

Валентина Сасико (Одеса)

ББК 83.3(2 Укр)

УДК 821.161.2:007:091.33

Палімпсести Уласа Самчука

У статті на матеріалі порівняльного аналізу роману «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука і циклу творів-симбіонтів («На білому коні» і «На коні вороному») спеціально вивчається художня стратегія і тактика письменника, спрямовані на заглиблення в історію і культуру України, орієнтовані на осмислення їх у світовому контексті. Таким чином, обґрунтовуються образи-концепти в прозі майстра, які є виявом авторського палімпсесту Уласа Самчука, органічно вписаного у вітчизняну культуру навічно. Її роль літописця історії України ХХ століття виконана ним достовірно і переконливо на всіх рівнях письменницької праці й її всіх жанрово-стильових формах.

Ключові слова: палімпсест, інтертекстуальність, образ-концепт, жанрово-стильові форми письма, літописець історії України.

Серед майстрів української прози ХХ століття постать Уласа Самчука чи не найсамотніша. Його художній досвід щедрий на ужинок не лише у кількісному вираженні (за шістьдесят років невтомної праці його творчий доробок нараховує п'ятнадцять томів), але передусім в якісному — в плані монументальності і майстерності літературних полотен, які художньо переконливо аналізують життя кількох поколінь українців, осмислюють долю суспільства за різних режимів і окупацій, часом з історичними дигресіями, у широких географічних просторах. У них практично постає концепція великої літератури, культури європейського рівня. Як митець з широким діапазоном мислення і прихильник цієї концепції, У. Самчук — відданий інтересам свого народу і його духовності — творив літературу вільної думки, незалежну від вузького ідеологізму й групового утилітаризму, літературу ідейно широку й активну, в центрі якої стоїть повноцінна, глибоко мисляча людина. Конкретизація історично-документальних явищ, їх синтез, заглиблення в національну психологію — ось творчий метод митця.

Збагнути творчу особистість У. Самчука можна, лише провівши велику текстологічну роботу, видрукуювавши багатотомне видання його творів. І хоч за останнє десятиліття є, безперечно,

зрушення у справі публікації надбаного митцем, але введення в систему української літературної цивілізації з усією повнотою і значимістю, універсальністю і вираженістю підходів і критеріїв стоїть на порі. Та навіть за умови ідеального варіанту, коли більшість сторінок в еволюції письменника будуть зчитані, коли все більше відкриватимуться таємниці художнього світу, однак знаки культури Уласа Самчука підлягатимуть уже не реконструкції, а, говорячи словами Барта, продукуванню збоку читачів, виявленню таких аспектів смислу, які інтенціонально ніяк не локалізовані. Спадщина У. Самчука прекрасно доводить, що вже через сам факт руху історії кожному новому поколінню, новий спосіб, культурному утворенню кожен з його творів відкривається у цілковито специфічному ракурсі, якого не було раніше і не буде пізніше, включаючись у духовну роботу сучасності. І тут спрацьовує не тільки закон, що переконує — разом зі стійким історичним смислом кожен твір несе у собі множинність рухомих, змінних трансісторичних смислів, але й ситуація діалогу, взаєморозуміння, полілогу-зближення між контроверсійною еміграційною і материковою українською літературною соціалістичного штибу, які нині відбуваються, піддається інтенсивній градації. Тим більше, що, будучи за межами своєї країни, письменник завжди відчував у собі ген українства, обов'язок носія і виразника української культури, її духовності. До його творчої долі адекватно прикладаються ідеї, сформульовані в катрені Ліни Костенко:

І в епіцентрі логіки і стресу,
Де все змішалось — рідне і чуже,
Цінує розум вигук прогресу,
Душа скарби прадавні стереже.

Сутність стародавніх скарбів, на підлозжі яких постає творчість Уласа Самчука, опрозорюється у його палімпсестах, у формах яких і сталася мистецька самореалізація непересічної особистості.

Саме тому образ-концепт культури є наскрізним у логіці художньої думки письменника, котрий за кордоном відчував всевладне притягання свого життєдайного ґрунту, джерело тематики і творчої сили — не тільки рідного Дерманя, Рівненщини та Тернопільщини, але й Києва. У мемуарній книзі «На білому коні» він писав: «Я не думав лишатися у Німеччині — мене тягнув Київ. Бажання бути письменником — основне бажання, а бути ним можна тільки в Києві. Мене опанувала до краю одна ідея — написати епопею. В трьох частинах, з трьох різних періодів — княжого, козацького і сучасного, діяти має це обопол

ріки Дніпра, а назва її — Дід Дніпро. Дніпро — це вісь, на якій обертається наша планета від Перуна до наших днів» [Самчук 1993: № 2—3, 55]. (Курсив мій. — В. С.).

Ідея причетності до духовної традиції, без якої цивілізація мертва, просякає корпус різноманітних творів письменника, побудований за принципом палімпсеста з його смисловою багатоплановістю, багатовекторністю трактування національної ідеї, української ментальності в історичному вимірі, внаслідок чого аналіз визріває до стану синтезу, старе й нове інформаційні поля зримо проступають на тлі одне одного. І це стосується як «мистих» за жанровою природою текстів, так і творів-символів, представлених у серії меморіальних книг Уласа Самчука — «На білому коні», «На коні вороному», «Планета Ді — Пі», «П'ять до дванадцятій». Так, мемуарно-автобіографічні книги не тільки несуть потужну інформацію про внутрішній світ письменника, але й сублімують те, що пережив письменник у близькому і віддаленому топосах, на власних трагічних дорогах буття. Художньому осмисленню своєї долі в контексті епохи у романах і повістях «Гори говорять!», «Чого не гоїть огонь», «Волинь», «На червдій землі», «Оst» так само сиріє автобіографічний елемент, без якого немислима й публіцистика, як це маємо у статтях і версіях, надрукованих на сторінках газети «Волинь», в опублікованому Рівному чи ряді аналогічних публікацій в опублікованому Києві (наприклад, у роботі «Нарід чи чернь» з виголошенням філософсько-екзистенційних проблем).

Прикметою творчості Уласа Самчука є системність у реалізації культурних смислів у концепті Слова. І це насамперед виявляється в тому, що в жодному творі Слово не відокремлюється від свого носія, тобто само набуває особистісних характеристик і водночас постає його (носія) сутністю, виток якого — у євангельській традиції персоніфікації Логоса. Герої У. Самчука — не тільки селяни, хлібороби, носії органічної мови, це письменники, науковці, творці і літописці історії історичні постаті з пантеону української культури та персонажі, повані туди митцем, головним чином, завдяки своїй причетності до онтології Слова. Слово постає для них як особливе призначення, місія, що визначає їхнє життя, вони вбачають свою сутність у потребі сказати своє Слово. Нести в собі Слово і через Слово наближатися в пізнанні до сутності Всесвіту — характерна особливість людини, в якій проглядає барокова модель поведінки і творчості. І в цьому виході Слова знаходить свій вияв палімпсест, на якому постав модернізм, до розвою котрого доклав своєї праці й

Улас Самчук. Звідси широта алюзійного поля, густо засіяного роздумами про сенс Слова, про комплекс семантичних відтінків Логосу — від Слова як ключа пізнання до Слова, що саме стає Хрестом.

Інтертекстуальність як принцип нового письма по старій канві багато в чому визначає палімпсестність Самчукової прози. Спрацьовує він у зміні реєстрів одних і тих же улюблених мотивів, до яких письменник відчував особливий респект. Давався взникати він у своєрідній бінарності варіантів і інваріанту естетичної обробки ряду домінуючих мотивів, які належали до постійно важливих не стільки для самого письменника, скільки для осягнення історії та культури України в минулому, для накреслення шляхів гармонійного прямування народу в сучасному і майбутньому. Щоб досягти успіху в трактуванні, скажімо, окремо взятої долі українця на роздоріжжях історії і глобальних наслідків національної роз'єднаності у фатальні часи, Улас Самчук апробує різні мистецькі підходи до наскрізних схожих тем, що пульсували в його свідомості, лягаючи на папір як духовні згустки розмислів про філософію буття особистості і народу. Не випадково ці розмисли офарблені Самчуковим поглядом на світ, всепроникною автобіографічністю, що моделює художні образи в конкретно зримій іпостасності. Цим викликається ефект зближення автора і персонажа, як і читачевої співучасті в осмисленні трагічних сторінок Другої світової війни, на тлі історії давньої і сьогоденної, крізь призму амбівалентної розчахнутості українства, розведеного по два боки барикад і змушеного, як вояки УПА, воювати водночас з двома тоталітарними системами, відстоюючи своє право на самостійне державне існування. Здавалося б, один і той же матеріал по-різному осмислюється на рівні естетичному, але принцип палімпсеста збережений недоторканим.

До цього додавалася і специфіка обробки пріоритетних для творчості У. Самчука проблем, які по-різному і водночас типологічно схоже вирішувались у його «мистецькій літературі» (за власним виразом письменника) і «літературі публіцистики і пропаганди». Та й у межах художньої прози письменника аналогічні за внутрішньою суттю філософські інтерпретації «катаклізмів епохальних розмірів, неймовірних пристрастей трагедій, ударення дивовижних протиставлень і несамовитих утопійних ідей» [Самчук 1994: № 6, 52] були неоднозначно змодельовані. Візьмемо для порівняння роман «Чого не гоїть огонь» і діалогію мемуарно-документальних книг «На білому коні», «На коні вороному», написаних про віру і надію на державницьке самовизначення України, які розгорілися в 1941-1942 роках, коли,

здавалося, можна було досягти успіху в боротьбі з більшовизмом та хвилі битви двох імперій і малою кров'ю увійти в європейський контекст, у цивілізаційний простір як незалежна нація. Трагічні сторінки спротиву воїнів УПА, партизанського підпілля двом ворожим монстрам — сталінізму і гітлеризму — осмислюються Уласом Самчуком по-різному, хоч матеріал, об'єкт зображення історичний. Повернення в Україну з еміграції з початком війни, ці героїв твору в конкретному топосі, що охоплює весь Рівне — Київ, лісові кривки становлять сюжетну канву роману «Чого не гоїть огонь», що знаходить своєрідне продовження у творах-симбіонтах, у котрих духовне Я автора збігається з аналогічними відчуттями і поглядами однодумців і земляків, національної еліти, кардинально розходячись з позицією байдужості і ворожості до долі України. Та фактом справжньої літератури дані ідеї стали через художність. Тому вивчення поетики порівнюваних творів — украй важливе.

Композиція роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь» тісно зв'язана з жанровою структурою. Це доволі розлогий роман, який складено за тернарним принципом, бо в ньому три частини, чітко відмежовані одна від одної. Відразу впадає в око, що таке членування тексту на частини справді доцільне, бо пов'язане з символікою числа «три», яке вважається досконалим: у ньому містяться початок, середина і кінець.

Тому цілком закономірно Улас Самчук спланував свій роман з трьох взаємозв'язаних мініроманів, що структурно відповідають композиційній логіці твору. Навіть сюжетові, в якому зв'язка, кульмінація і розв'язка постають як приступки (В. Шкловський) до концептуальної цілісності.

Якщо узагальнено характеризувати будову твору, то не можна не помітити, що в межах кожної частини є свій власний поділ, зумовлений планом повіствования й авторським задумом якнайповніше висвітлити долю героя — Якова Балаби в контексті долі України напередодні Другої світової війни, під час і після неї.

Отже, тричленна структура зумовлена рухом часу, а тому авторові легко було нанизати окремі епізоди на міцну нитку динамічної оповіді, щоб не було розпорошеності, а залізна взаємопов'язаність частини і цілого, деталі і філософського роздуму. І всьому є місце, відвідене чітко і виходячи з реалізації авторського задуму розгорнути широкоформатну картину визвольних змагань українців середини ХХ століття, що змушені були боронити волю, воюючи на два фронти — проти сталінщини та гітлерівщини.

Структурний аналіз роману Уласа Самчука «Чого не гоїть

огонь» доводить, що на рівні розділів, їх кількості та якості, як і системи маркерів, теж немає випадковості, а все виважене, зумовлене як експозицією героя, кульмінацією і розв'язкою його долі, так і історичного матеріалу загалом.

Спостерігається така закономірність. У першій частині всього дев'ять розділів, в яких практично відсутні підрозділи. Затим перший розділ відкривається двома епіграфами. Перший узятий з Гіппократа: «Чого не гоїть ліки — гоїть залізо, / чого не гоїть залізо — гоїть огонь». Цей епіграф опрозорює міфологему вогню і його медико-оздоровчу функцію, що працює на поетику назви, на першоеlement композиції і її художню доцільність та виваженість, бо розкриває центральний образ *вогню*.

За цим епіграфом іде такий текст: «Серед цієї темноти і почі розпачливо наростає той згущений крик життя та поводи наповняє собою повітря — вліюється в оті, на вигляд байдужі і мовчазні, постаті в кожухах, входить у кожний день, кожну добу, кожне десятиліття. Рoste у нього така дика, небезпечна, мов бочка з порохом, історія, заповнена небезпечними людьми, що причаїлись і чекають, блискаючи сердитими очима» («Волинь»).

Прикметно, що другий епіграф, — автоцитата, уривок з трилогії У. Самчука «Волинь», вельми метафоричний і багатограний, що є згустком символічних образів про злі очі, трагедію народження і смерті, абсурдну історію народу, позбавленого власної державності, антиципує зміст книги, сигналізує про її тональність і нафос.

У другій частині так само дев'ять розділів, але таких, що мають підрозділи, розташовані по висхідній і низхідній.

Цікава ще одна особливість: у прозову оповідь включено ліричний струмись, оформлений у вигляді фрагментів поезій (Рильського, наприклад, віршів вояка УПА Залізняка — гумористично-гротескових), уривків з народних українських пісень та один раз цитуються слова з російської пісні «Волга, Волга ...» у негативній конотації. Інтертекстуальність, яка має місце в епіграфах і специфічних формах нарративу, озвучує приховані пласти твору, пов'язані з палімпсестністю його проблематики і структури, поетики, котра складається у творчості У. Самчука у тісній взаємодії з вітчизняною і світовою культурою ХХ століття та попередніх епох. Тому цілком зрозуміло, чому двічі використано уривки зі славнозвучної «Енеїди» І. П. Котляревського, які навертають на думку про невмирущість українського народу, про першопочатки нової української культури, яка почала свій шлях до безсмертя у 1798 році, коли з'явилися перші частини поеми. Звертання до цитати «Еней був

перубок моторний / І хлопець хоч куди козак ...» — річ випадкова: Улас Самчук не просто повертає читача роману «Чого не гоїть огонь» до національних духовних цінностей, але й глибоке відчуття непоривності історії як давньої, так і сучасної — періоду Другої світової війни, — коли українці ще раз виборювали свою незалежність, сформувавши загони УПА, що випливали не лише оперативну бойову підготовку, витривалість, стратегію і тактику новітньої війни проти двох жорстоких ворогів, що наїхали на Україну, але й, як показує письменник у романі, зодноразово демонстрували високу духовність та творчу жилку в будь-якій справі, щоб не заснидіти духом, не втратити дуже важливої грати свого буття у цивілізованому світі.

З цього погляду цікава ще одна форма інтертекстуальності як механізму палімпсеста, до якого вдається Улас Самчук своєю орієнтацією на тому, як керівники та вояки УПА добирали собі бойові імена, що нерозривно зв'язували їх з рідною землею та вдобутками творчого генія народу, що їх породив. Так, головний герой твору Яків Балаба, коли став на чолі бригади, яка діяла як окрема бойова одиниця, виявляючи чудеса героїзму, прибрав собі псевдонім Троян. А вже здавна з цією топологічною назвою пов'язувалася героїчна історія України, трагедія Трої, що була підкорена греками у довготривалій Троянській війні. Та поточасний Троян-Балаба перемагає все, аби Україна (бодай теоретично) досягла омріяної незалежності, аби наснажити свою націю думкою не втрачати надії на досягнення найдорожчої мети — незалежної держави. Прикметно, що командир Трояна носить ім'я Енея. І хоч це псевдонім, але надзвичайно промовистий для розуміння його цілей і віри в його невмирущість, як і цілого українського народу. У романі У. Самчук про це сказав вельми глибоко, мотивуючи тим самим як поведінку героїв, їхні внутрішні спонуки до рішучої дії на користь народу, так і внутрішній світ вояків УПА, що були носіями української духовності і ментальності в їх кращих рисах.

Щоб не бути голосливим, варто послатися на слова автора роману «Чого не гоїть огонь», які супроводять два фрагменти з «Енеїди» І. П. Котляревського. Перший уривок і з погляду психологічної характеристики героїв, і з погляду виокремлення авторської позиції справді надзвичайно виразний: «Від серпня починаючи, Троянова бригада діяла як окрема оперативна бойова одиниця УПА — Північ, ВО «Заграва» під зверхністю командира Енея. Еней, як і Троян, не заглиблювався в ідеологію, не думав про те, як буде розв'язана в ній земельна проблема. Вони були просто військовиками, патріотами-державниками. Троян був

розширений інтелектуально, він багато читав, і то не лише рідномовні книжки, а й чужомовні, солідні праці. Еней під цим оглядом далеско не дорівнював своєму підлеглому, але він був від ніг до голови воjak, не мав маршальських претензій та отаманських комплексів і завжди був готовий на жертву і подвиг. А тому він Троянові подобався:

Еней був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак, —
декламував Троян Терешкові» [Самчук 1994: 174].

Другий уривок із першого розділу III частини вступає в діалог з попереднім глосарієм, авторським коментарем, яким насичений твір У. Самчука, але водночас розвиває його, продовжуючи опрозорювати внутрішні резони та роздуми головного героя роману — Балаби-Трояна, домінантою мислення якого проходять рядки з «Енеїди», супроводжувані такими авторськими розмислами: «Тим більше, що Троян плекав свою задвину, але завжди свіжу, болочу, як біль зуба, думку, що в нею ось уже другий рік носить і не може її нікому прозрадити. Але, як тільки він опинився в районі розташування так званої Першої Української армії, його думка відразу віджила, і, коли справа набрала вигляду конкретної реальності, він змушений був поділитися нею з кимсь із свого командування. І вибрав для цього Енея.

Еней був парубок моторний
І хлопець хоч куди козак, —
повторював своє Троян. Він знав, що головне командування УПА саме в цей час ледве чи схвалило б його авантюру, навіть коли б вона заімпувала. Це була дуже ризикована справа, яка могла б принести для армії підпілля поважні наслідки. Тому Троян звернувся не до головного командування, а до свого зверхника Енея» [Самчук 1994: 93].

Інтертекстуальна природа роману «Чого не гоїть огонь», вельми продуктивна цитатія чужих текстів, діалогічна налаштованість до них, зокрема поетичних і зокрема з «Енеїди», — не просто інкрустації, що роздвічують художню тканину твору, але присутня грань його духовної структури, міцного опертя на ґрунт національної ментальності та естетичної інформації, що вібрує у творчості справді національного письменника, будучи його своєрідним палімпсестом.

Виправдано і те, що третя частина роману «Чого не гоїть огонь» є найкоротшою за кількістю розділів, але й найвагомішою у структурі тексту твору. Це своєрідний епіцентр, ще й системоутворюючим чинником. Хоча вона знаходиться у

центропозитії по відношенню до перших двох частин, але фактично є центром, навколо якого розташовані за принципом симетрії дві частини, в яких зосереджено розвиток подій, що демонструє всі гранеті інтимної і публічної долі героїв з виразним акцентом саме на громадсько-політичному спектрі того страшного виру війни, в який були втягнуті як Яків Балаба та його супротивники, так і Віра — Ядвіга — Павлина, у котрої багато імен приховують її сутність людини, одержимої національною ідеєю, але змушеної серед неї приховувати своє справжнє єство, аби не загинути і якнайкраще допомогти рідному краю, ствердно відповідаючи на болоче в той час питання, чи бути українському народові і в якому статусі саме бути?

Недарма після трагічної загибелі Якова-Трояна і після трагічної розв'язки національного питання в Україні на цьому етапі її історії, коли їй не вдалося відірватися від радянської казарми, Віра опиняється в еміграції, але тут спрацьовує вже не просто інстинкт самозбереження, але перспективне завдання зберегти національний дух, патріотичні зобов'язання перед Батьківщиною, розпочаті під час Другої світової війни. Це вже продовження національно-визвольних змагань, збереження національної гордості в умовах закордонного життя, бо хто б інший, окрім Павлини, розмовив би про героїчні сторінки українського народу, хто б зберіг дітей загиблого однодумця і коханого Якова, хто б передав естафету поколінням, не загубивши найціннішого, — самоповаги до героїчної і трагічної історії України, як не вона?

За розвитком і логікою романної дії третя частина, складена із чотирьох розділів, є розгорнутим епілогом двох попередніх, де демонструється і художньо переконливо трактується увесь хід боротьби, що припав на долю воєнного покоління українців, що не втратили надії на визволення, а продовжували кращі традиції пращів і батьків, що стоїчно йшли за плугом української історії, тримаючи на своїх плечах не лише небо України, але і мужньо переносючи трагічні повороти долі, напертаючи на дорогу непокори трагічним обставинам, пристрасті національного самозбереження.

У такому розвороті подій чимало автобіографічного, власне того, що пережив сам Улас Самчук, який виявився за межами рідної землі, але не втратив себе як людина національна. Отже, письменник як ніхто розумів, як важко бути емігрантом, не досягнувши бажаної мети — звільнення Батьківщини від усіх сироб зазіхань на її честь і самобутність. Саме тому перехід у третій частині роману від українських проблем до емігрантських шляхом умотивований, логічний і новаторський, і вступає в діалог з такими творами, як «Україна в огні» (1944) О. Довженка,

«Огненне коло» (1953) І. Багряного, «Чого не гоїть огонь» (1959) У. Самчука. Між цими трьома творами проліг невидимий зв'язок не лише на рівні змістових параметрів, але й на рівні символіки, особливостей естетичного виписування головних образів, а це Україна і вогонь, що палає в ній самій і навколо неї, в якому вона очищується від скверни тоталітарного режиму, горить і не згорає, воскресає із попелу, як птиця Фенікс.

Саме тому у заголовки трьох названих творів винесено образ *вогню*, що є концептуально важливим у системі поетики кожного з трьох творів.

Не випадково заголовок твору У. Самчука синтаксично оформлений реченням питальної конструкції — чого не гоїть огонь? У відповідь на це присутнє питання вагомо звучить кожне з трьох слів: а) *вогонь*; б) *не гоїть*; в) *чого*, яке можна прочитати і як «чому».

Променем зору є ключове слово «*вогонь*» (вжите у Самчуковій заголовковій моделі у формі «*огонь*», що надає не тільки урочистій тональності, але й внутрішньої римованості фрази), яке прочитується як символ з багатьма смисловими варіаціями. І, передусім, воно пов'язане з символікою серця та української душі, палкої до нестями, як у публічній сфері, так і в інтимній, що легко опрозорюється через характер головного героя — Якова Балаби — та його многотрудної боротьби в лавах УПА проти радянського і фашистського монстрів, як і багатостраждального кохання.

Слово «*гоїть*» належить до українських з погляду походження, до тих не часто вживаних, але з пошаною вимовлюваних зворотів, які пов'язані зі значенням «*відживлення*», «*заліковування ран*», отже, з поняттями «*життя*» і «*вітальних сил*». Ось чому слово «*гоїть*» із заперечною часткою «*не*» відповідає концептуальним акцентам роману Уласа Самчука, в якому прочитується створений ним палімпсест на національній основі, автор якого поставив питання прямо і водночас відкрито: в якій же сфері вогонь не допомагає, не лікує? що він не заживляє, хоча відомі його якості чистилища, проходячи через яке людина оновлюється, а життя набуває іншої форми, по-повому видозмінюючись і перевтілюючись. Отже, заголовкова фраза, що є першоелементом композиції, принасована до структури роману «*Чого не гоїть огонь*». Якщо твір У. Самчука порівняти з добре облантованим Домом, символіка якого пов'язана з організованим простором, що, як антипод, протистоїть Хаосу, то назва функціонально пов'язана з покрівлею, дахом, який відгороджує від усього негативного мешканців Дому, дає їм відчуття повноти

людського життя, доброго прихистку, внутрішньої гармонії, коли зовнішні бурі не страшні, бо підтримують добрий стан міцної будівлі — житла. Є потреба звернути увагу ще на один фактор поетики заголовка — його зв'язок з українською ментальністю, зосередженою в образі національної Хати, що є втіленням не тільки мікрокосму, але й макрокосму.

Отже, назва наводить вдумливого читача на легко прочитуваний, хоч і завуальований образ України, задля якої і написано роман про болючу сторінку вітчизняної історії, що піддавалася спотворенню і фальшуванню. Виходить, що назва тісно пов'язана як з ідеологічними аспектами роману, так і психологічними та историко-культурними, в яких зосереджено всі цивілізаційні пошуки людини, особливо болючі в середині ХХ століття, коли Україна виявилась у центрі різних знищувальних впливів, суцільної народної муки. Але назва сама по собі залишилася б голою, якби імпульси від першопочаткової фрази не резонували з мікроелементами твору, з багаточисленними інтонаціями, зосередженими у подальшій словесній організації тексту, що бере початок з окремої фрази, яка напаровується і нашаровується, створюючи цілісну систему глибинної семантики роману. Таким постає палімпсест на рівні художньої організації тексту, зокрема поетики композиції в сфері узгодженості і взаємодії частини і цілого.

Заголовок, як і членування мікроелементів роману Уласа Самчука — частин, розділів, суброзділів, — є свідомим вдалою зовнішньої композиції, котра відкидає зайве, другорядне, семантично невагоме задля внутрішньої цілісності і семантичної навантаженості тексту.

Зовнішня композиція справляє ще одну важливу дію — побудовує внутрішню композицію, яка також має чітку логіку і самодостатню виваженість. Щоб аргументувати цю тезу, треба, передусім, проаналізувати особливості хронотопу в романі У. Самчука.

Художній простір у змалюванні автора роману справді дуже іскравий. Що мається на увазі? А те, що У. Самчук легко його спресовує і водночас розтягує, вдається до конкретних фактів — осмислення місця дії — та узагальнень, що виступають у вигляді проявів містичного впливу простору на буття героїв і їх долю, яку спостерігаємо в розділах VI, VIII, IX, об'єднаних специфічною магією місцевості, яка впливає на ірраціональні органи чуття — на інтуїцію людини, виражаючи невидимі зв'язки усього з усім.

Наведемо для порівняння фрагменти тексту узагальнюючого характеру, виписані пензлем майстра в описі і витлумаченні

художнього простору, що в поєднанні з часом, тримають будівництво внутрішньої композиції.

У VIII і IX розділах четвертий вимір роману – містичний – тісно пов'язаний з хронотопом дороги, насиченим історико-культурною пам'яттю головного героя, що осмислює шлях від рідного Дерманя через Рівне – Новоград-Волинський – Корець – Житомир до священного Києва, змальованого з особливим шітетом, що свідчить про столицю як символ України, її краси і щедрої на ужинок духовності, втіленої, зокрема, в образі Софії Київської, що підкреслено в такому часово-просторовому описі: «Корець, Новоград-Волинський, опівдні Житомир. Ріка Гетьерів. Місто-історія, місто-міф, місто-туга, місто Київ. Стояли ніби у храмі, дивились у далечінь, обоє рельєфно виразні на тлі простору, що видався їм не тільки теперішнім, але й колишнім і майбутнім. Згодом вони стояли у глибині іншого, цим разом Софіївського храму, що його відімкнув на бажання Віри ще не старий, в осмуженому кожусіку добродій із старомодними окулярами на старому носі. Добродій одразу почав пояснювати, що собор був заложений 1037 року князем Ярославом Мудрим, на тому місці, де рік перед тим його рать розгромила печенігів, що це місце знаходилося тоді поза мурами міста і звалося «подем ви граду» і лише пізніше стало центральним не лише для міста, але й для всього простору у цій частині планети... Що в початках собор був центром культури, освіти, книжництва, тут писались перші літописи, тут постала перша бібліотека всієї Русі. Був це величезний п'ятинефний храм, оточений двома рядами відкритих галерей, і завершувався він тринадцятьма позолоченими фресками і картинами, особливо цікавою є ось та мозаїка центральної абсиди головної бази. А тут ось в центральній нефі портретне зображення членів родини Ярослава Мудрого, а там у підземеллях храму і до наших днів збереглися і покояться святі останки тієї великої людини, що закінчила своє земле-буття року Божого 1054-го» [Самчук 1994: 72].

У першій частині роману простір увиразнений двома конкретними назвами місцевості – рідної для героя твору і для її автора – Дермані на Волині, що справила могутній вплив на становлення їх самосвідомості, та міста Рівного, – котре стає відправною точкою багатьох подій у суб'єктивній і об'єктивній долі Якова Балаби. Власне, Рівне фігурує в переважній більшості розділів першої частини.

Коли лінійний принцип композиції, характерний для першої частини, порушується автором, то це трапляється нечасто. І цілком виправдано. Бо в третьому розділі, якщо і фігурує Дермань, то

повністюється це тим, що головний герой поринає в спогади про дитинство. У цьому ж III розділі з'являється ще один топонім Волині – село Запоріжжя та гідроім-ріка Буг, що також пов'язано з поринанням у минуле, потрібним для розкриття багатогранної історичної вставки, що увиразнює витoki героя, його малої батьківщини, котра розуміється широко і вузько водночас. Що ж стосується Рівненщини, то з цього місця Волині починався шлях Української Повстанської Армії, як і прозориння її воюка Якова Балаби, котрий приєднується з першого вибуху снаряду, що впав на Рівне, до того потоку свідомих українців, які в першу чергу думають не про себе, а про долю рідного краю, хоч свідоміше він удає з себе людину безтурботну і дещо легковажну, щоб втертися в довір'я до ворогів.

Відбувається своєрідний рух героя як по горизонталі художнього простору (і в цьому відношенні багато що розкриває хронотоп дороги, використаний у VIII і IX розділах – дорога від Рівного до Києва), так і по вертикалі, що є історичним виміром простору, а точніше – часовим. Прикметно, що в другій частині простір звужується – обмежується місцем дії головного героя як воюка УПА, що перебуває у військовому таборі в Буценському лісі. Тут не просто перераховуються топонімічні назви Рівненщини: села Дермань і Шпанове, поля Тимонівщини, Буценський ліс, місто Рівне, села Біла Криниця, Басів Кут, Здолбунів та Мизіч, куток Залужжя, Верховецький ліс, Запоріжжя, Верхове, Верховецька долина, табір Троянове, лінія фронту від Рівного до Шепетівки, але за допомогою описів місцевості складається достоєнність картини формування українських загонів опору та їх активних дій, спрямованих як проти більшовицького пораблення України, так і проти фашистської окупації.

Особливістю змальовання простору в другій частині є те, що він органічно переходить у пейзажні зарисовки, котрі насичені як деталями полів, лісів, рівнин та вибалок, так і поглибленим аналізом психології тих, хто жив у цьому краї, хто дихав цим повітрям, зрісся з землею, був її частиною. Якщо розглянути частотність вжитку географічних понять, тісно пов'язаних з дією роману Уласа Самчука, то вимальовується своєрідна картина. Ця статистика теж дещо відкриває у художній палітрі автора твору, який вдало оперує простором і часом, відтворюючи внутрішню композицію роману, художньо вибудовуючи свій палімісест буття України через хронотоп.

Наведемо невеличку таблицю статистичних даних просторових означень, використаних у другій частині твору:

Топонім (просторова точка дії)	Частотність уживань	Топонім (просторова точка дії)	Частотність уживань
Дермань	4	Поля Тимошівщини	1
Куток Залужжя	3	Біла Криниця	1
Бущенський ліс	2	Басів Кут	1
Рівне	2	Верховецький ліс	1
Запоріжжя	2	Табір Малі Трояни	1
Верховецька долина	2	Здолбуні	1
Шпанове	1	Мизіч	1
Людвиполе	1		

Як бачимо, найчастіше згадується й увиразнюється як місце дії село Дермань, друге місце за активністю називань посідає Куток Залужжя, третя позиція належить таким куточкам Рівненщини, як Бущенський ліс, м. Рівне, м. Запоріжжя. Верховецька долина, по одному разу згадуються такі найменування населених пунктів та точок краю, як с. Шпанове, Людвиполе, поля Тимошівщини, с. Біла Криниця, Басів Кут, Верховецький ліс, табір Малі Трояни, Здолбунів, Мизіч.

І це не випадково. Автор підпорядковує логіку повіствування конкретиці історичного часу та географічного простору, що тісно пов'язані між собою ідеєю розгортання народних змагань за Україну та її долю. Ця прив'язка до конкретного місця — дуже важлива грань художньої системи У. Самчука, який зробив літературним не тільки своє рідне село — Дермань, але й наснажив глибоким змістом, історією України свою малу батьківщину — Волинь, яка фігурує як самостійний образ, насичений інтимною авторською інтонацією, і служить вагомим позакадровим, позатекстуальним образом Самчукових творів. Тут письменник зберігає сталість, виправдану постійність, що дає змогу окреслити виразну не лише авторську позицію, але й втягнути читача у вир таких близьких для автора, але далеких для читача подій.

Якщо в перших трьох розділах третьої частини виступає українська топоіміка у п'ятнадцяти уривках, де більшою чи меншою мірою фігурують такі населені пункти, як Новоград-Волинський, Корець, Острог, Дермань, табір Попівщина, Мости, Гурон, Шумське, Антопівці, Біла Криниця, Крем'янець, табір, то в четвертому — заключному — розділі роману змінюється географічний ракурс зображення. Тут постає закордон у доволі широких географічних межах — від Японії до Голландії, бо українське питання після Другої світової війни набуло актуальності, викликаной розпорошенням українців по усіх усюдах, відкритих новою хвилею еміграції чи то змушеної, чи свідомої (для тих, хто не хотів миритися з радянськими порядками, хто не хотів перебувати під тиском тоталітаризму).

Особливістю зображення часу в романі «Чого не гоїть вогонь» Уласа Самчука є точна його паспортизація з вказівкою не лише на рік і місяць події, але й на день і час, як це прикметно для початку твору: «Вівторок, десята година ранку, двадцять четвертого червня тисяча дев'ясот сорок першого року. Синє, широке, безхмарне, дуже спокійне, дуже лагідне небо і приємне, ясне, веселе сонце. І враз з південного заходу, понад приміськими осоками, садами, городами і хатами, зовсім низько, швидко, ніби зграя птахів, що хоче приземлитися, появляється ескадронья бомбовозів. Одна мить — і весь центр 60-тисячного міста, чверть кілометра вздовж головної вулиці вилітає в повітря» [Самчук 1994: 5].

Така властивість часової орієнтації спостерігається і в наступних розділах та частинах твору, що, на наш погляд, зумовлено авторським задумом не лише створити художнє полотно про долю рідного краю у ХХ столітті, але й створити документальну книгу, сповнену точності і правдивості. І щоб не погрішити проти істини, письменник дотримується принципу деталізації часових параметрів романної дії, завдяки чому створюється ілюзія читачевої присутності, включеності в хід подій і всіх перипетій, що відбуваються на його очах.

Як показав аналіз художньої тканини роману «Чого не гоїть вогонь», цього принципу створення багатовимірності прозового тексту, його історико-культурологічного підложжя і достеменності будь-яких характеристик (хронологічних, біографічних, психологічних, хронотопічних, філософсько-політичних), дотримано не тільки в цьому творі, але в усій творчості У. Самчука. Це прикмета його власного бачення світу крізь призму фактографічної точності, активного включення особистісних духострумів у будь-яке художнє полотно, обов'язковою прикметою якого є історизм,

відновлення генетичної пам'яті українства, навернення до національних порогів, глибинне осмислення філософії поразки заради перемоги.

З особливою виразністю ці якості естетичних інтенцій письменника виявилися у циклі творів-симбіонтів, у котрих наявне справді оригінальне начало — «індивідуальна реальність» (Н. Зборовська), в якій показова діюча тріада *автор — герой — наратор*, як у творах «На білому коні» і «На коні вороному». Художня аура Самчукової автобіографічної прози з її розпізнавальними знаками моделювання, з одного боку, з глибоко вкоріненою ілюзією переселення і спорідненості душ героя (і цілої галереї персонажів з близького і далекого оточення письменника) і споживача тексту (зі знаком цілковитого взаєморозуміння, взаємопізнання, повного розчинення один в одному) — з другого, а з третього — містифікація зовнішньою простотою викладу, за якою внутрішня складність аналітичної роботи філософа, соціолога і психолога, майстра мистецьких імпровізацій, що не забуває ні на мить про головну функцію автора — перебуваючи у позиції позазнаходжуваності, зберігаючи свою суверенність, поставити на кін героя, здатного не тільки оживити художнє полотно візіями своїх душевних станів і духовних перипетій, але й заговорити сучасною мовою для кожного нового покоління — постійно оточують творчість митця. Феєрверк блискуче виписаних епізодів, що цілком заслуговують і на статус мікронovel чи поезій у прозі, кожна з яких самодостатня і створена за амбівалентною хронотопічною моделлю, каскад імпровізацій, очищаючих душу сліз, її болісного крику і різнопланових деталей та реплік, сцен і мізансцен, поєднання низу і верху в долі неординарної і звичайної людини, кинуті у вир несправедливого світоустрою, з зашморгом на ший, спрямовані на достовірно точне і художньо переконливе трактування рухливої картини українського світу й унікальності душі, неповторності креативної особистості, — все це працює на драматургію текстів У. Самчука з потужною еманациєю доброї енергетики. Кожний, хто доторкнеться до цього перемагаючого руїну свята життя і культури, якими є автобіографічні книги «На білому коні» і «На коні вороному», спроектованого і виконаного майстром, безперечно, збагатиться духовно і змінить оптику, щоб по-новому перепрочитати історію власного народу, здавна спотворених її сторінок. Щоб подолати це, У. Самчук діє як митець і як науковець, що оперує публіцистичним стилем. Приклад саме такого типу його праці — стаття «Ідейні мотиви моєї творчості», створена на основі його доповіді в Оттавському університеті 28 лютого 1971 р., в якій пояснюються не лише

висновки власної творчості, але й системно аналізуються психологічна і художня ментальність, властиві Україні в історичному зрізі й у порівнянні з літературами світу (німецькою, російською). Так, автор історико-літературного есею про особливості української культури акцентував увагу на тому, що «література української мови була висловлена переважно мовою поезії з її ліричною, дуже чуттєвою концепцією дійсності, у якій все зводилося до одного фокусу емоцій, болю, співчуття, жалю, скарги і нарікань, причому основною командною силою вважалося доля, визначення, приречення. З цього такого сенсуального наставлення витворився культ малих та вбогих..., плакаючи в засади нехить і відразу до людини творчого і будуючого щу» [Самчук 2005: 48]. Говорячи у своїй професорській лекції про дефект головного дзеркала, спрямованого на Україну та її проблеми, посилаючись на світовий досвід спеціального створення аури нації та державницького самоствердження, Ліна Костенко виділила декілька причин і наслідків нашої історичної амнезії, яка долається лише культурою, художнім словом, бо в початках створіння світу було Слово. В початках створіння нації теж повинне бути Слово [Костенко 1999: 26]. Суголосні до цих думок висловлювались аналогічні не раз, і не два в світовій практиці, бо периподжерелом була Біблія. Та зв'язок між поспіль спрямованим художнім і публіцистично-науковим дискурсом Уласа Самчука на осмислення української культури як гуманітарної аури нації, її порятунку від ментальних уражень і табу та висновками Ліни Костенко наприкінці ХХ ст. на цю болючу тему дефекту головного дзеркала просто-таки разючий. «Мова усна, а далі мова писана, яку ми домовились звати літературою, є однією з основних норм кожної людини, кожного народу і кожної нації. Через слово, мову, літературу, як через призму світло, проходить і розкладається на безліч відтінків людська думка, якої завданням є висловити повноту, цілість об'єкту, з якого вона походить... Отже, пізнання людини, людей, народу, народів, пізнання їх призначення, їх функції, їх долі. В цьому напрямку писане літературне слово з величезною наполегливістю на всіх мовах народу світу день що день, протягом століть, а то й тисячоліть виконує своє завдання. Людський розум безустанно в акції пізнання... свого власного визначення в часі і просторі буття» (Курсив мій. — В. С.) [Самчук 2005: 47].

Своїм мистецтвом відповідаючи на актуальний запит часу повернути історичну пам'ять народові та «накреслити шляхетні обриси своєї культури» [Костенко 1999: 22], У. Самчук в автобіографічній діалогії демонструє широкий діапазон

комунікативних інтенцій, що зв'язують приватне життя самого письменника з «національними фізіогноміями», за Кантом, відбитими «більш чи менш об'єктивно в сумі своїх антропологічних характеристик і на підставі домінуючих дефініцій духовно-історичного порядку» [Костенко 1999: 23]. Ідея важливості пошитою одягу для нації, в якій вона виглядала б якнайкраще, сформульована У. Самчуком, перейшла, як естафета, до авторки роботи «Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала» в розлогим посланням на прикладі зі світової практики, в тім числі і російської: «В часи чергової смути монах Філофей сидів у якомусь московському монастирі і шив Москві на виріст теорію «третього Риму». І хоч він себе називав «невежа в премудрости», але добре тямив, що робить... Він ставив Москві її державницьку оптику. І вона таки добре її побільшувала ось уже стільки століть. Потім митрополит Макарій писав не яку, а «царственну книгу». І виникла генеалогічна легенда про походження московської царської династії від «Августа-кесаря», звичайно ж, з пересадкою в Київ у князя Володимира. І хоч би як пручалася реальна історія, а російські історики — як ілюзійністи, вони виймуть те, що нікому там не лежало. І це буде московська схема світової історії, як писав професор Оглоблін. І полагати цю схему дуже важко. А місця для України в одній схемі нема [Костенко 1999: 25-26]. Щоб спростувати такий стан справ, Улас Самчук як романіст і публіцист створював питомий палімпсест, прикметний не лише вагомими аргументами на користь національної ідеї, її вітальної сили, але й діалогічною стратегією між автором і читачем, розрахованою на активне сприймання складної діалектики життя у форматі однієї долі — українського письменника, патріота, хоч і емігранта, але активного діяча в просторі української і світової культури та історії. Ось чому чимало переплетень суб'єктивного начала і об'єктивованих струменів парації покладено у конфігурацію Самчукової прози. Через себе, через Я автора і героя письменник пояснює світ, заглиблюючись у його складності і випробування. Наведемо один приклад — як умотивується емігрантський комплекс: «Боїмося бути громадянами СРСР. Бути безмовною, безправною, пониженою, п'яною істотою, боїмося беззаконня і сваволі. Не кари. Не законів, не правосуддя боїмося... Боїмося дикої розправи нічим не гатованих пристрастей. І не боїмося смерті. Боїмося повільного, у муках душі і тіла, конання» [Самчук 1954: 108].

Не претендуючи на звання історичного романіста, будучи літописцем широкого профілю, в тім числі і як мемуарист, у творах «На білому коні» та «На коні вороному» У. Самчук крізь призму

індивідуального бачення українських проблем дає відповідну оптику для цілого народу, що впродовж ХХ ст. пережив декілька ступенів голодоморів, розкуркулення, що калічили душу і середовище: війни, тоталітарний тиск, які деформували ментальність. Неби не Самчуків приклад, що відчуває людина в таких умовах життя, якби не документальна точність і художня достеменність фотокрафічно насиченого письма, важко було б збагнути трагедію українського роду, представлену зовсім по-іншому в підручниках з історії. Та й що сприймається серцем і так глибоко, як не у форматі конкретної долі креативної особистості, що вміє виповісти власну історію як універсальну, вимальованої художньо переконливо за принципом айсберга чи палімпсеста, глибина яких розглядає на рівні семантики і поетики різних текстів просто-таки інтересічно й унікально, як своєрідна національна іпостась принципово вагомих моральних і духовних екзистенціалів. Реставруючи потоптану національну пам'ять, виділивши головні сюжети — у Слові, в пам'ятках культури, що мають витривалість вітанучих скульптур і здатні резонувати через віки, У. Самчук створив як європеїст, який духовність поставив понад усе. Ці якості його книги викликали до життя поліморфізм їх форми, який структурований як *метатекст*, де сполучений «текст (-ти) сьогодні» і «текст (-ти) пам'яті», струмені щоденниковий та мемуарно-автобіографічний. При тому, що мемуари та автобіографія в строгому тлумаченні є різними жанрами, навряд чи можна заперечити споріднену чи навіть близьку природу мемуарної та автобіографічної оповідних стихій (властивих творам «На білому коні» та «На коні вороному» — В. С.). Далеко не останньою, а може, й першою чергою така близькість визначається спільною для обох форм свідомою «сконструйованістю» [Барабаш 2002: 107]. Отже, структурно-семіотичному тлумаченні книг Уласа Самчука, де поряд, а де переважають ідуть сучасна компонента, пов'язана з серединою ХХ століття, й автономний текст пам'яті, — вишиті на канві достеменного хронотопу яскраві образки, шкідливі малюнки, орнаментальні візерунки, нанесені суто самчуківським і подночас національним пензлем. «Цей останній являє собою певну систему «текстів у тексті». Можна виділювати дві головні складові цієї системи» [Барабаш 2002: 108]. Це текстовий шар автобіографічної пам'яті — дитинство, батьківський дім, бурхлива юність..., емігрантські роки, повернення в Україну, відступ — і нову еміграція. Зі смутком в останньому акорді книги «На коні вороному» внутрішній палімпсест задокументовано вкрай лаконічно: «Скінчилася моя дорога, яка почалася 8 травня 1941 року в Празі і яка завершилася 21 листопада 1943 в Рівному. Яку

почато під знаком апокаліптичного вершинка «на білому коні» з луком переможця, а закінчено «на коні вороному» з вагою в руці своїй, щоб все зважити і все розсудити. Так, як бачило око і відчувала душа» (Курсив мій. – В. С.) [Самчук 1994: №7-108]. Текст пам'яті літературної представлений в автобіографічних книгах вельми широко. Це і миготіння письменницьких імен, кінематографістів, художників, творчих працівників з різних галузей, постатей, облич (їх так багато, що й годі перерахувати, а не те що проаналізувати!), спогади, подробиці окремих епізодів життя і взаємостосунків в еміграції і зустрічей в окупованому Києві, різнопланові міркування, рефлексії, оцінки, професійні зауваги. Отже, справді виштов рухливий текст з багатьма складниками, кожен з яких по-своєму оригінальний і цікавий, бо самодостатній і водночас органічний у цілісній системі. Промані дотримується цього правила не тільки в мемуарних книгах, у котрих сама жанрова природа вимагає відповідної організації часу і простору, згідно з яким цілком зрозуміло і виправдано має бути підкреслена точність подій і місця їх здійснення, закріплено принцип історичної достеменності, подання правдивих фактів у їх послідовності, але передусім у романах (прикладом є «Чого не гоїть огонь»), де певним чином зреалізовано право на домисел, на авторську фантазію, коли читач сприймає твір як художню реальність, не сподіваючись на повну відповідність із життєвими реаліями і не шукаючи її. І це ще один із виявів авторського палімпсеста Уласа Самчука, органічно вписаного в українську культуру навечно, бо роль літописця художньої історії України ХХ століття виконана достовірно і переконливо на всіх рівнях письменницької праці й у всіх жанрово-стильових формах. Через те історія України постала опукло, в усіх болючих згустках, у точно окреслених координатах, в адекватному масштабі.

Книги Уласа Самчука, які належать до циклу автобіографічних, вельми сучасні і з погляду жанрових трансформацій у новітній літературі, «народження нових жанрів – «симбіонтів» з точки зору «виявленої авторової психологічної двоїстості, прихованого телеологічного підтексту твору, більшою чи меншою мірою усвідомленої цілеспрямованості» [Барабаш 2002: 107].

На цьому підлозжі сконструйовано письменником чимало ознак Самчукового палімпсеста, що екстраполюються на різножанрові твори і мають місце як у його романістиці (як підтверджує аналіз «Чого не гоїть огонь»), так і серії творів-симбіонтів. Але в автобіографічних книгах така творча домінанта постає прозорішою, сказати б, відкритішою з погляду авторського

висловлювання, коментарів, які супроводжують чи не кожен штрих, кожну деталь життя і змагань конкретно-історичних персонажів, їх буття, екзистенційних ходів у національному і інонаціональному просторі. Завдяки означеним якостям художньої палітри романиста письменника про життя та культуру, історію і творчість українську, ментальність і духовність України, про психологію особистості батьківським порогам не обмежуються мемуарною чи автобіографічною функціями, випускаючи чисте повітря, наповнене різномірними художніми, естетично вигадливими домішками. Саме тому палімпсести Уласа Самчука мають пряме відношення до дисверсуму, витворюючи феномен довгих хвиль культури у вітчизняному і світовому духовному просторі.

Література:

- Барабаш 2002: Барабаш Ю. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі. Кілька причинків до «Щоденника Аркадія Любченка» // Сучасність. – 2002. – №3. – С. 99-116.
- Костенко 1999: Костенко Л. Гуманітарна аура нації. або дефект головного дзеркала. – К.: Academia, 1999. – 31с.
- Самчук 1994: Самчук У. Чого не гоїть огонь. – К.: Український письменник, 1994. – 174 с.
- Самчук 1993: Самчук У. На білому коні // Дніпро. – 1993. – №2-9.
- Самчук 1994: Самчук У. На коні вороному. // Дзвін. – 1994. №6-7.
- Самчук 1954: Самчук У. П'ять по дванадцятій. Записки на білу. – Буенос-Айрес: Вил-во М. Денисюка, 1954.
- Самчук 2005: Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // Урок української. – 2005. – №3-4. – С.46-59.

Sayenko Valentyna

The Palimpsests of Ulas Samchuk

In the work on the material of comparative analysis to the novel «What is not healed by the fire» of Ulas Samchuk and the cycle of symbyont works («On the white horse» and «On the black horse») artistic strategy and tactic of the writer is read up, directed on deepening in history and culture of Ukraine, oriented to the comprehension of them in a world context. Thus, konsept images are grounded in the prose of the master, which are the display of author palimpsest of Ulas Samchuk, organically entered into domestic culture forever, as the role of a chronicler of the history of Ukraine of XX-th century is executed certainly and convincingly by him on all levels of the writer labour and in all genre-stylish forms of letter.

Keywords: palimpsest, intertext, appearance, genre-stylish forms of letter, a chronicler of the history of Ukraine.