

ПСИХОДРАМА ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Тихолоз Богдан. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. Студії. — Львів, ЛНУ ім. Івана Франка. — 2005. — 180 с.

У сучасне українське літературознавство Б. Тихолоз входив не голосно, але предметно й упевнено. Найприкметнішою ознакою його наукового пошуку було прагнення відійти від заїдеологізованих, тенденційно прямолінійних оцінок літературних явищ і потрактування їх на якісно нових основоположних підставах. Уникаючи крайнощів одноплосинного підходу до вивчення насамперед творчості І. Франка, дослідник робить вдалі спроби проникнення у найсуттєвіше, що визначає природу художньо-естетичного мислення письменника та поетичної творчості загалом. Так молодий учений виходить на ідею “цілого чоловіка”, сформовану ще на початку ХХ ст. М. Євшаном, поглиблює і розвиває її, переконливим прикладом чого стала й оцінювана тут праця.

Науково виважений вибір предмета дослідження, продумана побудова студій, скрупульозний та усебічний аналіз тих чи тих фактів, обґрунтовані узагальнення і висновки формують цілісну і своєрідну сукупність поглядів автора на життєву драму І. Франка та художньо-естетичні підстави її вираження в поетичній спадщині письменника. Зміст такої сукупності поглядів визначається діалектикою взаємозумовленості та взаємодії усіх складових внутрішнього світу поета і його героя, обставин їх повсякденного буття, суперечностями становлення і розвитку цього внутрішнього світу, характерів, обставин, поетичних утворень тощо. Опорними творами, які виражають особливості психодрами І. Франка у світлі єдності та суперечностей мислительно-розсудкового і чуттєвого первнів в художньому освоєнні та зображенні, зумовлених обставинами особистого та суспільного буття думок і почувань, для дослідника стали такі твори, як “Не покидай мене, пекучий болю...”, “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...”, “Як голова болять...”, “Похорон”, “Іван Вишенський”, “Мойсей”, “Хмельницький і ворожит”, збірка “Зів’яле листя” тощо. Саме в них чітко окреслено психодраму І. Франка, становлення, розвиток і розв’язку якої відбувається у напрямку від “цілого чоловіка” (взірця) до “поєдинку” (колізії двійництва) зі світом і самим собою та “похорону” (розв’язання цієї колізії), своєрідного очищення задля того, щоб знову стати взірцем “цілого чоловіка” і знову продовжити проходження крізь ці кола стражденного життя — боротьби за самого себе і світ.

Відчуваючи певну обмеженість для розв’язання порушуваних проблем поділу способів само-

пізнання, саморозгортання на елементарно-автопсихологічний, науково-теоретичний та філософський типи, автор цілком закономірно й обґрунтовано ставить питання про необхідність введення в літературознавчий обіг поняття *художньо-образного типу* такого самопізнання та саморозгортання, тобто з’ясування його естетичної природи і формування на цих підставах суто літературознавчої ознаки. Розумінню змісту цієї ознаки як закономірної єдності драматичних “роздумів, переживань, волінь, підсвідомих потягів, а не зовнішніх фактів чи подій” (С.21), їх унормуванню й присвячені студії Б. Тихолоза. Це дало йому змогу по-новому досліджувати психодраму І. Франка, адже історія літератури для нього — насамперед історія особистостей, “а вже потім — стилів, напрямів, угруповань, ідеологій...” (С.12). На основі названих ознак і понять в їх діалектичній єдності та суперечностях автор розвиває провідні ідеї своєї праці.

Одна з визначальних серед них — це розуміння художньої творчості як психодрами митця, зумовленої його одержимим прагненням самопізнання духовної цілісності, єдності духовного становлення і розвитку, як вияву глибоких травм, насамперед зовнішньо-соціального і внутрішньо-психологічного характеру. Художня творчість, як стверджує автор, стає, отже, прагненням позбутися болючих психологічних проблем через подолання кризи духовного буття, спробою винести “за дужки” власного “я” усе негативне, травматичне, “витонченою формою автопсихографії та автопсихотерапії, ліком на власні душевні недуги шляхом їхнього мистецького зображення” (С. 28). Погодьмося, що таке прочитання творчості І. Франка не просто на часі, воно криє в собі відкриття незнаних, чи то принаймні малодосліджених проблем, які досі залишалися на узбіччі українського літературознавства, хоча мали б відкрити завісу на певні вияви психології художньої творчості поета, розуміння діалектики його душі та душі його героя, пролити світло на естетичний зміст та естетичне призначення їх самовираження, дали б нові підстави і можливості визначення їх національних особливостей у взаємозв’язку із загальнолюдськими цінностями і т.д.

Усвідомлюючи важливість поставлених перед собою завдань, ці проблеми вчений вирішує на принципово нових наукових підставах. Скажімо, художньо-естетичні протилежності (*гадюка*,

змія-полоз — зло і *серце* — гуманність, моральність, співчутливість, життєлюбність, духовне багатство, добро, воля; *життя* — *смерть*; *любов до ближнього* — *ненависть*, *себелюбство*; *любов до Бога* — *зневіра*; *опертість на апокрифи* — *самобутність*; *колізія двійництва* — *діалектика цілісності і роздвоєння* дозволяють з'ясувати природу самобачення письменника у дзеркалі власної поезії, заглянути у задзеркалля духу, крізь видимість дійти до сутності, з'ясувати природу та смисл образних утворень у їх психологічному, культурно-історичному, пізнавальному, буттєвому, ціннісному вимірах залежно від властивостей і потреб людини.

Така багатогранність, усеохопність з'ясування тих чи тих проблем надає усій сукупності літературознавчих поглядів Б.Тихолоза на них місткості та чіткої визначеності, відкриває І.Франка досі незнаного, справжнього, з його сумнівами і протиріччями, каменярьською вдачею і водночас страдника, вимученого та виснаженого повсякденними обставинами особистого і суспільного життя. Дослідник, як і автор поезії “Не покидай мене, пекучий болю...”, доходить несподіваного висновку, що у змісті прямих протилежних образів *серця* й *гадюки* закорінена драматична урівноваженість внутрішнього світу ліричного героя. Суперечлива єдність, гармонія цих образів — то болісні роздуми про призначення людини в цьому світі, про її моральну і духовну досконалість. Але така досконалість, гармонія — не в ідеалізації, надто ж не в життєвій ідилії, а в усвідомленні необхідності страждання як вияву краси і гармонії. Взірєць досконалості, прагнення досягти його, зрівнятися з ним у такому разі руйнує цю досконалість, обертається для ліричного героя муками і стражданнями, які, проте, мають свій, суто франківський смисл: “Не покидай мене, пекучий болю, Не покидай важкая думо-муко, Над людським горем людською журбою! Рви серце в мні, бліда журо-марюко, Не дай заснути в пустелі безучастя — Не покидай мене, гриже-гадюко!”. За тонким спостереженням дослідника, *серце* тут уособлює тепло, світло, життя, любов, людяність, яким *гадюка* — вияв гризоти, розпуки — не повинна давати спокою, розбуджувати їх до протистояння темним силам, силам зла, мороку і смерті, у боротьбі з ними знаходити душевну рівновагу, смисл життя, “бо ж той, хто віддав себе світові, тим самим прийняв його у свою душу”, відтак “головна битва точиться в його нутрі, а не межі ним і світом” (С.54). Прикметно, що в книжці ґрунтовно з'ясується національна природа не лише образів *серця* та *гадюки*, а й інших поетичних утворень, надто ж у зіставленні з поезією інших народів світу. Перейнятність ліричного героя болями світу як власними болями, громадянська основа само-

визначення в них, тонкий ліризм і вишукана філософічність художнього мислення І.Франка ґрунтуються, як вважає Б.Тихолоз, на світоглядно-поетичному змісті образів української народної творчості, філософських ідей Г.Сковороди і т.д. Шкода, правда, що автор обійшов тут увагою праці П.Юркевича, Д.Чижевського, Є.Онацького, О.Кульчицького, М.Шлемкевича та інших українських філософів та психологів-народознавців, наукові ідеї яких пролили б чимало додаткового світла, зокрема на художню розробку І.Франком “філософії серця”, особливості самовираження й самоутвердження поета і ліричного героя у внутрішньому конфлікті, на своєрідність розгортання цього конфлікту, художньо-філософських узагальнень в ньому.

Як уже зазначалося, поетичну творчість І.Франка Б.Тихолоз досліджує, насамперед, як вияв психологічної драми митця, тобто витіснення складних, загострених станів, виняткових проявів психіки в художній твір, як своєрідний “театр для себе”, у якому все становить відображення, вираження і зображення власного “я”. На кону цього театру йде боротьба отого власного “я” із самим собою й урівноваженість пристрастей, мук, тривоги, туги, болісних роздумів, усвідомлень порушується. У самовираженні поета як і ліричного героя постає момент виходу з рівноваги, зі стану драматично-напруженого спокою. Він виливається у внутрішній поєдинок із самим собою, з'являється *колізія двійництва*, яка, проте, також складає природну діалектичну єдність. Вона й становить одну з основоположних підстав дослідження діалектики “розщеплення внутрішнього цілісного ліричного суб'єкта на “героїко-каменярьську” та “приватно-страждальну” іпостасі (С.120). У “Поєдинку” “правдивий” і “фальшивий” Мирони, “олюднені” хвилі і човен моделюють дійсність через світосприйняття, світорозуміння, через внутрішнє “я” й самого І.Франка, “духовно розчакнутого межі світлом і темрявою, вершинами і низинами, вірою і зневірою” (С.127). У “Смерті Каїна” подібного роду суперечності віднаходять гармонію у внутрішньому світі самого героя, готового спокутувати свій гріх, відкривши людям просту, але мудру істину: джерелом життя є велика любов. Однак несвідомо покараний сліпим Лемехом, цей великий грішник не може поставити своє прозріння на службу людям. Оця внутрішня боротьба за вибір свого шляху, своєрідний суд над самим собою, за те, що грішив у своєму серці, за сумніви, за спокуси, зневіру і безнадію, за те, що впустив до своєї душі “злого демона пустині” у названих та інших творах гіперболізовані і, як стверджує дослідник, виносяться поетом зі свого внутрішнього світу в моторошний “великий” поетичний світ

борні світла і темряви, що суттєво поглиблює художньо-філософське начало: герой досягає самого себе і через поховання внутрішньої роздвоєності оздоровлює власний недужий дух, повертаючи себе до нового життя. Це ж, своєю чергою, надає художній оповіді, характерам героїв трагічного піднесення, бо ж зрада (“Поєдинок”), гадюка, що вижерла серце (“Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...”), втеча у смерть (“Зів’яле листя”) не дають відновити втрачену внутрішню цілісність.

Однак Б.Тихолоз наголошує на тому, що навіть повсюдний трагізм буття і повсякденний ризик смерті — ще не привід здаватися у борні, бо ж навіть тоді, коли бодай один із десяти човнів дійшов до пристані, шукати мети варто, бо ж “ніде той не дійде, Хто не має цілі” (“Човен”). Так відбувається трагічне очищення. І тут Б.Тихолоз робить глибокий і переконливий висновок: рух художньо-естетичної свідомості як вияв психодрами І.Франка відбувається за законами діалектики (кількість переходить у якість, протилежності саморозкриваються в їх єдності і боротьбі, одна в одній, а заперечення заперечення переконує в тому, що “кожен синтез породжував антиномію, що після “похорону” щоразу воскресав “цілий чоловік”, а в його душі знову визрівав поєдинок). “Тож діалектика цілісності і роздвоєння, — пише він, — не випадковий епізод чи літературний мотив, хай і часто повторюваний, а перманентний “метасюжет” Франкової життєтворчості, її “нерв”, глибоко мотивований психологічно й світоглядно. Тому ані “цілий чоловік”, ані колізія двійництва *ніколи* не стали для письменника перейденим етапом і *ніколи* не були остаточно поховані” (С. 146-147). Це й визначає сутність усієї сукупності поглядів Б.Тихолоза на психодраму І.Франка. Особливості ж її літературознавчого осмислення полягають у тому, що свої ідеї дослідник розвиває, як зазначав свого часу І.Денисюк, у річищі концепції української національної культури, тобто в річищі художньо-естетичного мислення самого І.Франка.

Переконливим прикладом формування основоположних підстав дослідження на такому ґрунті слугує те, що Б.Тихолоз незрідка послуговується працями М.Гайдеггера, Г.-Г.Гадамера, С.К’єркегора, Ф.Ніцше, К.Сельчонка, М.Бердяєва та інших іноземних учених, розвиває їх певні положення, але лишається при цьому вірним учнем і послідовником І.Франка. Скажімо, виходячи з Гайдеггерового розуміння художнього твору як повідомлення, крізь яке голосом автора промовляє саме буття, він не механічно переносить його в основу свого дослідження, а шукає те спільне, що об’єднує І.Франка (самобачення письменника в дзеркалі власної поезії: “... Мос найвище бажання як писателя і поета: щоб мос

слово було я с не і щоби в ньому, як в дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице”) та М.Гайдеггера (“Поезія — це у-становлення буття за допомогою слова”). Далі ж розуміння поезії як повідомлення, а саме як віддзеркалення в ній “щиролюдського лица”, дослідник розвиває в суто франківських вимірах. Він вказує насамперед на таку особливість художньо-естетичного повідомлення в досліджуваних творах українського поета, як автобіографізм, самобачення, преображення, медитативність ліричного роздуму-переживання, зосередженість на проблематиці філософсько-поетичних розважань письменника та ін., що й виливається в нього в чітко окреслене вище тріступінчасте утворення — “цілий чоловік” (взірець) — “поєдинок” (колізія двійництва) — “похорон” (розв’язання цієї колізії), — складові якого досліджуються у їх діалектичних взаємозв’язках, взаємосуперечностях, взаємозумовленостях і взаємопереходах. До того ж своєрідність такого саморозвитку, такого саморозгортання психодрами І.Франка з’ясується Б.Тихолозом на тлі західноєвропейської поезії, психологічної, художньо-естетичної та філософської думки, що дало йому змогу показати національну самобутність психологізму досліджуваних творів поета, з одного боку, а з другого — мислити ознаками і поняттями самого І.Франка, формувати усю сукупність основоположних підстав свого дослідження в отому річищі української національної культури, в якому, як уже зазначалося, мислив свою творчість сам І.Франко. Відтак українська літературознавча думка природно вводиться у західноєвропейський та світовий контекст як рівноправна і загальнозначима думка, а творчість поета — у коло найвидатніших поетів світу.

Хоча й тут авторові також можна зробити свого роду закид з приводу того, що він обійшов увагою праці ряду українських учених, зокрема А.Костенка, В.Лесика, М.Колесника, присвячені діалектиці естетичного й особистісного відношення, закономірностям становлення художнього образу, філософським проблемам художньо-естетичної типізації, законам композиції художнього твору, діалектиці літературного поступування тощо, завдяки чому рамки дослідження значно розширилися б, а основні його ідеї знайшли б нові поштовхи до поглибленішої розробки, надавши узагальненням і висновкам нового змісту. Українське літературознавство тут суттєво доповнило б західноєвропейську літературно-естетичну думку в розв’язанні проблем психологічного аналізу, діалектики співвідношення відображення і зображення, узагальнення і вираження ідеалів, вираження і взаємовираження, відтворення і

перетворення в художньому образі і т.д.

Нові ідеї, формування національних основоположних підстав сучасного українського літературознавства потребують введення в науковий обіг й нових національних ознак і понять, на яких ґрунтувались би літературознавчі дослідження. У цьому плані у праці Б.Тихолоза маємо перші, часом досить вдалі спроби. Він послуговується такими ознаками і поняттями, як “естетико-психологічний підхід”, заміняючи ним “індуктивну поетику” (“...а також *естетико-психологічного підходу* (“індуктивної поетики”)”) самого І.Франка, обґрунтованого зосібна в його трактаті “Із секретів поетичної творчості” — (С.26), “межипростір”, виведеним з формули І.Франка “внутрішня драма тиші” (пауза, тобто “*межипростір*”, — “це зовсім не бездіяльність. Навпаки, це діяльність посилена, поглиблена, інтенсифікована. Тільки не зовнішня, а внутрішня”. “*Внутрішня драма тиші*” за влучною формулою Франка з трактату “Із секретів поетичної творчості” — (С.36) і т.д. Звичайно, вони слугують добрим знаряддям структурування думки, вагомою складовою психоаналізу, аналізу естетичного силового поля образу ліричного героя того чи того твору, того чи того тропу і т.д. Однак авторові ще не завжди вдається уникнути невиправданого захоплення ознаками й поняттями іноземного літературознавства і вийти на поле творення системи таких ознак і понять на ґрунті національної мови, психології, естетики, вчень про українську націю, народознавчих та філософських ідей українських учених. У студіях не раз зустрічаємо “художні антропософії”, “танатоси”, “інкарнації”, “семантичні конотації”, “концепти” тощо. Маємо й непоодинокі нагромадження чужоземних слів на зразок: “Езистенційна ситуація абсолютної поразки універсалізується у фінальному строфоїді” (С.90) та ін. Окрім того, що ознаки і поняття такого роду не завжди точно виражають національну природу літературних явищ (пор., наприклад, уже згадувані “індуктивну поетику” та “естетико-психологічний підхід”), вони часто спотворюють їх сутність, ускладнюють їх розуміння і сприйняття. На жаль, такі спрямування у вітчизняному літературознавстві іноді набувають загрозливого характеру, витісняючи з наукового вжитку питоми українські ознаки і поняття, українську мову загалом, а відтак гальмують становлення і розвиток історико-теоретичної літературознавчої думки, заганяючи її в глухий кут.

Заслужовує на увагу і спроба Б.Тихолоза зняти комуно-радянський ідеологічний глянець із творчої постаті І.Франка. Питання про революційний демократизм, соціалізм письменника, пропаганду ним марксизму та “непримиренну” боротьбу з усілякого роду модерністами та декадентами, що глибоко в’їлися у свідомість стар-

ших поколінь ще зі шкільної парти, сьогодні розв’язані самим часом. Такого роду тенденційно й одноплосинно запрограмовані характеристики його творчої особистості цілком закономірно відійшли в небуття. Проблема ж, сказати б, каменяряства І.Франка в українському літературознавстві сьогодні обговорюється досить дієво. Одні вчені стверджують, що уподібнення самого письменника з героями його відомого твору — не що інше як ідеологічне устійнення, закостенілість, міф радянських часів, інші вбачають у цьому суттєву і цілком природну ознаку світогляду і характеру письменника — насамперед розуміння ним мети, смислу і цінності життя, свого призначення і призначення своєї творчості в історичному поступі народу і суспільства. У потрактуванні цієї проблеми Б.Тихолоз не завжди чітко окреслює свою позицію, не до кінця вмотивовує її. Він категорично не сприймає витвореного радянською ідеологічною системою образу І.Франка як соціальної маски, персони-ідеологеми, продукту соціальної міфології комуністичного режиму, а отже, і перебільшеного, безвідносного значення таких творів, як “Вічний революціонер”, “Товаришам із тюрми”, “Борислав сміється”, “Каменярі”, на основі яких формувались уявлення тих часів про самого письменника і громадського діяча. Звичайно, це не викликає ніяких заперечень: псевдопортрет такого І.Франка — неспростовний факт. Однак і в сучасному літературознавстві маємо непоодинокі спроби за тією ж схемою подати інший псевдопортрет: І.Франко — “народник”, тобто ворог поступу, відступник, закостенілий у своїх естетичних поглядах та літературно-критичній діяльності і т.д., і т.п., а сприйняття його як Каменяря в корені хибне і, зрозуміло, неприйнятне. Розкривши зміст цих крайностей, Б.Тихолоз робить висновок: “Тим часом усталений перифраз “Каменяр” — це насправді некоректна синекдоха: тут частина персонального мікрокосму митця, до того ж, може, й не найістотніша (хоч зауважимо, такі іманентна йому й зовсім не периферійна), видається за ціле” (С.8). Такі міркування у книжці конкретизуються і в ході ідейно-тематичного та художньо-естетичного спрямування змісту поетичної спадщини митця.

Як бачимо, Б.Тихолоз не заперечує каменяряського духу, каменяряського характеру І.Франка. І тут він виступає не стільки непослідовним, скільки незавершеним у своїх роздумах і висновках. Предмет і жанр дослідження не завжди дозволяли йому вповні розкрити своє, нове розуміння І.Франка як Каменяря, Вічного революціонера, протиставити його радянським устійненням на цьому ґрунті. Тому заперечення дослідником таких устійнень сприймаються якось прямолінійно, одноплосинно та однознач-

но. Саме це і слід мати на увазі, читаючи книжку Б.Тихолоза, зауважуючи і розвиваючи передусім усе те додатне, що визначає її зміст. Студії дали можливість осмислити проблему в основних її вимірах, виробити основоположні підстави дослідження, сказати б, випробувати його положення думкою наукової громадськості, накреслити можливості подальших пошуків. І це вельми повчально. Цілком природно, що за такого підходу одні питання у праці висвітлені глибоко й усебічно, інші розв'язуються принагідно, фрагментарно, а то й у порядку постановки проблеми, потребують усебічного дієвого обговорення. Однак коло самих проблем автор окреслює досить чітко. Цілісність та чітка спрямованість студій виявляється й у розумінні психодрами як діяння душі, душевного життя, визначених ними послідовних змін у їх взаємозв'язках та взаємозумовленостях, як драми думок і переживань, роздумів, самоаналізу і переживань, прагнень і волевиявлень, як внутрішньої історії. У світлі такого розуміння Б.Тихолоз веде мову про самотність І.Франка, скажімо, в художньому освоєнні апокрифів. Зіставлення творів І.Франка з найкращими творами світової літератури ("Божественна комедія" Д.Алігієрі, "Синій птах" М.Метерлінка, "Конрад Валленрод" А.Міцкевича), філософськими ідеями Г.-В.-Ф.Гегеля, І.Канта, Ф.Ніцше, К.-Г.Юнга та інших письменників, художників і вчених накреслює широкі можливості дослідження проблем національної самотності творчості письменника, діалектики національного та загальнолюдського в його художній та науковій спадщині. В аналізі літера-

турного твору, літературно-естетичних поглядів І.Франка, діалектики літературного поступування Б.Тихолоз природно поєднує і розвиває ідеї різних наук — народознавства, теорії та історії вітчизняного і зарубіжного письменства, психології, естетики, філософії, антропології і т.д., виходячи насамперед із художньо-естетичної природи явищ, з їх ідейно-тематичного та художньо-естетичного змісту. На цих підставах учений також шукає можливості оновлення принципів аналізу художнього твору. Першоджерела ж літературного поступування він виводить і пояснює духовним світом творчої особистості, своєрідністю його розгортання в часі і просторі, у найтісніших діалектичних взаємозв'язках та взаємозумовленостях із формуванням і становленням усієї сукупності поетичних утворень національної літератури. Злободенність проблематики, свіжість думок та ідей, їх спрямованість у майбутнє української літературознавчої науки, самотність наукового почерку автора студії "Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії" Б.Тихолоза засвідчують, що великий український письменник І.Франко уже сьогодні відкривається, а з часом усе більше й більше відкриватиметься нам, поставатиме перед нами у всій своїй складній і драматичній величі, що розвиток наукових ідей вітчизняного літературознавства виводить пізнання його творчої особистості, як і саме літературознавство, на свою, широку дорогу, дорогу національно самотнього поступування.

Олексій Вертії

ЛІНІЯ НАЙБІЛЬШОГО ОПОРУ: ТАБІРНИЙ ТЕКСТ У СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Колошук Н.Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія. — Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. — 500 с.

Тема монографії — тюремно-табірна проза як комплекс документальних та художньо-белетристичних свідчень про пережиті авторами на нелегких шляхах слов'янської історії ХХ століття. Тема ця давно на часі принаймні з двох причин. По-перше, злочинною недбалістю видається нам тенденція до "забування" уроків недавньої історії. Тюремно-табірний світ із його апологією зла, насильства та безправ'я — жахлива поразка людства, з якої не були засвоєні чіткі уроки. Свідчення очевидців у цьому сенсі нині чи не єдина можливість запобігти повторенню помилок. Адже саме мистецтво слова а рїорї надїлене здатністю чуттєво-предметно впливати на

свідомість читача, надовго залишаючи зримі образи в його уяві. Тому "щеплення" у вигляді "табірного тексту" не стануть на заваді нікому. По-друге, чим далі, тим потужніше в літературну епістемологію входить система координат документалістики. Підвищення громадської уваги до такого типу літератури і натомість спад зацікавленості белетристикою — речі показові не лише на пострадянському просторі. "Посткатастрофічний" погляд на речі вимагає звернення до свідчень — документів часу, до осмислення реальності "тут-і-тепер" — без літературної умовності.

Незважаючи на те, що величезний пласт тю-