

Людмила Касяня

УДК 821.161.2.09 Дзюба

## “СПОГАДИ І РОЗДУМИ НА ФІНІШНІЙ ПРЯМІЙ” ІВАНА ДЗЮБИ В КОНТЕКСТІ АВТОБІОГРАФІЧНО-МЕМУАРНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

У статті розглянуто мемуарно-автобіографічний твір ученого і громадського діяча Івана Михайловича Дзюби “Спогади і роздуми на фінішній прямій”. Окреслено художньо-естетичні особливості та визначено жанрово-стильові параметри твору.

*Ключові слова:* мемуари, автобіографія, щоденник, портрет, епоха, образ покоління, шістдесятники.

*Liudmyla Kasian. Ivan Dziuba's "Memories and Reflections on Home Stretch" in the context of autobiographical memoirs of Ukrainian artists of the 1960s generation*

The article deals with the autobiographical work “Memories and Reflections on Home Stretch” written by a Ukrainian scholar and public figure Ivan Dziuba. The author singles out the main aesthetic parameters of the text, as well as the most important features of its genre and style.

*Key words:* memoirs, autobiography, diary, portrait, epoch, generation profile, the 1960s generation of artists.

Кінець ХХ – перше десятиліття ХХІ ст. демонструє посилення інтересу як читачів, так і авторів до автодокументальних жанрів. Література особистого документа несе автентичне ретроспективне знання про події і явища епохи, конкретизує уявлення про час і людину. “Спогади, листи, щоденники, з усією своєю специфікою, разом становлять напрочуд змістовний інформативно-психологічний феномен на непевній рухомій межі між сьогодні і вчора, між живим і неживим, між документом і сповіддю, реальним фактажем і художнім узагальненням. У самій природі художньої документалістики закладено синтез двох начал – художнього і документального. Це серйозне пізнавальне джерело і водночас естетичне переживання. У цьому її природа й особливий чар” [3, 56]. Відомий історик і джерелознавець К. Бестужев-Рюмін зазначав, що в одному рядку мемуарів роз’яснюється іноді те, що залишається темним у цілих фоліантах дипломатичних нот і офіційних паперів [див.: 1].

Значний масив корпусу української мемуаристики к. ХХ – поч. ХХІ ст. становлять автобіографічно-мемуарні твори українських шістдесятників. Найрепрезентабельнішими зразками жанру є “Спогади і роздуми на фінішній прямій” І. Дзюби, “Книга споминів” М. Коцюбинської, “Ното feriens” І. Жиленко, “Шістдесятники поза пафосом” Р. Корогодського, “Люди не зі страху” С. Кириченко, “З живучого племені Дон Кіхотів” Н. Світличної, “Сад житейських думок, трудів та почуттів” В. Шевчука, “Не тільки про себе” Б. Гориня.

Автобіографії та мемуари українських шістдесятників подають читачеві складний і суперечливий період – кінець 50-х – середина або кінець 90-х. Це свідчення очевидців і водночас самодослідження представників цієї епохи. Вони допомагають глибше зрозуміти соціальні й культурні процеси того часу, осягнути світовідчуття людини ХХ ст.

2008 р. у київському видавництві “Криниця” вийшла друком мемуарно-автобіографічна книжка І. Дзюби “Спогади і роздуми на фінішній прямій”. У передмові до першої частини, коментуючи появу великої кількості мемуарної літератури, автор зазначає: “Мотиви написання спогадів спільні: ностальгія, бажання зафіксувати і зберегти для уявної цікавості нащадків зникомий світ свого власного, як тепер кажуть, “часопростору”, потреба узагальнити свої життєві враження, свій досвід, підбити підсумок свого життя – бодай для самого себе” [2, 28]. Дослідник автодокументальної літератури Ф. Лежен наголошує: автобіографічні тексти присвячені особистому досвідові, “але, – зазначає вчений, – пережите нами невіддільне від того, що пережили одночасно з нами наші батьки, члени сім’ї, друзі, вороги, люди, яких ми любимо. Тому, розповідаючи про себе, ми неминуче розповідаємо і про тих, хто розділив з нами пережите в найінтимніших подробицях. Чи є на світі автобіографії, де автор насправді говорить тільки про себе? Ми завжди так або так втягуємо в наші історії інших” [5, 109].

І. Дзюба озвучує свою авторську позицію й мету створення спогадів – відтворити характер епохи, зафіксувати віхи власного досвіду, “відблиски історії” у приватному житті: “...Хотілося бодай дещо розповісти про ті сторони життя й особистого досвіду, які звичайно залишаються поза публікаціями професійного характеру, <...> про людей, з якими мені випало працювати або які випадково зустрічалися на життєвому шляху, але чимось запам’яталися, кинули якусь іскорку думки мені на переживання. <...> Причому не так про великих і видатних (про них і без мене написано багато), як про невідомих і “безіменних”... мене завжди дуже цікавили і приваблювали світ, думка людей, серед яких я жив – родичів, сусідів, студентських друзів, селян, робітників, просто випадкових знайомих або попутників у поїзді тощо. Життя зводило з багатьма людьми, чия доля виразно свідчить про характер тієї доби” [2, 29].

Структурно твір складається із двох частин, що містять сто сімдесят шість розділів і розповідають про “Атлантиду” української Донеччини й галицького села, атмосферу життя великого робітничого колективу, спогади про “світ літературний”. Поділ тексту на невеликі фрагменти – розділи-епізоди створює своєрідний мозаїчний ефект, який дозволяє різноаспектно розкрити головну тему твору – відображення епохи, оскільки “історія – це не лише хроніка світових подій та життєписи великих людей. Історія – це і побут доби, це реальна атмосфера, в якій живемо ми або в якій жили покоління наших предків” [2, 706]. Між розділами-епізодами існують як хронологічні, так й асоціативні зв’язки. І. Дзюба налаштовує читача на сприймання твору, попереджуючи про своєрідність композиції: “Твердої хронологічної послідовності в мене не буде – натомість вибірковість та асоціативність” [2, 29]. Така побудова реалізує авторський задум показати буття української людини у драматичному калейдоскопі ХХ століття, дозволяючи зберегти “живість” оповіді, “стихійну течію вражень, що була насправді” [2, 29]. Наскрізний мемуарний сюжет створюється за принципом хронологічної послідовності, підпорядковуючись поступальному рухові часу та традиційним біографічним етапам людського життя: дитинство, юність, молодість, зрілість. Але хронологічна послідовність оповіді неодноразово порушується введенням різночасових розділів-епізодів із метою створення цілісної об’ємної історичної картини культурного й побутового життя, відображення долі нації та окремої людини.

У книжці І. Дзюби можна виокремити автобіографічний та історичний час. Автобіографічний (особистий) час містить періоди життя автора: дитинство, юність, молодість, зрілість, процес формування особистості, пошук свого покликання й місця в житті, творчу та суспільну діяльність, родинні стосунки. Він наповнюється різноманітними подробицями автобіографічного буття, на

перший погляд, можливо, й незначними, але важливими для формування героя. У структуру особистого часу вписуються дитяче сприйняття дому, рідного селища Оленівські кар'єри, його центральної вулиці Електри, хутора Комишуваха, повсякденне життя родини, допомога по господарству, дитячі розваги, які автор докладно описує, навчання в довоєнній та повоєнній школі (1939 – 1949 рр.), перші закоханості, навчання у Сталінському державному педагогічному інституті, “входження” в місцеві літературні осередки, навчання в аспірантурі Інституту літератури, праця у видавництві ДВХЛ (Державне видавництво художньої літератури) та “Молодь”, у журналі “Вітчизна”, участь у національно-культурному русі, Клуб творчої молоді “Сучасник”, перші книги, одруження, півторарічне ув'язнення, праця на Київському авіаційному заводі, родинне життя, літературно-мистецьке життя Києва 80-х.

У “Спогадах і роздумах на фінішній прямій” особистий та історичний час щільно переплітаються. Усе, що відбувається з автобіографічним героєм, вписується у загальноісторичний контекст. Автобіографічна та історична лінії – рівноцінні у взаємодоповненні: відбувається синтез мемуарної і власне автобіографічної домінанти. Автор показує зрощеність, нероздільність процесів соціального й особистісного, об'єктивне й суб'єктивне зрівнюється у правах, вони однаково значущі.

Дитячі враження від історичних подій спочатку позначені простотою, безпосередністю сприйняття, але водночас і залученістю автобіографічного героя в контекст епохи. Автор описує не лише своє дитинство, а й час, в якому воно минало, отже, минуле постає не як історичний факт, а як особистий спогад. Це, зокрема, спогади про радянсько-фінську війну, репресії 1937 року, інформація про які потрапляла із розмов дорослих, читання газет (яке автор опанував у п'ятирічному віці): “Пам'ятаю заяви радянського уряду, пам'ятаю карти, на яких показувалося, як близько до Ленінграда лежить фінляндський кордон. Незрозуміло було, як маленька Фінляндія може загрожувати нашій величезній країні – всі про це говорили. Повернувся наш родич дядько Федір Кулик, добрий швець, тепер напівсліпий після поранення” [2, 53]; “До дитячих вух популярні тоді розмови про “врагов народа”, “вредітелі” тощо доходили, певна річ, лише епізодично, та й то крізь затуманену дитячими забавами свідомість. Але дещо пам'ятається. Наприклад, у сусідньому радгоспі був величезний яблуневий сад. Він довго не родив, і пішла чутка, що це справа рук “вредітелі”: підбрали такі сорти, їх нібито заарештували, а невдовзі сад став рясно родити, та “вредітелі” уже не воскресили... У нашій сім'ї були розмови про Гутирю – теж врага народа. Це був знайомий мого дідуся. Але найчастіше згадувалося прізвище Шпильового – це був досить популярний донецький керівник, його вибрали до Верховної ради, а незабаром арештували” [2, 54].

Із дорослішанням автобіографічного героя сприйняття навколишнього ускладнюється, загострюється увага на суперечливих моментах тодішньої дійсності, суспільне дедалі більше входить у приватне життя, людина (дитина, підліток) утягується в потік подій зовнішнього світу. І. Дзюба із часової відстані сьогодення коментує своє тодішнє дитячо-підліткове сприйняття дійсності, залученість у суспільну атмосферу: “Я знав справжні настрої людей, серед яких я жив, чув, про що і як вони говорили, чим журилися” [2, 90]. Першим таким жорстким зіткненням стають “парадокси визволення”: “Незрозумілим і дивним було інше: їх (новобранців. – Л. К.) тут же кинули на фронт, не обмундированими і погано озброєними, і майже всі вони або загинули, або були поранені, як мій батько, на річці Молочній біля Мелітополя. На цій річечці, курці по коліна, мабуть, були незвідь-які фантастичні укріплення німців, що перемололи великі тисячі наших батьків. А люди пояснювали все інакше: це була помста тим, хто залишався під німцями, на них дивилися як

на зрадників, використовували, як гарматне м'ясо, і “давали шанс”, устеляючи наступальний шлях трупами. Усі, хто “перебував на окупованій території” (офіційне формулювання в обов'язковому анкетуванні), опинився в становищі підозрюваних і нібито неповноцінних. Саме в роках 1946 – 1947, а не 1944 безпосередньо після визволення був пік “спецнастроїв” підозріливості до тих, хто залишився на окупованій території. Ми це відчували навіть у школі” [2, 73].

Війна, окупація, повоєнна “сталінська доба” із різними ідеологічними кампаніями, відбудова Донбасу, суспільна “відлига”, адмінрепресії та арешти 1970-х років, період “розвинутого соціалізму” чи “застою” – 70–80-ті роки ХХ ст. – такі історичні віхи у спогадах І. Дзюби. Автор ретельно відтворює побутові, соціально-економічні, суспільно-політичні подробиці минулого. Історичні події висвітлюються крізь призму пригадуваної приватності. Перед читачем постають колоритні деталі, промовисті епізоди перших місяців війни, реакція мирного населення на відступ радянських військ, окупаційні порядки, післявоєнна доба з її непростим повсякденням і побутом (тяжка праця нарівні із дорослими, голод 1946–1948 років, особливості навчання в середній школі та педагогічному інституті з постійним ідеологічним пресингом, нескінченними зборами та іншими масовими заходами: “Як мучило учнів і вчителів обов'язкове вивчення напам'ять кожного нового вірша П. Тичини про Сталіна. Бідний Тимофій Хомич Довгий, наш учитель української! Тільки-но в газетах з'явилася найказенніша в усій світовій літературі знаменита ода Сталіну (“То Сталін питає Чи все у нас є? Ой Сталіне рідний, В роботі радієм: Ми знаєм – безсмертне учення твоє!”), як йому довелося спішно її переписувати і зубрити з нами напам'ять: її вже поставили в центр програми! Ми, школярики, тоді не розуміли всієї міри цього самознущання скаліченого генія, але добре бачили і поетичну недолугість оди, і її людський фальш: адже це було в голодний рік!” [2, 84]; “це були часи, коли навіть танго і фокстрот переслідувалися як “упадочнические танцы”... ідеологічні “тріщинки” випильювали і забивали густою пропагандистською замазкою” [2, 124]. У поле зору автора потрапляють і тіньові сторони радянського суспільства: девіантна поведінка як наслідок якоїсь пережитої трагедії, пиятика, що перетворюється на масове явище в маленьких містах і робітничих селищах, неподолана релігійність та її “нові трансформації”. Та більше у плинові життя згадуються вияви людяності, яку не знищили ні пережиті трагедії та випробування, ні ідеологічний тиск системи. Яскравим прикладом вияву доброти було людяне ставлення до німецьких військовополонених, які займалися відбудовою: “Люди ставилися до них спокійно, їхній біді співчували, війною ніхто не докоряв – знали, що то не їхня витівка, проста людина скрізь підневільна... їх підгодовували, хоч й самі бідували” [2, 91].

Один із феноменів тоталітарного режиму, історична реалія ХХ ст. – культ Сталіна. І. Дзюба розкриває ставлення до Сталіна в повоєнний час, своєрідну суспільну й індивідуальну динаміку у сприйнятті й відмові від найбільшої тоталітарної ідеологеми. Автор удається до різних прийомів, зокрема наводить власні дитячі враження, спогади про розмови дорослих із характеристикою вождя, фольклор (анекдоти, пісні), який побутував в Оленівських кар'єрах та м. Сталіно: “Ще з дитячих літ доводилося чути скептичні розмови дорослих, якісь саркастичні репліки про великого вождя. Популярним було прислів'я: “Спасибі Сталіну-грузину, що обув нас у резину”. Або, скажімо, хтось небезпечно переінакшує відому пісню “Эй, баргузин” на: “Эй багрузин, пошевеливай вал, Слышатся грома раскаты”. Водночас потужно впливало щоденне офіційне славослів'я, хоча й воно своєю безмірністю й несмаком часом викликало глухий, ще неусвідомлений спротив” [2, 144], “Ім'я це, звичайно, гіпнотизувало, але гіперболізація його в пропаганді викликала роздратування” [2, 90],

“нудила алілуйщина Сталіну” [2, 107]. І. Дзюба наголошує, що ставлення до Сталіна було складним і неоднозначним, сформованим унаслідок зіткнення вражень від реальної дійсності й потужного впливу ідеології: “...Була і віра, була і зневіра, і захоплення, і сприкрення. Те і те було, але воно не було розподілене: отак, по праву руку – офіційне життя, а по ліву – не офіційне. Воно все складно перепліталось. І то одне гору брало, то друге, така якась складна виходила гармонія чи дисгармонія” [2, 144]. Автор наводить розмови про Сталіна з однолітками, розповідає про впровадження сталінських директив у всі навчальні вузівські предмети й відповідне скептичне ставлення до такої “наукової творчості”: “Отже, ще перед смертю Сталіна ми досить тверезо і скептично дивилися на нього. І все-таки, коли він помер, це було велике горе. Пригадую: 6-та година ранку, коли повідомили по радіо, – і в один момент увесь гуртожиток здригнувся від плачу. Такий всенародний рев разом піднявся, що задрижали стіни гуртожитку. Всі плакали, і я плакав” [2, 147]. Смерть Сталіна постає у спогадах не лише як важлива суспільна подія, а і як подія, що позначила злам у світовій історії, приголомшлива зміна світосприйняття багатьох людей, здійснення власного вибору, утвердження власної позиції (яка подана у двох часових пластах – час спогадів і час написання): “Для мене особисто питання про Сталіна було раз і назавжди вирішене. Міф остаточно розвіявся. І всі наступні конвульсії сталінізму, всі зигзагоподібні викрути влади в оцінці Сталіна вже сприймалися як злочинний фальш. Але я не сприймав і не сприймаю й протилежного міфу: про Сталіна як семінариста-недоучку, примітивну істоту, мало не дебіла. Ні, це був злий геній людства...” [2, 148].

Часто прожиті автором-автобіографічним героєм події не лише детально описуються, а й коментуються. Авторська позиція найчіткіше виявляється в аналізі, оцінці, доказах, які входять у сферу авторських роздумів із приводу зображуваного. А. Кочетов зазначає, що авторські роздуми як структурний елемент визначають інтелектуальну сферу тексту [4, 10].

В авторських коментарях-роздумах, переплетених із власне спогадами, І. Дзюба прагне якомога повніше висвітлити суть та особливості явища, акцентувати увагу на власній позиції, ставленні до тієї чи тієї події. Так, розповідаючи про свою активну комсомольську діяльність у шкільні та студентські роки – не лише як про сторінку власної біографії, а і явище в суспільному житті епохи, автор у коментарі прагне пояснити, чим був комсомол для тодішньої молоді, що в ньому приваблювало і що поступово зникло під шаром казенщини: “До комсомолу і комсомольських обов’язків більшість ставилася серйозно. І не можна це пояснювати тільки ідеологічною задурманеністю. Комсомол ще не був остаточно оказаний. У всякому разі, це була єдина арена, де молодь могла виявити свою громадянську активність, і не завжди і не в усьому то була конформістська активність. Комсомольське “горіння” тоді – півстоліття тому! – могло бути і часто бувало формою виявлення юнацького максималізму і протистояння бюрократії. Ми ж не мали тоді інших молодіжних організацій, не мали можливості проводити політичні маніфестації – як тепер, за умов безкарності і бравати. Не випадково ж партія тримала комсомол під постійним наглядом” [2, 119].

Важливим епізодом у спогадах І. Дзюби є зображення суспільної “відлиги” кінця 50-х – початку 60-х років і наступних реакційно-репресивних заходів щодо виявів демократичних змін у суспільстві. Цей історичний період автор відтворює різнопланово: загальний план – характеристика суспільної атмосфери загалом і план конкретний (широкий) – зображення подій крізь призму власного життя та життя близьких людей, друзів, знайомих.

Характеризуючи загальну панораму доби, І. Дзюба зазначає, що після XX з’їзду КПРС, після офіційного визнання злочинів Сталіна поступово почалася

“розгальмованість культурного життя”, поява елементів творчої свободи, пошуки нової мистецької мови розцінювалися як прелюдія до ширшої суспільної розквітості, як “співучасть” у “розхитуванні човна” – у наростанні вільнодумства, в тому числі й у самій партії, принаймні в її інтелектуальній частині” [2, 513]. Мемуарист фокусує увагу на дослідженні витоків і своєрідності національно-культурного відродження в цей час. Перший поштовх, на думку автора, йому дала реабілітація багатьох письменників і митців “розстріляного відродження” та видання їхніх творів. Публічне обговорення цієї історичної трагедії неминуче викликало й потребу осмислення стану та перспектив українського суспільства. Гостро постало питання функціонування української мови. “Одверто говорити про русифікацію ніхто не наважувався, натомість дуже обережно критикували незадовільний рівень мовної культури журналістів та окремих літературних творів, – але й це вже був певний “сигнал” [2, 512]. І. Дзюба коротко характеризує резонансні статті М. Рильського, А. Малишка, О. Ільченка і реакцію на них офіційних органів.

Однією із ключових у соціокультурному художньому зображенні періоду “відлиги” постає проблема супротиву нівелюванню особистості ідеологічною системою. Вона розкривається через розповідь про Клуб творчої молоді “Сучасник” та осмислення феномену шістдесятництва.

Автор наголошує, що особливістю соціокультурного життя початку 60-х була активна залученість молоді в суспільні процеси: “Молодь шукала публічних форм виявлення своїх інтересів, стихійно виникали групи позапрофесійного – ширшого культурницького характеру, виходив на поверхню той потенціал невдоволення рутинною офіційною життям, який нагромаджувався на приватному рівні, в “кухонних” розмовах та особистих контактах” [2, 507]. Однією з таких форм було творче громадське об’єднання Клуб творчої молоді “Сучасник” (КТМ). І. Дзюба описує історію його створення, зазначає основні форми діяльності (літературно-мистецькі заходи, зокрема літературні вечори, лекторії з історії, культури мови, туристичні поїздки по історичних місцях України, які проводив Г. Логвин), характеризує окремі заходи й загальний напрямок роботи: “У своїй роботі КТМ звертав увагу на ті ланки культурного життя, які були особливо занедбані, де відчувався дефіцит знання і де потрібна була якась компенсація втрат, зумовлених державною політикою і суспільною рутинною” [2, 509]. Розповідь про КТМ позбавлена патетики, автор намагається бути максимально об’єктивним, не оминає недоліків у його діяльності: “Сил було мало, перешкод багато, до того ж у самому КТМ, як це у нас зазвичай буває, переважали балакуни, а не трудяги, і, так само зазвичай, не бракувало суперечок та незгод” [2, 509]. Свідома авторська інтенція писати правдиво, без вимислу висвітлювати минуле – важлива текстотвірна стратегія, що забезпечує реалізацію головних жанрових ознак мемуарів – документальності та історичної достовірності.

І. Дзюба з висоти досвіду й часової перспективи оцінює КТМ як “помітне явище у культурному й політичному житті Києва (а частини й Одеси, Дніпропетровська, Львова)”: “І все-таки КТМ багато зробив за короткий час, і його діяльність не випадково викликала нервозність у всілякого начальства, яке дуже швидко стало націлюватися на те, щоб якось його позбутися. Адже розрахунок використати його як важіль свого впливу на творчу молодь вочевидь не виправдався, “мінусів” начальство одержувало набагато більше, ніж “плюсів” [2, 509].

Тема шістдесятництва у творі висвітлюється концентрично, на двох рівнях: у власне спогадах й у нотатках 90-х років, уміщених у творі. Автор не вдається до ґрунтового аналізу ідей та характеристики персоналій, оскільки, як він сам зауважує, про це “достатньо понаписував і в публіцистичних статтях, і в літературних портретах”, а окреслює “загальний контур руху”, суть якого,

на його думку, відбиває метафорична формула Р. Роллана: “Покоління пригнічених Ідеалістів, <...> тих, хто не мириться з духовною нікчемністю” [2, 511]. Розмірковуючи над “термінологічним” означенням, І. Дзюба зазначає: термін “шістдесятники” спершу стосувався тих представників нового покоління, які стали в більш чи менш виявлену опозицію “до рутинного стану речей, до панівних поглядів і шукали нових шляхів у мистецтві та правдивого розуміння суспільних проблем, не зупиняючись перед критикою політичного режиму. Поняття “шістдесятник”, “шістдесятництво” асоціювалися з певним еталоном громадянської сміливості, інтелектуальної незалежності й етичної відповідальності” [2, 511]. Поступово, на погляд автора, це поняття девальвувалося, контингент “шістдесятництва” розширювався методом самопроголошення, критерії розмивалися, термін із суспільно-оцінювального став хронологічним. В авторському спогаді-характеристиці “шістдесятництва” звертається увага на стосунки шістдесятників зі старшим поколінням, це важливо як для розуміння самого шістдесятницького руху, його місця в духовних координатах ХХ століття, так і для увиразнення соціально-культурних процесів у суспільстві початку 60-х. І. Дзюба зазначає: стосунки між поколіннями не були простими, діалог налагоджувався поступово, відбувалося впізнавання і взаємоприйняття один одного, взаємовплив, засвоєння культурних традицій і орієнтирів українського ренесансу 20-х років: “шістдесятники” звинувачували старше покоління у пристосуванстві й боягузстві, однак швидко зрозуміли, що в особі справжніх майстрів вони мають спільників, а не антиподів, і можуть розраховувати на підтримку. Зі свого боку, й багато хто із старших побачив у молодих “рідню по духу”, немовби впізнав свою власну молодість, а гіркі докори з їхнього боку, хай і не завжди справедливі, стали свого роду стимулом до самобіблізації. (Окремо тут треба сказати про Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича, який, повернувшись із заслання, свідомо і безстрашно взяв на себе роль передавача естафети 20-х років 60-им і блискуче її виконував, даючи моральний стимул і національну віру молоді, яка до нього тяглася)” [2, 512].

У нотатках 1990-х років (20. 11. 1994), які виступають яскравими свідченнями про епоху, шістдесятництво осмислюється в контексті особливостей патріотичного руху кінця століття. Автор указує на нерозривну єдність для покоління шістдесятників морально-етичних домінант і категорії національного: “У “шістдесятництво” ми вносили елемент високої моральної місії (ї відповідальності) українця: оскільки у світі стільки проти нього наговорено і так низько поставлено його образ, стільки стереотипів спрямовано проти нього і стільки нерозуміння і зневаги, – українець повинен бути “кращим” за всіх, інтелектуально високим і морально бездоганним, – бо те, що прощається іншим, не прощається йому (ніхто не звертає увагу на п’яного під тином, але всі будуть показувати пальцем, якщо це буде людина в офіцерському мундирі)... <...> Жаль, що в нинішньому патріотичному русі (в тому числі й молодіжному) втрачене це почуття моральної обраності українця-націонала, а часом втрачене й просто благородство...” [2, 313]. Тут спостерігається розширення оповідальної інстанції від “Я” до “Ми”. Такий прийом, по-перше, виступає маркером самоідентифікації автора зі своїм поколінням, по-друге, увиразнює перехід від індивідуально-психологічного плану до культурно-історичного.

Аналізуючи соціокультурний зріз початку 60-х років, автор ретельно відтворює амплітуду ідеологічних коливань від відносного послаблення до посилення пресингу. Реакційно-репресивні заходи у сфері культури відбуваються, за спостереженням І. Дзюби, зі “зворушливої спільності інтересів партії і консервативного крила діячів літератури й мистецтва, які навіть суто естетичні суперечки намагалися переносити в політичну площину, апелюючи до партії”.

Автор зазначає, що обом сторонам життєво важливо було зберегти статус-кво і в політиці, і в мистецтві, ініціювати будь-які зміни дозволялося лише партії, і “партія була вдячна “довіремим особам” у культурі й уважно прислухалася до їхніх сигналів” [2, 513].

На сторінках спогадів постає чіткий хронологічний ряд руху ідеологічного маятника: “історична” зустріч М. Хрущова із діячами літератури й мистецтва в кінці грудня 1962 р. в Москві, на Ленінських горах (автор був її безпосереднім очевидцем), після якої почалося азартне вишукування формалістів і абстракціоністів. “В Україні, – зазначає І. Дзюба, – як завжди, вакханалія набирала особливо безглузлого характеру. Хоч усім було зрозуміло, що то – лиш псевдоніми вільнодумства й пошуків власної мови в мистецтві” [2, 513]. Зустріч М. Хрущова з діячами літератури й мистецтва 8 березня 1963 р., на якій він уводить поняття “дьогтемази” й “дає відсіч спробам “очорнити” радянську дійсність, тобто відійти від суто панегіричного її представлення”. До “дьогтемазів” М. Хрущов зараховує В. Некрасова. Розширене засідання президії Спілки письменників України 15 березня 1963 р. у Республіканському будинку літераторів із войовничими виступами Л. Дмитерка та інших представників офіційної спілки. Наростання лавини “виховних” публікацій, нарад, зустрічей. Нарада активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України 8 квітня 1963 р. у сесійній залі Верховної ради УРСР під головуванням М. Підгорного із доповіддю головного ідеолога ЦК КПУ А. Скаби, який прагнув викликати розкол серед творчої молоді, “протиставляючи одних іншим, він змінив конфігурацію об’єктів партійної уваги, з майже усталеної “обойми” неправедних вилучивши В. Симоненка й В. Коротича та додавши Ліну Костенко” [2, 518]. Підкреслена документальність використовується автором як для відображення загального тла епохи, так і для відтворення соціокультурного контексту, в якому відбувалося творче утвердження покоління шістдесятників.

У розділі “Від адмінрепресій до арештів” І. Дзюба відтворює процес переходу від ідеологічно-адміністративного переслідування до арештів. Автор зазначає різноманітні форми переслідування за участь у будь-яких культурних акціях, кваліфікованих як “націоналістичні” (позбавлення роботи, виключення із вузів, “обробка” на партійних та комсомольських зборах, “профілактичні” виклики в КДБ, директиви щодо проведення літературно-мистецьких вечорів лише з дозволу міськкому партії, з офіційним дозволом для членів Спілки письменників, розпуск Клубу творчої молоді, знищення шевченківського вітража в Київському університеті та цькування його авторів, заборона зборів коло пам’ятника Шевченку в Києві, лавина арештів у різних містах України наприкінці серпня 1965 р.) та окреслює форми протесту й супротиву тоталітарному наступу (функціонування самвидаву, організація колективних листів до ЦК КПУ із запитами і протестами проти арештів тощо).

Ця деталізована фактажність дозволяє в загальних рисах передати напругу, стан постійного видимого чи прихованого конфлікту між тоталітарним режимом й особистістю. Автор здійснює інтерпретацію та аналіз цього протистояння, що на три десятиліття стає характерною рисою епохи, не лише в соціальному й соціокультурному, а й у психологічному плані. З одного боку, І. Дзюба намагається розкрити відчуття психологічного дискомфорту молодого покоління інтелігенції, яке сформувалося в нових умовах, орієнтувалося на свободу особистості, свободу творчості, національні та світові культурні цінності й не могло змиритися із поверненням політики репресій, хоча якоюсь мірою усвідомлювало різницю у “вагових категоріях” між собою та державою. З другого – почуття страху, інертність у суспільстві з укоріненою колоніальною психологією: “...Доброзвичайні громадяни боялися говорити на ці теми (арешти, репресії. – Л. К.), хіба що в родинному колі, та й то для багатьох це було чуже



й незрозуміле: якісь там “націоналісти”, чогось хочуть, – а нам воно що?” [2, 528], – та психологічні установки режиму, для якого життєво необхідно було захиститися від найменших ознак якоїсь іншої системи цінностей, “інакшої, ніж їхня, дійсності”. Найдієвішим психологічно-стратегічним способом було замовчування, оскільки, як наголошує автор, момент публічного ефекту завжди багато важив і важитиме у громадянській діяльності: “Радянський режим усе робив для того, щоб неприємні для нього події, а надто ж факти спротиву йому, залишалися невідомими громадськості, і це було однією з найважливіших умов непорушності, “незламності” ладу і могутнім важелем маніпулювання свідомістю народу, безвідмовним чинником деморалізації потенційних противників режиму” [2, 528].

На окремих акціях протесту, зокрема такій знаковій, як виступ у кінотеатрі “Україна” 5 вересня 1965 р. на прем’єрі фільму С. Параджанова “Тіні забутих предків”, автор зупиняється детально, відтворюючи подію майже покроково, як сам її перебіг, так і психологічний стан учасників, власні відчуття й мотивацію дій. Такий авторський прийом своєрідного “збільшувального скла”, на нашу думку, виконує у спогадах три функції: 1) документальне відтворення події очевидцем, учасником й одним із організаторів; 2) осмислення (із позиції часу написання спогадів) значення та ефекту події в тодішньому суспільному житті та її сучасні рецепції, аналіз реакції режиму на публічний протест проти політики репресій; 3) деміфологізація події: як зазначає І. Дзюба, “подія, про яку йдеться, бувши надто незвичайною, вже достатньо описана в різних спогадах та свідченнях, і мені не було б потреби до неї звертатися, якби вона не обросла різними сумнівними подробицями, а то й міфами” [2, 525].

У спогадах докладно відтворено затримання, арешт та півторарічне ув’язнення І. Дзюби у слідчому ізоляторі КДБ. Перед читачем постає радянська політична тюрма зі своїми законами, побутом, ієрархією стосунків і цінностей, методами роботи й засобами впливу. Автор показує механізм тиску від затримання до ув’язнення (прихований і відкритий нагляд, процедура неодноразових обшуків, виклики на допити у КДБ, виключення зі Спілки, звільнення з роботи). Зображуючи цей складний період свого життя, І. Дзюба використовує різнобарвну гаму тонів і відтінків, утримується від категоричних оцінок, поділу лише на біле або чорне, звертає увагу на те, що на службі в КДБ, серед охорони та обслуги тюрми були й нормальні люди, які залишалися людьми. Автор спогадів не ставить завдання звести рахунки чи наголосити на чийсь не дуже приємній ролі в тих чи тих подіях та ситуаціях. Він відтворює через повсякденні, побутові деталі реалії тодішнього суспільно-політичного й соціального життя, виступаючи “типовим” очевидцем, який пройшов ці кола й має право про це свідчити. Такий фокус авторського висвітлення сприяє дегероїзації конфлікту, дегероїзації обох сторін, що конфліктували, – індивіда і режиму.

Розділи, присвячені восьмирічній праці І. Дзюби на Київському авіаційному заводі (1974 – 1982 рр.), за задумом автора, несуть подвійне навантаження: розповідають про факти біографії автора-оповідача та водночас дають уявлення про окремі соціально-економічні подробиці тогочасного життя. І. Дзюба наголошує на своєрідності й певною мірою унікальності цих свідчень-спогадів: “Де, в якій белетристиці чи журналістиці, чи соціології знайдете ви реальну картину побуту великого заводського колективу – передового, багатократ орденоносного, колективу комуністичної праці тощо, гіганта соціалістичної індустрії, якими славилася Країна Рад? Де знайдете достовірний образ такого всесвітньо-історичного феномена, як радянський заводський гуртожиток?” [2, 706]. Яскравими штрихами, “зсередини” відтворює автор, як колишній кореспондент заводської багатотиражки, картини того, що “крилося

за фасадом соціального благополуччя та індустріальної потуги СРСР” (“дні якості”, “дні дисципліни”, “товариські суди”, числені парадокси соціалістичної економіки з недосконалою системою планування, де найважливішою фігурою виробничого поцесу стає її породження – “толкач”) і соціалістичної турботи про трудящих із моралізаторською риторикою “розвиненого соціалізму” як на рівні численних “пропагандистів” “радянського способу життя”, так і на рівні його масових жертв. У своїх спогадах із метою посилення документальності й виразної достовірності І. Дзюба вводить інтертекстуальні елементи: занотовані тодішні свої спостереження, записи виробничих нарад, датовані записи розповідей працівників заводу, окремі фрагменти із матеріалів заводської багатотиражки як своєрідні документи доби.

Та попри зображення приголомшливих фактів “індустріальних досягнень” (“було ж на заводі всього – і казенщини, і показухи, і фальшу, і люду всякого вистачало...” [2, 707]), автор намагається уникати однополюсності – як у ставленні до цього відрізка свого життя, так й у художньому зображенні історичного часу та його явищ: “Ті вісім років, що я відбув у своєрідному “відрядженні” на Київський авіаційний завод, не минули для мене марно, і хоч були тяжкими й марнотратними, все ж таки дорогі мені саме знайомством з багатьма славними людьми того робітничого гарту, який також уже безслідно зникає...” [2, 315]. І. Дзюба прагне різнопланово показати атмосферу життя великого робітничого колективу. Одним із засобів досягнення цієї мети стає введення у твір портретів-спогадів про робітників, майстрів, начальників цехів Київського авіаційного заводу. Деякі з них становлять окремі розділи твору: “Микола С.”, “Василь Михайлович Ухань”, “Редя”, “Леонтій Йосипович Погонець”, “Валерій Калінін”, “Григорій Каліхман”, “Ганна Єгорівна Шалаєва”.

Мемуарні портрети подано як цілісно оформлені фрагменти – розділи-епізоди становлять одну із художніх особливостей “Спогадів і роздумів на фінішній прямій”. І. Дзюба створює портретну галерею різних осіб (родичів, сусідів, студентських друзів, селян, робітників, випадкових знайомих, попутників у поїзді), які тією чи тією мірою причетні до життєвої історії автора. Портрети гармонійно вплітаються в основний хід оповіді й підпорядковуються вирішенню однієї з головних тем твору – зображення й характеристика доби, бо “немовби акумулюють в собі деякі характерні її риси” [2, 567]. Як уже зазначалося, так відбувається сплав історичного й біографічного часу автора-оповідача та інших осіб. Унаслідок такого злиття постає цілісна об’ємна картина тогочасного життя.

Окрім розгорнутих портретів сучасників, у тексті багато коротких портретних замальовок, побіжних згадок про окремих осіб, пов’язаних із зображуваними подіями. Прізвища, імена, згадані у творі, не лише реалізують “установку на достовірність”, а й сприяють “матеріалізації часу”, створюють колорит епохи.

У портретах І. Дзюба намагається розкрити неповторну індивідуальність людини, сворідність її психології, переконань і водночас зобразити особистість як представника певного історичного періоду з його культурою, настроями, соціально-побутовим тлом, представника певного соціального прошарку чи професії. У створенні мемуарного образу автор використовує різноманітні прийоми: пряму авторську оцінку з місткими, влучними порівняннями та епітетами, опосередковану характеристику, зображення героїв у різних ситуаціях, у побуті, показ їхніх звичок, поведінки, портретної характеристики, приміром: “Олексій Іванович Ізотов, на кілька років старший за мене, з дитинства так і залишився на все життя Альошкою Ізотом. Тут і вулична звичка, насамперед, іще щось хлоп’яче і справді ніби застигло в ньому. Півнячий чубчик, трохи писклявий голос – і щира, одверта, трохи запальна вдача. Життя мав тяжке, пережив і голодуху на Уралі, і недитячу роботу на

оборонному заводі; повернувшись із евакуації, все життя працював у кар'єрах; пережив трагічну загибель дитини... Любив поговорити зі мною "про життя" [2, 394]; "Погонець на все мав пояснення, думку категоричну й часом неприємно різку, саркастичну до брутальності, як і увесь він сам..." [2, 646]. Пропишуючи концепцію характеру свого героя, І. Дзюба часто поєднує різні епізоди, змінює масштаби зображення, створює мозаїчну характеристику людини. Застосовує контраст у прямих чи опосередкованих характеристиках, пропонуючи різні погляди на героя (персонаж – персонаж, автор – інший персонаж): "Нагадував героя фільму "Комуніст". Хто лише чув про нього – іронізували, мовляв, живе книжними уявленнями або вдає із себе принципового, але хто мав із ним справи, знав його по роботі – хоч і дивувалися часом, але поважали; бачили, що в нього не словесні принципи, а справжні..." [2, 650].

Важливий елемент у мемуарному портреті – мовна характеристика героя. Автор щедро відтворює монологічні висловлювання, реконструює діалоги. Для І. Дзюби відтворення мови персонажа стає одним із найважливіших принципів зображення, принципом власного сприймання світу: "Людину бачу в її мові, в її слові або в слові невимовленому – в мовчанні, яке буває внутрішнім Словом. Тому в моїх "Спогадах..." так багато отого самоцінного слова, що промовляє або має промовляти за людину, про людину, створює барви нашого життя" [2, 443].

Із занотованих спостережень за живою мовою різних людей (членів родини, однокласників, однокурсників, учителів, колег, випадкових знайомих і зовсім не знайомих), різних регіонів (Донеччини, Києва, Галичини, Комарного), власним відчуттям слова ("дзюбізми"), мовною стилістикою офіціозу (шкільного, вузівського, партійного, заводського), зразків народного пісенного мовлення і блатного фольклору постає на сторінках книжки багатоголосий мовний портрет доби. Автор окреслює причини знеособлення, оказеннення, бюрократизації мови й указує на джерела, які живили й живлять "живлющою водою ріки літературних мов".

Художньою ознакою складного автобіографічно-мемуарного твору І. Дзюби є поліфонія, наявність чужого (іншого) слова. Ключова тема у "Спогадах і роздумах на фінішній прямій" – історія суспільства, епоха в житті цілого народу. І. Дзюба своєрідно вводить в оповідь епічну домінанту, розповідаючи про епохальні події в житті країни. Він розширює свою епоху на простір епохи своїх батьків, на все ХХ століття, оскільки для цього використовує чужі розповіді про події, свідком яких він не міг бути. Коментуючи характер таких інтертекстуальних уведень, І. Дзюба зазначає: "...Це розповідали люди, далекі від політики, від ідеологій, розповідали не спеціально, а в розмовах про все пережите – без якоїсь настанови. Це я вже об'єднав ці епізоди в одну тему, але так, як вони були колись (переважно 60 – 70- ті роки) записані" [2, 738].

Окремі розділи твору становлять розповіді матері І. Дзюби про революцію 1917 року ("На майдані коло церкви революція іде..."), громадянську війну, побут 20-х років, колективізацію, розкуркулення, голод ("З маминих розповідей про часи громадянської війни", "З історії краю і роду", "Розповіді про Гнітьків і Дзюбів у 20-ті роки"), односельців про Другу світову війну ("Розповідь Павла Пантелійовича Біломері про фронт", розповіді родичів дружини про життя Галичини 20–50-х років з усіма суспільно-історичними катаклізмами і трагедіями ("Деякі епізоди з політичного побуту у довоєнному Львові", "Ще дещо з польсько-українських колізій", "Епізоди єврейської трагедії", "Кілька днів української держави", "У дистрикті Галичина", "Втеча і повернення").

Ці інтертекстуальні фрагменти виповнені точними й місткими побутовими і психологічними деталями. Вони розширюють інформаційне поле твору, створюють ефект зримості й конкретності минулого, олюдненої епохальності. Показовий у цьому плані розділ "Сибірада", у якому реконструйовано спогади

О. Ленець про сибірське заслання. У коментарі її до спогадів І. Дзюба висловлює своєрідну концептуальну авторську настанову щодо використання у своїй оповіді чужих спогадів: “І от тепер за її спогадами, частину яких я записав, а частину пригадую, мені бачиться і доля молоді жінки-галичанки, якої не оминув вихор лихоліть середини минулого століття, і один із зрізів життя Галичини 30 – 60-х років. І хай це переважно приватний кут бачення, але він додає щось таке, чого не знайдемо в ширших писаних історіях. А головне – тут усе особисто пережите, згадане в принагідних розмовах без якоїсь мети і без найменшого бажання виглядати краще, щось узгоджувати із тим, як би воно “годилося”. Щось наївне, щось суперечливе – але так, як воно було насправді або пригадалося.... І я нічого не “коригував”, щоб не зашкодити цій “неприспосованій” правдивості...” [2, 715].

У розділі можна виокремити кілька ключових мікротем: насильницьке виселення; українські спецвиселенці в Сибіру; Сибір і сибіряки очима українців; освоєння нафтових багатств Сибіру. У відтворених спогадах героїні автор будує складну інтертекстуальну конструкцію “текст у тексті”, уміщуючи лист О. Ленець, який вона прислала своїй матері під враженням від першого святвечора в Сибіру. І. Дзюба повністю наводить текст листа, зберігаючи правопис оригіналу, адже він не лише несе документальну інформацію про побут, звичаєву культуру, труднощі й радощі українських спецвиселенців, а й відтворює перший погляд на іншу культуру, самовідчуття чужості й закинутості в нових жорстоких умовах, своєрідний психологічний стан, який спочатку й зумовлюватиме сприйняття чи, точніше, несприйняття навколишнього сибірського світу.

Інтертекстуальний шар у книжці І. Дзюби складають, окрім реконструйованих чужих спогадів, укралення різножанрових текстів: публіцистичних та критичних статей, записи виробничих нарад, приватні й ділові листи, щоденникові записи, які автор без змін (інколи з мінімальним коментарем) уводить у текст як документальне свідчення про епоху і “про себе тодішнього”. Найпоширеніший тип взаємодії текстів і вияв категорії інтертекстуальності у “Спогадах і роздумах на фінішній прямій” – атрибутивна цитата. Автор відтворює цитоване джерело як у повному обсязі, так й у скороченому до кількох рядків.

Автодокументальний твір І. Дзюби – складне поєднання мемуарів та автобіографії. Поряд із магістральною темою зображення епохи в житті українського народу, свідченням про події ХХ століття у творі реалізується тема історії особистості. “Спогади і роздуми на фінішній прямій” – це книга і про себе, про свій екзистенційний досвід. Власне життя сприймається автором як одна із доль, залучених у загальний потік часу. У межах загальної концепції твору біографія автора, зберігаючи свій індивідуальний малюнок, виявляє загальні закономірності часу, які в ній оприявляються, і водночас розкриває особливості психологічного складу особистості, її аксіологічні орієнтації. І. Дзюба створює текст як засіб самоописування (“історія для себе”) і як засіб самопред’явлення (“історія для іншого”).

У творі репрезентована традиційна автобіографічна проблематика – становлення й динаміка характеру. Автор прагне осмислити себе в часі, зафіксувати визначальні моменти саморозвитку. Удаючись до прямих самохарактеристик, авторефлексивних коментарів, щоденникових записів, численних записників, І. Дзюба показує шлях свого духовного становлення, крок за кроком відтворює процес вибору духовно-культурних орієнтирів і вироблення етично-естетичних принципів, шлях відстоювання власної самості у протистоянні з нівеляційною системою, підводить особистісні підсумки “на фінішній прямій”.

Реперними точками в автобіографічній лінії твору стають спогади про дитинство, розповіді про родину, сусідів, “які за багато років стали близькими людьми”, рідне селище, бо саме в родині відбувається становлення

автобіографічного героя. Там рідна домівка, “а все інше – “місце проживання”. Осмислюючи із часової відстані своє сприйняття дому, звичного буденного селищного життя, автор констатує, що в тій звичності постає “непреложність життя і хвилююча людськість” [2, 322].

Засадничим в автобіографічному самодослідженні І. Дзюби є питання національної ідентичності. Автор з'ясовує, як постає, як формується національна “закоріненість”, оскільки для нього Україна, українство постає базовою цінністю й базовою потребою, яка визначає життєві пріоритети: “Я й сам не раз замислювався: коли в мені Україна “пробудилася” і завдяки чому “пробудилася”? От жили ми всі, здається, за однакових обставин, однаково нас виховували, одне й те ж ми читали, в одному і тому ж оточенні росли, одним і тим же життям жили, але для одних Україна дуже багато означає, іншим до неї байдуже, якимось територіальне означення. Ще треті, скажімо, якусь причетність до України відчують, але не дуже близько до серця беруть. Так от: звідки береться переживання України як своєї особистої долі? Адже ніхто нас спеціально не виховував, ніхто нам не закидав у душу думку про Україну, навпаки, все робилося для того, щоб ми жили бездумно і не бачили цієї проблеми. А приходять час – і вона в тобі озивається. Звідки оце береться у людини? Важко зрозуміти і важко пояснити... Сам я, трохи, мабуть, наївно, пояснюю собі це першими дитячими враженнями. В тому числі і тими, які давала мені Комишуваха. Ось ми, дітвора, на березі, за хутором ставок великий, ми на березі ставка, скупавшись, гріємося на сонечку, а десь по другий бік далеко-далеко ідуть дівчата і співають: “Коло греблі шумлять верби, що я посадила...”. І так мені та пісня запала в душу, щось таке зродила, що потім вона весь час мені згадувалася, у якісь моменти оце враження, очей ставок, і десь далеко дівчата, яких не видно, але чути, ця пісня і ці слова. І чомусь мені думається – це, мабуть, дуже наївно, це собі я надумав, мабуть, – але мені чомусь здається, що якби не лягла на дитяче серце ота далека щемлива пісня, то так би я міг і життя прожити, не доторкнувшись глибиною душі до того, що є Україна. Як це і є, на жаль, з багатьма-багатьма людьми. Звичайно, це я спрощую. Западало в душу й інше. Насамперед пісні: “Іхав козак на війноньку” (слова “та й на порі стала” я розумів як “на поріг стала”), “Ой у полі озеречко”, “Стояла-думала циганочка молода” і багато інших – власне, всі загальновідомі українські пісні; популярною була специфічно донецька “Ой, машину, ти залізена, куди милого повезла”... Співали Шевченка – “Реве та стогне Дніпр широкий...”, “Як умру, то поховайте...”, “Така її доля” – ця пісня особливо мене зворушувала: “Прости її, Боже, вона ж молоденька, та й люди чужії її засміють...”. Сльози самі котилися. Тим більше: “Одну сльозу з очей карих – і пан над панамі...”. Взагалі був якийсь негласний, непомітний і несвідомий культ Шевченка. Мало хто й читав його, але дещо переказувалося майже як фольклор, і для всіх це ім'я було святе. Якийсь оберіг українськості...” [2, 51–52].

Становлення й утвердження естетичних принципів, індивідуальної позиції в суспільному, професійному, літературному житті пов'язано із входженням автора-автобіографічного героя в нові часо-просторові виміри, в яких відбувається перехрещення ціннісних координат, вироблення особистісних світоглядних засад. Ці виміри збігаються із “донецьким” (м. Сталіно, навчання на філологічному факультеті Сталінського педінституту) та “київським” періодами життя автора. Важливою художньою особливістю розгортання автобіографічного рівня твору й автобіографічного самопредставлення й самоосмислення (творче кредо, творчі плани, задуми, рефлексії, видавничі будні, літературно-наукове життя) постає тісний зв'язок автобіографічної проблематики із соціокультурною.

Автобіографічно-мемуарний твір І. Дзюби – це складне жанрове утворення. Автор органічно синтезує мемуарну й автобіографічну установки, що дозволяє розкрити комплекс художньо-естетичних та історико-філософських проблем, демонструє надзвичайні художньо-виражальні можливості автобіографічно-мемуарної прози ХХІ ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бестужев-Рюмин К.* Русская история. – М.: Вече, 2007. – 416 с.
2. *Дзюба І.* Спогади і роздуми на фінішній прямій. – К.: Криниця, 2008. – 926 с.
3. *Коцюбинська М.* Історія оркестрована на людські голоси (екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури). – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 70 с.
4. *Кочетов А.* Щоденник О. В. Дружиніна: типологія жанру, поетика, історико-літературний контекст: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2006. – 20 с.
5. *Лежен Ф.* В защиту автобиографии // *Иностранная литература.* – 2000. – №4. – С. 109.

Отримано 5 жовтня 2012 р.

м. Київ

