам: *«Дід Біличенко – герой – Левко Цар. Умирає героєм. Слова про те, як він став безсмертним»* [запис 06.03.1942; 4, с. 51]. Тут очевидно експресивним є плакатний довженківський стиль (спрощення й узагальнення цілком відповідають його експресіоністичній манері 1920–1930-х років), однак він не дає уявлення про смислову наповненість та стилістику цілого «Щоденника». Записи не регулярні, принагідні (лише деякі зі фрагментів датовані), а головне – часто видають авторське ідеологічне підпорядкування настановам «зверху», вплив радянської пропаганди чи суспільної думки. С. Тримбач слушно назвав подібні записи – вони переважають і в перших зошитах (до 1942 року включно), і в записах останніх Довженкових років, після смерті Сталіна, – «мисленням у рамках тодішнього “темника”, який задавав необхідні мотиви» [13, с. 236]. Іноді вони настільки трафаретно сформульовані, що здаються непотрібними для фіксації в пам’яті: *«Написати статтю про українську культуру. І культуру фашистських прихвоснів»* [запис 03.04.1942; 4, с. 87].

У розлогіших записах-картинах (майбутніх кінокадрах?) теж вгадуються сучасні їм пропагандистські штампи: *«Німці прикрили свій ганебний наступ нашим населенням. Діди, жінки, діти. <...> Тоді у страшній тиші чути було слова, голоси жінок – стріляйте по нас, не жалійте, стріляйте, товариші! Рятуйте себе і Україну, нашу скривавлену матір»* [недатований запис, 1941; 4, с. 49]. А через кілька сторінок бачимо реальне підґрунтя цієї картини, бо мотив прире-

ченості мирного населення повторюється вже без реплік, і стосується не наступу німців, а відступу радянської армії, у тилкових частинах якої перебував Довженко в перші місяці німецько-радянської війни: *«Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свого дома проклинала, ой синочки мої, синочки, на кого ж ви мене покидаєте»* [недатований запис, 1942; 4, с. 54]. Страшна реальність усенародного горя побачена загальною панорамою, художник намагається втілити його в конкретику власних образів, однак під перо лягають знайомі слова народної пісні та плачу-голосіння.

Болюча дійсність війни радикально міняла Довженків світогляд, підпорядкований ідеологічним настановам, а разом із ним змінювався стиль. Дедалі частіше в його фронтових та повоєнних записах замість героїчного пафосу, до якого він був приневолений становищем радянського кінематографіста, лунає плач за Україною, перетворюючись у довгу низку ламентаций над долею *Великої Удовиці* та її народу-пасинка [див.: 4, с. 41, 103, 158, 182, 215–216, 219, 300, 308, 337, 342, 371, 384, 425 тощо]. Р. Корогодський порівнював цю «здатність митця не лише емоційно переживати, а й усе чітко усвідомлювати, глибоко аналізувати. <...>...за силою больового рефлексу хіба що з Шевченковим» [9, с. 550]. Такі пасажі повсякчас пройняті гострим болем, піднесені до апокаліптичних масштабів і з моменту оприлюднення «України в огні» (кінець 1943-го) усе більше прив'язані до особистої долі автора: *«Нема на світі другого народу з такою безмірно жахливою долею. Нема і не було в Європі великого пасинка другого, що так був би зневажений в усіх своїх правах в угоду підлих кон'юктур. <...> – Далі публіцистичний монолог переходить у стильовий реєстр молитви: – Пом'яни мене, мученика і сироту на чужині. Не презри моїх сліз, коли плакав я над твоєю долею в страшні часи німецької неволі. І коли топтатимуть перед тобою ім'я моє мале, якщо це треба буде нащось нечистим, злим людям, не одкинь мене і дай мені вмерти на своїй землі, що дала мені хліб і серце, любов і звичаї твої, і радість творчості, і труд, і велику печаль, і страждання»* [запис 30.06.1945; 4, с. 342].

Гірких «провісницьких» записів – та ще й одверто націоналістичних (за оцінками інформаторів НКВД, які пильно стежили за Довженком [див.: 13, с. 193–243]) особливо багато впродовж 1945 року.

Здається, митець не міг думати ні про що інше, крім загрози існуванню свого народу на теренах сплюндрованої України. Війна закінчилася «великою перемогою», а Довженко й далі пророкував страшні її наслідки та неминучість загибелі: *«Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, новий Дантів “Ад”. І не чорнилом у Москві, а кров’ю і сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах великої Матері-Вдовиці. Та що ж поробиш, коли Москві “нужна правда возвышенная”»* [запис 22.09.1945; 4, с. 371]. Зауважмо, що апокаліптична тема для експресіоністів Західної Європи була провідною ще з передодня Першої світової війни.

Совість поневоленого українського художника бунтувала проти брехні, яку його змушували продукувати (*«нужна правда возвышенная»*), і він не міг стриматися від сарказму чи обурення, згадуючи тих, хто стояв за цими вимогами. У таких записах кожне речення – окрема велика й трагічна тема в житті України ХХ століття. Великою втратою нашої культури є те, що після Довженка ніхто з українських письменників так і не зумів вчасно розгорнути цих тем на повну силу. Через те його гіркі передбачення збуваються й донині. Ще в сталінські часи вони були сказані з притаманною митцеві пристрасстю, але залишалися «непроявленим», непочутим, замовчаним провалом у національній історичній та культурній свідомості.

Загалом враження від записів після 1943 року таке, що автор-наратор, образно кажучи, не «стоїть із кінокамерою» (саме таке враження складається на перших сторінках його кінематографічних записників), а говорить вагомим голосом мислителя, публіциста, письменника, який свідомо взяв на себе місію українського Пророка в пустелі московського «вигнання». Упорядники найповнішого видання правомірно роблять висновок: «...Довженко схилився до думки про вихід із кінематографу. Слово – ось підхожий інструмент для діянь художника, стурбованого долею народу у найбільш трагічну, смертно-носну годину. Навіть слово не явлене, інтимне, щоденникове. Із такого слова народилася “Україна в огні” – як спроба рятунку, рятівний жест. Після критики Сталіна стало очевидним – через посередництво кінотекстів впливати на це життя неможливо. Щоденникова форма запису стає основною у Довженка. <...> Ця стратегія була відпрацьована Довженком, і щоденники говорять про це цілком визначено. В її основі маніфестування главенства життя, первинності життя перед мистецтвом... <...> І тому щоденник є найбільш при-

родний спосіб реалізації такого розуміння суті справи. Пророк, яким і мислив себе художник, більш за все вірить у те, що його Слово володіє магічними якостями і, рано чи пізно, все одно проб'є стіну, що відгороджує його від Буття» [11, с. 7–8]. Цей висновок підтверджується й листами письменника до дружини Юлії Солнцевої ще від 1942 р. [див. тексти листів та дослідження С. Тримбача: 2, с. 140–144, 43–75].

Перелік тем, яких Довженко торкався у щоденнику, величезний, адже крім різних – великих і малих – проблем, пов'язаних із життям батьківщини та її народу, автор повсякчас міркував і про мистецтво. Власна доля як доля поневоленого митця постає в його роздумах показово експресіоністською місією Пророка. Маємо справу не просто з рядом записів на одну тему, а послідовно й усе більш гостро та болісно розгорнутий конфлікт в авторській свідомості. Спочатку це діяльний і дисциплінований радянський кінематографіст, що звик відчувати свою важливість як партійний помічник і через те був прикро вражений хамством першого-ліпшого військового бюрократа, але готовий поступитися особистими амбіціями заради надважливої справи: *«Так. Значить, я уже не перший кінорежисер Радянської кінематографії, не той мастер кіно, якого американці вважають за і т. і., я інтендант второго ранга, другого, так би мовити, сорту, з двома гробиками на ковнірі. <...> Постараюсь писати так, ніби я інтендант не другого, а першого сорту»* [записи 03.07 та 04.07.1942; 4, с. 177-178]. А далі бачимо, як Довженко намагався зійти з відведеного йому місця ідеологічного прислужника. Після зламу в свідомості у зв'язку з катастрофічним провалом «України в огні» він пережив розчарування у партійних та владних діячах, навіть у Сталіні, на якого так довго покладався як на вищого суддю. Однак не позбувся впливу ідеології, яку той уособлював. Зрештою (як доводять В. Агеєва [1] та С. Тримбач [13]), Довженко не зжив її до кінця своїх днів...

Отже, не просто експресивний – яскраво суб'єктивний і виразний, а достеменно **експресіоністичний стиль** (тобто однотипний із декларованим і втіленим у художній практиці західних митців-експресіоністів модерної доби – **експресіоністським**) в автобіографічних чи мемуарних творах уцілілих українських митців із генерації «розстріляного Відродження» – не випадковість, оскільки це прояв психологічної природи художника. Очевидно, що різновидів експресіоністичного стилю в нашій літературі чимало (починаючи від пре-

експресіоністичного Стефаніка), хоча вони й не були генеровані в потужний напрям. У радянський період виявлялися не в офіційно дозволеній, а в андеграундній мемуарній творчості. Неповторні, хоча й багато в чому схожі тексти – «Щоденник...» Довженка та «автобіографічний роман» «Третя Рота» Сосюри – дивом постали нефікційні книги найжорстокішої доби. Експресіоністичний психотип автора в них виявляється у відборі матеріалу, що складається в суб'єктивну образну картину минулого; у внутрішньому конфлікті митця з дійсністю, через розвиток якого постає суперечливий характер героя-наратора; а також у мовностильових характеристиках оповіді.

Література

1. Агеєва В. Геній і ціна компромісу // Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. С. 395–405.
2. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. 472 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941–1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. 576 с.
4. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванов. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).
5. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.
6. Колошук Н. Г. Любовно-еротична тематика в автобіографічному романі В. Сосюри «Третя Рота» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 135–144.
7. Колошук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч. II. С. 320–335.
8. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2014. 420 с.
9. Корогодський Р. Велика містерія: життя після смерті // Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). Київ: Веселка, 1995. С. 550–564.
10. Лежен Ф. Слово за решеткой [Електронний ресурс]; пер. с фр. Бориса Дубина // ИНДЕКС. URL: <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html> (11.06.2017).

11. Марголит Е. Я., Тримбач С. В. Хроники трагедии // Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванов. Харків: Фоліо, 2013. С. 5–15.
12. Осадчий М. Трагедія роздвоєної особистості (До першої публікації уривків з поеми Володимира Сосюри «Розстріляне безсмертя» та його щоденника «Третя Рота») // Український вісник: громадський літ.-худож. та сусп.-політ. журнал. Вип. 9-10, жовт.-листоп. 1987. Київ; Львів: передрук закордонного представництва Української Гельсінської спілки, 1988. С. 32–39.
13. Тримбач С. Довженко та вожді // Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. С. 193–263.
14. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.
15. Lejeune P. Le pacte autobiographique / P. Lejeune. Paris; Seuil, 1975. 357 p.

References

1. Aheieva V. *Henii i tsina kompromisu* [The genius and the price of the compromise]. In: *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, pp. 395-405 (in Ukrainian).
2. *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, 472 p. (in Ukrainian).
3. Dovzhenko O. *Zacharovana Desna: kinopovist. Ukraina v ohni: kinopovist. Shchodennyk (1941-1956)* [Enchanted Desna: cinematic story. Ukraine in fire: cinematic story. The Diary (1941-1956)]. Kyiv, 1995, 576 p. (in Ukrainian).
4. Dovzhenko O. P. *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956 = Dnevnikovyie zapisi, 1939–1956* [Diary entries, 1939-1956]. Kharkiv, 2013, 879 p. (in Ukrainian and Russian).
5. Zakharchuk I. V. *Viina i slovo (Militarna paradyhma literatury sotsialistychnoho realizmu)* [The War and the word: militaristic paradigm of socialist realism]. Lutsk, 2008, 406 p. (in Ukrainian).
6. Koloshuk N. H. *Liubovno-erotychna tematyka v avtobiohrafichnomu romani V. Sosiury “Tretia Rota”* [Love-erotic themes in the autobiographical novel “Third Roth” by V. Sosura]. In: *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii: linhvistyka i literaturoznavstvo* [Actual problems of Slavic philology Series: Linguistics and Literary Studies]. Berdiansk, 2013. Issue 27. Vol. 1, pp. 135–144 (in Ukrainian).
7. Koloshuk N. H. *Povsiakdennia u dzerkali memuarnoi radianskoi literatury (V. Sosiura ta inshi)* [The occupation in the mirror of Soviet memoir literature: V. Sosiura and the others]. In: *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii “Linhvistyka i literaturoznavstvo”* [Actual problems of Slavic philology. Series: Linguistics and Literary Studies]. Berdiansk, 2012. Issue 26. Vol. 2, pp. 320–335 (in Ukrainian).

8. Konstankevych I. *Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittia: avtobiohrafichni dyskurs* [Ukrainian prose of the first half of the 20th century: autobiographical discourse]. Lutsk, 2014, 420 p. (in Ukrainian).
9. Korohodskiy R. *Velyka misteriiia: zhyttia pislia smerti* [Great mystery: life after death]. In: Dovzhenko O. *Zacharovana Desna. Ukraina v ohni. Shchodennyk (1941-1956)* [Enchanted Desna: cinematic story. Ukraine in fire: cinematic story. The Diary (1941-1956)]. Kyiv, 1995, pp. 550-564 (in Ukrainian).
10. Lejeune P. *Slovo za reshetkoi* [The word behind bars]. In: YNDEKS. <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html> (11.06.2017) (in Russian).
11. Marholyt E. Ya., Trymbach S. V. *Khronyky trahedy* [Chronicles of the tragedy]. In: Dovzhenko O. P. *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956 = Dnevnikovye zapisi, 1939–1956*. [Diary entries, 1939–1956]. Kharkiv, 2013, pp. 5-15 (in Russian).
12. Osadchyi M. *Trahediia rozdvoienoi osobystosti (Do pershoi publikatsii uryvkiv z poemy Volodymyra Sosiury “Rozstriliane bezsmertia” ta yoho shchodennyka “Tretia Rota”)* [The tragedy of a bifurcated personality (for the first publication of fragments from the V. Sosura’s poem “Destroyed immortality” and his diary “Third Roth”)] In: *Ukrainskyi visnyk* [Ukrainian Herald]. Issue 9–10, 1987. Kyiv, Lviv, 1988, pp. 32-39 (in Ukrainian).
13. Trymbach S. *Dovzhenko ta vozhdii* [Dovzhenko and the leaders]. In: *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, pp. 193-263 (in Ukrainian).
14. Yastrubetska H. I. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).
15. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975, 357 p.

Nadiia Koloshuk. Expressionist Memoirs in the Ukrainian Post-war Literature (O. Dovzhenko and V. Sosyura). The works of those Ukrainian authors who had to be persecuted because they did not match to the canons of socialist realism in Soviet times – now they require a new research in the perspective of studies on Ukrainian expressionism. The purpose of our study of memoirs/autobiographical works by O. Dovzhenko and V. Sosyura is to show artistic expressiveness of author’s expression in nonfiction prose. This means: to trace the selection of material that gets the attention of the author; to identify an internal conflict in the author’s consciousness, which quite clearly indicates the affinity of these artists with expressionism; to emphasize the expressionist features of the narrative and image of the author-narrator; to trace the transformation of genre canons and their modifications – that is, to find out purely literary / aesthetic characteristics, which are defined as manifestations of a certain direction in art.

Key words: non-fiction prose, socialist realism, underground, V. Sosyura’s autobiographical novel “Third Rota”, “Diary (1939-1956)” by O. Dovzhenko, expressionistic style, artist’s conflict with reality.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.