

Н. Т. Колошук

**У. Самчук та І. Багряний
у пошуках «великої літератури»
(на матеріалі мемуаристики, епістолярії
та критики)**

*Кожний великий твір літератури
насичений автентичною правдою життя...*

У. Самчук [14:18]

Згідно з концепцією, яку обґрунтувала С. Павличко у своїй відомій монографії «Дискурс модернізму в українській літературі», перший та наступний з'їзди МУРу (1945–1948 рр.) знаменували відхід емігрантської української літератури від реалізму й непослідовний, суперечливий, однак незворотний процес утвердження в ній модерних принципів [11:277–315]. У напруженій гострій полеміці між представниками різних емігрантських творчих угруповань дослідниця вбачала передусім вихід українського літературного дискурсу за межі зжитого «народництва» та переродженого-виродженого (у соцреалізм) реалізму¹, конфлікт поколінь та орієнтацій на Захід чи на Схід, що врешті (хай ціною розпаду МУРу та сварок старих друзів: «Дух конфліктів і розпаду ставав всеохопним» [11:314]) таки подолав унітарну орієнтацію митців України на «велику літературу» з «певним надзавданням», яку вони успадкували від «народницького дискурсу» і яка нібито виглядала у ХХ ст. анахронізмом. Найвизначнішими серед «традиціоналістів», яких називала С. Павличко, є, звичайно, У. Самчук та І. Багряний. За часів незалежності ці автори постійно перебувають

¹ Ця теза ще раніше закріпилася у вузівських підручниках: «Заангажованість літератури навіть для справи національно-визвольної боротьби означала зведення її призначення до вузькоутилітарних, прикладних, 'непросвітянських' завдань. Національний реалізм [ідеться про «велику літературу» у МУРівському дискурсі – Н.К.] був у певному сенсі дзеркальним відображенням соцреалізму» [5:10; див. також пізніше перевидання].

у полі уваги українських літературознавців, однак справа вивчення їхньої творчості, як нам здається, мало посувається у доланні певних стереотипів, котрі встигли скластися напрочуд швидко, зокрема щодо реалізму і традиціоналізму: замість категоричної апології за радянських часів утвердилася така ж непробивна зона застережень стосовно «анахронізму», натяків на «епігонство» тощо [див.: 1; 13].

У С. Павличко читаємо: «За своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук традиціоналіст і людина попереднього століття» [11:285]. Подібне повторюють неодноразово молоді дослідники [див. до прикладу: 9]. Значно рідше з'являються зважені аналітичні розвідки, в яких традиція не ототожнюється з відсталістю, а реалізм – із другосортністю [10]. Про таке ж ставлення до Багряного нам уже доводилося писати [див. докладніше: 8:207, 213–215]. На нашу думку, ці два різні письменники (обидва – дійсно традиціоналісти, але Самчук – справді реаліст за типом творчості, тоді як Багряний – митець модерністського типу, експресіоніст) [8:244] заслуговують на принаймні нестереотипний підхід. Про «систему поглядів У. Самчука... як національний консерватизм» недавно опубліковано ґрунтовну й аргументовану статтю І. Руснак [12]; поглядам І. Багряного наразі приділено значно менше уваги. Доцільно, порівнюючи обох письменників у їхньому ставленні до «великої літератури», показати ту сторону проблеми, на яку українські літературознавці наразі не зважають: повоєнна доба у цілому світі свідчить про кризу модерного мистецтва, кризу утопізму; українські письменники Багряний та Самчук з їхніми впертими симпатіями до традиційного тут швидше не виняток, а правило.

Отже, ще раз повернемося до МУРівської полеміки про «велику літературу», котра розгорілася у повоєнний час між українськими культурними діячами еміграції, що жили в умовах таборів Ді-Пі (для «переміщених осіб») у центрі зруйнованої Другою світовою війною Європи, на руїнах свого колишнього життя і в постійному очікуванні нових випробувань. Що змушувало цих людей із таким запалом обговорювати, здава-

лося б, далеко від буденних клопотів естетичну проблематику? Чи дійсно європейський модернізм був у ній альтернативою «застарілому» українському «народницькому» реалізмові?

Відповідь на ці запитання здається нам далеко не однозначною: позиції «традиціоналістів» Багряного і Самчука були різні. Коротко сформулюємо головні тези, з яких будемо виходити, розглядаючи мемуарну спадщину й епістолярію та публіцистику обох авторів, де ці проблеми постають.

1. На теренах повоєнної Європи у другій половині ХХ ст. дискредитованим виглядав уже не класичний реалізм – література позитивістської епохи (власне, разом із епохою він давно відійшов у минуле), а модернізм різних напрямків, зокрема авангардистські його течії. У країнах, які пережили в ХХ ст. тоталітаризм (приклади бачимо в Італії, Німеччині, Польщі, а з початком «відлиги» і в Росії, Україні та інших республіках тодішнього СРСР), неореалістичні тенденції проявляються прямо й недвозначно; в інших країнах відчутне тяжіння до неореалізму, заснованому на відмінних від позитивізму – екзистенціалістських – засадах. Це зумовлено закономірною потребою суспільної свідомості: зживаючи тоталітарні міфи, відходячи від утопізму модерної епохи, література мусить повернутися до автентики повсякденного існування, до реалістичного типу персонажа – «маленької людини», до традиційної форми оповіді – ясної і прозорої – та жанрової структури (популярними у неореалістів є новела, автобіографічна повість, документально-сповідальна повість; усе більше місця в літературному процесі займають жанри nonfiction; відчутна в повоєнній літературі також актуалізація древнього дидактичного жанру притчі і трансформація його у форму параболі – сучасного філософського алегоричного жанру).

2. Модерністська парадигма в період Другої світової війни завершує свій розвиток, і це відчули самі митці; наприклад, абсолютна відірваність мистецтва від утилітарних потреб та споживацьких інтересів суспільства втілена Германом Гессе у метафорі «гра в бісер» і піддана критиці «зсередины».

3. Повоєнна доба, як і будь-яка інша, відзначається гетерогенністю культури: в ній уживаються неоавангардистські тенденції (скажімо, заперечення класичної культури Америкаськими бітниками або її критика представниками «нового» французького роману) і водночас неореалістичні (італійський повоєнний кінематограф і проза, російська «сільська» проза тощо), необарокові (латиноамериканський роман «магічного реалізму», згодом – українська «химерна» проза), неокласицистські / традиціоналістські та ін. [див. докладніше: 8:22–57].

Неоромантичні тенденції – скажімо, актуалізація модерного експресіоністичного, імпресіоністичного, символістичного, сюрреалістичного стилів – теж не рідкість, однак мають місце швидше у тих ситуаціях, коли митець (як-от у радянській тоталітарній імперії, у країнах Східної та Центральної Європи) змушений відвертатися від актуальних суспільних проблем або вибирати шлях інакомовлення, замовчування наболілого, шлях ескапізму тощо. Підтвердженням цієї тези виглядає оцінка, яку У. Самчук у своїй пізній мемуаристиці («На коні вороному») дає еволюції Аркадія Любченка, котрого зустрів в окупованому німцями Києві і зазнайомився досить близько: «Письменник визначного таланту, вразливий на вислів стилю, думки і логіки з великою психологічною поємністю і тонким відчуттям дійсності, він був приречений на такі умови життя, де треба було думати над кожним висловленим словом, затаювати в собі найбільші правди, що отравило його духовність і зруйнувало його нервову систему. <...> Тому й постала така разюча різниця у вислові його, скажемо, 'Вертепу' і його 'Щоденника'... І прийде час, коли не лишень літератори, а й психологи займуться дослідженням цієї делікатної психологічної проблеми, того, взагалі, неврастеничного часу» [15:211; тут і далі в цитатах збережено авторські особливості правопису за емігрантськими виданнями – *Н.К.*]. Подібну оцінку дано й В. Петрову-Домонтовичу – одному з найяскравіших та найзагадковіших українських модерністів, якого У. Самчук знав у повоєнний період досить добре. Ось як він намагається пояснити творчі засади цього

письменника: «Можна допустити, що до політичних умов життя, він ставився з наперед обдуманим наміром не робити проти них справу. Не тому, що він їх боявся, а тому, що вони не варті того, щоб з ними сперечатися. Почуття його вищости було таке самозрозуміле, що воно не вимагало зовнішньої демонстрації. А тому він зберігся за часу сталінських вівісекцій, дарма що він належав до покоління діячів, з яких не залишилося майже нікого» [15:221].

Оцінка модерного і (вужче) декадентського мистецтва загалом у мемуарах У. Самчука зумовлена його вихованням і кругозором, але засвідчує, на нашу думку, не провінційність та необізнаність із модерним мистецтвом Європи (власне, якраз навпаки), а тверезість, об'єктивність самооцінок зрілого у своїх уподобаннях представника демократичних низів, котрий із розумінням ставиться до мистецької еліти і водночас дивиться на її декадентство й естетство скептично, як дорослий на дитячі забавки: «Для мене, сирого серцем мужика, незалежне й самостверджуюче мистецтво наших київських чарівників барви й пензля, припадало дуже до густу і будучи щирим, я насолоджувався ним далєбі безпосередніше, ніж, скажемо, мистецтвом Кокошки, а то й самого божественного Пікассо» [15:267]. Питання, яке мистецтво краще, – те, котрим пишається Париж, чи те, котрим милується провінційний Київ, – він пропонує залишити «на сумління історії, яка напевне має для цього в своїх шуфлядах безкомпромісне визначення» [15:267].

І. Багрянний та У. Самчук у МУРівський період і згодом виглядають різними не лише у своїх політичних поглядах і симпатіях, але й у мистецьких пошуках. Парадоксально, що реаліст Самчук у цій парі видається (якщо уважно прочитати його мемуари та критику) значно ближчим до моделі модерного митця-ескапіста, котрий ревниво оберігає свою творчу свободу і постійно тужить за тихою гаванню натхнення, куди б можна сховатися від політичних бур та суспільних полемік; неоромантик Багрянний вперто веде «лінію найбільшого опору» і політичну полеміку робить невід'ємною складовою свого виснажливого, понад сили, творчого існування у вирі суспільної боротьби.

Суперечки українських емігрантів у МУРі відображають загальносвітові тенденції повоєнної доби, наприклад, дуже схожі на дискусії у середовищі німецької «групи 47», активна діяльність якої припадає на 1944-й – 1960-ті рр. [див.: 4]. Безпідставним є намагання представити «модернізацію» української емігрантської культури заходами авангардистів із «ню-йоркської школи» (Ю.Тарнавський [17]). Її активність, до речі, виявляється не в безпосередньо повоєнний час, а в 1960-ті роки, коли хвиля нового, радикально-молодіжного авангардизму у світовій культурі знову піднімається досить високо, щоб зрештою розлитися у гротескно-іронічно-пастишевих компліціях постмодерної доби.

У повоєнний – МУРівський – період у таборах Ді-Пі українські літератори-емігранти активно вчать («Ми щось, як університет», – зазначає У. Самчук у нотатках грудня 1945 р. [16:22]) та в процесі цього колективного навчання пришвидшеним темпом «проходять» ті етапи розвитку культури, які Європа пройшла у попередні десятиліття. Це не означає, що вони повертаються до пройденого. Вся коротка МУРівська історія виглядає цілком утопійним проектом у душі утопічної доби – поспішним завершенням проекту модерну: «Ми в цих таборах апокаліпси ніякий, з цього правила, виїмок. Вирвані з-під гніту НКВД недобитки в незграбних одягах, негайно на руїнах вигнання, стають титанами і проголошують МУР. Хто вони, що вони, звідки вони? Зайві питання. Вони є, вони хочуть і вони можуть. А тому 'Велика література'. <...> Малі спроможності переставити на великі спроможності, не 'від Києва до Лубень', а від Києва до Нью-Йорку і сума суммарум, дасть Мистецький Український Рух великого, шекспіріяньського, гетевського початку. Щоб щось зробити, треба наперед його уявити» [16:27].

Щоб побачити у цьому і подібних твердженнях постулати повернення до реалізму / народництва, треба дивитися крізь призму софістичних формул: «традиціоналізм / реалізм = народництво / дидактизм / соцреалізм / застарілі канони», а «модернізм = авангардизм / формальні експерименти

й новації». Тоді цілком закономірно виходить: «Велика література є канонічною літературою. <...> Він [У. Самчук – *Н.К.*] вважає, що література покликана, по-перше, відображати життя, по-друге, нести в собі моральну істину, тобто бути дидактичною. <...> Його рецепт увійти до світової літератури, що називався 'великою літературою', означав імітацію та реставрацію певного класичного стилю (на кшталт Гете), якого, власне, ніколи в українській літературі не існувало» [11:285–286]. Насправді так однозначно не виглядають ні спосіб мислення У. Самчука та його однодумців (зокрема І. Багряного) в МУРі, ні той «класичний» нібито стиль, до якого вони (нібито) хотіли наблизитися у творчості. По-перше, реалізм не є «імітацією» / «реставрацією»; в силу своєї естетичної природи він вимагає від митця осягнення **реальної дійсності**, отже, й постійних пошуків мінливої форми, яка дала би змогу **наблизитися до дійсності**¹. По-друге, у щоденникових замітках У. Самчука та й його тогочасних статтях і доповідях представлено суперечливий процес переосмислення свого і своїх колег пройденого шляху та намагання знайти вихід із кризи, до якої той шлях призвів, – кризи модерністського світобачення. Отже, не дивно, що в цих пошуках художник звертає погляди на класичну культуру і в ній бачить підказку відповідей на свої непрості запитання.

Оповідючи у своїх «нотатках» про І з'їзд МУРу (грудень 1945 р.), У. Самчук всіляко підкреслює ідею «великої літератури» та «нового синтезу» в рідній культурі. Червоною ниткою проходить теза про «різну форму» і єдність мети: «Але годі говорити про реалізм. Це термін, який до нічого не

¹ Див. міркування про це у статтях А. Камю, 1952 – 1957 рр.: «Мистецтво, яке нехтує гіркою правдою повсякдення, стає безкровним. Але й самого життя, що живить мистецтво, для митця не досить» [6:563]; «Мрії в кожного свої, але реальність світу – наша спільна батьківщина. Отже, претензії реалізму цілком виправдані, бо глибоко пов'язані із самою суттю художньої творчості. Тож будьмо реалістами. Або, точніше, спробуймо ними стати, якщо це взагалі можливо. Бо хто нам доведе, що це слово наділене точним змістом і що реалізм існує – хоч би як ми його прагнули» [7:543].

зобов'язує і не визначає напрямку мистецького руху. <...> Стиль **активного романтизму дає змогу вільно схоплювати в синтезі життя епохи**. Він може стати нашим знаменом. <...> Ми різні за формою, але однакові в намірах. Так. Ми не емігранти, а народ в поході» [16:30; виділення моє – *Н.К.*]. Переказуючи доповіді своїх колег на з'їзді – В. Барки, Ю. Шереха, – в усіх відзначає ті ж пошуки синтезу, якого прагне сам. У всіх ідеться про літературу як утвердження й вираження національного духу; з'їзд, на думку Самчука, підтвердив, що «у всіх нас одна мета, одно духове обличчя, одна народня душа. <...> ... ми не самі, що ми разом, що ми свідомі свого завдання і своєї історичної місії в часі і просторі» [16:31–33]. Далєбі, ці заклинання ніяк не надаються до тлумачення у якості декларацій об'єктивного реалістичного мистецтва: це типово модерністська програма мистецького самодостатнього «служіння» як вищої місії і втілення Духу (ще раз доречно згадати Г. Гессе). Аналізуючи наступні з'їзди МУРу, Самчук і надалі постійно повертається до думки, яку Ю. Шерех у передмові «Чого ми хочемо?» до І збірника організації виразив так: «МУР об'єднує мистців різних стилів та напрямків» [цит. за: 16:84–85]. Самчук усвідомлює, що ця єдність нетривка, тимчасова, бо тут же починає рефлексувати з приводу власних творчих устремлінь та манери і визнає, що вони дисонують із прагненнями загалу, з перспективами, запропонованими МУРівським з'їздом [16:34–35]. Свої творчі стосунки з Багряним Самчук навіть у цей період позірної єдності не вважав близькими: «Ми дуже близькі до 'мас'. І в той час, коли я тримаюся рівня освічених мас, то Багряний мас взагалі. Він трибун» [16:92].

Будь-які спроби втягнути себе й МУР у суспільно-політичні дискусії, вимоги стати на бік певної політичної сили У. Самчук рішуче відкидав. Один із важливих стрижнів конфлікту у мемуарах – полеміка з очільниками МУРівського руху (Ю. Косачем, І. Костецьким тощо), з Д. Донцовим, із різними націоналістичними угрупованнями та критика міжпартійних чвар. Не раз письменник подає свої оцінки у досить

зневажливих виразах: «Тріскотня непотрібних фраз в непотрібному місці, з непотрібною метою» [16:129]; «...колимось, ділимось, самонищимось за дірку в бублику...» [16:245]. Саме тому й протиставляє себе Багрянному, переважно саркастично: «Але бачу, що Багрянний не може зрозуміти такого ставлення політичної справи [йдеться про надпартійність – *Н.К.*]. Він розуміє партії, ідеології, соціалізм, комунізм, фашизм, центральний комітет, генеральний секретаріят, ревалізація за провід, гра між фракціями, шахування між противниками. Це спорт» [16:251].

У нотатках «Плянета Ді-Пі», де охоплено короткий хронологічний період життя української емігрантської спільноти (від серпня 1945 року до вересня 1948, тобто до від'їзду Самчука й багатьох його земляків з Європи за океан), стрімко наростає мотив розчарування в риториці МУРу, у самій можливості згуртувати мистецьку еліту, у доцільності власних зусиль і своїх здібностях організатора. Самчук явно дратується через претензії різних політичних угруповань на вплив у МУРі: «Я хочу, щоб ми, літератори, і наша література визволилась раз назавжди й остаточно від командування різних ефрейторів з партій, яких би то не було. Я хочу, щоб вони таки дійсно капітулювали і остаточно почали з нами говорити, як з мистцями без ніяких і тих найменших умов, ані з нашого боку, ані з їх боку» [з листа до Ю.Шереха, вміщеного у книзі: 16:282].

Через те розходження з Багрянним стає для Самчука цілком закономірним. У період його заокеанської еміграції вони спілкуються рідко і зберігають певну відстань у стосунках. Відгуки У. Самчука на повоєнні твори його колеги (зокрема «Сад Гетсиманський») показують, наскільки стіна політичного нерозуміння заважала об'єктивній художній оцінці. Самчук докладно роз'яснює в листі товаришеві нібито недоречність у назві його твору і бездоказово заперечує головний здобуток: «У Вашій книзі, по суті, нема ідеї, за винятком 'ідеї' показати, як у Советському Союзі поводяться з людиною, що там варта людина, і взагалі, які там існують порядки» [2:II, 146–147]. Далі сперечається щодо поняття «творчості в тиші». Очевид-

но, його зачепило сказане адресатом [відповідного листа у представленій двотомником епістолярії Багряного нема – *Н.К.*], і він доводить, що на долю письменника достатньо випадає бур і мук самої творчості, помимо партійних: «І ми то знаємо, що справжні мистецькі твори стократ більше 'політичні', ніж ціла діяльність всіх наших емігрантських партій разом. У Ваші політично-організаційні здібності не вірю, Ви там нічого не зробите, як не зробив того ані Винниченко, ані Липа, що мали подібну від Вас сверблячку. Ви непотрібно себе марнуєте і не маєте часу почитати добру книгу, щоб не плавати в безнадійному дилетантстві в найелементарніших питаннях. <...> Але вірю Вам в одному: Ви того не можете залишити – політику. Ви то залишите тоді, коли побачите, як гарно з того вийшов пшик» [2:II, 147].

Судячи з донині опублікованої епістолярії та публіцистики І. Багряного, не можемо сказати, чи мав він нагоду відповісти щось заокеанському опонентові – прямої відповіді на докори У. Самчука не знаходимо. Зате чітко бачимо, що письменник до кінця відстоював у безконечних політичних сутичках та інших дискусіях і свої політичні позиції, і мистецьку етику та власне бачення художньої вартості своїх творів. Переважна більшість критиків Багряного виглядають непереконливими у своїх претензіях на оцінку, бо, як і Самчук, за частковими неточностями (справжніми чи надуманими) не бачили цілого. Публіцистика І. Багряного була звернута до актуальних суспільних і політичних проблем. Суто естетичні питання він обговорював, як правило, у приватному листуванні, на несправедливі закиди давав публічну відповідь лише зрідка [див. таку відповідь Г. Костюкові щодо «Морітурі»: 3:119–121]. Провідна ідея багрянівської публіцистики упродовж першого повоєнного десятиліття (1946 – 1956) – ідея необхідності розвінчувати утопізм західного суспільства та розкрити йому очі на злочинну суть сталінської диктатури: «Повернути ж його [тобто демократичний світ – *Н.К.*] з утопічної голови на реальні ноги – це наше завдання» [3:106]. Але й наступні після ХХ з'їзду КПРС недовгі роки до останку життя

Багрянний змушений був робити те саме, бо навіть тектонічний зсув утопічної свідомості, причиною якого цей з'їзд став, не давав гарантій, що західне суспільство по-новому подивиться на проблему української незалежності та не буде сприймати за чисту монету хрущовські заяви про радянську демократію, відсутність політичних злочинців у СРСР і т.п. Тим більше, що серед радянських митців нового покоління (шістдесятників) знайшлися охочі не за страх, а за совість пропагувати «оголення червоного російського фашизму» в післясталінській Росії [див. відгук Багряного – «Зруйнований міф» – на опубліковану західною пресою в 1962 р. статтю Є. Євтушенка «Моя Росія»: 3:762–764].

Те, в чому У. Самчук [див. докладніше: 12:32, 36–37] та І. Багрянний безперечно близькі – погляд на заангажованість літератури національною ідеєю й на епічну романну форму як найбільш відповідну потребам такої заангажованості. У листах до кількох адресатів Багрянний ділиться своїми задумами: написати героїчну епопею про легендарний корабель-панцерник «Потьомкін» [2:І, 215, 579, 626], «епічну, сонячну книгу» «Мулярі» – «про мій рід, про нашу Слобожанщину, про сонячне дитинство, про людину на українській землі» [2:І, 214], «роман про Юрка Тютюнника. Це бо єдина постать в нашій революції, про яку можна написати роман» [2:І, 216]. Задумам не судилося здійснитися, однак характерна сама їх спрямованість – до національної героїки, історії, епічної широти.

Висновки. Суперечності у підході до «великої літератури», виявлені у мемуаристиці та публіцистиці І. Багряного й У. Самчука, показують, наскільки неоднозначною була повоєнна полеміка в українських емігрантських літературних колах, як тісно вона змикалася зі світовими тенденціями в культурі. Кожен із літераторів мусив по-новому визначитися у своїх творчих орієнтаціях на певний тип творчості (неореалістичний – неоромантичний, класицистський – авангардний) і відповідно до цього вибору формувати індивідуальний стиль. При тому у більшості митців-українців було усвідомлення, що необхідна єдність у відстоюванні національної ідеї,

а в культурі – «новий синтез» (Є. Маланюк). Однак воно досить швидко змінилося розчаруванням у можливості такої єдності та й загалом у можливостях Слова. Залишалось, як каже українське прислів'я, вжите Багрянним у листі одному з друзів, – «догнав не догнав, але бігти треба» [2:І, 214].

«Велика література» в емігрантській полеміці – широке, всеохопне поняття. Найменше в ньому «народництва» / «традиціоналізму» – вони виявлені хіба на рівні риторики, але звичні вирази не збігаються з суттю. Суть – руйнування утопізму модерних проектів [див. докладніше: 8:117–141], одним із яких виявилася й «велика література», оскільки «синтез» різномірних стилів був нежиттєздатним у межах цілого – емігрантської творчої спільноти. Зате в окремій творчій індивідуальності органічно сплелися протилежні тенденції. Найтрадиційніший та найпотужніший з українських реалістів ХХ ст. У. Самчук – чудовий приклад, як сучасний художник може поєднувати у своєму світогляді орієнтацію на реалістичний тип творчості і модерні принципи мистецької свободи, самодостатності та права на ескапістську суспільну «нішу». А пристрасний борець за національну незалежність І. Багрянний – неоромантик із когорти «розстріляного відродження» – приклад модерного митця, котрого сучасники не вміють адекватно сприйняти й пошанувати як художника, чия суспільно-політична діяльність на щоденну потребу заслонила для них неперехідні художні вартості.

Творчий спадок Багряного, як і Самчука, неоднорідний. Пора виявити в ньому вартісніше й те, що було плодом поспіху, даниною соціальному «замовленню», велінню доби – «ми робимо все на коліні» [2:І, 212]. У цьому допоможе й аналіз само- та взаємооцінок письменників, виявлених у мемуаристиці та епістолярії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Поет після облоги // Art line. – 1998. – № 2. – С. 60–61.
2. Багрянний І. Листування. 1946 – 1963: У 2 т. – К., 2002. – Т. І–ІІ.
3. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. – К., 1996.

4. *Зачевский Е.А.* «Группа 47» и становление западногерманской литературы. – Л., 1989. 5. *Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 1: 1940–ві – 1960–ті роки: Навч. посібник / За ред. В.Г. Дончика.* – К., 1994. 6. *Камю А.* Мистець за ґратами / Пер. Л. Кононовича // Камю А. Вибр. твори: У 3 т. Т. 3: Есе: Пер. з фр. – Х., 1997. – С. 559–564. 7. *Камю А.* Шведські бесіди / Пер. В. Шовкуна // Камю А. Вибр. твори: У 3 т. Т. 3: Есе: Пер. з фр. – Х., 1997. – С. 532–553. 8. *Колошу Н.Г.* Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія. – Луцьк, 2006. 9. *Лисенко-Ковальова Н.* Концепція «великої літератури» Уласа Самчука // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 58–64. 10. *Мовчан Р.* Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 50–58. 11. *Павличко С.* Теорія літератури. – К., 2002. 12. *Руснак І.* Засади художньої історіософії Уласа Самчука // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 28–38. 13. *Савченко З.В.* «Романтика вітаїзму» (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. 14. *Самчук У.* Велика література: Доповідь на І з'їзді Мистецького українського руху (МУР), грудень 1945 // Самчук Улас. Роздуми про літературу: Зб. літ.-критич. статей. – Рівне, 2005. – С. 8–28. 15. *Самчук У.* На коні вороному: Спомини і враження. – Вид. 2-е. – Вінніпег, 1990. 16. *Самчук У.* Плянета Ді-Пі: Нотатки і листи. – Вінніпег, 1979. 17. *Тарнавський Ю.* Темна сторона місяця // Критика. – 2000. – Ч. 7–8 (33–34). – С. 4–10.

SUMMARY The article deals with the critical and memoirs inheritance of U.Samchuk and I.Bagryaniy in which their attitude to “great literature”, declared by the Ukrainian Artistic Movement (UAM) as the leading idea for the Ukrainian post-war emigrant literature, is discovered.

Ж. В. Сопельник

До історії взаємин Г. Костюка та І. Багрянного

Видатного українського еміграційного науковця, публіциста, мемуариста, громадського діяча Г. Костюка не дарма називають літописцем української літератури та історії ХХ століття. За своє майже столітнє життя він мав змогу спостерігати усі колізії літературного та історичного процесу спочатку в СРСР, а згодом у Німеччині та США, був знайомий і підтримував дружні стосунки майже з усіма представниками епохи „розстріляного відродження”, про що свідчать не тільки величезна кількість його наукового, публіцистичного, епістолярного доробку, але й два грубесних томи спогадів, писати які автор вирішив вже після 80-ти років. Власне, останнє двадцятиліття свого життя він і присвятив написанню ґрунтовної мемуарної діалогії під назвою „Зустрічі і прощання”. Спогади Костюка, окремі листи, що дійшли до нас, розвідки наукового характеру – це все лектура, за якою можна з’ясувати особливості його взаємин з багатьма представниками літературного процесу ХХ ст., серед яких одне з провідних місць займав І. Багрянний.

Характеризуючи творчість Г. Костюка, І. Кошелівець зазначав, що „його літературний доробок за це сорокаліття – воістину повна історія тієї драматичної доби. Почавши з її передвісника Володимира Винниченка й закінчуючи Іваном Багрянним, сливе не лишилося жодного з її діячів поза увагою Костюка, яким він присвятив ґрунтовні статті, монографії. Але три постаті незмінно стояли в центрі уваги літературознавця-дослідника: згадані вище Винниченко і Багрянний, третій – Микола Хвильовий” [6:126]. (Цитати подаються за сучасним правописом). І. Багрянному, як і Г. Костюку, було властиве активно-романтичне сприйняття дійсності, що пов’язано з періодом „розстріляного відродження”, у який відбувалося становлення особистості обох митців, з його теорією роман-