

Катерина ТАНЧИН

ЩОДЕННИК – САМОРОЗКРИТТЯ ПИСЬМЕННИКА

У 80-ті роки XIX ст. у Франції виходять у світ три щоденники – швейцарського письменника А. Амеля, української художниці М. Башкирцевої та французьких письменників братів Гонкурів. Батьківщина мемуаристики переживає шок – як таке можна друкувати! Дискусію відкриває А. Франс своїм, можна сказати вже, маніфестом на славу автобіографії. У відповідь французький історик літератури Ф. Брюнетьер, опираючись на ці ж такі щоденники Башкирцевої і Гонкурів, пише просто таки нищівну характеристику на усе автобіографічне письмо як таке. Але в одному опоненти сходяться: автобіографія – це не мистецтво, хоча підстави для такого твердження у кожного свої. А. Франс виходить з того, що твір мистецтва не може подобатися вічно. Адже ніхто не читає сьогодні “Нову Елоїзу”, а “Сповідь” будуть читати завжди, оскільки “біографія нічим не зобов’язана моді, в ній шукають тільки правду про людину” [15, с. 113]. А от серед доводів Ф. Брюнетьера, загалом безнадійно застарілих, один, здається, не втратив своєї актуальності й сьогодні – автобіографія легка, а мистецтво вимагає праці та шліфування.

Л. Гінзбург писала у своєму щоденику, що немає адекватнішої форми для її тенденцій, ніж ці записи. Бентежили її тільки дві речі: по-перше, те, що нібито щоденник апріорі не є призначений для друку, а по-друге – підозра, що писати цю записну книгу дуже вже легко [див. 4, с. 165]. Напевне, це був страх молодої людини, потенційного письменника, перед неможливістю ним стати і навіки загрузнути у цій літературі, що не належить до світу творчості, а є, навпаки, поворотом до найбанальнішого розуміння функцій мови. Тому хоча і визнавала, що її ідеальна форма самовираження – це записні книги і щоденники, Л. Гінзбург вже тоді, у 20-х роках, на початках свого літературного і наукового життя вважала за потрібне наголосити, що те, що пише вона, це не просто автобіографія: “Для людини з настійною потребою у словесному закріпленні своїх думок,

з деякими здібностями до цього закріплення і з явним невмінням і небажанням *вигадувати* – найплідніше писати свою біографію (в тому чи іншому виді й у тому чи іншому значенні цього слова). Я повністю позбавлена цієї можливості; частково через сором'язливість, яку можна було би подолати, якби це було потрібно; частково із міркувань, які, напевне, не потрібно долати. Можна писати про себе прямо: я. Можна писати напівопосередковано: підставна особа. Можна писати цілком опосередковано: про інших людей і речі, таких, якими я їх бачу. Тут починається стихія *літературного роздуму*, монологізованого погляду на світ (Пруст), напевне, найбільш мені близького” [4, с. 165]. Продовженням туги молодой Л. Гінзбург за художньою творчістю було відкриття теорії проміжної літератури і обґрунтування її власне естетичної специфіки. Такий “неправильний” розвиток у зацікавленні “невидуманою літературою” може бути символом зацікавлення усім автобіографічним письмом і зокрема щоденниками широкого кола літературознавців. І ніби “неправильно”, адже документ протистоїть творчості, що передбачає найрізноманітніші метаморфози реальності. Та все впевненіше лунають голоси тих, що говорять про естетичне життя факту: для того, щоб виникла література, елемент видумки необов'язковий, обов'язковий тільки відбір, групування, словесна організація; опис реальності, він також використовує закони прози; у щоденнику свої правила структурування, але вони можуть співпадати (як і не співпадати) з тим, що в ту чи іншу епоху називається мистецтвом; хоча щоденники не творять, щоденники пишуть, але для письменника будь-яке письмо буде наближатися якщо не до вигадки, то бодай до komponування і узагальнення.

Про мистецтво узагальнення можемо сказати як про особливу естетичну цінність і специфіку щоденника. Серед зовнішньої емпіричності має місце мистецтво швидкого оволодіння складним життєвим матеріалом, мистецтво відбору головного з лавини вражень. С. Васильченко зізнався, що без плану, себто провідної думки, йому з усім цим матеріалом у щоденнику не впоратися: “... Щодня міниться життя як у калейдоскопі, горять пристрасті, бушують інстинкти, голод, спекуляція, політична боротьба – все це мимоволі змушує хапатися за олівець, щоб зафіксувати, не думаючи, навіть, для кого і для чого це робиться. Але робити це надзвичайно тяжко – щоб совісно зафіксувати враження і думки одного дня, треба було б не одного тижня... Немає плану що-

денника, не може бути однієї сталої провідної думки, немає ґрунту під ногами, ставши на який можна писати свої враження” [8, с. 152].

Напевне, не тільки різнорідність вражень стають на перешкоді письменнику, автору щоденника (сам С. Васильченко, добре усвідомлюючи історичну цінність таких записів, веде свій щоденник не систематично, з перервами у тижні і місяці), але і розуміння усєї значимості й відповідальності за справедливість власного висновку, зробленого з конкретних спостережень. Він не узагальнює різноманітні враження, як це можна зробити у художній літературі та навіть не володіє усім матеріалом як мемуарист. У щоденнику він схоплює лише ряд моментів, коли ще невідомо, яким буде наступний.

Яке буде тим більше впливати на автора, чим більше авторська інтенція у коливанні між “для себе” і “для читача” буде схилитися до другого. Трохи “знешкодити” силу пресу особистої відповідальності за історично ваговито мовлене слово може хіба що усвідомлення того, що оприлюднене воно буде вже після твоєї смерті. Непросту діалектику цього явища репрезентує друком свого щоденника З. Гіппіус – адже вона дожила до майбутнього, для якого писала цю історію. У щоденнику письменниця називає себе споглядальником і літописцем, а сам щоденник – хронікою, який, безперечно, за авторською перспективою, мав стати явищем суспільним: “Коли історія переломить перспективи – можливо, хтось знову спробує одягнути вінець героя на Керенського. Але хай зарахується і мій голос. Я говорю не особисто, і я вмю дивитися на близьке здалеку, не захоплюючись” [6, с. 185-186]. І про те, що вона ще матиме можливість бути цензором власного щоденника, З. Гіппіус знати не могла і напевне не могла й надіятися. (Свою “Синю книжку”, що складає більшу частину її “Петербурзьких щоденників”, авторка віддала своїм друзям, а ті закопали її в землю у місці, про яке навіть сама З. Гіппіус добре не знала. Ці рукописи чудом вернулися до неї вже в Сербію з радянської Росії).

Тепер перед письменником постає запитання: друкувати чи не друкувати. Серед різноманітних за і проти не останню роль відіграє усвідомлення того, що за друком мав би логічно слідувати акт визнання власних помилок: “... я знаю: більшість людей не любить, боїться зайвого погляду на минуле, особливо на себе в ньому. А раптом побачиш там що-небудь по-новому, раптом доведеться визнати свою помилку? Ні, краще – під “крило забуття...” Це дуже людське почуття, майже ніхто від нього не вільний, – ні я, звичайно.

... У даному, окремому, випадку – і для мене Щоденник мій не завжди приємне дзеркало: адже доводиться відповідати не за одну головну внутрішню лінію, але також і за дитячі наївності, швидкі суди, “саморобні” політичні роздуми і т. д. Та ще усвідомлювати, що якщо не було яких-небудь помилок серйозних, фатальних, то лише тому, можливо, що і “дій” не було...” [5, с. 20].

Осмислюючи щоденник як художній феномен, звертає на себе увагу той факт, що ведення щоденника інколи передує художній творчості майбутнього митця.

Російський письменник К. Чуковський вів щоденник все своє життя, починаючи з 13 років. У 18 років підійшовши впритул до категорії читача свого щоденника, юний К. Чуковський відчув чисто письменницький сором за вже написане: “Раніше, ведучи щоденник, я домовився зі собою: він буде безглуздий, буде легковажний, буде сухий, він нітрохи не відобразить мене – моїх настроїв і дум – хай! Нічого! Коли перо моє не вміло рельєфно і коротко схопити туманну думку мою, яку я через секунду після її виникнення не міг зрозуміти сам і відбивав на папері тільки якісь загальні місця, я не особливо нарікав на нього, і крім легкої досади, не відчував нічого. Але тепер [...] тепер я вже наперед соромлюся кожного свого незграбного вислову., соромлюся цієї неталановитої недбалості” [21, с. 9].

У Стендаля понад 50-ти томів – це записи про себе самого. З однаковою точністю він пише про найпотаємніші душевні таємниці і витрати на обід, книги чи прання білизни. Пише на полях книг, на окремих листках, на листах і перш за все у щоденнику. Коли Стендаль відмовиться від кар’єри чиновника і від слави драматурга, стане писати книги про мистецтво – в той час він перестане писати і щоденник. Але перехід від щоденника до творчості був майже невідчутний. Фактично цей перехід можна вже спостерігати у самому тексті щоденника: під час поїздки в Італію у 1811р. Стендаль веде щоденник, у якому детально описує свою любов до красуні-міланки, а після повернення оформляє цей кавалок свого життя як роман. Пише передмову до читачів, ділить щоденник на розділи, тільки залишає дати записів. Так можемо сказати, що щоденник також в деякій мірі зробив зі Стендаля письменника.

У руслі нашої теми цікавим видається й той факт, що дослідник документальної літератури В. Здоровега, ведучи мову про О. Довженка, говорить про його щоденник як такий, що був

первинним етапом у досягненні художності його творів: “Філософська заглибленість О. Довженка, його прагнення піднести конкретне явище до глибокого узагальнення, до символу, так характерне для його прози і кінематографії, виявилось *уже* (курсив наш. – Т.К.) в записниках, щоденниках” [11, с. 85], – тоді як щоденник письменника в часовому плані не був початком його творчості.

Щоденник О. Довженка, насправду, виявляє людину, яка цілком належить літературі, тип закінченого художника. Все, що він пише, – література. Причину цього можна вбачати у силі відчуження від самого себе, коли перед тобою завжди стоїть читач, навіть коли єдиний читач – ти сам. Але у випадку О. Довженка його щоденник може послужити прикладом такого феномена, як життєтворчість. Він просто не міг писати по-іншому, навіть для себе, так ніби не творчість виходила з нього, а він вийшов з творчості. О. Довженко сам писав: “Трагедія мого особистого життя полягає в тому, що я виріс з своєї кінематографії” [10, с. 237].

Мистецьким кредо О. Довженка був пошук істини. У щоденнику просто людині О. Довженку ця істина була вже життєво необхідною. А шлях до істини О. Довженко бачив тільки один – через красу: “Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній голій правді. Істинне те, що прекрасне. ... У всьому людському я хочу шукати красу, себто істину” [10, с. 261]. А поза тим це не була просто мистецька поза, тому в щоденнику пошуки О. Довженка йшли, все-таки, від людини до письменника, а не навпаки. Щоразу у хвилини душевного занепаду саме проблема краси і правди постає перед О. Довженком наріжним каменем його життєтворчості: “... Нащо я так убиваюся за долею українського народу, чого оплакую його, чого боюся за його долю, кричу про його труднощі й страждання? Може їх нема. ... Чи не вигадав я в хворобливій своїй уяві всі оці страхіття, що про них пишу я у своїх, нікому не потрібних книжечках? Чи не збожеволів я? Чи не впав у гординю, в манію величі й месіанства? ... Чи жах трагедій і руйнацій не затулив мені очей на велич подій і благородство жертв і героїзму руського і українського народів?” [10, с. 251].

Антиподом О. Довженка у щоденниковому жанрі можна вважати російського письменника Ю. Олешу: його щоденник – це автобіографічна проза. Почав вести щоденник Ю. Олеша у 30-их

роках. У ті роки “великого перелому”, після виступу на 3’їзді письменників у 1934 році, після каяття і обіцянки виправитися Ю. Олеша замовк майже на 20 років. Але письменник Ю. Олеша продовжував життя у цих приватних записах. Вони були як протистояння літератури вільної (парадокс) підцензурній літературі. Ю. Олеша відверто задається питанням художності фрагментарного щоденникового запису, його літературної цінності: “Надалі треба намагатися вести ці записи все ж таки так, щоби виходило щось закінчене. Якщо цієї завершеності немає, то що ж вони являють собою? Чи має інтерес такий незакінчений запис? Що це? Для чого це? Просто блиск якоїсь породи, жили? І ніхто не йде далі вздовж цього бузкового зигзагу, якогось аметисту” [16, с. 279]. Відчуття романності, художності записів відчувається навіть у відношенні автора до способу датування: “16 жовтня. Чи то 15”. Або навіть так: “14 липня. Серпня”. Ніби, яка, власне, різниця: А О. Довженко може стільки разів записувати число і місяць, скільки разів на день береться за щоденник, бо це його життя, яке стікає по днях. Літературу ж днями і місяцями не вимірюють.

Зі щоденника виростала і письменниця О. Кобилянська. Вже у щоденнику молода Ольга, щоб хоч якось справитися зі своїм почуттям до її нового ідеалу Урицького, вдається до літературної містифікації. У той час її ще одного нещасливого кохання у щоденнику з’являється такий запис: “До чого я не візьмусь, однаково смертельно нудьгую, ні про що інше не можу думати, навіть не читаю. Життя стало мені осоружне. Я думаю про його дім, про життя з ним, хочу написати про себе в третій особі... Він її дуже, дуже любив, а вона була така добра до всіх, дбала тільки про нього і про домівку... Він постійно піклувався про її здоров’я... Вона була дуже чутлива до застуди, і він жив лише для неї. Вона давно закинула свої книжки, бо коли вона вже жертвувала своїм вільним часом, то ця жертва повинна була йти на користь її домашнім. Крім того, вона мала дитину, чуєте, люди? Божевільна, куди вона сягнула... мала дитину... Ні, не так. Їй доводилося працювати від ранку до ночі, і її гарні виплекані ручки погрубішали. Вона зовсім зігнулася під тягарем турбот і догляду за дітьми ... Вона любила, бо вірила, що він такий собі герой із творів Марліт, а він був неотесаний, самолюбний, неосвічений, жив тільки, щоб їсти й спати...” [13, с. 42].

Не можемо не погодитися тут з Т. Гундоровою, яка слушно зауважила, що щоденник служив для Ольги “дзеркалом, у якому вона прагнула бачити себе і бажала бути баченою іншими. Так складалося чуття літератури як такої” [9, с. 95]. Хоча деякий спротив викликає та думка дослідниці, що щоденник письменниці, поруч з творами літературними, які вона пише в той час (“Вона вийшла заміж”, “Голубка і дуб”), були “лабораторією, в якій авторка випробовувала й експериментувала з собою, перетворюючи свої переживання на матеріал для творчості” [9 с. 95]. Немає сумніву, що власними переживаннями письменники послуговуються як матеріалом для творчості. Та не кожен з них зважається на експеримент з власними почуттями. У випадку О. Кобилянської швидше це само життя експериментувало з її долею. А своєрідна літературна гра у щоденнику – це були перші спроби справитися з цими “експериментами” за допомогою творчості. Таке інколи зустрічається у щоденниках: говорити про себе в третій особі, або говорити собі “ти”, – тільки, щоб самоусунутися, коли, наприклад, до такої міри вже загубився, що немає іншого способу вернути собі дар мови, іншої можливості подивитися на себе, окрім цієї останньої. Зробити крок вбік, щоби подивитися на себе збоку. А може бути все це для того, щоби себе заспокоїти, щось собі підказати. Іронічне відсторонення у цьому конкретному прикладі в щоденнику О. Кобилянської було, можливо, підсвідомим вирішенням проблеми, потрібне для приглушення особистісного начала, як своєрідний симбіоз внутрішнього і зовнішнього погляду на себе. Можливість без зайвих мотивувань, пояснень чи обмовок, без зайвої сором’язливості сказати про найінтимніші й найпотаємніші думки, відчуття, події. Те, що від першої особи здається нескромним, претензійним, чи, навпаки, удавано скромним, в третій особі розглядається збоку як проста і зворушлива правда людського життя у його стражданні й любові, самовизначенні та сумнівах.

Практика щоденникарства показує, що інколи щоденник – це не просто записування, а власне само писання. Такий щоденник в житті автора відіграє особливу роль – він “заспокоює спрагу писати”, коли обставини зовнішнього чи внутрішнього життя не дають можливості поетові писати поезію, а прозаїкові – прозу.

Б. Рубчак застановляючись над проблемою літературних якостей “Журналу” Т. Шевченка, звертає увагу на ці два різновиди ведення щоденника: щоденник як писання – це, на думку дослідника,

перша частина “Журналу”: написана в час, коли життя письменника проходило у “бездіяльності й розпачливій нудьзі чекання”, є “літературно найповніша й найвибагливіша” і друга частина, що стає подорожнім нотатником, але все ще “високолітературним”; і щоденник як записування – це вже третя частина, яка “наближається до “нормального” щоденника, з більшою увагою до щоденних подій, з менш розгорненими розповідями, з коротшими записами” [19, с. 70]. Але незважаючи на цю третю частину, Б. Рубчак переконується, що завдання “Журналу” не записувати, а саме писати. Підстав для такого твердження у дослідника достатньо: це і “уважно опрацьований” стиль “Журналу”, і т. зв. “обрамовані тексти” (такими називає уривки, що вирізняються на фоні контексту, є біль-менш автономними, “піджанрово” дуже різноманітні – лірична поезія в прозі, спогад-автобіографія, анекдот, подорожній нарис, літературний портрет, оповідання і т.д.), і свідчення самого Т. Шевченка (“Ранок минув, як звичайно, без жодної визначної події ... А поки що зовсім нічого *записати*. А *писати* (курсив – Б.Р.) страх як хочеться. І пера є – оправлені!” [22, с. 12], і врешті те ж записування, вписування, переписування (а не писання), на які так багата друга половина щоденника. Щодо останнього, то як зауважує дослідник, на перший погляд цей факт видається досить дивним. Здавалося, що з напливом подій мали би похвалюватися і записи у щоденнику, а у Т. Шевченка після повернення, у Москві, а особливо у Петербурзі “текст неначе поїдає сам себе. Шевченко майже безупинно бігає по обідах та вечерях, і його проза задихано поспішає за ним, іноді не встигаючи, ... і коли поет зовсім поринає у життя Петербурга, особливо коли починає займатися вимріяною “акватінтою”, щоденник раптово обривається” [19 с. 70]. І це на думку Б. Рубчака, ще раз переконує, що “Журнал” не просто записує події, а сам стає подією. Темп життя і багатство подій у реальному житті зупиняють щоденник письменника, але, як зазначає дослідник (і це важливо), головне – це не багатство петербурзьких обідів і вражень “ковтають” текст, “але щось куди важливіше – поезія” [19, с. 70].

На продовження теми щоденника як першотворчості можемо тут згадати і про той факт, що щоденники інколи нагадують письменницьку майстерню з усім відповідним реквізитом: елементи сюжету майбутнього твору, начерки, які пізніше можуть бути реалізовані або й нереалізовані, літературні задуми і плани. Одним словом, як метафорично сказав про це Г. Костюк, “літературно-мовний банк

письменника” [14, с. 14]. Усі ці потенційні елементи якогось художнього тексту є підставою розглядати щоденник і як чорновий варіант, як чернетку. Наприклад, у щоденнику О. Довженка справді бачене іде впереміш з вигаданим на основі баченого. Тому ці записи більше нагадують занотовані творчі плани, чернетки майбутніх творів, а навіть сюжети фільмів: “Зайшли переночувати до майже єдиної хати. Була повна хата. Був один поранений. Він лежав на полу біля хазяйки. Вона одвернулася од пораненого, навіть не подивилася на нього і заснула, навіть слова до нього не промовила” [10, с. 112], – не можна не помітити, що сцену подано ніби “розкадровану”. На початку щоденника, де він ще дуже нагадує записну книгу, часто можна спостерігати таку візуалізацію враження, майже підсвідоме творення стрічки.

Але, зрештою, письменник ж не спеціально відводить місце для своїх літературних вправлянь саме у щоденнику. Визначити неможливо: тут закінчується щоденник і починається “література”, особливо, коли запис починається ніби з простої фіксації розмови, зустрічі, події, і тут же переходить у прозовий нарис. Це вже пізніше В. Винниченко буде визначати, який кавалок до якого твору можна взяти. Навіть якщо робота ведеться паралельно, щоденник не можемо розглядати як звичайну чернетку, ну хоча б тому, що робочий матеріал не називають щоденником. Ближчим вже видається міркування Ж. Ренара (хоча насправді жакливе), коли він пише у щоденнику: “Нотатки, які я роблю щоденно, – це ніби викидні, щасливо звільняючі мене від того поганого, що я міг би написати” [18, с. 186]. Якщо забрати ситуативне нашарування негативу (вже в іншому місці Ж. Ренар напише про щоденник: “Це найкраще і найбільш корисне, що мені вдалося зробити у житті”), то залишиться емоційно незабарвлене: “Нотатки, які я роблю щоденно – це те, що я міг би написати”. Це вже є написано, але є написано як щоденник. Цей образ здається напівготовим тільки тому, що поруч необтесаний камінь. Але “в особливо сприятливих випадках, – як писав укладач щоденника Ф. Кафки М. Брод, – виникають більш чи менш досконалі літературні твори, і декотрі з них Кафка відбирав для видання” [12, с. 383].

Автор в силу тих чи інших обставин може відноситися до цих попередніх підготовчих стадій як до поразки, або як у разі вдачі, до готового літературного твору. Ці полярні відгуки не змінюють, зрештою, суті цього “літературно-мовного банку” – це те, що

можна написати. Фрагмент щоденника – це ніби середина недописаного оповідання: ось початок, а ось кінець; залишилося тільки замкнути їх кільцем слів і робота готова.

У щоденнику письменник приречений балансувати між літературою і життям. Логічнішим видається тут запитання не про літературність щоденника, а про те, як вдається письменнику не бути у щоденнику письменником. Актуальність цього запитання підтверджують самі діаристи, коли, наприклад, нарікають на власну бездарність у веденні щоденника, бездарність як неспроможність літературотворчу: “Невдало, сумішно, інколи мляво, інколи схематично, просто безрадно, як школяр-першокласник, веду я оці записи. Гляну – і досада бере. Правда, доводиться робити їх прихапцем, раз-у-раз замикаючи зошита у валізу, бо іншого схову в моєму циганському житті немає” [23, с. 218], “Переглянув зараз окремі місця мого запису і кріпко лайнувся. Яка безбарвність, млявість, нудна тяганина по дрібничках! А життя таке яскраве, динамічне! Чи я постарів, серцем почерствів чи взагалі став бездарою?” [23, с. 196-197].

У письменника є онтологічна потреба в чистовику, в закінченому тексті як у повному втіленні. Саме в повному, оскільки чернетка – це також втілення, але неповне. Коли втілення стає чистовиком? Коли воно повністю втілює те, що потребує втілення, а те, що вимагає втілення, шукається в процесі самого втілення. Є всі підстави вбачати причину незадоволення своїми щоденниковими записами як у Ж. Ренара, так і А. Любченка неможливістю досягнути темологічної організації свого творчого процесу, який мав би забезпечити абсолютну єдність образу і першообразу. Абсолют, тотожність, синтез – ці поняття стосовно творчості беруть свій початок, певно, від аналогії твору з живим організмом. Але чи не ховається за тим справжня історія творчого процесу: адже і органічність може бути не тільки чистовиковою, але і чернетковою, не центровою, а розсіяною.

Художня мова ХХ ст. дає достатньо матеріалу для обґрунтування, можливо, навіть концепту поетики чернетки. Розпад єдності культурних значень, криза смислу, розпад трансцендентальної єдності досвіду привело в ХХ ст. до універсальної кризи ідентичності – кризи усіх самосвідчень свідомості, кризи “кордонів”, що формували ті чи інші єдності, в тому числі й абсолютну єдність чистовика.

Щоденник – це одна із праформ сучасної чернеткової художньої свідомості та поетики чернетки (а, може, вже вірно говорити “один із різновидів”), тобто одна із сучасних технологій подолання влади одного над багатьма, результату над процесом, культури над творчістю. Від щоденника такі тексти переймають, по-перше, логіку писання обумовленою тільки абсолютно довільною логікою творчого процесу, що можна порівняти хіба що з фрагментарністю снів. По-друге, ці тексти, першопочаткові, пройшовши хоч якусь внутрішню цензуру, вони не проходять стадії відбору, тому для них такі характерні спонтанності, асоціативності, випадковості. (Варто було би провести соціологічне дослідження, що цікавіше – щоденник, профільований автором і виданий ним ще за життя, можливо, навіть з пізнішими коментарями, чи щоденник без жодних змін). По-третє, сучасні тексти, що навмисне будуються як схеми, коментарі та сюжети чи концепти майбутніх творів, також можна розглядати як продовження щоденикового наміру, підготовки, набору можливих ситуацій художньої події, нарису. До речі, у живописі підготовчі нариси – вже давно художньо легітимні, є навіть окремий жанр – “preparations”.

Такий неправильно обернений погляд на щоденникові записи з позиції сучасних текстів дає нам підстави стверджувати, що щоденник – це також текст творчості, текст переходу (перетворення) вихідного матеріалу життя у твір, а для читача – варіант з точністю до навпаки: текст повернення твору в першопочатковий матеріал життя. Текст роз-втілення вже існуючих втілень. Тобто, з одного боку, щоденник – це вже не життя, але ще і не мистецький твір, а з іншого – це вже не мистецький твір, але ще і не життя. Щоденник як вічний проміжок на шляху від життя до твору і навпаки. А щодо самих діаристів, то одні з них нарікають на те, що будь-який щоденниковий запис у них перетворюється у літературу, подібно як від дотику фрігійського царя Мідаса все перетворюється у золото, інші бідкаються, як важко знайти відповідні слова для відтворення дійсності, треті просто проклинають щоденник, бо вже нічого поза ним писати не можуть (“Цей щоденник мене спустошує. Це не творчість. Займатися коханням щоденно – не означає кохати”) [18, с. 271], але в усіх випадках це говорить професійна свідомість письменника. Такі неприборкувані коливання щоденникової літератури брата Гонкури порівняли з труднощами вибору правильної дози літератури і життя у романі: “після читання уривка

з мого “Щоденника” про жінок, що були присутні на вечорі у Морні, ... я сказав Доде: “Хочеш знати мою цілком ширу думку про цю сторінку? Я знаходжу, що література в ній вбиває життя. Це вже не жінки, це літературні уривки. Так, як нариси стиліста це дуже добре, але якби мені довелося використати ці портрети для роману, я би ввів туди менш оброблені фрази, простіші, природніші” [7, с. 537].

Займатися коханням ще не означає кохати, але зрештою... технічний бік справи (майстерність) і там і там однаковий, і щоденник самого Ж. Ренара є підтвердженням цього. З передмови до видання його щоденника ми дізнаємося, що у Ж. Ренара був дивний страх перед брехнею. Мистецтво, метафора, образ – навіть там він бачив брехню: “Жах, який вселяє у мене брехня, вбив у мені уяву” [20, с. 36]. Письменник приходиться до думки, що найкраще було би робити прості записи, у яких не буде обману. Він навіть задумав серію “Голе. Тільки голе”. Але чомусь щоденник Ж. Ренара не створює враження простоти і прямоти (правдивості простоти), а навіть навпаки, вражає їх відсутність. Весь час грається роль. Здається, що дещо говориться навмисне, спеціально, щоби вразити. Він письменник, якому за критичним пророкуванням Сартра загрожує німота, пише щоденник, аби не опинитися забутим самому, а отже, розраховує на читача. У цьому щоденнику є багато “голого”, але це лише одна із масок. З потягу до правдивості та ширості він говорить про себе не особливо приємні речі.

Про подібну проблему ширості, але вже у іншого француза, автора щоденника А. Жіда писав М. Бердяєв. На думку вченого, цей надмір ширості провокує критичне відношення до тексту: “Людина може позувати необробленою матерією, сировиною свого душевного життя і може позувати формою, яку вона цій матерії надала. Тому підозріла літературна форма “сповіді”, “щоденника”, “автобіографії” [1, с. 174]. Але не завжди, продовжуємо слідкувати за міркуваннями вченого, поза у названих літературних формах є підставою для підозри, інколи “поза” є останньою можливою формою ширості. Ця форма буде істинною і правдивою для особистості роздвоєної, роздробленої (на противагу ширості цілісної особистості): “Ця ширість, часто властива сучасній душі, може створювати враження брехливості, але це щира, правдива брехня. Роздвоєні думки можуть здаватися нещирими і неправдивими. Але в них може бути своя, інша ширість і правдивість” [1, с. 174]. Щоденник Ж. Ренара відноситься саме до другого типу. Грає у щоденнику багато ролей, стільки,

скільки вміщується на проміжку від “гордині до самоприниження”. Зміна масок, які приховують, напівприховують чи, навпаки, сповідують, залежить і від функцій, які покладає на свій щоденник автор – в одному місці цей зошит призначається для сина, і автор не хоче, щоб його коли-небудь друкували, в іншому місці – це шедевр, який потрібно друкувати. Цей щоденник був для автора і тим найкращим, і тим найгіршим, що він коли-небудь писав. Це є особливий вид творчості й особливий вид ширості, правдива брехня. У часи особистої смуги щоденник – одна з тих небагатьох форм, де письменник може дозволити собі позу, що не втрачає на правдивості.

Про роль маски, але вже у щоденнику Тараса Шевченка свого часу писав Богдан Рубчак. Називає щоденник письменника своєрідною сценою, на якій тільки один актор, який виконує всі ролі, які він сам собі написав. Членування героя на “маски”, “персони” і “ролі” було для дослідника ще однією підставою, щоби зарахувати журнал до чистої літератури. Дозволимо собі зацитувати дещо з остаточного висновку дослідника про художність щоденника: “Як би там не було, немає сумніву, що “Журнал” породила приємність від писання, втіха писання. І ця гра помітна всюди. “Журнал” читається сьогодні не як щоденник (або, точніше, не тільки як щоденник), а якась експериментальна, “пост-модерністична” повість, що в ній, особливо в її четвертій частині, коли героєві загрожує остаточне розсіяння, включений і “піджанр” щоденника” [19, с. 87]. Трохи вище було ще категоричніше: “... ніякими “ширими сповідями” тут і не пахне. Все це з початку до кінця – література” [19, с. 83]. Ще дослідник пише про те, що цей текст, писання як гра дало можливість письменнику для експериментів зі собою, фактично зачисляє Т. Шевченка до когорти письменників-експериментаторів.

Видається так, що в аналізі Б. Рубчак відбувається непомітна, але суттєва інверсія смислів: він ототожнює авторський погляд на свій твір з пізнішим поглядом читача цього твору. Втіха від писання, якщо й була як і радість, то пізніше, а спочатку була потреба писання. І вже, напевне, не для того, щоби після десяти років “невимовних страждань” і “нелюдської насолоди виконавців вироків” щось ще там експериментувати з собою. Швидше, що зауважені дослідником “віддзеркалення тексту у тексті – розмови про писання взагалі, а особливо про писання цього тексту ... найрізноманітніші стилі, раптові удари протилежних настроїв,

багатство й неспівмірність тематичного матеріалу” [19, с. 87] самі були наслідком експерименту, чисто людською потребою якось прийти до норми. А якщо ця людина письменник, то не дивно, що щоденник, з можливістю говорити по себе і про себе різного, буде для нього найкращою рятівною формою, місцем, де можна подивитися на себе збоку, подивитися на себе в усіх тих обставинах, які тільки після однієї обставини протяжністю у десять років можуть видаватися неймовірним калейдоскопом подій з неймовірною частотою їх змін; і для того, щоб не розпастися на себе декількох, Т. Шевченко часто застосовує самоіронію як захист, і не в останню чергу від себе самого (але чи в кінцевому результаті дієвий – здається, що подієвість обідів і прийомів перемогла не лише текст щоденника). Б. Рубчак і звертає увагу на те, що “більшість із цих масок, як і висока напруга між ними, керовані енергією самоіронії” [19, с. 78], але, власне, це щодо інших ми собі дозволяємо іронію, а щодо себе, то це далеко не розкіш і не втіха, це лише один із можливих варіантів захисту. От і виходить, що це не “піджанр” щоденника включений у повість, а щоденник є обрамленням для “повісті”.

Відома річ, що чернетки до написання твору інколи кількісно переважають сам твір. М. Гоголь, наприклад, радив при написанні художнього твору переписувати усе аж вісім разів. Але уся потрібність і привабливість щоденника як для автора, так і для читача саме у його сировинному матеріалі. Хоча і для письменника, автора щоденника, проблема “як сказати” інколи (або й закономірно) стоїть набагато гостріше, ніж “що сказати”. Щоденник – це форма, яка дозволяє одночасно свободу, щирість і стислість (стислість не заради стислості, а стислість як концентрація, концентрація енергії) – якості, які вже віддавна обжили вершини цінностей.

М. Пришвін зізнавався, що записувати за собою на ходу він вчився досить довго. Письменник спочатку робив запис у записну книжку, з якою не розлучався ніколи, навіть уночі вона лежала на нічному столику. А вже на другий день все зі записної книжки і те, що збереглося лише у пам’яті, перекочувувало у щоденник. “Збігаюча мить дійсності, завжди вона правда, та не завжди вірною буває форма, що її містить: серце не помиляється, але думка повинна встигнути оформитися, поки ще серце не встигло охолонути. Трохи запізнився – і потім не можеш зрозуміти, добре написано чи погано” [17, с. 7]. Легкості стихійної творчості письменник протиставляє

легкість набуту. Хоча для письменника ця перша, що ґрунтується на підсвідомому незнанні, “з наївності” навряд чи вже доступна.

Намір виразити думку коротко і стисло випереджує прагнення заглибитися у її зміст і розкрити для себе самого глибину досягнутого. Внаслідок повільного читання закрадається фальш. Тому особливу роль відіграє час, не пропустити жодної миті, насиченої твоїм буттям, і зуміти оформити її. Це, здається, той випадок, коли форма і зміст досягають вершини своєї єдності та взаємообумовленості: часу для відкорегування немає – якщо зміст не встигне оформитися, він може просто зникнути. Така форма коротких записів вимагає уміння, яке приходить лише з працею. Тут пригадуються слова іншого письменника, автора щоденника, С. Васильченка: “Переживати й записувати разом – це річ, виявляється, майже неможлива. Можна або сидіти та записувати (хоч тоді чи й буде що записувати), хоч переживати – тоді записувати зовсім не в голові” [8, с. 141].

Російський письменник М. Волошин зізнавався, що форма щоденника йому не під силу саме тому, що так важко знайти слова для “плинного-внутрішнього”: “Якщо говорю – перебільшую. Через декілька місяців я майже вільно говорю про себе і аналізую. ... У мене є безпосередні почуття, але немає для них безпосередніх слів. Слова завжди запізнюються” [3, с. 188].

В. Вернадський, що вів щоденник понад 60 років, перебуваючи у 1920 р. в Криму, замислюється над проблемою пошуку найадекватнішої для вираження своєї думки літературної форми. Згадуючи “Максими” Ларошфуко, він приходить до висновку, що для його думок оптимальною була би навіть не форма щоденника, а просто безсистемна фіксація вражень і актів рефлексії над ними: “З молодості мене приваблює форма викладу своїх думок у вигляді коротких висловів, вільних начерків і окремих, довгих, але уривчастих роздумів. Я не раз пробував це робити, але кидав, тому що переконувався, як важко вкласти думку, викласти її так, щоб це задовольняло; врешті, підіймалася критика того, чи варто це записувати. ... Надзвичайна свобода у виборі тем і форм викладу, їх чергування без будь-якого порядку, здавалося мені, відповідають природному ходу думок живої думаючої людини. Така форма краща за щоденник – особливо якщо вона йде без системи, а так чи інакше підібрано те, що здавалося даній особистості важливим і потрібним сказати людству, внести у світову літературу” [2, с. 46].

Як бачимо, В. Вернадський розрізняє щоденник і максими на підставі навіть деякої легкості останніх, що полягає у їх безсистемності. Здавалося би, щоденник – це той жанр, де вільний перебіг думки також не вимагає жодної системи. Щоденник зазвичай і називають безсюжетним жанром. Але якщо сентенції, афоризми, максими мають властивість відриватися від автора і ставати загальним надбанням, то короткі вислови (а навіть влучні) щоденникової форми скріплені таким безсюжетним сюжетом як просто життя окремої людини. Максимальним вираженням цієї відмінності можуть послужити щоденники, які поза нейтрально-жанровим “щоденник” обирають собі ще додаткові заголовки. Так, вже згадуваний С. Васильченко намагався вести щоденник на одну якусь тему, під окремим заголовком. В архівах зберігаються його “Записки вчителя”, “Окопний щоденник”, записи про подорож хорової капели – “З піснею крізь вогонь і води”, “Летючий щоденник кийвського обивателя”. Але тут варто спеціально обмовитися, що тематичний щоденник – це насправду граничний показник відмінностей свобод у виборі-висловленні думок таких близьких жанрових форм, як щоденник, сентенція, записна книжка. Сам С. Васильченко визнавав, що це не така проста штука – тематичний щоденник: “Візьмешся писати, скажемо, тільки те, що торкається капели, але в подорожі так сильно на твою уяву ударить де-небудь: прохач-дитина, спекулянтка, голодна інтелігентка, що на дорозі запихається скороїною хліба, – що не маєш сили викинути її із своєї уваги. Наскільки це буде можна, – візьму собі за ґрунт, на який можу більш-менш сміливо зіпертися – ясне небо та золоті лани, та зоряні ночі, з одного боку, – з другого, силу та красу рідної пісні...” [8, с. 152].

Щоденник, який часто бачиться письменниками як відхід від художньої літератури, та і літератури взагалі, виявляється по суті альтернативним шляхом самої літератури. Спроби письменників вийти за рамки процесу створення твору і тим самим зняти антиномію ідеального завдання і реального втілення прирівнюють фактично тенденцію звернення письменників до щоденників до крайнощів модернізму і постмодернізму, породжених тим же потягом літератури подолати саму себе. Такі перверзії з письменницькою психологією жанр проробляє неодноразово, особливо на площині правдивості / щирості. Справжня література – завжди одкровення, і питання про щирість художника іманентна мистецтву,

для якого в усі віки його існування головною небезпекою залишається зрада художника собі. Зрозуміло, що для жанру щоденника ширість є властива, але не властива іманентно, її потрібно досягати. Таким чином автор на деякий час зіштовхується зі загальною для мистецтва проблемою.

Щоденник стає для письменника притулком творчості і жанром, зверненим до класичної форми рефлексії, рефлексії самовизначення, мета якої осмислити роль творця у виникненні ще не існуючої художньої цілості. Хай для деяких авторів це буде прикметою кризи, але саме звідси іде шлях альтернативного самовідтворення письменника, а відтак шлях альтернативного розвитку літератури.

-
1. Бердяев Н. По поводу "Дневников" Б. Поплавского // Человек. – 1993. – №3. – С. 172-175.
 2. Вернадский В. И. Дневники 1917-1921 Январь 1920 – март 1921. – Київ: Наук. думка, 1997. – 326 с.
 3. Волошин М. А. Автобиографическая проза. Дневники. – Москва: Книга, 1991. – 416 с.
 4. Гинзбург Л. Записи 20-30-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. – 1992. – №6. – С. 144-186.
 5. Гиппиус З. Н. О синей книге // Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. – 1914-1919. – Нью-Йорк. Москва: Центр "ПРО" СП "САКСЕС", 1990 – С. 19-21.
 6. Гиппиус З. Н. Петербургские дневники. – 1914-1919. – Нью-Йорк. Москва: Центр "ПРО" СП "САКСЕС", 1990. – 318 с.
 7. Гонкур Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из "Дневника". – Москва: Правда, 1990. – 592 с.
 8. Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1950. – 333 с.
 9. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – Київ: Критика, 2000. – 272 с.
 10. Довженко О. П. Україна в огні: Кіноповість, щоденник. – Київ: Рад. письменник, 1990. – 416 с.
 11. Здоровега В. Й. Збагнути день суцый. – Київ: Дніпро, 1988. – 263 с.
 12. Кафка Ф. Щоденники 1910-1923рр. – Київ: Вид. дім "Всесвіт", 2000. – 416 с.
 13. Кобилянська О. Слова зворушеного щастя. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади. – Київ: Дніпро, 1982. – 352 с.

14. Костюк Г. Записники Володимира Винниченка // Винниченко В. Щоденник. – Том перший. – Едмонтон – Нью-Йорк: Вид. Канад. Ін-ту Укр. Студій, 1980. – С. 11-28.
15. Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С.108-123.
16. Олеша Ю. Ни дня без строчки. – Минск: Изд-во БГУ, 1982. – 286 с.
17. Пришвин М.М. Дневники. 1914-1917. – Москва: Моск. рабочий, 1991. – 432 с.
18. Ренар Ж. Дневник. – Москва: Художественная литература, – 1965. – 502 с.
19. Рубчак Б. Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст) // Світи Тараса Шевченка. – Нью-Йорк, 1991. – С. 65-91.
20. Песис Б. Жюль Ренар и его время // Ренар Ж. Дневник. – М.: Художественная литература, 1965. – С.3-40.
21. Чуковский К. Дневник (1901-1929). – Москва: Советский писатель, 1991. – 544 с.
22. Шевченко Т. Повне зібрання творів в 6 тт. – Київ: Видавництво Академії Наук УРСР, 1963.– Т.5. – 364с.
23. Щоденник Аркадія Любченка. – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1999. – 383 с.