

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха
Кафедра української літератури

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
з української літератури
на тему:
**«ХУДОЖНІ ПАРАМЕТРИ СВІТУ НАУКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ
І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ»**

Здобувача ступеня вищої освіти магістра
спеціальності 035. 01 Філологія
Українська мова і література
Желавської Тетяни Миколаївни

Науковий керівник – кандидат філол. наук,
доц. **Поляруш Н. С.**

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка: ECTS _____

Голова комісії

(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

У роботі дотримано принципу академічної доброчесності _____ Желавська Т.М.

м. Вінниця – 2018 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТУ НАУКИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	
1.1. Художньо-інтерпретаційні моделі прози про науку як типологія образу науки і науковця.....	7
1.2. Тенденції розвитку української прози про науку та науковців.....	19
РОЗДІЛ 2. ДИСКУРС НАУКИ ТА НАУКОВЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	
2.1. Художня інтерпретація людей науки у прозі В. Домонтовича: а) образ науки у жанрових різновидах інтелектуального оповідання, художньої біографії.....	26
б) образ науки в модерністичному романі «Доктор Серафікус».....	42
2.2. Художні особливості моделювання образу вченого в кіноповісті «Мічурін» О. Довженка.....	51
2.3. Інтерпретація світу науки у творчості Остапа Вишні.....	63
2.4. Проблематика і поетика гумористичних творів про науку Ю. Івакіна.....	71
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78

ВСТУП

Дискурс науки в українській літературі на перетині століть, коли формується нова світоглядна парадигма, є однією із найпоширеніших літературознавчих проблем. З розвитком суспільства кожна наступна епоха заперечувала попередню, змінювались не тільки знання про науку, змінювалась сама наука, стрімко набираючи нових ознак. А тому її наукове осмислення потребує переоцінки поточних літературних явищ, нових контекстів та підходів, у світлі яких здобуваються знання.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена тим, що дослідження художнього світу науки та науковців в українській літературі – це нова та недостатньо розроблена в теоретико-методологічному й історико-літературному аспектах проблема, яка особливо увиразнюється на тлі світоглядних зрушень кінця XX – початку XXI століття.

У полі зору українських літературознавців образ науковця перебував рідко. Відомо, що радянське літературознавство лише почасти зверталося до образу вченого, оскільки чільними постатями соцреалістичної літератури завжди вважалися робітники і селяни. Інтерес до постаті науковця пожвавився у 50–70-х роках XX століття.

Серед праць означеної проблеми II половини 70-х років XX століття вирізняються «Проблеми науки – проблеми людини», «Духовні параметри героя» М. Жулинського, «Параметри наукової теми» Д. Деркача, у яких розвинуто основні положення попередніх дослідників. Так, М. Жулинський запропонував аналізувати тему науки і образ науковця в межах реалістичного, науково-фантастичного та біографічного жанрів, наголосив на тому, що письменник, ставлячи за мету художньо відтворити світ науки, насамперед думає про світ людини, яка його творить, про її духовні запити, моральні засади, психологічну структуру.

Над окремими аспектами означеної проблеми працювали Ю. Пелешенко, Ю. Ларін, Г. Нога, які вивчали образ премудрості в культурі бароко.

До образу мислителів, науковців і псевдонауковців у романах В. Підмогильного та І. Багряного звертались О. Шапошникова та І. Шаталова.

Як бачимо, у добу постмодерну назріла необхідність вивчення художньо-інтерпретаційних моделей науки в українській прозі. Найновішою цілісною працею про образ науковця в українській прозі XIX – початку XX століття є монографія «Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI століття про науку» Р. Ткаченка. У цій праці вперше в українському літературознавстві висвітлено рух філософсько-естетичних уявлень про науку як низку художньо-інтерпретаційних моделей в українській прозі XIX – початку XXI століття. Таким чином, системне вивчення та осмислення теми і феномену науки активно розпочалось.

Мета магістерської роботи – з’ясувати теоретичні та методологічні підходи в осмисленні прозових жанрів про науку в українській літературі I половини XX століття, дослідити образ вченого крізь призму творчості В. Домонтовича, О. Довженка, Остапа Вишні, Ю. Івакіна.

Для реалізації поставленої мети необхідно розв’язати такі **завдання**:

- 1) проаналізувати передумови художнього зображення людей науки і наукової проблеми в українській літературі;
- 2) розглянути основні етапи розвитку феномену науки;
- 3) дослідити концепцію образу науковця та її втілення в українській прозі у філософсько-естетичних координатах;
- 4) з’ясувати особливості жанрово-стильової інтерпретації науки в українській прозі I половини XX століття у творах В. Домонтовича, О. Довженка, Остапа Вишні, Ю. Івакіна.
- 5) визначити роль та місце української прози I половини XX століття про науку та науковців у літературному процесі доби;

Об’єктом дослідження є твори В. Домонтовича «Без назви», «Емальована миска», «Зоряні мандрівники», «Професор висловлює свої

міркування», «Професор і Іван Закутній діють» «Доктор Серафікус», О. Довженка «Мічурін», Остапа Вишні «Реготуни», «Од бузини до колодязя», «Говорила-балакала», «Чаплі» та Ю. Івакіна «Сни на вченій раді», «Музичний антракт», «Бумеранг принципу», «Балада під знаком скромності», «Нестерпність краси», «Комбінації з трьох рядків», «Вода».

Предметом дослідження є образ науки і науковця як єдність художньо-інтерпретаційних моделей, їх поведінки, статусу й загальнолюдських цінностей у форматі жанрово-стильових різновидів.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Методологічною основою є теоретичні положення, спостереження Н. Бернадської, Б. Буряка, В. Герасимчук, В. Горського, А. Гуляка, М. Жулинського, М. Кагана, Ю. Коваліва, Ю. Лотмана, А. Ткаченка, Д. Чижевського, Н. Чорної, Ю. Шевельова та інші.

При написанні роботи використано біографічний, історико-культурний та порівняльно-типологічний методи аналізу літературних явищ.

Наукова новизна роботи. У роботі зроблено спробу окреслити художню інтерпретацію світу науки і науковця в українській прозі I половини XX століття у форматі її жанрово-стильових особливостей.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона певною мірою узагальнює теоретичні надбання літературознавчої науки щодо розуміння проблеми інтерпретації наукового світу в українській літературі.

Практична цінність дослідження полягає у тому, що матеріали магістерської роботи можуть бути використані при підготовці до лекційних та практичних занять з курсу «Історія української літератури I половини XX століття», учителями загальноосвітніх шкіл, як суттєве доповнення до нового трактування творів новітньої української літератури, а також у спецкурсах і спецсемінарах із української літератури, для написання рефератів та статей.

Апробація. За матеріалами дослідження опубліковано дві одноосібні статті «Образ вченого у кіноповісті О. Довженка «Мічурін»» (Збірник наукових статей «Літературознавчі студії. Випуск 11. Вінниця, 2017. С. 108–111), «Художній світ науки: теоретичний і методологічний аспекти в українській літературі» (Філологічні студії: збірник наукових праць студентів та молодих науковців. Випуск 15. Вінниця, 2017. С. 133–138).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, що, в свою чергу, мають 6 підрозділів, висновків та списку використаних джерел, що нараховує 90 позиції. Обсяг основного тексту роботи становить 77 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТУ НАУКИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Художньо-інтерпретаційні моделі прози про науку як типологія образу науки і науковця.

Наука – це суцільна, безперервна модифікація. Адже століття за століттям змінюється все і наука та образ вченого тому не виняток. Так, здавалось у XVIII ст., під впливом ідей Просвітництва, в свідомості європейців уже склався той образ науковця, який домінуватиме у наступні роки. Постав такий образ чи не вперше у книзі німецького філософа І. Г. Фіхте «Кілька лекцій про призначення ученого», у якій зазначалось, що від розвитку науки залежить й безпосередньо розвиток людства, а вчений – надлюдина, з визначною місією. Мислитель вважав, що науковець призначений для суспільства й існує завдяки суспільству. Згідно його переконань, людство може існувати без усього, у нього все можна відняти, крім можливості вдосконалення [78, С. 7 – 64]. Проте через півторасти років виходить праця німецького соціолога М. Вебера «Наука як покликання і професія», яка кардинально змінює погляди, щодо значення науки та образу вченого. Зазначена праця є доповіддю, прочитаною М. Вебером в Мюнхенському університеті з безпосередньою метою – показати [студентам](#), в чому полягає їхнє покликання як майбутніх науковців і викладачів. На думку М. Вебера, наука позбавлена сенсу, бо не дає жодної відповіді на єдино важливі для людства питання: «Що нам робити?», «Як нам жити?». А вчений – це тільки викладач, який взагалі не претендує і не може претендувати на роль пророка, адже не пророцтво робить його відмінним вченим та викладачем. Змінюється й суспільна роль науки: «Сьогодні наука є професією, що здійснюється як спеціальна дисципліна і слугує справі самосвідомості й пізнання фактичних зв'язків, а зовсім не милостивий дар провидців і пророків, що приносить спасіння і одкровення, і не складова

частина розмислів мудреців і філософів про смисл світу» [12, с. 731]. Таким чином, наука не виступає найголовнішим джерелом пізнання людством сенсу життя та шляхів його розвитку.

Як самостійний об'єкт художнього відтворення, наука остаточно утвердилась у європейському мистецтві XIX–XX ст. З цією темою були пов'язані різноманітні настрої та ідеї: надія, розчарування, страх, віра в розум, віра у прогрес, прагнення до влади, багатства, слави, воля до істини тощо. Історія художнього осягнення науки, кореспондує з долею європейської культури, з її розквітом і занепадом.

Художньо-інтерпретаційна модель прози про науку – це типологія образу науки і науковця протягом більше, ніж двох століть, сформована на основних характеристиках жанру і стилю, це філософсько-естетичні уявлення про наукову діяльність, що спираються на масові стереотипи або відштовхуються від них, формовані рамками художніх напрямів, течій, шкіл, тобто так званих «великих» стилів, «редаговані» в контексті ідіостилу того чи іншого прозаїка, форматовані у жанровому відношенні за модальністю на такі, що могли мати місце (умовно кажучи, «реалістична» художня проза), що відбулися (документальна проза), або малоімовірні чи неможливі (наукова фантастика) [76, с. 11].

Тобто за головну ознаку брався панівний у той чи інший період узагальнений образ науки, який можна описати з погляду однієї з фаз європейської культурної свідомості (премодерн, модерн, постмодерн), художнього напрямку, жанрово-стильових різновидів, типології персонажа, особливостей конфлікту тощо.

Таким чином, сформувалися домінантні художньо-інтерпретаційні моделі, які в межах того чи іншого періоду зазнавали диференціації. На думку Р. Ткаченка, взаємозв'язок жанру і стилю можна простежити завдяки поняттю «жанрової системи», яка центрується довкола певного стилю і продукує більшою чи меншою мірою певні жанрові формати як низку жанрів

означених модальностей. Водночас стиль як принцип організації художнього тексту – елемент динамічний, і з цього погляду літературну історію уявлень про світ науки можна було би представити в межах окремої жанрової моделі. Утім, це звузило б кут дослідження і не дало б змоги представити повнішу рецепцію феномену науки в усій її національній своєрідності. Типологія художньо-інтерпретаційних моделей свідчить, яку саме науку осмислювали українські прозаїки, як розуміли її завдання та в яких філософсько-естетичних координатах інтерпретували її можливості. Під типологією персонажа-науковця розглядається перш за все не професійна спеціалізація, не різноманітність характерів чи світоглядів, а панівна протягом певного періоду соціокультурна модель поведінки науковця, що в свою чергу стає одним з літературних штампів.

Досліджуючи художньо-інтерпретаційну модель наукового світу, варто розглянути поняття «дискурсу науки». Адже, по-перше воно є ширшим від поняття художньо-інтерпретаційна модель наукового світу, а по-друге, порівняно з художньо-інтерпретаційною моделлю, воно позбавлене у цьому випадку формально-змістової, естетичної визначеності. Аналіз дискурсу науки застосовуємо передовсім у тих випадках, коли необхідно акцентувати вихід наукової діяльності поза власні питомі межі, перетікання її у дискурс влади, у сферу суспільного будівництва, тотального контролю [76, с. 12].

Найбільшого розквіту тема науки в радянському літературознавстві, здобула в 60 – 70 рр. XX ст., адже це період розвитку атомної енергетики, військової промисловості, освоєння космосу і зростання престижу професії вченого в СРСР. Так першою книгою про образ науковця в радянській літературі стала монографія Раїси Мессер «Життя в науці» (1964).

У своїй монографії Раїса Мессер розкриває проблему характеру науковця, що розкривається у вирішенні різноманітних проблем, наукових і моральних, у конфліктах з оточенням та з собою. Також дослідниця зазначає те, що тільки у XIX столітті науковець став повноцінним

літературним героєм, зокрема на Заході у зв'язку з «трагічною долею вченого в капіталістичному світі», прикладом можуть слугувати твори О. Бальзака «Втрачені ілюзії», Ч. Діккенса «Крихітка Дорріт», та ін., а в Росії епізодичні постаті науковців з'являються неодмінно у супроводі «загальної ідеї» служіння громаді.

У 20 – 30 рр. персонаж-науковець траплявся переважно у п'єсах, оскільки цей жанр апелював до масового реципієнта. Крім тих п'єс, що їх перераховує автор монографії, можна було б додати твори українських драматургів: «Його власність» Я. Мамонтова, «Соло на флейті» і «Кадри» І. Микитенка, «Вибір» І. Кочерги та ін. Образ науковця осмислювався переважно в контексті теми «інтелігенція і революція» в сенсі драматичної боротьби з пережитками минулого. Прикладом може слугувати роман Л. Леонова «Скутаревський». Так, головний герой Сергій Скутаревський, професор-фізик, марить ленінською ідеєю електрифікації Росії, але ось в його житті настає криза, те, що здавалося реальним, близьким, досяжним стало віддалятися і втрачати свій сенс. Згодом такий же мотив, постає у творі П. Загребельного «Розгін». Письменник пише про кібернетику, коли вже закінчилися гоніння за нею й почали визнавати кібернетику наукою. Академік Карналь, головний герой твору, – колишній в'язень концтабору. П. Загребельний у роки війни теж пройшов крізь жахіття концтаборів, тому в якійсь мірі Карналь відображає образ самого митця, але поміщений не в письменницьке, а в наукове середовище. І ось цю суміш – кібернетики і колишнього в'язня концтабору – Загребельний виплеснув на сталіністів, які вільно себе почували в часи брежнєвського застою. Можна говорити про справжній подвиг письменника. В умах сталіністів кібернетика все ще залишалася ворожою наукою, надбанням капіталізму, йшла врозріз з постулатами Маркса-Леніна-Сталіна. А в'язень концтабору, навіть реабілітований, все одно залишався для них ворогом народу [76, с. 12].

Проте варто зазначити й те, що на той час герой-науковець ще не був достатньо ідеологічно правильною постаттю в мистецтві, гуманітарна наука ще не стала частиною ідеологічної індустрії. Свідченням цьому є роман В. Каверіна «Здійснення бажань» (1936) та думки автора про те «чи можуть філолог та історик бути гідними героями радянської художньої літератури» [56, с. 121]. У ще одному романі В. Каверіна «Розкрита книга» відображено не тільки традиційний для виробничої прози конфлікт між консерваторами і новаторами, але й акцентовано конфлікт між відірваними від життя теоретиками і тверезомислячими практиками.

Згодом, образ науковця набирає ще більших оборотів, проте варто зауважити, що людиною науки в літературі все частіше стає не професор з дореволюційною освітою, а людина з народних глибин, що присвятила своє життя народу.

Також Раїса Мессер у своїй монографії перелічує десятки маловідомих імен і назв малопереконливих у художньому відношенні творів з виробничими конфліктами і неодмінною фігурою мудрого партійного керівника, уникаючи по-справжньому значних здобутків російської прози того часу про науковців на зразок заборонених романів В. Гроссмана «Життя і доля» чи В. Дудінцева «Білі шати». Проте цікавою є згадка про повість В. Гроссмана «Народ безсмертний» (1942), де головний герой колишній викладач філософії, комісар Богарев, замислюється над причинами поразок Червоної Армії, переймаючись запитаннями на зразок тих, що порушував О. Довженко у своєму «Щоденнику».

Раїса Мессер не забуває про світовий літературний контекст, хай і використовує його переважно в негативному ключі, але все-таки з пізнавальним ефектом. Скажімо, конструкція сюжету роману Д. Граніна «Іду на грозу», виявляється, містить багато спільного з романом М. Уілсона «Брат мій, ворог мій», «в якому Деві потрібна наукова істина, а Кену «мільйон доларів» [56, с. 306].

З-поміж творів української літератури дослідниця докладно аналізує п'єсу О. Корнійчука «Платон Кречет», в якій молодий хірург протистоїть уже не політичним диверсантам від науки, а завуальованим обивателям, і побіжно – п'єсу О. Довженка «Життя в цвіту».

Головною у монографії дослідниці є проблема характеру науковця, що розкривається у вирішенні різнорідних проблем, наукових і моральних, у конфліктах з оточенням, з собою, з консерваторами, обивателями, диверсантами, тощо. Дослідниця окреслила провідні тенденції розвитку образу вченого в радянській літературі упродовж кількох десятиліть [76, с. 13].

Відома дискусія між «фізиками» і «ліриками» стала активним поштовхом для актуалізації теми науки. Назва датується з появою у «Літературній газеті» вірша Бориса Слуцького «Фізики і лірики» (1959).

Фізики и лирики

*Что-то физики в почете.
 Что-то лирики в загоне.
 Дело не в сухом расчете,
 Дело в мировом законе.
 Значит, что-то не раскрыли
 Мы, что следовало нам бы!
 Значит, слабенькие крылья –
 Наши сладенькие ямбы,
 И в пегасовом полете
 Не взлетают наши кони...
 То-то физики в почете,
 То-то лирики в загоне.
 Это самоочевидно.
 Спорить просто бесполезно.
 Так что даже не обидно,
 А скорее интересно*

Наблюдать, как, словно пена,

Опадают наши рифмы

И величие степенно

Отступает в логарифмы.

Б. Слуцкий [70]

Причиною для цього жвавого обговорення стала стаття Іллі Еренбурга, опублікована в «Комсомольській правді». Це, певним чином, відповідь на лист студентки педагогічного університету, яка скаржилась та зневажала свого друга інженера, через те, що він не розділяв її поглядів щодо мистецтва, відмовлявся відвідувати виставки та концерти, а на спроби прочитати йому поезію О. Блока, заявляв, що мистецтво це – нісенітниця, так як прийшла інша епоха – епоха наукового прогресу. На що Ілля Еренбург зауважив: «Всі розуміють, що наука допомагає зрозуміти світ, куди менш відомо те пізнання, яке несе мистецтво. Ні соціологи, ні психологи не можуть дати того пояснення душевного світу людини, яке дає художник. Наука допомагає дізнатися відомі закони, але мистецтво заглядає в душевні глибини, куди не проникають ніякі рентгенівські промені ...» [35, с. 3].

Особливого загострення дискусія набула після публікації листа кандидата технічних наук Ігоря Полетаєва. Поступово обговорення перейшло у площину осмислення спільного і відмінного між двома цими культурами.

Проблема «фізиків» і «ліриків» зображена й у творчості Максима Рильського. Так у поезії «Діалог» письменник визначає роль літератури і мистецтва у часи науково-технічного прогресу, коли в суспільстві розгорнулася дискусія між «фізиками» і «ліриками». Назва поезії – це відбиття між ними діалогу: перший голос висловлює погляди «фізиків», другий – «ліриків» .

Думка «фізиків» – це погляди тієї незначної частини інтелігенції, яка вважає, що точні науки – це все і треба відмовитись від мистецтва. Думки

«ліриків» – це голос найширших мас, які не хочуть бути додатком до мотора, бо мистецтво для них – це джерело радощів і натхнення.

ПЕРШИЙ ГОЛОС

*У часи космічної ракети,
Кібернетики та інших див
За облавок викиньте, поети,
Допотопних ваших солов'їв!
Геть жбурніть симфонії та мрії,
Як ганчірку кидають за тин!
Хто мотор полагодити вміє,
Вартий більше, ніж знавець картині*

ДРУГИЙ ГОЛОС

*Ця суперечка виникла не вчора,
Може, у печерній ще добі,
Але будь додатком до мотора
Для людини мало, далебі! [68]*

Остання хвиля дискусії прокотилася на сторінках журналу «Питання філософії» в кінці 1970 – початку 80-х рр., у вигляді заочного круглого столу, а у другому номері журналу суперечка завдовжки в чверть століття закінчилась.

Незважаючи на поширену в інтелектуальних колах думку, не можна ска- зати, що суперечку «фізиків» і «ліриків» було нав'язано громадськості, щоб відвернути увагу від більш глибоких економічних, соціальних, національних проблем. Адже розпочалася вона, як доводить Б. Мейлах, одночасно й незалежно в СРСР і на Заході, зокрема з книги Ч. Сноу «Дві культури і наукова революція» (1959) [72] . Конфлікт між культурою і цивілізацією, мистецтвом і технікою, гуманітарними і точними науками існував здавна. Невипадково в англійській мові існує різниця між словами science (точна або природнича наука) і humanities (гуманітарні науки). Нині

гострота протистояння зникла, але упереджене ставлення науковців гуманітарного і негуманітарного профілів один до одного залишається.

Проте варто зауважити, що дискусія спричинила численні публікації у періодичних виданнях, низку монографій, збірників, та значно відбилась на літературному процесі.

Так було окреслено коло проблем про вплив науки на літературу – праці Б. Буряка «Наука. Література. Герой» (1969) і М. Логвиненка «Художник у сучасному світі». З їхнього погляду, зростання частотності постаті науковця в літературі – це наслідок посилення ролі науково-технічної революції в суспільстві, тому тему науки треба розглядати комплексно, як взаємодію наукового і художнього мислення, яка з часом тільки посилюватиметься.

Також у своїх працях вчені порушують й інші проблеми, зокрема проблему впливу наукового мислення на поетику художнього твору. Так наука та наукові знання збільшують коло асоціацій письменника. На думку Б. Буряка «З приходом у літературу героя-вченого, людини розумової діяльності, у більшості творів збільшилась і площа діалогу, авторських переказів, роздумів героя і ніби й справді зменшилась енергія сюжетна» [11, с. 53]. Дослідник робить також спробу осмислити проблему жанрових особливостей прози про науку. Зазвичай її називають інтелектуальною.

У свою чергу Н. Козачук, сучасна дослідниця, подає наступні ознаки інтелектуальної прози: концептуальність, головний герой – інтелігент чи інтелектуал, умовні ситуації, філософські і наукові розмисли, елементи притчі, конвергенція філософської і художньої творчості, підвищена увага до підсвідомості, до сновидінь, марень, «потік свідомості», відсутність чіткої авторської позиції, елементи гри, фрагментарність, перебивання часових відрізків, дефабуляція, парадокс, інтертекстуальність, символи, герої-ідеї та ін. [40, с. 9].

Варто зауважити, що існують суперечки та невизначеність щодо розмежувань інтелектуальної та філософської прози. Філософська проза – це особливий різновид інтелектуальної.

У своїй праці «Наука і сучасний український радянський роман (60 рр. – початок 70 рр.)» (1975) В. Телехов окреслив коло філософсько-естетичних та морально-етичних проблем, які породжує тема науки. На думку вченого, існують два періоди художнього осмислення цієї теми в зазначених хронологічних рамках:

- 1) 50 рр. – перша половина 60 рр., романи В. Замкового, Я. Гримайла, І. Собчука;
- 2) друга половина 60 рр. – початок 70 рр., проза Л. Дмитерка, Ю. Бедзика, Ю. Щербака та ін.

Основна відмінність між двома періодами – це зміщення конфлікту від виробничого до морально-етичного. У радянські часи образ вченого уособлював собі дослідника, патріота й інтернаціоналіста, якому притаманне почуття громадянської та моральної відповідальності, як людини з широким колом інтересів. [75, с. 6].

Тему моральної відповідальності вченого у своїх працях порушувала й Н. Чорна, стверджуючи, що науковець не тільки знаходиться в епіцентрі подій сучасності, він також свого роду людина майбутнього.

Пізніше М. Жулинський зазначив, що «науковий прогрес багато залежить від людських – духовних, моральних, психологічних – «ресурсів» ученого» [36, с. 24].

З часом, коли похитнулась всемогутність науково-технічної революції, похитнувся й інтерес письменників до науки та образу вченого. Про нього писали лише у контексті проблеми жанру чи жанрових різновидів української інтелектуальної прози, урбаністики, у зв'язку з постатями окремих письменників-інтелектуалів.

За останні десятиліття у західній гуманітарній науці побачили світ низка англомовних та німецькомовних монографій, де проаналізовано художню інтерпретацію постаті науковця у західноєвропейських літературах та кіно, зокрема Р. Хайнес «Від Фауста до Стрейнджлава: репрезентація вченого в західній літературі» (1994), Р. Дітріха «Вчений в літературі» (2003), А. Косеніни «Учений дурень. Студії над жанром сатири про вчених (Gelertensatire)» (2003), М. Плексніса «Науковець як антигерой? Вивчення німецькомовного університетського роману (Universitätsroman) XX ст.» (2008). У названих монографіях помітним є міждисциплінарний підхід, надання переваги проблемно-зорієнтованим формам наукового дослідження. Також в німецькій літературі існують окремі жанрові різновиди чи модифікації, зорієнтовані на відтворення життя науковців, Gelertensatire та Universitätsroman.

На думку Р. Ткаченка, книга австралійського професора Р. Хайнеса – це перша спроба систематизувати відомості про репрезентації науковців у західних літературах, широкомасштабна інвентаризація монстрів і божевільних у художній літературі та кіно. Дослідника цікавить перш за все негативний образ вченого в мистецтві. Цікавою є думка про те, що до винайдення атомної бомби матеріалом творення негативного образу науковця було передовсім природознавство, біологія, або про те, що в кіно літературні образи вчених, як правило, загострюються у напрямку демонізації, моральної деградації тощо. Витоки атмосфери негативу довкола постатей науковців у мистецтві автор монографії вбачає, по-перше, в об'єктивно негативних наслідках певних наукових програм, по-друге, щоб зацікавити читача, письменники вдаються до зумисної драматизації подій; по-третє, у цих образах знаходить місце легітимація публічного страху перед знеособленими концепціями наукового знання. Розгалужена типологія вчених у Р. Хайнес зводиться, по суті, до двох типів: негативного – «злого генія», бездушного раціоналіста, і позитивного – науковця-ідеаліста, який мріє удосконалити світ [76, с. 19].

Таким чином, художньо-інтерпретаційна модель наукового світу – це образ науки у духовному просторі певної доби, тематичні, пізнавальні, моделюючі потужності жанру. Все це створює неповторний, авторський, художній образ науки і науковця. Тому дослідження художньої інтерпретації науки та науковців в українській літературі – це нова та недостатньо розроблена тема, що потребує глибинного та всеосяжного вивчення, адже існує декілька різноманітних інтерпретацій їх взаємодії.

1.2. Тенденції розвитку української прози про науку та науковців

Як відомо, наука – це один з найдавніших та найважливіших виявів людської культури та цивілізації. Це цілісна система, яка водночас представляє розмаїтий світ людських знань. Наука робить людину сильнішою, дозволяє здобувати стійкі уявлення про природу, соціум та власне про себе.

Наука – поняття історично мінливе і неоднорідне, тому перед літературознавцем постає питання, що, власне, вважати наукою і де її межі, і котре в свою чергу пов'язане з проблемою передумов і походження феномену; яка структура науки як соціокультурного явища і що саме з її компонентів передовсім знаходить відображення в художній літературі.

Роль науки сформувалась у далекі історичні часи і з кожним днем дедалі більше зростає. Наука перетворюється на безпосередню виробничу силу суспільства, вона не стежить за розвитком техніки, а випереджає його, визначає сучасний прогрес матеріального виробництва.

Сьогодні наукове знання пронизує усі сфери суспільного життя, наука орієнтується насамперед на людину, її інтелект, творчі здібності, її цілісний і всебічний розвиток.

Існує декілька основних причин виникнення науки. Першою і головною причиною є формування суб'єктно-об'єктних відносин між людиною і природою, між людиною і навколишнім середовищем. Це пов'язано передусім з переходом людства до виробничого господарства. Так, уже в епоху палеоліту людина створює перші знаряддя праці з каменю та кістки (сокира, ніж, скребло, спис, лук, стріли), оволодіває вогнем і будує примітивні житла. В епоху мезоліту людина робить човен, займається обробкою деревини, винаходить різноманітні більш складні знаряддя праці. У період неоліту (до 3000 р. до н. е.) людина розвиває гончарне ремесло, освоює землеробство, займається виготовленням глиняного посуду, використ

аввує мотику, серп, веретено, опановує метали, використовує тварин як тяглову силу, винаходить колісні візки, гончарне колесо, парусник, хутра.

Другою причиною формування науки є ускладнення пізнавальної діяльності людини. «Пізнавальна», пошукова активність характерна і для тварин, але через ускладнення предметно-практичної діяльності людини, освоєння нею різних видів перетворювальної діяльності, відбуваються глибокі зміни у структурі психіки людини, будові її мозку, спостерігаються зміни у формуванні її тіла.

Таким чином, розвиток науки був складовою загального процесу інтелектуального розвитку людського розуму і становлення людської цивілізації. Не можна розглядати розвиток науки у відриві від процесів, які є передумовами виникнення науки.

Щодо походження науки не існує єдиної думки. Тому що, якщо ототожнювати наукову діяльність з пізнавальною діяльністю взагалі, то відлік треба починати з кам'яного віку, якщо найголовнішою ознакою науки вважати специфічний вид знань, а саме – обґрунтований, то треба починати з часів Стародавньої Греції, приблизно з V ст. до н.е., коли ж вважати ключовим моментом появу експериментального знання, то батьківщиною науки є Західна Європа періоду пізнього середньовіччя [76, с. 21].

Виникнення науки як соціального інституту припадає на XVI – XVII ст. Так, в 1660 році було засноване провідне наукове товариство [Великої Британії](#), одне з найстаріших у світі – Лондонське королівське товариство, яке й донині відіграє важливу роль в організації й розвитку наукових досліджень Великої Британії і діє як дорадчий орган при вирішенні основних питань наукової політики, виступаючи як національна [академія наук](#). В цей час розпочинає свою діяльність й Паризька академія наук – наукове товариство, засноване в [1666](#) королем [Франції Людовиком XIV](#) за пропозицією [Жана-Батиста Кольбера](#) для заохочення й захисту духу французьких [наукових досліджень](#).

У час, коли з'явилися передумови для виокремлення професії науковця з освітньої та інших сфер життєдіяльності, а також з часу визнання експерименту провідним методом наукових досліджень, почали формуватися сучасні уявлення про науку. Образ науки і досі, незважаючи на проголошену кризу логоцентризму, ґрунтується на уявленні про природничі і точні дисципліни (особливо про математику) як фундамент наукового мислення. Однак, попри університетську практику і слововжиток, самі вчені не завжди вважають теологію і філософію науками, бо філософські ідеї цінують не стільки за істинність, яку неможливо ні довести, ні спростувати, скільки за оригінальність. Таким чином, наукова сумлінність у досягненні точних формулювань нерідко наштовхується на принципову смислову розмитість самого феномену, навіть у так званих точних науках.

Досліджуючи феномен розвитку науки, перед нами постає ще одне питання методологічного характеру, а саме кого ж вважати у достеменному сенсі науковцем. Враховуючи нинішній загальноприйнятий погляд на ці речі, науковцями слід визнати тільки тих, хто має наукові ступені, вчені звання, хто працює у вищих навчальних закладах або науково-дослідних установах. Проте очевидно, що науковою діяльністю можуть успішно займатися і займаються не тільки дипломовані науковці. Історія свідчить, що відкриття часом робили геніальні дилетанти.

Варто зауважити, що історія науки охоплює три наукові революції.

У період першої наукової революції (XVII-XVIIIст.) відбулося становлення класичного природознавства. Основні його критерії і характеристики полягають в об'єктивності знання, достовірності його походження, вилученні з нього елементів, що не стосуються пізнавального суб'єкта і процедур його пізнавальної діяльності. А головною вимогою до науки було досягнення чистої об'єктивності знання. У цей період наука швидко набувала престижу й авторитетності, претендуючи разом із філософією на єдино адекватне втілення розуму. Головною наукою періоду

була механіка, загальнонаукова картина світу класичного природознавства мала яскраво виражений механістичний характер.

Наприкінці XVIII ст. перша наукова революція переросла у промислову, наслідком якої була розбудова капіталістичного індустріального суспільства й індустріальної цивілізації. Відтоді розвиток науки значною мірою зумовлений потребами економіки й виробництва.

У XIX ст. наука зазнала істотних змін, її диференціація спричинила формування багатьох самостійних наукових дисциплін з відповідними сферами компетенції. У цьому процесі механіка втратила монополію на тлумачення загальнонаукової картини світу, зміцніли позиції біології, хімії, геології. Істотно змінився стиль наукового мислення, у якому важливого значення набула ідея розвитку. Об'єкт пізнання, в тому числі й природа, відтоді розглядався не як завершена і стійка річ, а як процес. Загалом наука продовжувала розвиватися в межах класичної форми.

Друга наукова революція (кінець XIX – початок XX ст.) спричинила появу нової, некласичної науки, у якій стрімко зростає роль суб'єктивного чинника. Дедалі більше вона враховувала вплив методів, способів і засобів пізнання. Безперечним було для неї і те, що пізнання зумовлене не тільки природою пізнавального об'єкта, а й багатьма іншими чинниками, її знання неухильно позбавлялося емпіризму, втрачало дослідницьке походження, стаючи суто теоретичним. Особливого значення у пізнанні почали набувати теорії і моделі, сформовані пізнавальним суб'єктом за допомогою математичного, статистичного, комбінаторного та інших підходів.

У сфері пізнання й у координатах кожної з наук посилюється процес диференціації, наслідком якого стало збільшення кількості наукових дисциплін і шкіл. Завдяки цьому окреслилась тенденція до плюралізму. Прийнятним стало існування у межах науки різноманітних шкіл і напрямів, різних поглядів на одну проблему. На вищих рівнях пізнання виявив себе і плюралізм загальних картин світу, що претендували на істинність.

Актуальності набув принцип релятивізму – відносності людських знань, відповідно до якого кожна теорія визнається істинною лише у конкретній системі даних або координат. У науковому обігу поняття «істинність» дедалі частіше поступається поняттю «валідність», яке означає обґрунтованість, прийнятність.

Третя наукова революція (середина XX ст. – сьогодні). Оскільки вона була продовженням другої наукової революції, її також називають науково-технічною, або науково-технологічною. Головним її результатом було виникнення постнекласичної науки. Подібно до того, як перша наукова революція переросла у промислову революцію, що породила індустріальну цивілізацію, третя наукова революція перетворилась у технологічну, яка формує постіндустріальну цивілізацію, їй відповідає постіндустріальне, інформаційне, постмодерне суспільство. Основою цього суспільства є новітні технології.

Під час третьої наукової революції у науки з'являється якість безпосередньої й основної продуктивної сили, головного чинника виробництва і громадського життя. Прямим і нерозривним став її зв'язок із виробництвом, у взаємодії з яким вона перебрала на себе провідну роль, продовжуючи відкривати, відроджуючи новітні та високі технології, нові джерела енергії, матеріали [6, с. 5–12].

Наука охоплює все, так передумови її виникнення одночасно описують стан мистецтва. Українська проза, вийшовши за межі сільської тематики помітила людину науки. З процесом європеїзації української культури набула розвитку українська інтелектуальна проза. Як відомо, однією із найважливіших причин відставання української науки та літератури була бездержавність. Адже науковець як історична фігура і персонаж можливий за умов розвитку індивідуальності в національній культурі та уваги до внутрішнього світу героя в мистецтві, до нюансів його особистості. Наукові

інститути і виокремлення наукової діяльності як самостійної професії – це ознака високої розвиненої культури за підтримки власної держави.

Немає сумніву, що типологія уявлень про науку в українській прозі має відношення до мінливих стереотипів, симпатій та антипатій історико-культурного плану, до специфіки мистецтва та індивідуальності письменника.

Історія масових уявлень про наукову діяльність залежить від вирішення проблеми аксіологічного статусу наукової істини: чи є вона благо, зло, або і те, і друге, чи перебуває «над добром і злом». У масовій свідомості має вагу тільки те, що підлягає однозначній оцінці. Утім, з часом стає зрозумілим, що соціальні аспекти феномену науки породжують більше питань, ніж відповідей, і не вкладаються у формат оцінки.

Аналізуючи феномен науки у соціальному просторі постмодерну, сучасний український філософ В. Лук'янець запропонував наступну схему періодизації її історії, виокремивши три її складових: премодерн (античність, середньовіччя), модерн (новий і новітній час), постмодерн (з другої половини XX ст.), кожна із яких відрізняється панівними у суспільстві того чи іншого періоду поглядами. Так, людина античності розуміла науку, як засіб досконалого способу життя у мудрості. Подібним чином розглядали соціокультурну роль науки в добу середньовіччя, однак тоді це стало передумовою до служіння Богу, опанування сакральною мудрістю. Наука за епохи модерну – це дискурс влади. В період постмодерну науково-технічна революція переросла в інформаційно-гуманітарну, знання, інформація стають найціннішим товаром, змін зазнає не тільки довкілля, а й сама природа людини. Так, премодерн-наука вбачала сенс науки у наближенні до Бога через пізнання, модерн-наука – у здобутті влади над часом, а у постмодерн-науці питання про сенс наукової діяльності покладено на особистий розсуд кожного науковця [51, с. 31].

На думку Р. Ткаченка, на тріаду знання як мудрості, влади, товару накладаються певною мірою також інші терміни. Таким чином, художньо-інтерпретаційна модель наукового світу – це образ науки у духовному просторі певної доби, тематичні, пізнавальні, моделюючі потужності жанру. Все це створює неповторний, авторський, художній образ науки і науковця.

РОЗДІЛ 2. ДИСКУРС НАУКИ ТА НАУКОВЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Художня інтерпретація людей науки у прозі В. Домонтовича

Наприкінці двадцятих років українська література пережила радикальну подію, так в дев'ятнадцятому столітті народилась українська поезія, в двадцятому, в третій його декаді, після довгих мук нарешті народився український роман. Здається, в один момент застаріли народницькі побутові епопеї та солодкові історичні романи, а разом із ними сентиментальна поетичність, орнаментальність, моралізаторський пафос та всі інші романтичні спадки української прози дев'ятнадцятого століття. Звичайно, жодна літературна зміна не є моментальним актом, модернізація визрівала зсередини, поки література опанувала різні мови, стилі, шари життя, почуттів і мислення.

У 20-х роках ХХ століття зароджується жанр, що послугує предметом літературних дискурсів – український інтелектуальний роман, явище, для розуміння якого важливе значення має висвітлення його основних поетикальних характеристик. Варто зазначити, що термін «інтелектуальний роман» уперше був уведений у науковий обіг у 1924 р. німецьким письменником Т. Манном – одним із найпомітніших представників західноєвропейської інтелектуальної прози.

Про інтелектуальний роман як особливий витвір художньої культури ХХ ст. маємо чимало цікавих спостережень у розвідках Т. Гуріної [22], В. Дніпрова [25], Н. Павлової [63], І. Фрадкіна [79]. Вчені стверджують, що якщо в філософському романі XVIII ст. «теорія» викладалася лаконічно, у формі афоризмів, парадоксів, то в інтелектуальному романі ХХ ст. домінують надто довгі теоретичні висловлювання.

Як зазначає В. Дніпров, текст інтелектуальних романів є свого роду «дорогоцінною мінливою амальгамою, що віддзеркалює сучасну культуру, матеріальну й духовну, культуру наукову та художню» [25, с. 315].

Інший теоретик, Ю. Давидов, розмірковуючи про розвиток інтелектуального роману як особливого різновиду філософського, зазначав, що цей феномен породжений процесом «конвергенції», тобто сходження або злиття художнього й філософського способів осягнення реальності. Основне дослідження у напрямку жанру інтелектуального роману, згідно з теорією Ю. Давидова, зробив Ф. Ніцше, який глибше за інших філософів відчув і усвідомив трагічну ситуацію світу, яка виявилася в руйнації християнського міфу, що, своєю чергою, призвело до «переоцінки всіх цінностей» і створення нових міфів. Під міфологізацією, яка й спричиняє появу інтелектуального роману, Ю. Давидов мав на увазі створення певних філософських концепцій [24, с. 142].

В інтелектуальному романі XX ст. з'являється також новий тип героя-інтелектуала, що розмірковує на теоретичні теми, обговорює широке коло наукових проблем, серед яких не лише філософські, а й політичні, економічні, науково-технічні теорії. До того ж такий герой не лише інтелектуал, але й наділений характерологічними, індивідуальними якостями, в його образі закладені неоднолінійність й особлива форма зображення внутрішнього світу в порівнянні з героєм філософського роману XVIII–XIX ст.

До суттєвих ознак інтелектуального роману зараховують посилену умовність. Умовними є не лише розмірковування героїв над філософськими проблемами, а в значній мірі й сюжет. Звідси впливає й інша характерологічна особливість досліджуваного феномена – посилений суб'єктивний елемент, що йде від авторського сприйняття зображуваного. У даному випадку автор «не стільки змальовує реальність, скільки відкрито пропонує свою конструкцію світу» [24, с. 142].

Ще однією ознакою інтелектуального роману є «відкритий фінал», так роман закінчується питаннями, на які письменник не подає відповідей.

Таким чином, можна зробити висновок, що інтелектуальний роман ХХ ст. має генеалогічну спорідненість із філософським романом ХVIII–ХІХ ст., а отже, і зберігає його основні структурні особливості: численні теорії, що висловлюються, як у науковому трактаті; підпорядкованість характерів і ходу подій певній філософській ідеї; наявність «підтримуючих елементів». Проте, незважаючи на спільну структурну модель, в інтелектуальному романі ХХ ст. виявляється чимало нововведень, які не були відомі філософському роману попередніх епох: надто довгі теоретичні висловлювання; «багатозначність» («діалогічність») філософської ідеї; новий тип героя-інтелектуала; посилена умовність; домінування авторського суб'єктивного начала; «відкритий фінал» тощо.

Цікавим є той факт, що на сторінках праць таких науковців, як Д. Наливайко, С. Павличко на позначення інтелектуального роману вживається також термін «екзистенціалістський роман», який, до речі, більше використовується по відношенню до творів французьких або англійських письменників середини – другої половини ХХ ст.

Дослідивши художні твори французьких митців, їх образну манеру організації літературного тексту, Є. Євніна виокремила основні риси екзистенціалістського роману, в основі якого, на що вказує й етимологія поняття, лежить людська «екзистенція». Творців екзистенціалістського роману, на відміну від їх попередників, на думку дослідниці, зовсім не цікавить цілісність зображення людського характеру, процес його формування і розвитку, натомість їх цікавить позиція героя щодо світу, в який він «закинутий» поза власним бажанням і який йому нічого не приносить, окрім страждань. У даному контексті треба зауважити, що й інтелектуальні романи теж обмежували сюжет одним драматичним моментом із життя героїв, проте їх творці прагнули «сконцентрувати в цій короткій зустрічі своїх героїв з читачем всю цілісність характерів, показуючи не лише їх минуле й теперішнє, але і майбутнє» [33, с. 148]. До найважливі-

ших досягнень екзистенціалістського роману Є. Євніна справедливо відносить також те, що в ньому всебічно відкрилася внутрішня (екзистенційна) розгубленість індивіда, який опинився перед обличчям абсурдного світу, що сповнений несподіваних випробувань. Таким чином, головним об'єктом екзистенціалістського роману є не просто герой-інтелектуал, який шукає своє місце в житті, а самотній, «відчужений» герой, який повинен пройти через так званий сартрівський «відчай», щоб зробити «вибір», тобто знайти свою міфічну «свободу» як порятунком від абсурдного світу. Не менш важливим компонентом у структурі екзистенціалістського роману є авторська дистанція – свого роду відмова від авторської оцінки щодо зображуваних подій. Це означає, що оповідь у творі весь час ведеться від особи якого-небудь героя, а «письменницький об'єктив переміщується тут у план суб'єктивний, полем нагляду стають процеси, що відбуваються не стільки у зовнішньому, скільки у внутрішньому світі, у свідомості героя» [33, с. 35].

Як бачимо, екзистенціалістський роман – це складне явище ХХ ст., основними поетикальними характеристиками якого є: фрагментарність, розірваність конструкції твору; замкненість простору; багатоступенева система художніх засобів, яка розкриває атмосферу абсурдності, відчуження, самотності героїв; наявність авторської дистанції щодо зображуваних подій.

Щодо проблеми інтелектуального роману в українській літературі, то вона вперше порушується С. Павличко. У монографії «Дискурс модернізму в українській літературі ХХ ст.» (1997) авторка наголошує, що на українському національному ґрунті жанр інтелектуального роману почав розвиватися майже водночас із його утвердженням, а відтак і продуктивним розвитком у західноєвропейській літературі.

За спостереженням С. Павличко, твори, що належать до інтелектуальної прози, попри зрозумілі відмінності, обумовлені індивідуальною творчою манерою кожного письменника, характеризуються деякими спільними

рисами, найбільш значущими серед яких є такі, як перевага думки над формою, ідеї над художньою структурою, що обумовлює певну штучність, сконструйованість останньої; умовність як один із можливих шляхів вираження художньої ідеї у творі, підвищення його інтелектуального потенціалу; іронічність, скептичність, навіть пародійність авторського дискурсу; схематичність людських характерів, що символізують певні погляди або психологічні стани; поява певного типу героя, схильного до рефлексій, самоспоглядання; зосередженість на екзистенціальних проблемах людського існування, зокрема на раціональності / ірраціональності людської поведінки, внутрішній роздвоєності людської особи, нездійсненності свободи, абсурдності буття тощо [60, с. 209 – 217].

Таким чином, український інтелектуальний роман, достатньо представлений в 20-х рр. XX ст., має низку яскраво виявлених домінантних ознак, що дозволяє виділити його серед інших різновидів роману в самостійний жанровий підвид.

На початку XX ст. головним і чи не єдиним репрезентантом інтелектуальної прози в українській літературі був А. Кримський. Так, у його романі «Андрій Лаговський» (1905) інтегрувалися здобутки національної літератури та художні відкриття європейського масштабу.

Через двадцять років на цьому полі уже працювали В. Підмогильний, М. Хвильовий, М. Івченко, М. Могилянський та інші. Окрім Хвильового та Підмогильного, був іще Віктор Петров, їхній сучасник і майже ровесник (народився 10 жовтня 1894 року в Катеринославі), однак людина цілком іншої біографії та мистецької долі.

Творчість Віктора Петрова, відомого також за псевдонімами В. Домонтович і Віктор Бер, залишається маловідомою, навіть загадковою і до сьогодні. Адже, він паралельно прожив декілька зовсім відмінних життів.

Наприкінці двадцятих Віктор Петров уважався найяскравішою постаттю серед молодого покоління науковців Академії наук. Своєю

діяльністю він справив відчутний вплив на декілька гуманітарних дисциплін: етнографію, антропологію, археологію, літературознавство. Варто зауважити, що Петров був передовсім науковцем, який захоплювався літературою.

Його органічним середовищем в українській літературі стали неокласики, котрі, як і він, мали добру освіту й поєднували професійні наукові заняття з літературними. З Миколою Зеровим Петрова познайомив Павло Филипович. Петров часто заходив до журналу «Книгар», що його редагував Зеров, потім вони разом вчителювали в баришівській трудовій школі на Київщині. Пізніше обидва працювали в Академії наук. Згодом, уже після війни, Петров одружився з удовою репресованого й розстріляного Зерова Софією. Найближчі стосунки пов'язували Петрова з Максимом Рильським. Із Филиповичем працював над спільним проектом: виданням збірки прози неокласиків. Можливо саме й через це, Юрій Шевельов пізніше назве Петрова-Домонтовича «шостим у гроні». Свого часу літературознавець зауважив:

«Одну рису Домонтович поділяє зі своїми друзями з київського грона [неокласиків] – багатство літературних асоціацій...Відкриє їх і відчує їхній смак той, хто знає ці приховані натяки, напівцитати, напівперекази...Повісті і оповідання Домонтовича можна читати просто як літературні твори. Але ще більшу приємність матиме той, хто зможе відкрити в них другий плян – плян алюзій і ремінісценцій, складне плетиво яких робить з твору майже свого роду коляж» [30, с. 381].

Навчався письменник на історико-філологічному факультеті у відділі слов'яно-російської філології. Після закінчення університету його було залишено як професорського стипендіата. Це означало, що він мав готуватися до посади професора російської мови й літератури. У студентські роки брав участь у фольклористичному семінарі. Це значною мірою вплинуло на вибір першої наукової кар'єри в галузі етнографії й привело його в Етнографічну комісію Української академії наук.

Паралельно він займався літературознавством, на початку двадцятих написав ряд украї цікавих досліджень про Григорія Сковороду, дещо – пізніше про Пантелеймона Куліша.

Але найбільше в передвоєнні роки Петров займався археологією. Він часто виїжджав в експедиції. За його редакції мало вийти багатотомне напрацювання про пам'ятки культури. Проте війна не дала завершити проект, однак через двадцять років ці дослідження стануть фундаментом для його праці «Етногенез слов'ян».

Вчений писав і з етнографії, і з літератури, і з філософії, проте написане часто лягало до шухляди. В короткій автобіографії, поданій 1945 року до Українського Вільного Університету, Петров зазначив, що є автором до 200 друкованих праць.

Здається, становище Петрова не надто відрізнялось від того, в якому на перетині двадцятих опинилось чимало з його колег – письменників і науковців. Почалось цілеспрямоване нищення української інтелігенції. Для Петрова певні загрозливі сигнали пролунали в 1928 році. Це був рік розгрому Академії наук, де він мав достатньо впливову посаду.

У 1929 році письменник отримав запрошення на з'їзд філологів до Праги, але Народний комісаріат освіти, якому підлягала академія, не дав дозволу на подорож. Яким було тоді його формальне становище, добре видно з офіційного документа – резюме комісії, котра 1930 року проводила чистку апарату Академії наук: «Зняти з керівника Етнографічної комісії за допущення політичних вивихів та перекручень як у своїх деяких працях, так і в деяких матеріалах комісії. Зважаючи на визнання своїх помилок, а також зважаючи на його громадську активність за останній час, – залишити Петрова В. П. на некеревній посаді наукового співробітника в Комісії етнографії» [30, с.7]. Хмари розвіялися, загроза залишилась. Очевидно, в цей час почалася співпраця Петрова з режимом. Він друкував кон'юнктурні статті російською мовою на зразок «Буржуазна фольклористика і проблема

стадіальності», в ідейну суть яких, очевидно, не вірив, але вправно імітував риторику «марксистсько-ленінської методології» [30, с. 8].

В січні 1941 року Петрова призначили директором Інституту фольклору. В цій ролі він організовував евакуацію інституту на Схід. В 1943 році Петров у Львові, в 1944-45 – в Берліні. В обох містах він працює в українських наукових інституціях. Він викладав у Вільному Українському Університеті та в Богословській академії в Мюнхені, був одним із засновників Мистецького Українського Руху, працівником видавництва «Українська трибуна», членом редакції журналу «Арка» та ін. Виявляв неймовірну активність, працював за трьох і навіть офіційно потроївся: його художні твори виходили за підписом В. Домонтовича, філософські – за підписом Віктор Бер, а літературознавчі, етнографічні, антропологічні – за підписом Віктор Петров.

У Німеччині Петров перебував близько п'яти років. Близьким друзям видавалося, нібито він чогось боявся. Коли українці почали отримувати візи до США та Канади й масово виїжджати з таборів, він планував виїхати якнадалі, можливо, до Латинської Америки.

У 1956 році письменник повертається до Києва, працює в Інституті археології. Життя почалось втретє. Домонтович і Бер назавжди зникли, як і пов'язані з цими іменами творчі іпостасі. Петров сконцентрувався на археології.

Не стало митця 1969 року, похований він у Києві на військовому кладовищі.

Літературознавці вважають, що Віктор Петров – В. Домонтович був містикою в українській літературі. Його постать загадка для багатьох. Довгий час він був викреслений з української літератури, з підручників, хрестоматій, його твори не видавались. На довгі роки він став забутим письменником. І це в той час, як В. Домонтович був і залишається, може, чи не найцікавішим, найнеординарнішим, найерудованішим, одним із найбільш інтелектуальних

українських прозаїків. Доречним буде вислів Жака Дерріди: «маргінальне і є центральне» [20, с. 142]. Митець, який уособлював у собі усі риси, щоб стати центральним, опинився, іронією долі, на маргінесах. І навіть тоді коли, багато його сучасників зайняли місця у вітчизняній літературі, він продовжує, як зауважила Соломія Павличко, залишатись: загадкою, ребусом, сфінксом чи навіть Мефістофелем української культури [20, с. 143].

Взагалі проза В. Домонтовича насичена жанрово й тематично. Окрім суто художніх повістей та оповідань, велику частину його творчості посідають мемуарні й біографічні нариси та романи, які зображують життєвий та творчий шлях визначних постатей українського та європейського середовища різних історичних епох. Варто зауважити, що такий вибір тем є свідченням того, що письменник цікавився людиною Сходу й Заходу.

Аналізуючи зазначену проблему, неможливо оминати її глибину, оскільки існує декілька понять Сходу й Заходу. Так є поняття українського сходу як провінції, що вирізняється певною етнографічною культурою, тобто сходу, який є наслідком панування в Україні царської, а пізніше комуністичної Росії. Відхід від українського корення значної частини провідної української еліти призвів до занепаду української самосвідомості й інтелектуальної освіченості української інтелегенції, породжуючи комплекс меншовартості.

Вчені вважають, що існує також поняття Близького та Далекого Сходу. Близький Схід передусім через християнство, через його схолястичну теологію частинно ввійшовши у світогляд та культуру Європи. Далекий Схід, зі своєю наскрізь ідеалістичною, орієнтальною філософією, теж періодично впливав на розвиток європейської культури, європейського, філософського світовідчуження. Відповідно й поняття Заходу може трактуватись у сенсі вищезгаданої Європи, тобто того європейського Заходу, який розвинув раціональний світогляд з його інтелектуальним мисленням – філософією, культурою, наукою й технікою. А з другого боку, поняття Заходу може

стосуватись лише впливів, які приходили в Україну через Росію, з її головних культурних центрів Москви та Петербургу. Автор цікавиться філософсько-світоглядною концепцією та синтезом раціонального Заходу з ідеалістичним Далеким Сходом.

В. Домонтовича цікавить перш за все трагедія українського народу, який не зміг створити своєї власної національної та духовної самосвідомості, де повинні були злитися найкращі здобутки тих відмінних культур.

Ю. Шевельов, досліджуючи творчість В. Домонтовича, зазначив, що його проза, за окремими винятками, урбаністична, автор переймається головним чином ірраціональністю історії, людиною на зламі епох, марністю революцій. Письменникові властиві скепсис, іронія, парадоксальність. «Людина, як її бачить Домонтович, – скептик, іроніст, песиміст – це істота, що не керується розумом і не може бути керована розумом» [87, с. 845].

Віктор Петров – багатогранна особистість. Наука – одна із граней письменника. Його життя було пройнято пізнанням, шуканням істини та відкриттям чогось нового, раніше невідомого. Можливо, саме й через це перу письменника належить численна кількість творів про науковий світ. Прикладом може слугувати низка оповідань письменника, головним героєм яких є вчений: «Без назви», «Емальована миска», «Зоряні мандрівники», «Професор висловлює свої міркування», «Професор і Іван Закутній діють» та ін. Яким бачив синтез науки й життя В. Домонтович, можливо зрозуміти тільки проаналізувавши твори письменника.

Так, в оповіданні «Без назви» письменник майстерно поєднує в одне ціле проблему Сходу та науки. Схід у творі традиційно асоціюється з деспотією, внутрішнім життям, таїною. Його репрезентують смагляві індуси, маленькі, міцні, в окулярах, брунатно-жовті японці. Також з Конго приїздили бельгійці, з Непалу англійці, з Китаю німці. Таким чином, в лабораторії професора можна було побачити людей із цілого світу.

Неодноразово в творі згадується також й статуетка Будди, яку професор вивіз із Тибету. Зі Сходом, пов'язується також мотив знеособлення людини. Так дівчина, що працювала в лабораторії в професора, з часом зрозуміла, що більше вже не належить собі, а кожна окрема людина ніщо у порівнянні з колосальним простором.

«У професора були сутулі плечі, стомлене й м'яке обличчя. Воно було нерухоме й спокійне, немов закрите легкою запоною з жовтого шовку. Жаден вітерець не колихав цей коштовний шовк. Можливо, тисячі, десятки, сотні тисяч смертей, що він їх бачив, що пожерли села, міста, провінції, зробили його таким замкненим, м'яким і спокійним». Професор не визнавав жалю, адже «жаль є злочином, за який колись, згодом, розстрілюватимуть. В житті кожної людини бувають моменти, коли вона не сміє вагатися» [29, с. 228]. Але незважаючи на все це, у нього була одна примха або ж дивацтво, він не любив ходити вулицями міста сам.

Професор опосередковано виступає винуватцем смерті лаборантки. Адже наперекір рішенням батьків дівчини, він все таки взяв її до експедиції, епіцентру чуми – Афганістану. Там молоде дівча на власні очі побачило страх, біль та приреченість.

«...Тисячолітнім шляхом крізь жовто-сіру пустелю рухались валки верблюдів. Обдерті, спалені сонцем погоничі йшли пішки поруч. Багаті крамарі з довгими бородами, фарбованими хною, в шовкових халатах, з рушницями, прикрашеними перламутром, гарцювали на конях. Але перед містом вояки в сандаліях на босу ногу спиняли їх. Вони завертали валки. Нікому не вільно було входити до міста. В місті була чума. Купою битої цегли лежав на майдані груз руїн збудованої Тамерланом мечеті. З віконця вгорі вузької вежі муедзин вигукував славу Аллаху та його пророку. Голодні, кинені напризволяще осли несамовито ревли на базарі. Жирні огидні пацюки перебігали з дому до дому, приносячи з собою смерть. Люди в просмаленому одязі довгими дрючками зачеплювали померлих і стягали їх на вози. Рипіли

вози, вантажені трупами. Вітер розносив по місту сморід печеного людського м'яса. Палило сонце» [29, с. 232].

В експедиції дівчина зустріла власну смерть, якої вона так боялась. Вона стала жертвою чуми, адже підкорилась людському порух, її тіло огорнула жалість до себе, а емоційність робить людину вразливою.

Р. Ткаченко у монографії «Теологія знання художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI ст. про науку», зауважив, що суть художньої концепції оповідання «Без назви» полягає у парадоксальному суміщенні науки і життя, раціонального та ірраціонального. І те, і друге однаково небезпечні у своїх крайніх виявах. Щоб уникнути смерті, професор живе раціонально, але схожий він на «живий труп». Дівчина йде за голосом серця і живе повноцінним життям, але її життя виявилось нетривалим [76, с.78]. У кінці твору дівчина є відображенням життя та смерті:

«Вигнула своє гнучке, молоде, дівоче тіло. Закинула назад голову. Розсміялась дзвінким звабливим сміхом. [...] Та чи не була вона живим втіленням смерті?..» [29, с. 234] .

Головний герой оповідання «Емальована миска» науковець, колишній аспірант Інституту червоної професури, яким оволоділа шизофренія. Довгий час лікар психіатричної клініки, куди потрапив вчений, не міг встановити діагноз, адже його пацієнт одночасно поєднує ознаки манії величі й комплексу неповноцінності.

«Я дивився на нього з професійною допитливістю фахівця-психіатра. Він був для мене передусім об'єкт для клінічних спостережень. Я зважував кожен його думку, я стежив за кожною його фразою, за виразом обличчя, за хмаринкою, що мимохіть з'являлася на його обличчі. З пожадливістю мисливця, що стежить сліди своєї здобичі, з жорстокістю слідчого, що не знає вагань, я шукав у ньому ознак психічних порушень. Я намагався вхопитись за нитку, яка дозволила б розплутати вузол його хвороби.

Зрештою й сказаного було цілком досить. Спираючись на ці його відмовлення, взявши до уваги це боязке його й самотнє тікання, ці слова про самозаперечення, годилося б зробити висновок, що я маю справу з типовим прикладом комплексу неповноцінності. Поглинаючи сферу підсвідомого, почуття власної неповноцінності прориває охоронні бар'єри і, з нестримною силою вирвавшись на поверхню психіки, виявляється в вигляді неврозу. [...] – Тут у лікарні не можна працювати. Я не маю книг. Мені не дають паперу. Я не маю змоги поїхати до бібліотеки. Я вже не раз підносив це питання. Я звертався до старшого лікаря, до сестер, до санітарів, до вартового при вході. І від усіх них я чую те саме: «У нас режим, товаришу хворий!». Він стиснув свої довгі тонкі, з м'якими рожевими нігтями пальці. – Моя розвідка про Гассенді з філософії 17 століття лишається незакінченою, і я страждаю. Здрігнулись кінчики уст, очі наповнилися сльозами. Він одвернувся вбік. Я зважував. Чи не годилося зробити припущення про манію величі, що володіла ним?!» [29, с. 201].

Розвідка про етику Гассенді, сколихнула усе життя науковця, адже для нього це шлях у майбутнє.

«— Коли б я тільки мав змогу закінчити свою книгу. Ви розумієте, докторе, це ж не просто праця з історії філософії 17 століття, історична розвідка про філософа Гассенді та його сучасників. Історія для мене – проекція в майбутнє, проект майбутнього. Це той схематичний план, що його викреслило минуле, щоб ми й наші нащадки збудували за ним будівлю. О, як приємно зачерпнути води ще з нескаламучених джерел майбутнього!...» [29, с. 202].

Але згодом праця юного філософа зазнала гострої критики.

«Його обвинувачують у протягуванні ідеалістичної контрабанди, в фідеїзмі, попівстві, антимарксистських ухилах, в гегеліянстві, плехановщині, деборінщині. Йому закидають зв'язки з ворогами народу. Брак пильності з його боку. Його праці оголошені вилазками класового ворога...У нього

немає жадних речей, нічого з того, що робить людину людиною. У нього немає ні мешкання, ні грошей, ані одягу» [29, с. 204].

Філософа постійно турбує одна й та ж думка про його безневинність.

«Він філософ і, як філософ, він намагається усвідомити те буття, що він його веде, знайти для нього раціональне визначення, підпорядкувати його абстрактно загальній формулі. Він звик мислити систематично. Усе, що він думає, він підпорядковує одній і тій самій думці: я не зробив жадного злочину. Його свідомість отруєна почуттям власної безневинності. Це єдине, про що він думає й може думати. Жадної іншої думки, окрім думки про свою безневинність» [29, с. 206].

Філософ намагається віднайти логіку там, де її не існує, адже не злочин, справді, їсти суп з емальованої миски. Він даремно співвідносить абсурд та логіку: «Я гадаю, що його звичка мислити логічно – повинна була стати ґрунтом, на якому почалася руйнація його психіки. У нього повинно було скластися хоробливе враження необхідності, певність, що все, що він не робив би і не казав, ставало, мусило було ставати приводом для обвинувачень його в ніколи не зроблених злочинах» [29, с. 206].

Взагалі головний герой оповідання, один із небагатьох людей, які здатні логічно мислити і мають чуле серце у божевільному суспільстві.

Оповідання «Без назви» і «Емальована миска» відображають спільний мотив змертвіння особистості наприкінці епохи раціоналізму за обставин механістичного суспільства:

«Людини більше немає; є труп, не-людина, тінь, двійник людини, буття тіні, ілюзія існування. Штучний Голем, тулуб, зроблений з глини, буття заблуканого привида» [29, с. 204].

Неодноразово В. Домонтович звертався до жанру художньої біографії, адже деякі його твори насичені прізвищами українських та зарубіжних письменників, вчених і діячів культури. Так, у оповіданні «Зоряні мандрівни-

ки» розповідається про данського астронома, астролога та алхіміка Тіхо Браге та його послідовника Йогана Кеплера.

Дія твору припадає на другу половину XVI століття, на епоху Ренесансу і час утвердження науки як феномену в боротьбі з середньовічним світоглядом. Предметом художнього пізнання став переломний період зародження Нового часу.

Композиція «Зоряних мандрівників» привертає увагу зумисною асиметричністю. Тут є помітною одна із особливостей прози В. Домонтовича – парадоксальність. Розповідь про датського астронома значно перевершує за обсягом розповідь про Кеплера. Поневіряння Кеплера видаються епізодом історії життя Тіхо Браге.

Тіхо Браге обожнює сталість. Його наукові інтереси – це обчислення місцеположення нерухомих зірок.

«Йому було 26 років, коли р. 1572 в сузір'ї Кассіопеї він встановив нову нерухому зорю, яку інші астрономи досі вважали за комету або метеор. Це і було видатне відкриття, і він дуже пишався з нього. З тих пір свої студії він зосередив переважно на цьому завданні: наново, з можливою точністю, визначити місце нерухомих зір, чого з часів Птолемея, отже протягом 1400 років, ніхто не робив» [29, с. 348].

У цій справі астроном досяг неабияких результатів. Замість птолемеївської і копернікіанської концепцій світобудови він запропонував компромісну тихоніанську, згідно з якою планети обертаються довкола Сонця, а Сонце продовжує обертатись довкола Землі:

«Йому пощастило знайти логічний вихід: зберегти за землею центральне положення у світі і узгодити з цим традиційним поглядом новітні спостереження щодо руху планет» [29, с. 349].

Диалогія «Професор висловлює свої міркування», «Професор і Іван Закутній діють» поєднує одночасно силу розуму і волі. На важливість цих понять-образів в ідейно-художній структурі текстів вказують заголовки.

Професор Радецький – раціоналіст, тому намагається завжди діяти послідовно, іноді всупереч прагматичному глузду, що згодом перетворює його у маріонетку. Радецький уособлює тип класичного інтелігента ХІХ ст., що здатен все зрозуміти, виправдати і пробачити, представник тієї верстви, яку за сталінських часів називали гнилою. За його повчаннями схована життєва безпорадність, страх, брак волі. На противагу професору у творі постає образ селянина Івана Закутнього, який руйнує усю послідовність, за якою жив Радецький. Життя Закутнього є цілковито непослідовним, так він не пішов до колгоспу і опинився у таборі, коли декілька в'язнів тікали, він залишився, під час непосильної роботи не протестував, не скаржився, бригадир неодноразово урізав норму і це до певного моменту не викликало Іванового обурення, поки не вилилось у вбивство. Селянин зневажив професора за балакучість і непрактичність. Однак саме Закутній, мабуть, несподівано для себе, допоміг Радецькому у скрутну хвилину, коли той з необережності розрубав собі ногу.

«Іван Закутній похмуро глянув на нього. Треба сказати, що Закутній не терпів Радецького. Не поважав. Не ховав свого до нього презирства.

Його дратувала безпомічна безпорадність цієї високої в окулярах людини з зігненою наперед головою на довгій гусячій шиї та з клочкуватою рудою бородою. Усе в ньому: і те, як, рубаючи, він тримав сокиру, і непевність його удару, і те, як при повторному ударі він ніколи не здібний був влучити в те саме місце.

Він ніколи не прислухався до того, що говорив цей чоловік в окулярах. Що могли важити слова людини, яка не вміла нічого зробити до ладу.

Отож, нас здивувало, коли Закутній, – цей насумрений і похмурий чоловік, що завжди тримався осторонь од інших, докуривши цигарку, замість взятися до сокири, щоб приступити до праці, як це зробили вже дехто з нас (слід визнати, більшості з нас бракувало почуття товариськості...), підійшов до Радецького, відштовхнув руку, якою той затуляв рану, дбайливо промив

рану снігом, витяг з кишені чистеньку ганчірку й певними твердими рухами, немов досвідчений знавець цієї справи, перев'язав йому ступню» [29, с. 240].

З іншими оповіданнями В. Домонтовича про науковий світ цей сюжет поєднують ті ж ознаки часу: знеособленість, абсурдність звинувачень, що підривають авторитет інтелектуальної праці.

На думку Р. Ткаченка, у зв'язку з постаттю вченого мала проза В. Домонтовича порушує проблеми культурно-історичні, гносеологічні, психологічні, соціальні, проте головним чином екзистенційні (мотиви смерті, безсмертя, самотності, знеособлення, ірраціональності поведінки, «культури емоцій», смислу і абсурду буття). На відміну від героїв соцреалістичних чи націоналістичних романів, науковці В. Домонтовича не відчувають комфортно в культурному, імперському, національному, вселюдському контекстах. Професія наклала відбиток логоцентризму на їхній спосіб мислення і поведінку. В часи безмежної віри в науку прозаїк усвідомлював безпорадність «чистого» мислення перед багатьма сферами буття, виказуючи ознаки скептицизму постмодерн-науки. Герой приречений блукати в лабіринті суперечностей і парадоксів. Суперечності між раціональним та ірраціональним, життям і смертю, духом і плоттю, спогляданням і волею залишаються неподоланими. Однак прозаїк нарочито створює такі життєві ситуації, коли знехтувати означеними суперечностями неможливо, їх розв'язання стає справою екзистенційно невідкладною. Тягар пошуку відповідей на філософські питання буття від окремих мислителів переходить до кожного індивіда зокрема. Наука зростається з повсякденним життям, перестає бути перевагою обраних.

Безперечно, найбільшим досягненням В. Домонтовича у відображенні наукового світу і ролі наукового мислення в повсякденному житті є модерністський роман «Доктор Серафікус», адже це один з небагатьох творів української літератури першої половини XX ст., в якому центральною є постать науковця. У центрі роману образ вченого, який володіє

феноменальною пам'яттю, але часто цей інтелектуал навіть забуває, куди йде. Фактично в суспільстві немає запиту на його інтелект. І від цього в нього тиха істерія, неврастенічний страх до людей, самотність і нудьга. Він є героєм відчуженим і приреченим жити в абсурдному світі.

Головний герой роману Василь Хрисанфович Комаха – ерудований інтелігент раціоналістичного складу, вчений, абсолютно міська людина, яка високо цінує комфорт. Знайомі називають його Доктором Серафікусом, за дивакувату вдачу, несхожість на інших, відчуженість, аскетичну самотність, цілковиту відірваність від дійсності, а також за цнотливість переконань.

«Важкий, масивний, волохатий, він здавався абстрактним, вигаданим, безплотним. У цього циклопа не було, не могло бути біографії. Ані його кулаки, порослі густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування.

Його червоне товсте обличчя іноді здавалось наївним і простодушним обличчям хлопчика, а іноді, у важких зморшках і в утомній виснаженості, тяжкою машкарою розпусника. Дід з обличчям хлопчика, старий хлопчик, неначе пияцтво й безсонні ночі зробили його тіло передчасно товстим і грубим. Надто важко було визначити його вік. Іноді він здавався старим, іноді юнаком. Йому можна було дати і 20 років, і 50.

Він не був розпусником, але в його вдачі підозрівали найрізноманітніші вади. В ньому було щось од теорії, схеми, вигадки, од химер, маячні, ілюзії. Він зберігав у собі знання нездійснених падінь. Найдоброчинніша й найсамотніша людина, він не довіряв сам собі.

Він не ходив у театр, бо не був певен, що коли йому захочеться під час вистави пройти по бар'єру бельетажних льож, він зможе втриматись. Досить поважна причина, щоб не одвідувати театральних вистав. Обмеженість і замкненість його бажань могли зробити їх вибухи небезпечними для суспільства. Собі й іншим здавався таким химерним, що

таблиця множення, переказана від нього, бриніла в його устах як несподіваний безглуздий парадокс...» [30, с. 43].

Парадоксальним є й кохання Комахи «У своїх почуттях він був такий же монументальний, твердий і упертий, як і в наукових дослідях. Йому треба було впевнитися, що вони ніколи не побачаться. Ніколи не зустрінуться, ніколи не розмовлятимуть, не сидітимуть увечорі вдвох, рука не торкнеться руки. Ця певність була потрібна Комасі, щоб зберегти своє почуття закоханості цнотливим, простим і ніжним протягом років» [30, с. 61].

Взагалі парадокс – одна із центральних рис творчості Домонтовича, яка має іронічний характер й перебуває в повній гармонії із загальним іронічним світобаченням автора. Дійсно тексти письменника насичені парадоксами, чи як це називає С. Павличко «інтелектуальними провокаціями» на кшталт «Не боятися банальності – це власне, єдиний спосіб уникнути її» або «Ми знаємо тільки те, що нам треба знати» чи «Не завжди любов буває м'яка й щира, іноді вона буває жорстока й сувора» [20, с. 141]. Іронія та парадокс потрібні митцям у даному випадку для того, щоб читач усвідомив складність феномену.

У романі письменник порушує декілька мотивів. Проаналізуємо їх. Мотив блукання, чітко виражений у восьмому розділі твору, момент, коли професор замість Кам'янця помилково приїхав до Могилева.

«Лагідний настрій Комахи порушено, і приємність мандрівки попсовано з самого початку. Очевидячки, вийшла якась плутанина: якесь безглуздя, якась нісенітниця. Але яка? Цього Комаха не розумів. Його охопило почуття безвихідності й безпорадності. Ото приїхав він до Кам'янця за певною адресою, маючи спинитися в певному місці, на певній вулиці, але виявляється, що такої вулиці тут немає.

Це ж значить?!

Він спітнів. Йому здалось, немов він поринає в безодню.

Це ж значить, що він приїхав не до Кам'янця, а до якогось іншого міста. Але до якого? Що робити? Блукати без кінця й краю по незнайомих вулицях невідомого міста з майдану на майдан, з містка на місток, повз якісь садки й пустки? Яке безглуздя!

Комаха прокляв день і хвилину, коли в нього з'явилась думка виїхати з дому. Краще духота, краще спека, ніж оці нікчемні, даремні блукання в розгубленій ніяковості розірваних і сумнівних думок » [30, с. 99].

Другим постає мотив несправжнього батьківства. Так, Серафікус мріяв бути батьком не народженої жінкою дитини.

«— Я, — сказав Комаха, — хотів би мати дитину!

— В чім справа, — відповів Корвин, — давно вже час! Вітаю від щирого серця! Одружуйся. Цікаво, хто вона, ця обраниця, що полонила тебе?! Яка-небудь студентка чи, може, хтось із спільних наших знайомих? Ладен іти в парі, що це — Валентина Петрівна!

— Ні, — сказав Комаха — ти не зрозумів мене. Я нічого не сказав, що збираюсь одружуватись. Я хочу мати дитину. Це зовсім інша річ. Ти розумієш?

— Не дуже!

— Я, — спробував розтлумачити Комаха, — хочу щоб це сталося без участі жінки. Мені здається, що немає потреби, щоб у дітородінні брала яку-небудь участь жінка.

— Думка, безперечно, оригінальна, — зауважив Корвин, — але мені не зовсім ясно, яким способом можна було б це здійснити. Досі, скільки відомо, дітей родили жінки.

— Що з того? — спокійно заперечив Комаха, — Це аж ніяк не факт! Я хотів би родити сам... Можливість запліднюватись, вагітніти і родити без шлюбного акту — це зовсім не моя ідея. Я можу назвати низку імен філософів, що були певні цього.

Він потирив руки і, як підсумок цього, стверджував:

– Ні, справді, чому чоловік сам без жінки не може родити дітей? Я б хотів мати дитину, не турбуючи в цій справі жінку » [30, с. 38].

Третій мотив у романі пов'язаний з образами п'ятилітньої Ірці, адже дівчинка чи не єдина жива душа, з якою Серафікус може відчувати себе вільним, бути розкутим.

«З людьми Комаха ніяковий, стриманий і мовчазний. З Ірцею він балакучий і веселий. З Ірцею він навіть жартує і бавиться, чого в інших випадках од нього аж ніяк не можна було б сподіватись» [30,с. 22].

Варто зауважити, якщо перші два мотиви уособлюють загубленість героїв у просторі й часі, то третій мотив виступає символом порятунку.

Р. Горбик у праці «Знімання масок або лист у вічність: Віктор Домонтович і світовий контекст» зауважив, що розглядаючи прозу В. Домонтовича, не можна не сказати про одну з рис, що притаманна їй і багато в чому визначає її зв'язок із сучасністю. Ця риса – деконструкція. Поняття деконструкції, яке з'явилося в 70-х роках ХХ ст., включає в себе одночасну деструкцію і реконструкцію поняття. Подається у вигляді своєї протилежності і взагалі одного із цією протилежністю цілого. Поняття одночасно руйнується як даність і перебудовується під новим кутом зору. Наприклад, деконструючи поняття «добро», споглядаємо його як зворотній бік зла, а разом вони є одним поняттям – «архізлом». Подібно до цього, В. Домонтович деконструє ірраціональне та раціональне начала в романі «Доктор Серафікус», представляючи їх у вигляді нерозривної єдності і неподоланної суперечності водночас [20, с.142].

Роман «Доктор Серафікус» характеризують хаотичність,непорядкованість, навіть деяка гіпертекстуальність (текст можна почати читати із середини, а потім повернутися до початку; він фактично, є ієрархією дрібніших текстів, що вкладаються в структуру загального великого тексту – гіпертексту). Останню рису визначає ослаблення зв'язків між окремими частинами твору. В ньому можна виділити кілька таких частин: стосунки

Комахи з Ірцею (розділи 1–2), роман з Тасею (розділ 3–4), кохання Вер і Корвана (розділ 5), розповідь про життя Вер (6), розповідь про стосунки Корвина і Комахи (розділ 7), вставна новела в розділі 8, своєрідний нарис чи есе про добу 20-х років (розділ 9), кохання Вер і Комахи (розділи 10–17) [20, с. 141].

Цікавим є той факт, що мовнохудожня площина творів В. Домонтовича відображає те, як світобуття втрачає розумний сенс, коли людина втрачає гармонію своєї біологічної та інтелектуальної природи. Так поняття культура взяте поза біологічною сутністю людської істоти іронізується письменником у творах.

Ірраціональність технічного прогресу постає у словообразній системі й в романі «Доктор Серафікус» як звиродніння, здрібніння особи, що заперечує свою біологічну природу на догоду абстрактним схемам, до яких редукується буття. Так, у статті «Художнє новомислення у текстах Віктора Домонтовича» А. Бондаренко зазначає, що онім Комаха відображає сутність чоловіка, який відмовившись від бажання володіти жінкою, одягає на себе маску святості [7, с. 46].

« – Та все таки, – настоювала Вер, – чому ви не одружені?

– Не можна бути святим і мати дружину!

– Ви святий? Це ж весело!

–Ви сумнівались?

–Я й думки не мала!

–Даремно! Ви ж назвали мене серафічним! Вам казали про мене. Хіба вам розповідали про мене інакше? Жорж Дюамель зробив спробу змалювати святого за наших часів. Йому не пощастило зробити це. Невже ж ви не вірите в мою серафічність?

Вер сперлась ліктями на стілі підперла долонями підборіддя: темна квітка обличчя в рожево-жовтих пелюстках тонких і довгих пальців. Вона повторила:

—І все таки?

—Я майже відповів! Я усвідомив в собі серафічну довершеність себе. Коли людина почуває себе неповною, вона шукає собі жінку, одну, дві, три або ж тисячу й три. Жінка або жінки повинні врівноважити цю неповноту його, вщерт, назавжди. Я ніхто, але я хочу бути людством. І тому моєю сповненістю хай буде моя відсутність » [30, с. 118–119].

У широкому контекстуальному просторі роману наведений онім семантично поєднується зі словами «гном» та «гомункулюс» (за переконаннями середньовічних алхіміків, маленька, схожа на людину істота, яку можна вивести штучно). Вивищення над біологічним справді є шляхом «понижчання», кроком назад у духовній еволюції.

Головний герой має прізвище Серафікус. Від цього іронічно забарвленого слова утворюються похідні: серафічний, серафічність, за якими постає уявлення про виголошену біологічну сутність, яка є лише страхом повноцінного життя з претензією на розуміння його глибше за інших.

«Якщо цей Комаха і був людиною, то якоюсь іншою, не такою, як уся решта. Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією й фікцією. Швидше, справді, не людина, а похмурий □гном, що живе в таємних льохах, глухих, заплутаних підземних переходах, відлюдкуватих самотніх печерах, що не звик бувати серед людей і радіти, побачивши сонце. У нього було щось од гомункулюса, колби, лябораторії, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул. Ані його величезне тіло, ані його червоне, голене, подібне на шматок свіжого м'яса, обличчя не переконували в реальній правдоподібності його існування» [30, с. 25].

Варто зазначити, що в романі письменник демонструє, як протилежні начала співіснують в одній особі. Так, головний герой Комаха, здається, зумів подолати свої підсвідомі інстинкти, закарбувати їх в глибини свого «я», але звідти вони все більше керують технізованим професором, надаючи

хворобливо-маніакального відтінку його раціоналістичним дивацтвам. Комаха, з іншої сторони наче зміг перемогти зовнішні вияви ірраціонального в собі, але не був від того щасливішим. Він боїться й уникає людей, так само боїться й не розуміє дійності. Його свідомість розпадається на окремі уламки – раціоналізований і природний, не тримається купи, як і сам герой-фікція, фантом, ілюзорність якого повсякчас підкреслюється в тексті твору.

Комаха справді замкнений від усього, він боїться дійності, що його оточує, але це не остання вада, яка загрожувала йому.

«В Доктора Серафікуса була одна вада, яка пригнічувала його й від якої він ніколи не міг звільнитись. З нього була вперта й працююча людина. І це йому шкодило. За подробицями втрачалося ціле.

У своїх наукових дослідях він імпонував ретельною поважністю свого наукового апарату, розмірами й кількістю скупчених приміток. Кожне слово в своїй статті, монографії, розвідці він стверджував низкою бібліографічних довідок. Те, що він стверджував, він обгрунтовував. Він не висловлював необгрунтованих тверджень. Кожна висловлена фраза тягла за собою тягар бібліографічних нагромаджень.

Його ерудиція викликала подив, але ерудитні накопичення в примітках були потрібні, хіба, може, для нього самого, щоб ствердити собі самому свою наукову сумлінність як дослідника» [30, с. 101].

В. Петров – людина неймовірного таланту та загадкової долі. Довгий час він був викреслений з української літератури, з підручників, хрестоматій, його твори не видавались, а його ім'я якщо і згадувалось, то, як правило з епітетами «дрібнобуржуазний письменник», «зрадник» в діаспорі, «шпигун».

Творчість письменника насичена жанрово й тематично. Окрім суто художніх повістей та оповідань, велику частину його творчості посідають мемуарні й біографічні нариси та романи, які зображать життєвий та творчий шлях визначних постатей українського та європейського середовища різних історичних епох.

Писав В. Петров й про науковий світ. Образ науки у творчості В. Домонтовича розгортається у жанрових різновидах інтелектуального оповідання, художньої біографії, інтелектуального роману. Безперечно, найбільшим досягненням В. Домонтовича у відображенні наукового світу і ролі наукового мислення в повсякденному житті є модерністський роман «Доктор Серафікус», адже це один з небагатьох творів української літератури першої половини ХХ ст., в якому центральною є постать науковця. У центрі роману образ вченого, який володіє феноменальною пам'яттю, але часто цей інтелектуал навіть забуває, куди йде. Фактично в суспільстві немає запиту на його інтелект. І від цього в нього тиха істерія, неврастенічний страх до людей, самотність і нудьга. Він є героєм відчуженим і приреченим жити в абсурдному світі.

Справді В. Домонтович феномен української літератури. Його постать неодноразово викликає відгук у працях літературознавців, які наголошують на основоположних стилістичних концептах письменника (Юрій Шевельов), філософському підґрунті його творчості (Соломія Павличко, Віра Агеєва) та розглядають текстово-парадигмальні реалізації його дискурсу.

Свого часу Юрій Шевельов зауважив: «Домонтович завжди був переконаний, що літературний твір пишеться для читача і повинен бути, насамперед, цікавим. Він мав смак у літературних експериментах, але він не вдавався до них у власних творах. Точніше: літературне експериментування могло бути в його творі, але пересічний інтелігентний читач не повинен був його помічати. Натомість твір мав його, читача, захоплювати перипетіями сюжету, нагнітанням настрою, інтелігентною пікантністю, несподіваністю думки або фрази...Наслідок цього той, що твори Домонтовича можна й приємно читати, а водночас вони ховають у собі більше, ніж видно на поверхні» [30, с. 381].

2.2. Художні особливості моделювання образу вченого в кіноповісті «Мічурін» О. Довженка

Доля О. Довженка – це ще один варіант питомої для української історії ситуації генія, народженого в селянській хаті, а відтак приреченого на неймовірні складнощі творчого самоздійснення.

Людина неосяжного таланту: прозаїк, драматург, публіцист, режисер, оратор, етнограф, фольклорист, мистецтвознавець, художник, активний громадський діяч та філософ. Один із основоположників української кінематографії зі світовим визнанням. Своєю багатогранною обдарованістю О. Довженко уособлювався із митцями епохи Відродження. Так свого часу Олесь Гончар писав про нього: «Справді, духовним побратимом був він титанам тієї розквітаючої доби, де часто в одній особі поєднувалися цілі грона талантів, де геніальний живописець водночас міг бути і звіздарем, і механіком, і зодчим, де рука, що вдень малювала невмирущі фрески, вночі бралася за циркуль математика або наводила в небо телескоп. Таких нагадував він своєю щедрою всебічною обдарованістю, поліфонічністю натури. Всього він прагнув, все хотів досягнути, випробувати. Починав творчий шлях художником-карикуристом, пізніше став всесвітньовідомим майстром кіно, драматургом, письменником, а міг би, мабуть, стати й конструктором, творцем садів, як Симиренко, міг би проектувати міста майбутнього і тоді не тільки на екрані, а й на землі зводились би його поетичні аерогради. Враження було таке, що йому завжди тісно, що душа його прагне майданів, площ, йому хотілося звертатися до мільйонів, а творча сила Довженка не знає меж. Мислячий, вічно неспокійний, він жив інтенсивним, до краю напруженим духовним життям. Бував спокійним зовні, але внутрішньо, здається, ніколи. По-моєму, не було такого виду мистецтва або галузі людського знання, що їх не торкнулася б його, допитлива, весь час вируюча думка... Впередзорець – ось хто він був у мистецтві» [19, с. 7–8].

Народився О. Довженко 10 вересня 1894 р. на хуторі В'юнище околиці невеликого повітового містечка Сосниці, що на Чернігівщині, у селянській родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького стану. Ще із самого народження письменника та його родину спіткала лиха доля. Так, у своїй автобіографії О. Довженко згадує дитячі роки:

«Землі ми мали сім чи сім із половиною десятин. Вона була не дуже родюча, й тому, щоб підтримувати своє натуральне господарство батько ще наймався в підводчики та столярував.

Батьки не знали грамоти. Були неписьменні батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темряви. Дітей мали багато, чотирнадцять, з яких лишилося двоє: я й сестра. Решта померли в різний час, майже всі не досягши працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б я їх не згадував, в моїй уяві плач і похорон. І досі не можу дивитися на похорони»

Змучена горем мати неодноразово благала Бога, щоб він оберігав її останнього сина.

«Залиш мені, Господи, Сашка, оберігай його від поганих людей. Дай йому силу. Пошли йому щастя, щоб його люди любили, як я його люблю» [26].

Навчався в Сосницькій початковій, а потім у вищій початковій школі, як зазначав письменник навчання вдавалось йому легко. У 16-ти річному віці митець покинув батьківську хату та вступив до Глухівського учительського інституту. Під час студентських років він бере активну участь у театральних аматорських виставах, малює, організовує український етнографічний хор. Після завершення інституту був направлений у Житомирську вищепочаткову школу викладачем.

«Тепер я іноді зустрічаю колишніх своїх учнів. Це вже не молоді люди різних професій. Я питаю їх: чи був я добрим учителем? Кажуть: був. Не стільки вчителем, як вихователем. Ці відповіді сповнюють мене радістю.

Навряд чи я був добрим вихователем у звичайному розумінні цього слова. Я просто був молодим, не набагато старшим за них, був товариським, веселим і вони були мені з усякого погляду ближчими й милішими, ніж мої колеги-вчителі. Тримався з ними я до кінця відверто» [89, с. 98].

Після визволення Києва і встановлення Радянської влади в Україні О. Довженко працював секретарем Київського відділу міської освіти, згодом комісаром Першого театру Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, навчався у Київському комерційному інституті та Академії мистецтв, викладав при штабі дивізії М. Щорса. Також письменник виконував дипломатичну місію у Варшаві та Берліні. Саме у цей період здійснилася юнацька мрія Довженка, а саме він навчався живопису у відомого берлінського художника-експресіоніста, професора Еккеля.

Повернувшись до Харкова у 1923 р., Олександр Петрович працює як художник-ілюстратор і карикатурист в редакції газети «Вісті ВУЦВК». В цей час також з'являються його перші карикатури до сатиричних віршованих памфлетів В. Блакитного, шаржі на Остапа Вишню, В. Сосюру, П. Панча та інших радянських письменників. З тонкою кмітливістю та спостережливістю він ілюстрував кращі літературно-мистецькі видання того часу. Гострої сатири зазнали куркулі, попи, спекулянти, бюрократи і неуки у радянських установах. Свої малюнки, дотепні, гострі карикатури, фейлетони, памфлети він підписував ім'ям «Сашко».

Одночасно з новаторськими пошуками в живописі та графіці, з роботою в газеті, у митця визрівало бажання спробувати свої сили у кіномистецтві.

«Обмеженість і вузькість літературного життя, трудність вчитися у себе самого й панування тоді в левківських журнальчиках ідей про непотрібність живопису взагалі, як мистецтва застарілого, що його цілком замінить фотографія й неекономність живописної природи щодо впливу на глядача, в розумінні його кількісного охоплення й ускладнене родинне

життя, й цілий ряд, очевидно, ще якихось причин, а найголовніше вперте бажання, бути максимально корисним своєму народові й партії, від якої я себе в душі не відокремлював – примусили мене дедалі більше й більше схилитися до кінематографії як до наймасовішого, найдемократичного мистецтва» [89, с. 102].

На тридцять третьому році життєвий шлях письменника круто змінюється. Він переїжджає до Одеси, де починає працювати режисером на кіностудії.

О. Довженко згадував: «В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцяти дворічного життя, вранці пішов із дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався працювати на кінофабрику як режисер. Таким чином на тридцять третьому році мені довелося знову починати життя й навчання по-новому: ні актором, ні театральним режисером я до того часу не був, у кіно ходив нечасто, з артистами не знався, й теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був» [89, с. 103].

Працюючи у царині кіно, О. Довженко думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів. Так було знято кінокомедії «Вася-реформатор» і «Ягідка кохання». Також у жанрі комедії були задумані проте нереалізовані такі постановки, як «Батьківщина» – про євреїв у Палестині, «Загублений Чаплін» – про життя Чапліна на безлюдному острові, й «Цар» – комедія-сатира на Миколу II. Згодом був знятий фільм «Сумка дипкур'єра» (1927 р.), де Довженко виступає і як кіноактор у ролі кочегара. У 1928 р. на екрани виходить фільм «Звенигора» – «сценарій був написаний Майком Йогансенем і досить відомим Юртиком (Юрієм Тютюнником). Там було багато чортовиння і явно націоналістичних тенденцій. Тому я переробив його відсотків на дев'яносто, внаслідок чого автори демонстративно «зняли свої імена» й це стало початком розходження з харківськими літераторами» [89, с. 104].

Потім з'явився «Арсенал» (1929 р.), який був визнаний кращим фільмом року. Але справжнім шедевром світового кіномистецтва стала кінокартина «Земля», яка на Брюссельській Всесвітній виставці у 1958 р. була названа серед дванадцяти найкращих фільмів «усіх часів і народів». Крім схвальних відгуків на фільм була і критика Дем'яна Бедного, який виступив з розгромним фейлетоном «Філософи», у якому звинуватив митця у «контрреволюційності». Олександр Довженко згадував у «Автобіографії»: «Я так був приголомшений цим виступом, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я геть посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма... Спочатку я хотів умерти. Але незабаром мені випало стояти в почесному караулі біля труни Маяковського, з яким я завжди перебував у дуже близьких стосунках. Переді мною в караулі стояв Дем'ян Бедний. Я дивився на його масну голову й жагуче думав: умри! Але він був непроникний. Так ми й вийшли із крематорію живими й неушкодженими» [89, с. 106].

Із виникненням звукового кіно, мистецький доробок Довженка збагачується. Так, уже перший звуковий фільм «Іван» (1932 р.) було присвячено будівництву гідроелектростанції на Дніпрі. Через негативну критику письменник покидає Харків та переїздить до Москви, там він працює на «Мосфільмі». Згодом разом із дружиною виїздить на Далекий Схід для створення фільму. І вже у 1935 році на екранах з'являється фільм «Аероград». У цей час Довженко активно займається громадською роботою. Він був головою всесоюзної творчої секції працівників кіно, організував в Москві будинок кіно та налагодив його діяльність.

Незабаром, у 1939 р., він знімає фільм «Щорс», за який був удостоєний Державної премії СРСР (1941 р.). У «Автобіографії» письменник зазначає: ««Щорс» – це був найкращий мій фільм. І робота над сценарієм про Щорса й над кінокартиною була найвизначнішою, найзмістовнішою подією мого

життя. Я писав сценарій одинадцять місяців і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя.

«Щорсу» я віддав увесь свій життєвий досвід. Усі знання, набуті за дванадцять років роботи, знайшли в цьому фільмі своє цілкове відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням усіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня. Робив його з таким почуттям, начебто моя творчість здійснювалась не в мізерному целулоїді, а в камені чи металі, начебто йому судилося жити в століттях. Я хотів бути гідним і народу, й довір'я великої людини. Коли під час роботи я захворів, то нестерпно страждав од думки, що, може, мені не вдасться вже довести свою картину до кінця. На моє щастя, цього не сталося. Фільм «Щорс» я робив на Київській кінофабриці» [89, с. 109].

У роки Великої Вітчизняної війни Довженко закликав боротися з «фашистськими звірами», а героїзмові захисників рідної землі присвятив кіноповісті «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ». На сторінках фронтових газет друкувались його оповідання, новели і нариси «Ніч перед боєм», «На колючому дроті», «Відступник», «Стій, смерть, зупинись!», «Мати», деякі статті і нариси – «Не хазяйнувати німцям на Україні», «Ворог буде розгромлений», «Велике товариство», «Я бачу перемогу», «Лист до ворога» та ін. У цей період Довженко-режисер велику увагу приділяє жанру документальних фільмів. Так з'явилися «Битва за нашу Радянську Україну» (1943 р.), «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських і радянських земель» (1945 р.), «Рідна країна». Епохальним твором української літератури і кінематографії є «Повість полум'яних літ», яку письменник написав у роки тріумфального наступу радянських військ.

Своєрідним літописом історії війни став Довженків «Щоденник», на сторінках якого автор виклав тривожні думки і роздуми про фізичні та моральні втрати українського народу.

У 1948 р. він пише п'єсу «Життя в цвіту», присвячену І. Мічуріну і цього ж року ставить кольоровий фільм «Мічурін», який у 1949 р. здобув Державну премію СРСР.

На початку п'ятдесятих митець в основному займається педагогічною та викладацькою роботою в Інституті кінематографії. Пише сценарії та кіноповісті: «Відкриття Антарктиди», «Поема про море», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна».

Сповнений творчих планів, О. Довженко раптово помирає 25 листопада 1956 р., на шістдесят третьому році життя.

Свого часу М. Рильський зазначав: «Українське кіномистецтво справедливо набуло собі світової слави. Серед імен наших кіномитців одною з найясніших зірок сяє ім'я Олександра Довженка. Я говорю про нього як про майстра кіно, бо саме в цій галузі культури зробив Довженко найбільше, саме тут він бачив своє головне життєве покликання, саме тут найпишніше виявилось його величезне обдарування, саме тут виправдовувалися слова, які не раз доводилось мені чути і говорити самому: на цій людині лежить печать геніальності. Але Довженко ніяк не був людиною, яка могла б замкнутися в колі однієї професії, яка могла б обмежитись будь-якою професією загалом. Він був могутньою творчою індивідуальністю, але людиною він був передовсім» [28, с. 5].

Життєвий шлях Довженка переповнений то злетами, то падіннями, то всесвітньою славою, то нещівною критикою, яка пригнічувала митця понад усе.

Неоднозначної слави й здобула кіноповість «Мічурін», адже її прийнято вважати одним з найменш вдалих творів О.Довженка. Така думка

склалася, не в останню чергу, під впливом пропагандистсько-ілюстративного фільму з однойменною назвою.

На думку Р. Ткаченка, робота над кіноповістю та фільмом ускладнилася також тим, що в країні тривала розправа над генетиками. І. Мічуріна та Т. Лисенка оголосили засновниками радянської агробіології, провідною ідеєю якої був рішучий вплив зовнішнього середовища на розвиток рослини і її спадковість, хоч офіційна генетика в особі Г. Менделя, А. Вейсмана, Т. Моргана довела: ознаки, набуті організмом в результаті онтогенезу, не передаються наступним поколінням. Таким чином, генетика підривала авторитет революцій у справі радикального, стрімкого, незворотного перетворення природи і суспільства. Хоч як парадоксально, але близьку до сучасної оцінку наукової діяльності І. Мічуріна озвучив у кіноповісті його ідейний опонент професор Карташов, догматик і пристосуванець, а саме: з Мічуріна вийшов талановитий вчений-емпірик, однак слабкий напівосвічений теоретик. Варто зазначити, що працюючи над кіноповістю «Мічурін», автор намагався спочатку уникати ідейних суперечок на ґрунті генетики, адже науково-пізнавальне начало могло б знищити поетичне [76, с. 89 – 90].

Якщо проаналізувати кіноповість «Мічурін» та однойменний фільм, можна виокремити низку відмінностей, які зводяться, з одного боку, до специфіки виду мистецтва і жанру, з другого – зумовлені вимогами цензури. Останнє припущення можна обґрунтувати кількома епізодами, зокрема сутичкою з червоноармійцями за сад у кіноповісті, що в деталях майже повторює конфлікт з білогвардійцями у фільмі. Так візит Мічуріна до ревкому мотивовано не стільки бажанням привітати революцію, як у фільмі, скільки прагненням зберегти розплідник. Також у фільмі, порівняно з прозовим твором, поменшало згадок про Леніна, натомість з'явився портрет Сталіна на другому плані, вітальна телеграма від Сталіна і слова вдячності Мічуріна вождеві [76, с. 90].

Таким чином, з кінофільму зникло усе, що могло найменшим чином скомпрометувати радянську владу. Проте разом із цим, втручання цензури знищило творчу особливість О. Довженка. Яким міг бути фільм без втручання цензури, можна судити радше з кіноповісті «Мічурін». У цьому творі засоби кіно і літератури зберігають ядро первісного задуму і особливості довженківського стилю, які кінокартина значною мірою втратила.

У кіноповісті, порівняно з кінокартиною «Мічурін», глибше, досконаліше змальовано характери дійових осіб. Справник Хренов має талант оповідача і гурмана: «У козловського справника Хренова був талант. Він не закопував його у землю, не нехтував ним. Він розвивав його при найменшій нагоді, нехтуючи навіть службовими обов'язками, проте ця вада також була притаманністю талановитої натури. Він любив варити йоржову юшку. Це було його покликання, його пристрасть. За властивою йому пристрасністю він був першим на все місто після Мічуріна. Але умінням розповідати, вилити свій талант, явити його людям він набагато перевершував відлюдкуватого, позбавленого артистичності Мічуріна» [28, с. 442]. Листоноша Буренкін наділений високою громадською свідомістю та відданістю праці, а професор Карташов легко пристосовується до будь-якої влади: «Виходить, інші не мають цього розуму? – не витримав Карташов.

Професорові Карташову здалось, що Мічурін своєю відповіддю принизив перед народом авторитет Рябова. З другого боку, йому хотілося зробити приємне Рябову як представникові місцевої влади. Він зараз тільки приїхав у Козлов. Підійшовши до Мічуріна, він стиха, але так, щоб Рябов почув, сказав:

– Але ж ви самі розумієте, що ваш лозунг куркульський? Здрастуйте!» [28, с. 457].

На думку Р.Ткаченка, проблемність кіноповісті «Мічурін» полягає не у створенні образу геніального вченого, перетворювача природи, а в наявності

вічних тем – трагічної жертвовності і самотності наукового генія в його подвижницькій праці, теми необхідності витіснення із власного життя творчої особистості буденності, приземленості.

Таким чином, О. Довженко мав на меті показати трагедію відчуження і самотності, болісний пошук видатним ученим і водночас непростою, егоцентричною, конфліктною людиною діалогу з близькими, міським оточенням, владою, молоддю, природою, науковим світом. Адже, відкинувши пропозиції американців працювати за кордоном, Мічурін продовжує свої дослідження в Росії, попри те, що його ідеї не сприймає царський уряд, церква та ідеалістична наука. Відчуження митець осмислював в масштабах усього суспільства, сучасної цивілізації.

«Все своє життя був він майже байдужий до визнання. Але невдачі, нерозуміння, невизнання й заперечення завжди жорстоко ранили й гнітили його. Він прожив життя винятково важке й не тільки через злигодні, що йому судила доля, але й через саме цю особливість своєї вдачі. Він не був делікатною людиною, він не завдавав собі клопоту з цією дуже потрібною й дорогою людською властивістю. Йому було ніколи все життя. Звичайна обмеженість оточення дратувала його саме тому, що гальмувала рух його думки. Бачені в природі речі набували іноді такої граничної ясності, що нерозуміння тих, хто його оточував, здавалось йому злочинним. Тоді він був несправедливий до людей і жорстокий. Він втрачав здатність відрізняти головне від неістотного, був причіпливим, дріб'язковим і різким, і, втомивши за день відданих своїх співробітників, змучений і знесилений, тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці – природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немичний блудний син її і слуга, як подрібна її частка, скороминуща, майже миттєва в безумі пшому русі життя.

І, опускаючись тоді на коліна, падаючи на цілющі трави між нічних кущів, він пошепки лепетав уривки давно забутих дитячих молитов впереміж

з власними недосконалими віршами. Та марними були всі його словесні зусилля, й, щоб не зганити відчуття космосу мізерністю словесних звірень, він благально мовчав у болісному й глибокому самоспогляданні, оглядаючись на всі чотири сторони світу. І тоді сльози захвату душили його, і йому, що прийняв хвилиний старечий спогад дитинства за реальність, здавалось на якусь мить, що є в світі бог, з яким він перебував весь час у стані непримиренної війни... І тоді, скрушаючись і клянучись в примарному поборництві своєму й плачучи від втихомирення й відчуття великої світової єдності, старий російській Мікеланджело природи прощав усе і всіх на світі, тому що квола і немічна є людина сама-одна, і все життя самотнього скорботне» [28, с. 498].

Також у творі наскрізною є проблема співіснування природи й суспільства. На думку митця, людина і природа повинні перебувати не у стані війни, а у постійному діалозі.

Як зауважує Віра Агеева, важлива складова Довженкової поетики – автобіографізм. До того ж автобіографізм відрефлексований: «Хто мої герої? Батько, мати, дід і я. Я – Василь, Щорс, Боженко, Мічурін». У «Землі» вмирає мій дід. Шкурат – мій батько. Я парубок, що сидить з дівкою на призьбі. Я кравчина. Орлюк». Проте специфіка цього автобіографізму – оберненість перспективи, представлення «паралельного сценарію» внаслідок того, що герой приходить до іншого способу розв'язати проблему, аніж свого часу реальний біографічний автор [1, с. 30].

Життєвий шлях Довженка переповнений то злетами, то падіннями, то всесвітньою славою, то нещівною критикою, яка пригнічувала митця понад усе.

Неоднозначної слави й здобула кіноповість «Мічурін», адже її прийнято вважати одним з найменш вдалих творів О. Довженка.

На думку Р. Ткаченка, проблемність кіноповісті «Мічурін» полягає не у створенні образу геніального вченого, перетворювача природи, а в

наявності вічних тем – трагічної жертвовності і самотності наукового генія в його подвижницькій праці, теми необхідності витіснення із власного життя творчої особистості буденності, приземленості.

Таким чином, О. Довженко мав на меті показати трагедію відчуження і самотності, болісний пошук видатним ученим і водночас непростим, егоцентричним, конфліктним людиною діалогу з близькими, міським оточенням, владою, молоддю, природою, науковим світом.

Активна мистецька настроєність на сучасність і її проблеми, органічний історизм образного мислення, принципи творення глибоко народних, національно своєрідних характерів, поєднання високого романтичного злету думки з проникливим аналізом реальної дійсності, переосмислення поетики народної творчості, вільне застосування гіперболізму, гротеску, символіки – ці й багато інших рис Довженкової творчості істотно збагачували пошуки української прози.

Творчість письменника – неоціненний скарб українського народу, величезний вклад у світову культуру. З нами залишилось його слово – Слово любові до України. Відомий літературознавець М. Наєнко зазначав: «О. Довженко – це дійсно, «самоцвіт: скільки не обертай його, а в ньому починають світитися все нові і нові грані» [58, с. 84]. Він опоетизовував світ і намагався життям своїм не порушувати природну красу і гармонію, а примножувати її де б то не було і яким би то не було чином.

2.3. Інтерпретація світу науки у творчості Остапа Вишні

Остап Вишня – Губенко Павло Михайлович письменник, чия творчість турбує, хвилює та закрадається у найтаємніші місця людського серця. Справді творчий шлях письменника багатограний та тернистий, який сколихнув не одне покоління, його називали «королем українського тиражу», адже у 20-х роках минулого століття не було в Україні популярнішого митця ніж Остап Вишня.

Народився Остап Вишня 13 листопада 1889р. на хуторі Чечва біля містечка Грунь Зіньківського повіту на Полтавщині (нині Охтирський район Сумської області) в багатодітній селянській сім'ї.

«Трапилася ця подія 1 листопада 1889 року в містечку Груні, Зіньківського повіту на Полтавщині...

Власне, подія ця трапилася не в самім містечку, а в хуторі Чечві, біля Груні, в маєткові поміщиків фон Рот, де мій батько працював у панів.

Умови для мого розвитку були підходящі. З одного боку – колиска з вервечками, з другого боку – материні груди. Трішки поссеш, трішки поспиш і – ростеш собі помаленьку» [14, с. 10].

Згодом закінчив початкову, потім двокласну школу в Зінькові, продовжив навчання в Києві, у військово-фельдшерській школі, після закінчення якої працював фельдшером – спочатку в армії, а з часом – у хірургічному відділі лікарні Південно-Західних залізниць. Як згадував письменник, він не збирався присвятити себе медицині, тому безупинно займався самоосвітою склав екстерном екзамен за гімназію і в 1917р. вступив до Київського університету; однаке скоро залишив навчання і повністю віддався журналістській і літературній праці.

Письменник неодноразово згадує про дитинство та події, які вплинули на його майбутнє.

«Із подій мого раннього дитинства, що вплинули на моє літературне майбутнє, твердо врізалася в пам'ять одна: упав я дуже з коня. Летів верхи на

полі, а собака з-за могили як вискочить, а кінь – убік! А я – лась! Здорово впав. Лежав, мабуть, з годину, доки очунявся... Тижнів зо три після того хворів. І отоді я зрозумів, що я на щось потрібний, коли в такий слушний момент не вбився. Неясна ворухнулася в мене тоді думка: мабуть, я для літератури потрібний. Так і вийшло» [14, с. 12].

У творчому надбанні письменника представлені різноманітні жанри малої прози (усмішка, гумореска, фейлетон, памфлет, автобіографічне оповідання), спільною ознакою яких є наявність іронічно усміхненого автора у ролі мудрого, дотепного оповідача. Остап Вишня – основоположник нового різновиду гумористичного оповідання, що його сам же й назвав усмішкою. Лаконізм, влучність, дотепність, іронічність, обов'язкова присутність автора створюють загальну викривальну тональність такого твору. Письменник створив цілі тематичні цикли усмішок: сільські, кримські, закордонні, реконструктивні, київські, мисливські тощо. Найперше привертає увагу художній типаж в усмішках – багатий, своєрідний і різноманітний, як різноманітні й уособлені ним вади, недоліки. Можна сказати, і персонажі, зображені в творах, і проблеми, осмислені автором, – це світ сільського життя в неповторній вишнівській художньо-гумористичній інтерпретації. Дослідник творчості Остапа Вишні І. Дузь налічив у письменника близько 650 селянських усмішок [32, с. 54].

Письменик до всього підходив з усмішкою, свідченням є й творчий процес митця:

«У 1921 році почав працювати в газеті «Вісті» перекладачем. Перекладав я, перекладав, а потім думаю собі: «Чого я перекладаю, коли ж можу фейлетони писати! А потім – письменником можна бути. Он скільки письменників різних є, а я ще не письменник. Кваліфікації, – думаю собі, – в мене особливої нема, бухгалтерії не знаю, що я –, думаю собі, – робитиму». Зробився я Остапом Вишнею та й почав писати. І пишу собі...» [14, с. 14].

Найбільший український гуморист розробляв тематику виробничу, морально-побутову, виховну, літературно-мистецьку, антирелігійну, зовнішньополітичну, антинаціоналістичну тощо. Та інколи у його творах постає тематика, яка зовсім здається на притаманною йому, – науковий світ, проблеми, мотиви, постаті.

Спільною рисою усієї творчості митця – орієнтація на пересічного читача. Очевидно, що більшість усмішок Остапа Вишні орієнтовано на пересічного читача. Тому науковий дискурс актуалізувався тою мірою, наскільки мав стосунок до життя всієї країни, до потреб середньостатистичного громадянина. Саме через такий підхід до творчості, неодноразово зазнавав нищівної критики. Так, у четвертому числі журналу «Нова генерація» за 1930 постає загальна думка авангардистів, яку оголосив О. Полторацький: «Остап Вишня є наша бідність, бо в його творчості знайшли найповніше виявлення хуторянство, некультурність і провінціалізм. Час мужньо піднести голос проти Фальстафа Вишні, як його влучно в «авангард-альманасі» назвав Гео Шкурupій» [65,с. 28]. Втім, ґрунтовних апологій теж не бракувало.

Життєвий шлях митця неодноразово переплітався із науковим світом. Так, у Зіньківській міській двокласній школі майбутній гуморист здобував освіту разом з майбутнім професором М.Зеровим. Також письменник був знайомий з багатьма видатними вченими, особливо медиками. У 1907 р. він закінчив Київську військово-фельдшерську школу, найкращий навчальний заклад такого типу в Російській імперії, в якому викладали зокрема доценти Університету Св. Володимира. До випускників цієї школи зараховують: І. Огієнка, М. Щорса, М. Донця, П. Любченка, М. Телігу [76, с. 101].

П. Губенко в житті частіше мав справу з науковцями, ніж Остап Вишня в творчості, він десять років працював у хірургічному відділенні лікарні Південно-Західної залізниці. Як відомо, одного разу фельдшер Губенко оперував бійця, і асистентом у нього був М. Коломійченко, згодом головний

хірург Міністерства охорони здоров'я УРСР, який першим в Україні виконував операції зі створення штучного стравоходу. З М. Коломійченком письменник постійно підтримував дружні стосунки, про що свідчать записи у щоденнику. Також П. Губенко особисто був знайомий із професором В. Образцовим, терапевтом, що розробив метод глибокої ковзної пальпації органів черевної порожнини та із своїм учнем М. Стражеско обґрунтував можливість прижиттєвого діагностування інфаркту міокарда. Згадував він у щоденнику професорів Харківського університету, хірурга-окуліста Л. Гіршмана та епідеміолога П. Шатилова, невропатолога Б. Маньковського, директора Київського інституту удосконалення лікарів, хірурга-гастроентеролога І. Кальченка, засновника функціонально-динамічного напрямку в анатомії В. Воробйова, отоларинголога О. Коломійченка [76, с.102].

У творах Остапа Вишні образи вчених цілісні, гармонійні, їх можна трактувати в контексті і Ренесансу, і народництва. Масштаби особистості цих подвижників переростають межі їхньої професійної діяльності. Для письменника це загальне правило, згідно з яким він вибудовує образ взірцевої людини. Свідченням цього є запис від 9 березня 1949 р., про враження від фільму «Павлов»: «По-моєму, Павлова треба подавати народові як ідею, а не як оператора (дуже талановитого!) собак. Отак, як подав Довженко Мічуріна. Фільм як фільм, дуже цікавий, потрібний і т. ін., але нам, що цінять мистецтво як (отут уже трудно!) чинник, що веде нас до комунізму, того, що зробили у «Павлові», замало» [15, с. 338].

Якщо розглядати відношення до науки у гуморесках Остапа Вишні, то письменник застосовує у них іронічну імітацію наукового стилю. Уже в заголовках твору постає іронічність: «Море (дещо з природознавства)», «Походження світу (Наукова праця. Власне, науково-популярна)», «Самостійна і ні від кого не залежна Україна», «Укроуна й укроунці (розвідка науково-дезодоративна)», «Брехологія», «Концепція несповна розуму» тощо.

Імітація потрібна для того, щоб вдаліше реалізувати пародію на невігласів, які прикриваються псевдонауковістю, прагнуть видавати себе не за тих, ким є насправді, а також таким чином прозаїк висміює об'єктивістську, схематичну, далеку від життя теорію, з надужиттям описовістю і зверхньою констатацією очевидного.

Пародія «Реготуни» уособлює в собі значний відсоток зазначених тенденцій. Головний герой – орнітолог, який разом із своєю родинною вирушає і подорож, де знаходить рідкісних, на його думку, пташенят, які принесуть неабияку славу і вклад в науку. Але він і не знав, якого клопоту вони йому принесуть.

«Герць пташиних пахощів із запахом білої акації кінчився ганебним і поспішним відступом акації аж за чотири квартали, – а в котеджі Тата, Мем, чарівної дівчинки й місцевих пожильців пташина еманация панувала безроздільно й міцно.

– Що робити? – гвіздком сиділо в Татовій голові, бо все населення, що оточувало його котедж, не говорило, а сичало.

Тат ударив телеграму в столицю професорові орнітологові А., відомому вченому, що завідував науковою частиною зоологічного саду»

Професор вирішує відвести їх до столиці, адже вони – неабиякий вклад в орієнтологію. Згодом виявилось, що це звичайні чайки-реготуни, які сміються з невдах-дослідників, бо ті вирішили вивчати їх поза межами природного середовища, перетворивши птаха на об'єкт маніпуляцій. Тим самим вони обмежують систему природних взаємозв'язків, збіднюють власні висновки, самих себе.

«Пташенята вирости і вибилися на справжніх дорослих морських птахів – чайокреготунів, що важно ходили серед численного птаства орнітологічного відділу столичного зоосаду.

І як колинебудь Тат, Мем і чарівна дівчинка, відвідуючи зоосад, підходили до ставка, де на березі гордо проходилося водоплавне птаство, — чайкиреготуни махали крилами й реготалися:

– Хахахаха! Хахахаха! Вони насміхалися з гідроорнітологічного посемейства, пригадуючи свою подоріж од Азовського моря до столиці...» [15, с. 297].

Мова пародії, незвично для Остапа Вишні, виявилась підкреслено вишуканою. Усі художні засоби застосовано, аби створити у читача відчуття штучності, неприродності, викликати комічний ефект невідповідності головних дійових осіб до тла та оточення.

Як зауважує Р. Ткаченко, в усмішках «Говорила-балакала» та «Чаплі» наука виконує роль каталізатора виробничого процесу. Професор («Говорила-балакала») переконував селян іти в колгоспи, не боятися техніки, адже навіть винахідник паровоза мусив спочатку платити першим пасажиром, а Французька академія засудила винахідника грамофона. Керівники заповідника Асканія Нова фінансують наукових працівників згідно із залишковим принципом (фейлетон «Чаплі») [76, с. 103].

Яке ж значення наука має для людства та якими рисами має володіти справжній науковець? Відповідь на ці запитання можна отримати, якщо проаналізувати оповідання Остапа Вишні «Од бузини до колодязя». Перед нами постає професор Політехнічного інституту з Києва, який читає лекції про доменні печі. Він простий, сердечний чолов'яга, носа не копив, а був таким, як і належить бути розумній, справжній людині. Професор свій вільний час проводив на хуторі, де полюбляв гратися із дітьми. Він був уважним до дітей, та намагався урізноманітнити їхнє життя. Так він побачив неабиякі здібності свого племінника до бігу і тому намагався розвинути їх.

«Він придивлявся до свого небожа Андрійка і бачив, що, коли хлопцеві допомогти, колі! його направити на правильну путь, з нього «можуть бути люди.

Справді-таки Андрійка ніхто із ровесників не міг випередити.

Чи біжать хлопчаки від «поштової скриньки до свининця», чи «від бузини до колодязя», Андрійка ніхто випередити не може, завжди він прибігав першим.

Професор узявся за хлопця»

Згодом Андрійко став майстром спорту. Фінальними стають слова професора, які уособлюють в собі думку про те, що наука не протистоїть потенціалу життя, вона навпаки його підштовхує та мобілізує.

«Не мене ви, товариші, вітайте! Не в мені сила! Пошліть привітальну телеграму на хутір Вільний дідовому Марковому свининцю, Омельковій бузині та бригадировому колодязеві. Від них усе почалося!» [15,с. 307].

Як зауважує Р. Ткаченко, стилістика і художня антропологія творчості Остапа Вишні репрезентує світ науки переважно традиційно, згідно з прогресистською інтерпретаційною стратегією. У найбільш радянському варіанті – це випадки проти істориків-«націоналістів», західних вчених, «найманців капіталу», змалювання науки як ідеологічного чи виробничого підрозділу народного господарства; у більш ментально українському – наука бачиться чинником модернізації або, в негативному сенсі, замаскованою міщанською зневагою до села, хлестаковщиною. Також відомий гуморист зображує науковий світ як могутній засіб підтримки, збереження, одухотворення людського життя.

Протягом усього свого творчого шляху Остап Вишня виступав як талановитий і неповторний митець, слово якого глибоко проникало в пласти народного життя й успішно слугувало його безупинному поступові.

У творчому надбанні письменника представлені різноманітні жанри малої прози (усмішка, гумореска, фейлетон, памфлет, автобіографічне оповідання), спільною ознакою яких є наявність іронічно усміхненого автора у ролі мудрого, дотепного оповідача. Неодноразово життєвий шлях митця переплітався із науковим світом, свідченням цього є твори письменника.

Образи вчених у нього цілісні, гармонійні. Масштаби особистості цих подвижників переростають межі їхньої професійної діяльності. Для письменника це загальне правило, згідно з яким він вибудовує образ взірцевої людини.

2.4. Проблематика і поетика гумористичних творів про науку

Ю. Івакіна

Людина особливого обдарування. Ю. Івакін – майстер «наукового» гумору, адже йому, як нікому, ця тематика була близькою. Родина письменника багата на наукові здобутки. Батько митця – доктор медицини, професор, автор перших підручників з анатомії та біології українською мовою, зокрема «Курс біології» (1926), «Анатомія та фізіологія» (1927; 1931), «Короткий курс анатомії людини з елементами гістології і ембріології» (1936); син – відомий історик, член-кореспондент Національної академії наук України.

Життєва спадщина митця вражає: письменник, літературознавець, доктор філологічних наук. (1962). У 1940 році закінчив Київський університет, а згодом працював в інституті літератури імені Тараса Шевченка АН УРСР. Науковий інтерес Ю. Івакіна – творчість славетного Кобзаря. Автор праць «Сатира Шевченка» (1959), «Стиль політичної поезії Шевченка. Етюди» (1961), «Коментар до «Кобзаря Шевченка», «Поезія Шевченка періоду заслання» (1984), «Нотатки шевченкознавця» (1986) та ін. Перу митця належать збірки літературних пародій, фейлетонів і гумористичних оповідань – «Парнаський цирульник» (1970), «Пародії» (1971), «Пересміхи» (1973), «Гіперболи» (1975), «Гумор і сатира» (1979), «Залп» (1982) та ін. Протягом 70-х рр. побачили світ вісім книг пародій і гуморесок Юрія Івакіна. Твори гумориста перекладали російською і болгарською мовами.

Аналізуючи творчий доробок Ю. Івакіна, можна впевнено зазначити, що стержнем його творчості є наперевершений талант пародиста. Так український філолог та письменник Ю. Шанін підкреслював, що Ю. Івакін – творець пародійної енциклопедії сучасної української літератури. Критик зауважив, що більшість пародій письменника позбавлено традиційних епіграфів-цитат. Причиною цьому є «бездоганність пародійного моделюва-

ння Ю. Івакіна, що обумовлена [...] досконалим знанням не окремих рядків чи опусів, а всієї творчої суцільності автора [...]» та доброзичливість письменника [85, с. 6].

Дослідник Л. Коваленко зауважує: «Без справжнього розуміння тонкощів кожного з цих жанрів та індивідуального стилю пародійованого письменника Ю. Івакін не зміг би досягти творчих успіхів» [39, с. 211].

Специфіка жанру пародії потребує від пародиста неабияких здібностей: ґрунтового знання творчості пародійованого автора, внутрішньої розкутості перед авторитетом, словогри, витонченості дотепу. В українській та світовій літературі до цього жанру звертались І. Нечуй-Левицький, Я. Гашек, О. Слісаренко, В. Блакитний, М. Білкуна та інші. Якщо розглядати історію жанру пародії в українській літературі, то Ю. Івакін хоч, можливо, і не найвидатніший український пародист, однак принаймні серед українських гумористів він звертався до цього жанру найчастіше.

Ю. Шанін у праці «Дотепна муза Юрія Івакіна» визначив особливі риси творчості гумориста: «Актуальна соціальність – неодмінна риса кожного його твору. Гостріше за все Юрій Івакін висміював тих, котрі не працюють, а лише імітують бурхливу діяльність: в побуті, в літературному процесі, в науковій роботі й навіть у коханні» [85, с. 10].

Ю. Івакіну вдалося поєднати у своїй творчості два протилежні, на перший погляд, світи – минуле та сучасне. Сучасність уособлює у собі пошук нових зображально-виражальних засобів, свіжих ідей, зацікавленої рецепції поточного стану мистецтва й науки.

Як і гумористи-попередники, автор досить часто вживав неологізми, іноді, напевно, авторські, на позначення нових явищ у суспільстві або задля одивнення звичного: гумосатирик, сососи (стандартні сатиричні ситуації), лайкотворець, ізмізація, щинізація (полемічні засоби) тощо. Водночас, взоруючись на новітнє мистецтво, письменник створює абсурдні ситуації з

комічним ефектом, як-от в оповіданні «Мій перший некролог», коли героєві довелось писати некролог на самого себе.

Окремі риси поетики Ю. Івакіна оприявнюють світовідчуття радянського інтелігента, європейського інтелектуала напередодні масштабних зрушень у суспільно-політичному житті планети, у філософсько-естетичних уподобаннях доби.

На думку Р. Ткаченка, ніхто з українських гумористів не писав стільки про науку, як Ю. Івакін. Науковець – один з головних персонажів його творів. Від імені вченого ведеться оповідь у циклі гумористичних оповідань «Сни на вченій раді». Прозаїк створив пародії на праці багатьох відомих вчених: І. Жиленко («Музичний антракт»), І. Драча («Бумеранг принципу», «Балада під знаком скромності»), на С. Йовенко («Нестерпність краси»), В. Коломійця («Комбінації з трьох рядків»), В. Коротича («Вода») та інші [38].

Варто зауважити, що частина пародій Ю. Івакіна немає конкретного адресата. Їх написано квазінауковою мовою, з імітуванням жанрових ознак статті, трактату, інструкції, виступів за «круглим столом» тощо: «Учення про лайку. Міні-трактат», «Відьми й науково-технічна революція. Два погляди», «Дурень – проблема соціальна чи біологічна? Зустріч за круглим столом у редакції газети «Літературний баштан», «Про звітні доповіді. Теоретичні роздуми й практичні поради», «Як писати рецензії на сатиричні збірки», «Проблема цитати. Теоретичний шкіц», «Прийоми полемічного карате» [38]. Висміюючи негативні явища (лайку, плагіат, надмірне цитування), прозаїк іронічно стає на їхній захист, порушує парадоксальним чином справді цікаві наукові проблеми, які виявляться на часі через кілька десятиліть.

Один із найпопулярніших мотивів, що постає у гуморесках автора – мотив сну, що дозволив будувати неймовірні сюжети, уводити умовні ситуації: втрата ідентичності чи здатності ідентифікувати внаслідок появи твору до його написання («Сон про класиків»); розходження між індивідом і фактом його смерті («Мій перший некролог»), між графоманією і справжнім

мистецтвом («Сон на захист графоманів»), внаслідок перевтілення у пам'ятник св. Володимиру («Я – монумент, або Трагедія безсилля»), стрімкого омолодження («Омолодився»), несподіваних просторових переміщень («Пригода на незаселеній планеті»), раптової зміни зовнішності («У рясі»); хибна оцінка, зумовлена появою не впізнаної ніким видатної людини серед сучасників оповідача («Я – редактор»). Порушення ідентичності уводить в оману також тоді, коли науковець чи письменник вдається до цинічного плагіату («Рецидивіст»).

Отже, імітація наукового стилю, засміченість мови штампами як предмет висміювання – лейтмотив гумористики Ю. Івакіна. Пошуки істини перетворились на імітацію пошуку. За фальшивим благополуччям схований хаос буття. Тому дослідник мусить бути готовим до парадоксів. Наукове відкриття це перш за все плідна праця, зусилля науковця, що спрямоване на прояснення буттєвого хаосу і одночасно на вивільнення власної думки з полону інтелектуальних загальників.

На відміну від своїх попередників гумористів, на думку яких наука перш за все повина бути спрямована на пересічного громадянина, Юрій Івакін цікавився методологією пізнання, утверджував справжність наукового пошуку на протигагу імітації.

ВИСНОВКИ

Як самостійний об'єкт художнього відтворення, наука остаточно утвердилась у європейському мистецтві XIX – XX ст. З цією темою були пов'язані різноманітні настрої та ідеї: надія, розчарування, страх, віра в розум, віра у прогрес, прагнення до влади, багатства, слави, воля до істини тощо. Історія художнього осягнення науки кореспондує з долею європейської культури, з її розквітом і занепадом.

Одне із ключових понять дослідження – «художньо-інтерпретаційна модель». Варто зауважити, що художньо-інтерпретаційні моделі прози про науку – це типологія образу науки і науковця протягом більше, ніж двох століть, сформована на основних характеристиках жанру і стилю, це філософсько-естетичні уявлення про наукову діяльність, що спираються на масові стереотипи або відштовхуються від них, формовані рамками художніх напрямів, течій, шкіл, тобто так званих «великих» стилів, «редаговані» в контексті ідіостилу того чи іншого прозаїка, форматовані у жанровому відношенні за модальністю на такі, що могли мати місце (умовно кажучи, «реалістична» художня проза), що відбулися (документальна проза), або малоімовірні чи неможливі (наукова фантастика).

В українській прозі XX ст. домінують художньо-інтерпретаційні моделі науки епохи модерну, з її зорієнтованістю на засади науково-технічного прогресу, технологічні новації, стратегію підкорення, що покликані перебудувати і вдосконалювати світ, забезпечувати добробут, розширювати кругозір, збагачувати людину інтелектуально.

Найбільшого розквіту тема науки в радянському літературознавстві здобула в 60 – 70 рр. XX ст., адже це період розвитку атомної енергетики, військової промисловості, освоєння космосу і зростання престижу професії вченого в СРСР. Така наука демонструє тісний зв'язок з дискурсом влади, з господарською метою перетворення природи, з соціальними експериментами, з ідеологічним вихованням і перевихованням.

Національна специфіка художнього трактування наукового світу позначилась як наслідок на зацікавленні національною проблематикою. Науку трактовано як засіб інтелектуалізації українців, модернізації України, розкриття багатств рідної землі, її невичерпного творчого потенціалу. Однак згодом інтерес до національного змісту наукової діяльності майже зникає з української літератури.

На початку XX ст. головним і чи не єдиним репрезентантом інтелектуальної прози в українській літературі був А.Кримський. Так, у його романі «Андрій Лаговський» (1905) інтегрувалися здобутки національної літератури та художні відкриття європейського масштабу. Через двадцять років на цьому полі уже працювали В.Підмогильний, М.Хвильовий, М.Івченко, М.Могилянський та інші.

Але найбільш вдалим варіантом трактування модерн-науки є інтелектуальна проза В.Домонтовича та кіноповість О. Довженка «Мічурін». Названі митці порушували питання про саму природу раціоналізму, який лежить в основі науки як соціокультурного феномену. В. Домонтович у романі «Доктор Серафікус» показав, як легко раціоналізм обертається ірраціоналізмом, як легко знаходиться раціональне підґрунтя для найцинічніших або найхімерніших вчинків. У центрі роману образ вченого, який володіє феноменальною пам'яттю, але часто цей інтелектуал навіть забуває, куди йде. Фактично в суспільстві немає запиту на його інтелект. І від цього в нього тиха істерія, неврастенічний страх до людей, самотність і нудьга. Він є героєм відчуженим і приреченим жити в абсурдному світі.

Проблемність кіноповісті «Мічурін» О. Довженка полягає не у створенні образу геніального вченого, перетворювача природи, а в наявності вічних тем – трагічної жертвовності і самотності наукового генія в його подвижницькій праці, теми необхідності витіснення із власного життя творчої особистості буденності, приземленості.

Таким чином, О. Довженко мав на меті показати трагедію відчуження і самотності, болісний пошук видатним ученим і водночас непростим, егоцентричним, конфліктним людиною діалогу з близькими, міським оточенням, владою, молоддю, природою, науковим світом

У згоді з віяннями постнекласичної науки О. Довженко ставив під сумнів повноцінність пізнавального процесу згідно з механістичною моделлю суб'єкт-об'єктних відношень за умов відсутності повноцінного діалогу зі світом.

Остап Вишня репрезентує світ науки переважно традиційно, згідно з прогресистською інтерпретаційною стратегією. У найбільш радянському варіанті – це випадки проти істориків-«націоналістів», західних вчених, «найманців капіталу», змалювання науки як ідеологічного чи виробничого підрозділу народного господарства; у більш ментально українському – наука бачиться чинником модернізації або, в негативному сенсі, замаскованою міщанською зневагою до села. Також відомий гуморист зображує науковий світ як могутній засіб підтримки, збереження, одухотворення людського життя.

Мабуть, ніхто з українських гумористів не писав стільки про науку, як Ю. Івакін. Науковець – один з головних персонажів його творів. Від імені вченого провадиться оповідь у циклі гумористичних оповідань. На думку письменника, наукове відкриття це перш за все плідна праця, зусилля науковця, що спрямоване на прояснення буттєвого хаосу і одночасно на вивільнення власної думки з полону інтелектуальних загальників.

Розвиток суспільства впливає на розвиток науки, все навкруги змінюється, тому й не дивно, що науковий світ по різному трактується письменниками, адже кожна епоха диктує свої правила і література тому не виняток.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеєва. – Київ: Факт, 2006. – 432 с.
2. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х рр. ХХ століття / М. Андрейчик / З англ. переклав Ігор Андрущенко. – Львів: Піраміда, 2014. – 188 с.
3. Белімова Т. В. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту». Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня к. філол. н. за спеціальністю 10.01.01 – українська література / Т. В. Белімова. – Київ, 2005. – 19 с.
4. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н. І. Бернадська. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
5. Білоус П. В. Історія української літератури XI – XVIII ст. Навчальний посібник. / П. В. Білоус. – Київ: Академія, 2009. – 424 с.
6. Бірта Г. О. Методологія і організація наукових досліджень. [текст] : навч. посіб. / Г. О. Бірта. – Київ : «Центр учбової літератури», 2014. – 142 с.
7. Бондаренко А. Художнє новомислення у текстах Віктора Домонтовича / А. Бондаренко // Дивослово. – 2007. – № 2. – С. 42–47.
8. Борисенко В. Праця Віктора Петрова в Етнографічній Комісії Всеукраїнської Академії наук [Текст] / Борисенко В. // Нариси з історії української етнології 1920-1930 років. – 2002. – С. 35–37.
9. Брюховецька Л. Митець світової слави [Текст] : до 110-річниці від дня народження Олександра Довженка / Л. Брюховецька // Урядовий кур'єр. – 2004. – 11 вересня. – С. 8–9.

10. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
11. Буряк Б. Наука. Література. Герой / Б. Буряк. – Київ: Рад. письменник, 1969. – 240 с.
12. Вебер М. Наука как призвание и профессия / Макс Вебер // Избранные произведения: Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденко. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 707–735.
13. Вивчення творчості О. Довженка в школі / [за ред. А. О. Новикова, ред. кол.: В. Й. Гриневич, С. П. Привалова, С. О. Максимчук-Макаренко]. – Харків: Основа, 2014. – 144 с.
14. Вишня Остап. Вибране / [Передм. С. Олійника; Худож. Р. О. Волинський]. – Харків: Прапор, 1981. – 304 с.
15. Вишня Остап. Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1975. – Т.5. – 384 с.
16. Ганошенко Ю. А. Відображення кризи національного міфу в українському інтелектуальному романі 20-х рр. / Ю. А. Ганошенко // Слово і час. – 2004. – № 5. – С. 24–29.
17. Гірняк М. Авторська свідомість і наративна ідентичність (на матеріалі інтелектуальної прози В. Домонтовича) / М. Гірняк // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. XIII. Збірник наукових праць / Ред. кол. Поліщук Я. О. та ін. – Рівне: Перспектива, 2004. – С. 34–40.
18. Гірняк М. Слово і мовчання: самоусвідомлення через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) / М. Гірняк // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 28–36.
19. Гончар О. Довженків світ / О. Гончар // Довженко О. Твори : в 5-ти томах. Т 1. – Київ : Дніпро, 1983. – С. 7–8.

20. Горбик Р. Знімання масок, або Лист у вічність. Віктор Домонтович і світовий контекст / Р. Горбик // Вітчизна. – 2001. – № 11/12. – С. 136–143.
21. Гриневич В. Ще раз про «затемнені» сторінки з життя Олександра Довженка / В. Гриневич // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 12. – С. 5–9.
22. Гурина Т. Л. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе XX века / Т. Л. Гурина // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск : [б. в.], 1974. – С. 200–226.
23. Єсипенко Д. Йому було цікаво із Шевченком: до 100-річчя від дня народження Юрія Івакіна / Д. Єсипенко // Слово і час. – 2017. – № 5. – С. 52–53.
24. Давыдов Ю. Н. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество / Ю. Н. Давыдов // Вопросы литературы. – 1977. – № 9. – С. 127–171.
25. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Москва : Советский писатель, 1980. – 598 с.
26. Довженко О. Вибрані твори / О. Довженко. Автобіографія // Київ : «Сакцент плюс», 2004. – 27 с.
27. Довженко О. Вибрані твори / О. Довженко // Київ : «Сакцент плюс», 2004. – 509 с.
28. Довженко О. Твори в трьох томах / О. Довженко // Київ, 1958. – 402 с.
29. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В. Домонтович. – Київ: Критика, 2000. – 416 с.
30. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи / В. Домонтович. – Київ: Критика, 1999. – 381 с.
31. Дроздовський Д. Нестерпна легкість «парадокса» / Д. Дроздовський // Всесвіт. – 2008. – № 3/4. – С. 157–164.
32. Дузь І. Остап Вишня / І. Дузь. – Київ: ДВХЛ, 1962. – 86 с.

33. Евнина Е. М. Современный французский роман : 1940–1960 / Е. М. Евнина. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 519 с.
34. Ейзенштейн С. Народження майстра / С. Ейзенштейн // Творчий світ письменника. – Київ, 1982. – С. 152–154.
35. Эренбург И. Ответ на одно письмо // Комсомольская правда. 1959. 2 сентября (№ 206). С. 3
36. Жулинський М. Проблеми науки – проблеми людини // Радянське літературознавство. – 1977. – №5. – С. 18–28.
37. Игнатова М. П. «Физиики» и «лирики»: две культуры вчера и сегодня [Електронний ресурс] / М. П. Игнатова. Режим доступа: <http://phpp.sgu.ru/ru/node/622>
38. Івакін Ю. Гумор і сатира: Пародії, оповідання, памфлети, фейлетони / Ю. Івакін. – Київ: Дніпро, 1986. – 421 с.
39. Коваленко Л. Талант пародиста // Вітчизна / Л. Коваленко. – 1974. – № 7. – С. 210 – 214.
40. Козачук (Синицька) Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960 – 90 рр. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. к. філол. н. / Н. В. Козачук (Синицька). – Івано-Франківськ.: Прикарпатський нац. ун. ім. В. Стефаника, 2008. – 20 с.
41. Козлова Ю. О. П. Довженко – видатний український кінорежисер і письменник / Ю. Козлова // Все для вчителя. – 2011. – № 34–36. – С. 167–168.
42. Конончук Н. Філософія новітньої «людини у футлярі» у романі Віктора Петрова (Домонтовича) «Доктор Серафікус» / Н. Конончук // Українська мова та література. – 2007. – Жовтень, № 37/39. – С. 19–28.
43. Корогодський Р. Довженко : вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури / Р. Корогодський // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 52–54.

44. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії О. Довженка / І. Кошелівець // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 2–25.
45. Кубаєвська К. Остап Вишня: сміх крізь сльози [Текст] : 125 років тому народився знаменитий гуморист і сатирик / К. Кубаєвська // Історія+. – 2014. – Листопад, № 11. – С. 22–23.
46. Куриленко І. А. До питання про сутність та жанрові особливості українського інтелектуального роману / І. А. Куриленко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2015. – Вип. 5. – С. 272–280.
47. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – Київ : Дніпро, 1975. – 278 с.
48. Лебедева К. Таємниці Олександра Довженка [Текст] : [Святкування ювілею – 110 років від дня народження українського кінорежисера Олександра Довженка] / К. Лебедева // Вечірній Київ. – 2004. – 9 вересня. – С. 13.
49. Логвиненко М. Художник у сучасному світі. Науково-технічна революція і література / М. Логвиненко. – Київ: Дніпро, 1973. – 280 с.
50. Луків А. Доля народу крізь призму авторського бачення та оцінки Олександра Довженка / А. Луків // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 2. – С. 87–93
51. Лук'янець В. С. Науковий світогляд на зламі століть: монографія / В. С. Лук'янець. – Київ: ПАРАПАН, 2006. – 288 с.
52. Лютий В. Зустрічі в Кринках, там, де полював Остап Вишня : до 120-річчя від дня народження видатного письменника-гумориста, мисливця – Павла Михайловича Губенка (Остапа Вишні) / В. Лютий // Лісовий і мисливський журнал. – 2009. – С. 40–43.

53. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / С. Мащенко. – Чернігів: Чернігівські обереги, 2004. – 124 с.
54. Мельник, С. Особливості індивідуального почерку Остапа Вишні : українська література : 11 клас / Світлана Мельник // Українська мова й література в сучасній школі. – 2013. – № 4. – С. 42–44.
55. «Мені хочеться померти...» [Текст] : [Листування О. Довженко з приводу зйомок фільму «Щорс»] // Кіно-Театр. – 2004. – № 5. – С. 5–8.
56. Мессер Р. Жизнь в науке. Литературно-критические очерки / Р. Мессер. – Москва: СП, 1964. – 336 с.
57. Мірошніченко М. Зоряна доля Довженка / М. Мірошніченко, О. Плитник, О. Сивоконь // Наука і суспільство. – 2009. – № 9-10. – С. 52–56.
58. Наєнко Т. Одержимість: (О. Довженко) / М. Наєнко // Київ: Молодь, 1990. – С. 81–89.
59. Нестеренко П. Наш великий сміхотворець [Текст] : До 115-річчя від дня народження Остапа Вишні / П. Нестеренко // Урядовий кур'єр. – 2004. – 13 листопада. – С. 8–9.
60. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі ХХ ст. / С. Д. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.
61. Павличко С. Д. Лабіринти мислення : інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С. Д. Павличко. – Київ: Наукова думка, 1993. – 104 с.
62. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація / С. Павличко // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту : [романи]. – Київ : Критика, 1999. – С. 3–16.
63. Павлова Н. С. Типология немецкого романа : 1900-1945 / Н. С. Павлова. – Москва : Наука, 1982. – 279 с.

64. Пашкова О. Мистецтво О. Довженка в контексті української народної культури : до 100-річчя від дня народження митця / О. Пашкова // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5-6. – С. 17–22.
65. Полторацький О. Що таке Остап Вишня / О. Полторацький // Нова генерація. – 1930. – №2 –С. 4.
66. Пригоровський В. Забуттю невіддані (О. П. Довженко і Остап Вишня) [Текст] / В. Пригоровський // Наука і суспільство. – 2016. – № 9/10. – С. 33–34.
67. Рибалко Ю. Психоаналітичні паралелі в творчості В. Підмогильного та В. Домонтовича (на прикладі «Повісті без назв» і «Доктора Серафікуса») [Текст] / Ю. Рибалко // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 60–68.
68. Рильський М. Діалог навіяний дискусією про мистецтво [Електронний ресурс] / М. Рильський – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua>
69. Рильський М. Слово про літературу : збірник статей / [М. Рильський](#) – Київ : Дніпро, 1974 . – 383 с.
70. Слуцкий Б. Стихи из трехтомника [Електронний ресурс] / Б. Слуцкий – Режим доступу: <http://lib.ru/POEZIQ/SLUCKIJ/stihi.txt>
71. Смілянська В. Уроки майстра: до 100-річчя Юрія Івакіна / В. Смілянська // Слово і час. – 2017. – № 5. – С. 47–50.
72. Сноу Ч. П. Две культуры. Сборник публицистических работ: Пер. с англ. Ю. С. Родман / Ч. П. Сноу. – Москва: Прогресс, 1973. – 146 с.
73. Супрунова Н. Я належу людству : дитячі та юнацькі роки О. П. Довженка / Н. Супрунова // Укр. літ. в загальноосвіт. шк. – 2000. – № 3. – С. 36–38.
74. Сухотин А. Парадоксы науки / А. Сухотин. – Москва: Молодая гвардия, 1980. – 240 с.
75. Телехов В. Л. Наука и современный украинский советский роман (60-е – начало 70-х гг.). Автореф. на соискание научной степени к. филол. н. / В. Л. Телехов. – Харьков, 1975. – 31 с.

76. Ткаченко Р. Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI ст. про науку : монографія // Р. Ткаченко. – Київ: Книга, 2015. – 280 с.
77. Томпсон М. Философия науки / Пер. с англ. А. Гарькавого / М. Томпсон. – Москва: Фаир-Пресс, 2003. – 304 с.
78. Фихте И.Г. Несколько лекций о назначении ученого // Фихте И. Г. Сочинения в двух томах. Том II. / Сост. и примечания Владимира Волжского. – СПб.: МИФРИЛ, 1993. – С. 7– 64.
79. Фрадкин И. О жанрово-структурных особенностях немецкого интеллектуального романа / И. Фрадкин // Художественная форма в литературах социалистических стран : [очерки]. – Москва : Наука, 1969. – С. 239–259.
80. Хінкулов Л. Олександр Петрович Довженко (1894–1956) / Л. Хінкулов // Літ. зустрічі. – Київ, 1980. – С. 209–212.
81. Чамата Н. Його праці активізують дослідницьку думку (до сторіччя від дня народження Юрія Івакіна) / Н. Чамата // Слово і час. – 2017. – № 5. – С. 50–52.
82. Черненко О. Аналіз світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича / О. Черненко // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 107–112.
83. Чорноморденко І. В. Проблема існування знання за межами науки / І. В. Чорноморденко. – Київ: КНУБА, 2005. – 305 с.
84. Чумак Т. Духовні орієнтири творчості О. Довженка / Т. Чумак // Укр. мова і літ. в шк. –2008. – № 3. – С. 53–58.
85. Шанін Ю. Дотепна муза Юрія Івакіна / Ю.Шанін // Івакін Ю. Гумор і сатира: Пародії, оповідання, памфлети, фейлетони. – Київ: Дніпро, 1986. – С. 3–12.
86. Шапошникова О. Інтелектуальний дискурс у романах І. Багряного: образи професорів / О. Шапошникова // Наукові записки Бердянського

державного педагогічного університету. Філологічні науки. – Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. – С. 193–200.

87. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 т. / Юрій Шевельов. – Київ: КМА, 2008. – Т.2. Літературознавство. – 1151 с.
88. Шишов І. Біля довженкового вогню / І. Шишов // Дзвін. – 2002. – № 7. – С. 119–122.
89. Шудря М. Життя в скороченому вигляді: [Про О. Довженка] / М. Шудря // Визвольний шлях. – 2005. – № 11. – С. 90–109.
90. Шпак В. Він не зрадив правду [Текст] : навіть у своє 125-річчя видатний Остап Вишня – «недочитаний класик» із трагічною долею / Віктор Шпак // Урядовий кур'єр. – 2014. – 13 листопада. – С. 11 – 12.