

**Ludmyla Dzhyhun**

**CONTINUOUS AND DISCRETE COMPOSITION  
IN THE IMMIGRANT MEMORIAL LITERATURE**

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

**Людмила Джигун**

**БЕЗПЕРЕРВНА ТА ДИСКРЕТНА КОМПОЗИЦІЯ  
У ЕМІГРАЦІЙНІЙ МЕМУАРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

*Abstract:* In the article there are analyzed compositional techniques of arrangement of parts of artistic and documentary material, elements and images in time sequence. It has been proved that the location of individual parts of the text in the memoir affects the aesthetic perception of the whole, the ratio of the image system. One of the compositional techniques is a repetition as a kind of coincidence between the beginning and the end of memories, the selection of homogeneous images, details, opposition. It has been found out that the continuous composition organizes the entire artistic form of the nonfiction work and acts on all levels. All the components of the artistic structure (facts, their location, character and method of narration) are important not only from a historical point of view, but also literary, for skillfully written memoirs contribute to the study of the reflection of the aesthetic category (the embodiment of the author's plan, his presentation of thoughts on paper) by writer who selected the material, artistically worked out and presented it to the readers according to the formed world outlook, intentional ideas, intentional essence of consciousness, world outlook.

*Keywords:* memoir, continuous composition, genre, metagenre, style, discretion, structure

Архітектоніка тексту, як і, утім, багатовекторність генези діяспорної мемуарної прози, недостатньо простудійовані у літературознавстві, що значно звужує наше уявлення про повноту аналізу літературного феномену як складової української літератури ХХ століття. Аналіз композиційної будови мемуарів виражає не лише світогляд автора, а передовсім розпрозорює доціль-

ність структурування художньо-документальних компонентів, канони обраного жанру, задум письменника та його посил-орієнтацію на адресата. Складність вивчення означеної проблеми пояснюється, по-перше, недоступністю художньо-документальних творів, які друкувалися поза межами України незначним тиражем, по-друге, переважна більшість рукописних щоденників, записних

книжок, спогадів і досі залишається у приватних та державних архівах тих країн, де мешкали письменники. Чимало мемуарно-автобіографічних текстів досі неопубліковані, а отже, невідомі для широкого кола дослідників. Водночас той фактичний матеріал, що уже тепер зберігається у бібліотечних фондах України, все ж таки заохочує до їх вивчення, літературознавчих студій.

У дисертаційній праці *Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія* [14] Тетяна Черкашина, розглядаючи мемуарну й автобіографічну прозу в системі літературної творчості, обходить увагою композиційні елементи. Частково заторкують означену проблему Володимир Єршов у дисертаційному дослідженні *Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму: еволюція, проблематика поетика* [2] та Олег Рарицький у монографії *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)* [11]. На жаль, ці дослідники не подають ані прикладів, ані пояснення термінів безперервної та дискретної композиції в мемуарній літературі. Тому ми спробуємо дослідити жанрову специфіку, безперервну та дискретну композицію мемуарів, створених в українському еміграційному середовищі.

Будь-яка побудова твору спроектована на поєднання усіх компонентів в художньо-естетичну цілісність логікою викладу матеріалу, репрезентованого читачам світобудовою автора, естетичним ідеалом, задумом. Мемуарист має на оці взаємодію фактів, сцен, подій, компонування документального твору (розповідь,

оповідь, портретну характеристика реальних персонажів, діалог, монолог, репліки, авторський коментар, опис інтер'єру, предметного ряду, краєвиду). Звичайно, що нефікційна проза на відміну від белетристики не має зав'язки, розвитку подій, розв'язки, але це не означає, що вони зовсім відсутні. Адже подібні композиційні компоненти можуть бути присутні усередині жанрових модифікацій, тобто в структурі спогадів, як окремі блоки у вигляді замальовки, есею, нарису, записаної усної оповіді, новелети тощо. Скажімо, Геннадій Поспелов до композиції відносить систему прийомів розповіді, співвідношення деталей зображеного, глав, абзаців, строф, окремих мовних зворотів, групу персонажів, зіставлення сюжетних епізодів, порядок повідомлення про хід подій. Відтак, теоретик літератури виділяє системну тріяду: композицію сюжету, композицію розповіді й композицію образів [10, 100-102]. Подібної думки дотримувався й Василь Лесик, який заакцентує на тому, що «поняття фабули важливе тим, що вона зводить в одну художню цілість кілька сюжетних ліній, об'єднує сюжет і позасюжетні елементи, реальні події, марення та спогади персонажів» [8, 33].

Спогадові твори можуть розкладатися на кілька тематичних частин, адже саме компонування тематично-суб'єктного плясту продукує стильову особливість прози *nonfiction*. Стиль на рівні зовнішньої форми твору адсорбує в себе уподібнену роль композиції, особливо на тематично-подієвому рівні. Тут у зовнішній формі головна роль відводиться мовленнєвому вираженню, упорядкованим мовним засобам (фонети-

ко-фонологічні особливості, лексико-синтаксичні конструкції), які завдяки майстерному їх розміщенню (оказіональності) у текстовому наповненні нефікційної прози несуть функціонально-естетичне навантаження. У формозмістовому континуумі стиль письменника віддзеркалює неповторність поєднання, своєрідну ансамблевість суцільного каркасу архітектоники твору.

Прикметно, що структуру художнього й естетичного сприйняття прози *nonfiction* репрезентують жанр, чуттєво-емоційні параметри, хронотоп, стиль мови й уміння викласти думку на письмі в образному наświetленні. Означені чинники спостерегла Ольга Орлова. Дослідниця висновує думку про те, що «механізмом художнього сприйняття рухають мотиви-настанови, закладені автором в усі рівні структури художнього тексту (жанр, хронотоп, сюжет, композицію) та чуттєво-емоційні переживання, які складно назвати лише настановами художнього сприйняття, бо саме вони впливають на формування художньої образності», однак «місце читацьких чуттєвих (перцептивних) образів та уявлень в механізмі художнього сприйняття залишається до кінця не визначеним і дискусійним» [9, 119].

Уточнюючи тезу О. Орлової, варто зауважити на рецептивному «механізмі художнього сприйняття», яке не викликає дискусії, бо саме композиція, як відомо, «дисциплінує» письменника в реалізації його творчого задуму, динамізує, сугерує сприйняття мемуарного тексту реципієнтом. У літературному ритмі беруть участь «суб'єкт – об'єкт – суб'єкт», тобто письменник працює на рівні взаємо-

зв'язку, триєдності «автор – текст – читач». Мемуарист працює на історію розвитку означеної тріади, завжди пам'ятає про інтереси реципієнта. Щодо безперервної композиції викладу матеріалу показовими є спогади *Як ми жили* Лева Хмельковського [13]. Автор подає суцільну невигадану історію про навчання у Головчинецькому дитбудинку (на Хмельниччині), структуруючи текст на короткі нариси, замальовки під заголовком *У старому монастирі, Ліс, Сади, Світло, Печі, Кіно, Зачіски, Аналізи, Олімпіада* (всього 23 мініатюри). До речі, Умберто Еко в *Примітках на полях до "Імені рози"*, писав, що «заголовок – це ключ до інтерпретації. Але яким би виразним не був заголовок, повністю зрозуміти його сенс, оцінити, наскільки він вдалий, можна лише після прочитання твору, співвідносячи його з уже засвоєним змістом» [12].

Можна простежити як Іван Керницький відтворює нову модель документального тексту безперервною композицією у спогадах *Пальто Володі Сосюра*. Власне деталь, винесена у заголовок, не є центральною, бо поет прибув пізньої осені 1939 р. до Львова без пальта, і лише в останньому реченні автор мемуарного твору занотував: «У кожному разі через тиждень часу Володимир Сосюра отримав нове пальто...» [3, 453]. Сюжетна лінія оповіді розгортається в діалогічному полі. Свій голос автор ніби віддав реальним персонажам, відмовившись від позиції всезнаючого автора. Між письменниками точиться розмова про п'єсу О. Корнійчука *Богдан Хмельницький*, що її не сприймає В. Сосюра. Відтак увага реципієнта спроектована на персоналізованого наратора: «– Та... п'єса сама собою не-

важна, – махнув рукою Сосюра, – і сам її герой Богдан Хмельницький, не такий-то вже й герой. Чим закінчилось його гетьманство?.. Переяславом! У нашій історії були інші гетьмани, достойніші для зафіксування їх у красному письменстві чи драматургії.

– Конкретно – котрого гетьмана ви маєте на увазі, товаришу Сосуро? – спитав, заскаливши більмо на оці, Ярослав Галан.

– Нууу, от хоч би Івана Мазепу... Про нього писали такі клясики світової літератури, як Гюго, Байрон, Пушкін, Словацький...

– Та й у вашому доробку була, мабуть, поема, присвячена Мазепі, – за примітив, прищуливши повіки, небіжчик Степан Тудор.

– Так... єсть у мене така поема, – говорив далі Володя, наче в якомусь трансі, – але ж у мене Мазепа не зрадник, як у Пушкіна, а борець за народне визволення, що не хотів коритись цареві і великодержав'ю.

Братство затривожено розглядалось на всі боки, ніби шукало виходу з положення, розуміється – в найближчі двері. “То провокація! – шепнула Ірена Вільде. Не даймося втягнути в дискусію! Не даймося спровокувати!”» [3, 453].

У такий спосіб І. Керницький не вдався до описовості, не прочитується й авторське «Я» – текстам властивий показ об'єктивної події у Львові після «золотого вересня». Читач переймається долею оповідача (Сосюри) за наслідки після подібної літературної дискусії, яка трансформується на оточення в екзистенційному полі, проявляється у страхові за сміливі думки наратора, що їх І. Вільде назвала провокацією. Остання розкривається рефлексивно,

через хвилювання аудиторії, свідків «провокативної» розмови, й проявляється внутрішнім неспокоєм, монологом письменниці та «потокком свідомости».

Безперервну та дискретну (роздільну) композиції демонструють фундаментальні спогади *Зустрічі і прощання* Григорія Костюка. Безперервність пояснюється початком запису (1905 рік) і завершенням (25 червня 1995 р.) – автобіографічної розповіді, яка охоплює часо-просторову відстань у 90 літ про власне буття, історію з літературного потоку ХХ століття, наукові, суспільні, культурно-історичні, побутові обставини. Автобіографічні події у спогадах групуються хронологічно, у природній послідовності, йдуть до читача у зовнішній детермінованості, без двозначностей, із відповідним алгоритмом запису свідчень, отриманих у процесі і в моменти попереднього часу, минулого бурхливого творчого життя, за висловом автора, «несамовитої доби».

Прикметно, що як і в художньому творі, у спогадовій документалістиці Г. Костюка безперервна композиція твору започатковується вступними роздумами (прологом) й завершується епілогом під назвою *Фініш або / і останнє прощання*. У *Вступних роздумах* автор, посилаючись на Петра Григоренка, зазначає, «що це його сповідь. Приймаю беззастережно це визначення. Пишу свої спогади як сповідь перед своїм народом і перед історією. Вважаю це за свою честь і моральний обов'язок» [6, XIV]. В епілозі автор скрушно зазначає про світ і людину в ньому, як і власний внутрішній світ, мовляв, «мій світ відбиває строкатість і дивогляд усієї укра-

їнської діаспори – її величі й дурноти, допитливого розуму й примітивізму, жертвовного милосердя й сатанізму» [7, 535]. Крім фактів повсякденної рутинної роботи, письменник відображає й події культурного характеру, які органічно вписуються у композиційний лад спогадів: «Масенко успішно закінчив курси журналістики. Дістав працю в юнацькому секторі Державного видавництва України. Одночасно вступив до Харківського ІНО, де навчався на літературному факультеті. Але поза всім, основну свою увагу зосереджує на поетичній творчості» [6, 300].

Спогадовий світ змодельовано логічно, в об'єктиві причинно-наслідкових зв'язків, сегменті середовища, де минуло життя автора. Структура подачі матеріалів розташована відповідно до літературно-естетичних гатунків, норм, канонів. Але життя вносить певні корективи і, з погляду Людмили Корж-Радько, «перелік нових композиційних прийомів, їх синтезу та творчого застосування в мистецтві можна продовжувати, настільки розмаїтий світ чинників, що впливають на задум та образне втілення композицій. Існує безкінечний світ можливостей і варіантів творчих відповідей на проблеми композиції. Цей світ захоплюючий і безмежний, але контрольований, це гра за правилами, де кожен мистець, оволодівши основними законами побудови твору, може і повинен творчо їх варіювати та змінювати» [4, 166].

У безперервну композицію Костюкових двотомних спогадів епізодично «вривається» й дискретна (роздільна) композиція, особливо тоді, коли автор думками повертається в минуле чи «забігає наперед», або

моделює композиційний образ реального персонажа й згадує про свою першу зустріч із ним: «Але вернімось трохи назад. Саме через кілька днів після першої візити до мене Кавалерідзе з ідеєю модерного українського театру завітав до мого кабінету Іван Лукич Сагатовський – старий заслужений актор і режисер українського реалістично-побутового театру...» [7, 50]; автор подає цитати Д. Орвела [7, 233]; вірші І. Багряного, Ю. Косача [7, 458-460]; протокол засідання виборчої комісії ЦК УРДП [7, 247]; випереджає час – «Через 15 років він (тесть Г. Костюка. – Л. Д.) довідається, що ми живі й здорові, а ще через два роки, в січні 1960-го помре від рака шлунку. Залишиться одинока мати, яка в тісному листовному зв'язку з Раєю (дружина Г. Костюка. – Л. Д.) доживе до глибокої старости (96 років) – аж до лютого 1985 року» [7, 76].

Дискретність, як протиставлення неперервному текстові оповіді, представляють епізодичні вкраплення інтертексту, для підсилення висловленого, як документ доби, про яку йдеться у мемуарах – це давні листи, наприклад, Юрія Клена до мемуариста (їх оприядлено три) за 1944–47 рр.) [7, 172-176], І. Багряного [7, 256], Р. Винниченко [7, 327-328], Г. Лужницького [7, 454], М. Коця [7, 477-479], Т. Масенка [6, 313; 315; 318-319]. Алгоритм розповіді наратора зчаста порушується спогадами минулих подій: «Однак вернімося до розгортання нашої організаційної роботи. Газету *Українські вісті* Іван Багрянний відразу взяв у свої руки...» [7, 222]; «Тут напливає спогад про взаємини, які склалися між Уласом Самчуком і УРДП...» [7, 223-229]; «Я знов ухилився в побічні деталі тогочасного

нашого життя» [7, 230]. Проілюстрований матеріал переконує у тому, що фрагментарна дискретність розділяє спогади на окремі акти, блоки, плин думок, але таке членування описаного є логічним, і ця логічність є своєрідним доповненням-зв'язком у безперервній композиції основного тексту, як і, утім, яскравим освітленням закономірностей, взаємозв'язків та явищ реального світу. Фрагментарна дискретна структура усередині масштабного масиву безперервної оповіді увиразнює своєрідні конволютні (стислі, згорнуті) спогади, які розширяють концепцію про події, безпосереднім свідком яких був автор.

Композицію мемуарів Григорія Костюка ми аналізуємо в межах тематичної структури, яка є багатоаспектною і неоднорідною. Естетичні доміанти (поєднання драматичної мінувшини в країні несвободи й устаткованого життя в сучасному вільному демократичному світі, де існує Закон для всіх), образна мова, стиль письменника сприяли авторові майстерно вкласти потужний матеріал у систему жанрових модифікацій, текстової таксономії (історико-літературні есеї, листи, усна оповідь, суб'єктивно-психологічні замальовки, бліц-інтерв'ю, розширена інформація, новелета, філософсько-медитативні нариси). Але були серед емігрантів і провокатори, які не бажали об'єднання українців в одну силу, яких Г. Костюк називає «засиньоокеанською агентурою». У розлогому некролозі *Звельчник відважних і чесних* із приводу смерті Івана Багряного, пише, що «ці суб'єкти систематично провокували, цькували, загрожували смертним виро-

ком йому (Багряному. – Л. Д.) й дітям його, робили несусвітні закиди, під різними криптонімами й псевдонімами плодили неписьменні, повні злоби брехні й підлоти брошурки, статті, спрямовані проти імени Багряного, влаштовували «суди» над ним... Покійний духово не зломився, не зрікся української спільноти...» [5, 282].

Дискретну композицію складають міні-спогади *До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріяли і спогади)* Святослава Гординського. До матеріалів автор відносить опубліковані листи Софії Зерової (один) та Михайла Ореста (три) до Святослава Гординського, саме епістолярій розділяє власне спогади про поета й автокоментарі до цих листів, а також до життєвої долі діярного письменника [1, 288-295]. Авторів мемуарів ішлося про те, що саме така структура тексту сприятиме читачеві краще засвоїти-усвідомити образ поета і перекладача, рідного брата професора Миколи Зерова.

Отже, проаналізувавши безперервну та дискретну композицію в українській діярній мемуаристиці, можна констатувати, що спогади Григорія Костюка сповнені історико-літературними, соціальними, духовими зв'язками, які осмислюються у комплексі. Мемуарна невивагана проза атрибутує яскраво виражений суб'єктивний мотив, адже літератор передовсім звертається до своєї пам'яті, затим зображує на папері ретроспективну картину довкілля. Спогадова діярна література відтворює органічну єдність людини зі світом, оточенням і дає відповідь на ті питання, які мало вивчені, неза-

документовані. Безперервна структурованість тексту уможлиблює виявити думку автора відповідно до його життєвого ритму, досвіду, схопленого важливого моменту, цікавого для науки, історії, майбутнього покоління. Чіткий розпорядок укладу життя диктує літописцеві-мемуаристові й струнку композиційну схему. Кожен автор працює у триєдності «письменник-текст-читач», а отже, прагне чітко дотримуватися зовнішнього порядку, що автоматично переноситься на сторінки нефікційної прози.

### Bibliography and Notes

1. Гординський Святослав, *До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріали і спогади)*, [у:] *Слово*, Збірник 2, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1964, с. 288-295.

2. Єршов Володимир, *Польська мемуаристична література Правобережної України доби Романтизму: еволюція, проблематика, поетика*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.03 – література слов'янських народів, Київ 2010, 31 с.

3. Керницький Іван, *Пальто Володі Сосюри*, [у:] *Слово*, Збірник 3, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1968, с. 452-453.

4. Корж-Радько Людмила, *Безперервність розвитку законів композиції та універсальність композиційних при-*

*ймів*, [у:] *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, Рівне 2013, Випуск 19 (1), с. 163-167.

5. Костюк Григорій, *Звельчник відважних і чесних*, [у:] *Слово*, Збірник 2, Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі 1964, с. 271-282.

6. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання: спогади*, Едмонтон: Канадський інститут українських студій 1987, Книга 1, 743 с.

7. Костюк Григорій, *Зустрічі і прощання: спогади*, Едмонтон-Торонто: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press 1998, Книга 2, 609 с.

8. Лесик Василь, *Композиція художнього твору*, Київ: Дніпро 1972, 96 с.

9. Орлова Ольга, *Сприйняття як літературознавча проблема*, [у:] *Рідний край*, Полтава 2011, № 1 (24), с. 115-125.

10. Поспелов Г. Н., *Теорія літератури: Учебник для университетов*, Москва: Высшая школа 1978, 351 с.

11. Рарицький Олег, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.

12. Умберто Еко, *Заметки на полях Имени розы*, Web. 21.02.2016. <<https://www.e-reading.club/bookreader.php/67026/Еко>>.

13. Хмельковський Лев, *Як ми жили*, Київ: Смолоскип 2012, 72 с.

14. Черкашина Тетяна, *Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.01, Київ 2015, 36 с.