

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ I. Теоретичні основи вивчення романної прози Докії Гуменної</b> .....	6
1.1. Художній світ як літературознавча проблема.....	6
1.2. Жанрові модифікації роману в аспекті розвитку.....	23
<b>Розділ II. Персонажі і часопросторова організація роману «Діти Чумацького Шляху»</b> .....	43
2.1. Творчість Докії Гуменної в контексті доби.....	43
2.2. Художні особливості характеротворення героїв двох Україн.....	47
2.3. Рід Осташенків-Саргол на тлі соціалістичного будівництва.....	53
<b>Розділ III. Національний хронотоп крізь призму сьогочасного й минулого у романах «Хрещатий Яр» і «Золотий плуг»</b> .....	59
3.1. Концепція символу Хрещатого Яру в однойменному романі.....	59
3.2. Дохристиянська історія і сучасність в романі «Золотий плуг».....	65
<b>Висновки</b> .....	75
<b>Список використаних джерел</b> .....	78

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Літературна спадщина Докії Гуменної багата на різноманітну тематику, живі людські характери та носить «українську ідею», яка не втратила актуальності й сьогодні. Потребує ґрунтовного вивчення також історико-літературний, суспільно-політичний та філософський контекст, в атмосфері якого працювала письменниця. Вся спадщина Докії Гуменної сьогодні актуальна в сенсі науковому, назріла необхідність увиразнити її творчий профіль на тлі української прози ХХ століття, з'ясувати конкретний внесок митця в її розвиток, а відтак і уточнити важливі моменти закономірностей українського літературного процесу в цілому.

Художній світ романної прози письменниці «відображає» соціально-політичні колізії свого часу, коли митців, які створювали духовні скарби за межами Батьківщини, в еміграції, і котрих через політичну нещадність та беззаконня тоталітарного режиму було викреслено з національного культурного життя, репресовано, розстріляно, вигнано з батьківської землі. Перетворення дійсності пов'язане з ідеєю твору, з тими завданнями, які художник ставить перед собою. Світ художнього твору – результат і точного відображення і активного перетворення дійсності.

Навесні 1992 року журнал «Україна» під рубрикою «Бібліотечка «України» почав друкувати уривки з щоденників і книжок Докії Гуменної. Вступним словом до цієї публікації була стаття А. Поґрібного «Повернення Докії Гуменної», яка відкрила «материковій» Україні одне із замовчуваних офіційною радянською критикою імен. Так розпочалося знайомство з творчим доробком письменниці, але й до сьогодні її книжки маловідомі на Батьківщині. Від початку 40-х рр. ХХ століття в Україні не було опубліковано жодного твору Докії Гуменної, ані статті про неї. І це тоді, коли художній доробок письменниці становить цілу бібліотеку – 23 книжки, високо оцінених літературною еміграцією.

«Якою ж бідною на справжні здобутки постає, – пише Ю. Шерех, – наприклад, наша вітчизняна проза 1940-х років, якщо не брати до уваги

письменників-вигнанців. А тим часом саме в роки війни й повоєння були написані «Старший боярин» Тодося Осьмачки, «Тигролови» й «Сад Гетсиманський» Івана Багряного, «Морозів Хутір» Уласа Самчука, «Діти Чумацького Шляху» Докії Гуменної». Із більшістю з них читач уже добре ознайомлений, а з прозовим доробком Докії Гуменної таке знайомство лише починається.

**Метою магістерського дослідження** є вивчення домінант художнього світу романної прози Докії Гуменної. Реалізація мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати художній світ як провідну категорію літературного твору;
- окреслити жанрові особливості роману з погляду його еволюції;
- висвітлити морально-ціннісні орієнтації персонажів в романі-тетралогії «Діти Чумацького Шляху»;
- визначити художні особливості хронотопу в романі «Діти Чумацького Шляху»;
- простежити концепцію Хрещатого Яру в однойменному романі;
- визначити роль ретроспекції та хронотопів минулого й сьогодення в романі «Золотий плуг».

**Об'єкт дослідження** – романна проза Докії Гуменної, зокрема твори «Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий Яр», «Золотий плуг».

**Предмет дослідження** – домінанти категорії «художній світ», зокрема персонажі і їхні морально-ціннісні орієнтації, часопросторова організація твору, засоби візуалізації тощо.

В основу наукової **методології** покладено комплексний підхід, культурно-історичний, герменевтичний, порівняльний, інтертекстуальний методи та системного аналізу.

**Теоретико-методологічну основу** дослідження складають основні положення праць М.Бахтіна, Г.Гегеля, В.Жирмунського, М.Зубрицької,

Р.Інгардена, Л.Козинського, О.Коломієць, М.Лаврусенко, Д.Лихачова, М.Мушинки, Т.Николюк, Т.Садівської, П.Сороки, Ю.Шевельова та ін.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в осмисленні художнього світу романної прози Докії Гуменної, зокрема часопросторової організації, персонажів і їх морально-ціннісних орієнтацій, засобів візуалізації тощо романів «Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий Яр», «Золотий плуг».

**Теоретичне значення дослідження** полягає в тому, що його результати можуть бути використані в літературознавчих студіяї для відтворення повноти й структурної цілісності літературного процесу другої половини ХХ століття.

**Практичне значення дослідження.** Фактичний матеріал, теоретичні положення, висновки магістерського дослідження можуть бути використані у курсах лекцій з історії української літератури ХХ століття. Отримувані результати можна використовувати для розширення курсових, дипломних робіт, у підготовці посібників, у шкільній практиці.

**Апробація роботи.** Результати магістерського дослідження обговорено і схвалено на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха. Основні результати роботи апробовані на звітній конференції викладачів, магістрантів і студентів факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха (Вінниця, 2018) та всеукраїнській науковій конференції «Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, 2018).

**Публікації.** Основні положення і висновки магістерської роботи викладено у публікації «художньо-філософське осмислення світу в романістиці Докії Гуменної» (Вінниця, 2018).

**Структура та обсяг магістерської роботи** визначається логікою вивчення поставленої проблеми та сформульованих завдань: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (83 найменування). Загальний обсяг роботи 87 сторінок, з них 76 – основного тексту.

## РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ РОМАННОЇ ПРОЗИ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

### 1.1. Художній світ як літературознавча проблема

Питання складу літературного твору було і залишається актуальним для кожного напрямку в літературознавстві, що претендує на високий методологічний статус, а отже, і на свою теорію літературного твору. Окремі напрямки, такі, наприклад, як феноменологія та структуралізм, розробили свої проекти складу літературного твору. Пропонувалося розглядати твір як об'єкт, що складається з рівнів: рівень мови, рівень зображення предметів тощо. Літературний твір розглядається «при пошаровому аналізі як цілісна багаторівнева система, в якій зміст нижчих рівнів знімається на більш високому рівні, але не втрачається повністю, а немовби просвічується в ньому. На кожному рівні можна аналізувати зображувальний матеріал і структуру його організації» [25, с.135-136]. Твір сприймається як цілість, що складається із прошарків. Хоча рівневий підхід не пройшов випробування часом, однак підготував ґрунт для системного аналізу – у межах своїх можливостей прояснював питання складу твору, функцій окремих рівнів, узаємозв'язку між ними.

Помилка adeptів рівневого підходу полягала в тому, що вони прагнули визначити склад просто твору, тоді як системний підхід передбачає визначення складу поетики твору. Завдяки освоєнню історії проблеми з позицій системології, внутрішнього життя багатьох високохудожніх текстів, аналізу крізь вічко мікроскопа доходимо таких висновків щодо складу поетики літературного твору:

1. Прийом – елемент поетикальної системи, тобто далі неподільна одиниця, здатна до самостійного здійснення певної художньої функції. Прийоми бувають різними як за характером виконуваної функції, так і за «матеріалом», з якого вони «зроблені». Прив'язаність прийому до слова, до

його семантичного ресурсу не однакова. Наприклад, композиційні чи ритмомелодійні прийоми майже не задіюють семантичні ресурси слова, а змістові прийоми навпаки цей ресурс використовують повністю.

2. За характером своїх функцій, а саме за способом генерування художнього смислу, прийоми групуються в певні системно організовані єдності, підсистеми (підсистеми) стосовно всієї поетикальної системи твору. Їх ще можна назвати компонентами поетики твору. Мовний компонент реалізується за допомогою виражально-зображувальних можливостей мови; сюжетні прийоми генерують художній смисл через побудову причинно-наслідкових ланцюжків дій і подій; композиційні – через розташування художнього матеріалу. Принциповим вважаємо включення системи змістових прийомів у число поетикальних компонентів. Таке рішення визрівало давно. Свого часу В.Жирмунський виокремив у складі поетики компонент «тема» [26, с.434]. Вирізнення змістового компонента дозволяє краще простежувати взаємодію, взаємопереходи між «змістом» і «формою», наближаючи дослідника літературного твору до вимріяного аналізу «в єдності форми і змісту».

3. Усі компоненти поетики літературного твору, «працюючи» на художній результат, перебувають у системних, взаємоузгоджуваних зв'язках. Ці зв'язки – вагомий чинник цілісності літературного твору.

Пропоновану концепцію складу поетики літературного твору не можна вважати довершеною. Бо ж зводити поетику тільки до прийому – тенденція давня, що вже не одноразово проголошувалася і критикувалася.

У праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» М.Бахтін окреслював «формальну» поетику як матеріальну естетику, що спроможна претендувати на вивчення «лише техніки художньої творчості». Вона, на думку вченого, стає «безумовно шкідливою і неприпустимою там, де на її основі намагаються зрозуміти й вивчити художню творчість у цілому, в її естетичній своєрідності і значенні» [5, с.33] .

Учений детально розглянув низку проблем художньої творчості, що не розв'язуються засобами матеріальної естетики. Це була ґрунтовна критика засад «формальної» поетики – критика, до якої корисно прислухатися. А «формальна» поетика, як знаємо, вважала прийом своїм «головним героєм». Звідси нібито випливає, що пропонована нами концепція складу поетики художнього твору, навіть коли до нього залучено і змістовий компонент, може бути серйозно ревізована з позицій М.Бахтіна.

Учений фактично визнав необхідність підходу до поетики літературного твору як до системи прийомів. М.Бахтін розумів прийом («технічний момент») як чинник художнього враження. «Техніці в мистецтві з метою уникнення будь-яких непорозумінь, – писав учений, – дамо тут цілком точне визначення: технічним моментом у мистецтві ми називаємо все те, що необхідне для створення художнього твору в його природньонауковій та лінгвістичній визначеності – сюди належить і весь склад завершеного художнього твору як речі, але що в естетичний об'єкт безпосередньо не входить, що не виступає компонентом художнього цілого; технічні моменти – це фактори художнього враження, але не естетично значущі складові змісту цього враження, тобто естетичного об'єкта» [5, с.66]. Варто зауважити, що вчений пропонував розуміти естетичний об'єкт як «зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір»<sup>6</sup>. Естетичний об'єкт – це не твір як річ, а породжене твором художнє враження. (Це положення добре узгоджується як із феноменологічним підходом, так і з відповідними концепціями сучасної рецептивної естетики. Ідеться про феномен художнього світу). Структуру цього враження (естетичного об'єкта) М.Бахтін визначає як архітектоніку.

Зрозуміло, що так трактований естетичний об'єкт не може складатися з прийомів: він лише результат їх організованого функціонування. Далі М.Бахтін висловився конкретніше: «Значення матеріальних досліджень у спеціальній естетиці надзвичайно велике, таке ж велике, як і значення матеріального твору [...] Ми повністю можемо погодитися з твердженням: «техніка у мистецтві – все», – розуміючи її так, що естетичний об'єкт здійснюється тільки шляхом

творення матеріального твору [...] Не треба надавати слову «техніка» стосовно художньої творчості якогось одіозного значення: техніка тут не може й не повинна відриватися від естетичного об'єкта, ним вона оживлена [...] У художній творчості техніка зовсім не механічна, як механічною вона може постати лише в поганому естетичному дослідженні, що губить естетичний об'єкт, робить техніку самодостатньою й відриває її від мети і смислу. На противагу подібним дослідженням і необхідно підкреслювати службовий характер матеріальної організації твору, її власне технічний характер, – не для того, щоб принизити її, а, навпаки, щоб осмислити і оживити» [5, с.73-74].

Отже, поетика твору не може бути зведена до прийому, «техніки». Уведення до складу поетики змістового компонента не розв'язує проблему повністю – треба зрозуміти, що йдеться все-таки про змістові прийоми, отже, і тут «техніка». Тож що ще, окрім прийомів, належить до складових поетики? У пошуках відповіді звернімося до категорії «форма літературного твору». Сучасні дослідники поетики вже давно відмовилися від вузького розуміння «форми» як лише «техніки» літературного твору. Концепція ширшого розуміння форми ще не утвердилася, а це активізує вирішення питання про склад літературного твору.

М.Бахтін висловив продуктивні ідеї для широкого розуміння форми літературного твору. Вкажемо основні моменти його концепції художньої форми.

1. Проблема форми розглядається вченим з рецептивної позиції – тобто з позиції сприймання: «... Форма – це вираження активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймача (співтворця форми) до змісту; усі моменти твору, в яких ми зможемо відчутти себе, своє ціннісне ставлення до змісту, і які переборюються у своїй матеріальності цією активністю, мають бути віднесені до форми» [5, с.77]. Цю складну для розуміння тезу найвигідніше ілюструвати творами, в яких «техніка» (тобто форма, що розуміється як сукупність прийомів) немовби відсутня, а представлено лише «зміст». Класичний зразок – «Садок вишневий коло хати» Тараса Шевченка. Цей твір, звичайно ж, зіткано із



прийомів – у цьому легко переконатися, ознайомившись із його аналізом, що належить Ю.Івакіну [29, с.193-198]. Маємо на увазі мінімальну наявність у тексті «художніх засобів», що трактуються з позицій шкільної поетики (метафора, епітет тощо). Твір повністю автологічний – реалії дійсності лише називаються. Відбувся вибір, в якому виявилось активне ціннісне ставлення автора до відображуваної дійсності. Створений автором текст у момент його сприймання перетворюється, за М.Бахтіним, в «естетичний об'єкт».

Зафіксовані поетом реалії дійсності стають для сприймача тексту певними «знаками», які він повинен пережити. Це переживання – момент співтворчості сприймача (реципієнта) з автором. Усі вибрані поетом реалії дійсності однаково належать як до сфери змісту, так і до сфери форми. Це прикордонна зона, де стикаються, перебуваючи у стані постійного взаємопереходу, дві сфери. З цього приводу М.Бахтін висловив цікаву і слушну думку: «Кожний культурний акт суттєво живе на кордонах: у цьому його серйозність і значущість; віддалений від кордонів, він втрачає ґрунт, стає порожнім, зарозумілим, вироджується й вмирає» [5, с.44].

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть.  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.

Поет лише відібрав окремі моменти з навколишньої дійсності. Але цей вибір уже виступає не тільки «змістом», а й «формою».

Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх,  
Сама заснула коло їх.

Звернімо особливу увагу на зображену ситуацію як на явище художньої форми. Вибрані поетом реалії містять у собі самоцінне художнє начало. Ця художня самоцінність стає особливо помітною, якщо спробувати умовно перекласти словесно-зображувальний пласт даного фрагмента тексту в

живописно-зображальний. Бо ж легко уявляється картина: теплим травневим вечором мати поклала своїх дітей спати біля хати й сама, втомлена довгим трудовим днем, заснула біля них. Т.Шевченко створив словесний образ, що містить у собі конкретні «вказівки», дотримуючись яких, можна намалювати картину. «Вказівки» ці стосуються переважно сюжету й композиції, тобто того, що традиційно належить до форми.

Отже, вибрані й зображені словом реалії дійсності становлять форму художнього твору і входять до складу поетики твору. Усе це – змістові прийоми.

2. Важливе значення в концепції художньої форми М.Бахтіна надане поняттю ізоляції. Воно стосується «не матеріалу, не твору як речі, а його значення, змісту, що звільнюється від деяких необхідних зв'язків із єдністю природи...» [5, с.44]. Створюючи поезію «Садок вишневий коло хати», Т.Шевченко виокремив із цілісної дійсності певні реалії. І так – у кожному художньому творі. Неможливо написати твір, який відобразив би дійсність з абсолютною повнотою; автор ізолює і включає у твір тільки невелику частину дійсності. Але та невеличка, ізольована, вибрана з дійсності частина формує художній світ твору. «Світ художнього твору, – писав Д.Лихачов, – відтворює дійсність у якомусь «скороченому», умовному варіанті. Художник, вибудовуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність із тією ж притаманною дійсності мірою складності. У світі літературного твору нема багато чого з того, що існує в реальному світі. Цей світ по-своєму обмежений» [44, с.44].

М.Бахтін ще не оперував поняттям «художній світ твору» – воно почало формуватися значно пізніше. Але треба бачити найтісніший зв'язок між поняттями «ізоляція» і «внутрішній художній світ». Ізоляція «дозволяє автору-творцю стати конститутивним моментом форми» [5, с.79]. Ідея, висловлена М.Бахтіним, розроблялася ще у працях О.Потебні, який увів поняття внутрішньої форми художнього твору. «Сам двочленний зв'язок: «художній твір»-«дійсність» – здавався Потебні по-метафізичному прямолінійним і

вузьким. Він гостро відчував необхідність врахувати у зв'язку з цим якийсь третій компонент, що дозволив би побачити і зрозуміти все діалектично. Такий компонент, як поступово дійшов висновку Потебня, становить, власне, сама «поетична думка», внутрішня форма, уявлення про дійсність або те, що тепер називають поетичним баченням світу» [63, с.86].

У подібному напрямку розвивалася й думка В.Жирмунського, який увів у склад поетики «тему». В.Халізов визначає «у складі форми, що несе зміст» «предметне (предметно-зображувальне) начало: усі ті одиничні явища й факти, що позначені за допомогою слів і у своїй сукупності складають світ художнього твору (побутують також вислови «поетичний світ», «внутрішній світ твору», «безпосередній зміст») [79, с.156].

Наступний, завершальний крок у розвитку М.Бахтінін концепції художньої форми полягає у відповіді на запитання «як входить творча особистість художника і споглядача у матеріал-слово і якими сторонами його вона оволодіває переважно?» [5, с.44]. Відповідаючи, учений показує формотворчу активність автора, яка, оволодіваючи усіма сторонами слова, реалізує «завершену форму» [79, с.156]. Стає зрозумілим, що форма літературного твору – це не тільки «техніка, а й той естетично самоцінний зміст, вирізнений автором із «єдності природи» і такий, що естетично переживається під час сприймання літературного твору.

З цього випливає, що естетично самоцінний зміст треба вважати складовим компонентом поетики літературного твору. М.Бахтін постійно наголошував, що ключем до розуміння такого змісту виступає позиція автора-творця. Його власне бачення світу визначає як характер ізоляції, відокремлення змісту, перетворення його у форму, так і всі «технічні» моменти форми: «Всі моменти слова композиційно реалізують форму, стають вираженням творчого ставлення автора до змісту...» [5, с.87].

Отже, сучасне розуміння складу поетики літературного твору має будуватися на ідеї «подвоєння форми». Відособлюючи (ізолюючи, відділяючи) частину «природи» й будуючи на цьому відособленні свій твір, автор уже

створює його форму. Форма вже стає законом явища, бо процес відособлення відбувається за певними авторськими законами. (Нагадаємо відомі слова Гегеля: «... форма – це твір, а у своїй розвинутій визначеності вона закон явища»). Процес відособлення виступає створенням художнього світу твору. Повніше зображення й вираження цього світу вимагає від автора застосування літературної техніки, тобто системи прийомів, за допомогою яких відбувається повніше оформлення форми. Такий процес «подвоєння форми». Хибна думка, що між процесом відособлення частини «природи» як початковим етапом формування твору і процесом «оформлення форми» існує якийсь часовий інтервал, мовляв, спочатку відбувається одне, а потім і друге.

Ці процеси відбуваються одночасно. Потрібно, звичайно, враховувати, наскільки важливе бачення автора, яке визначає художній світ твору. Саме бачення автора детерміноване багатьма зовнішніми і внутрішніми чинниками, серед яких і літературна «техніка». Бо ж художнє мислення автора (як і бачення) передусім виявляється в особливостях його літературної «техніки». Широке розуміння складу поетики, що містить у собі і «змістові» моменти, і «чисту техніку», дає повнішу картину функціонування художнього організму. Адже слід врахувати, що художній світ твору, який вибудовується внаслідок процесу відособлення частини «природи», цілісний, системно організований. «Література, – писав Д.Лихачов, – бере деякі явища реальності й потім їх умовно скорочує й розширює, робить їх яскравішими або блідішими, стилістично їх організовує, але водночас [...] створює власну систему, систему внутрішньо замкнуту, таку, що наділена власними закономірностями» [44, с.79] (курсив мій. – Г.К.). Прагнучи пізнати художній світ у його цілісності й організованості, ми пізнаємо бачення автора, його концептуальну «картину світу».

Отже, М.Бахтіна слід уважати творцем теоретичного підґрунтя для осмислення внутрішнього світу художнього твору як окремої категорії. Проте саме термінологічне словосполучення з'явилося пізніше. Д.Лихачов про внутрішній світ художнього твору. Вислів «внутрішній світ художнього твору»

вперше був легалізований як операційна категорія академіком Д.Лихачовим ще 1968 року на сторінках журналу «Вопросы литературы». Відтоді він почав широко й досить вільно вживатися.

Стаття Д.Лихачова й досі становить чи не єдину спробу надати введеному ним терміну певної визначеності й навіть структурувати його зміст. Учений увиразнює категорію «внутрішній світ художнього твору», доводить її до концептуального рівня. Безперечно, такий високий рівень осмислення категорії став можливим власне тому, що вчений побачив її системно організованою.

Ось одне з багатьох висловлювань науковця, що стосуються системної організованості внутрішнього світу художнього твору: «Внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного або ж фольклорного) наділений відомою художньою цілісністю. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються між собою в цьому внутрішньому світі в певну визначену систему, в художню єдність» [44, с.74]. Учений визначив кілька параметрів внутрішнього світу літературного твору, серед яких чи не найважливіші, на його думку, простір і час: «У своєму творі письменник створює певний простір, у якому відбувається дія. Цей простір може бути великим, охоплювати низку країн (у романі подорожей) або навіть виходить за межі земної планети (у романах фантастичних), але він може звужуватися до тісних меж однієї кімнати [...]

Письменник у своєму творі творить і час, в якому протікає дія твору. Твір може охоплювати століття або тільки години. Час у творі може йти швидко або повільно, з перервами або без перерв, інтенсивно наповнюватися подіями або протікати повільно й залишатися «пустим», мало заселеним подіями» [44, с.76]. У світі художнього твору простір і час тісно поєднані. М.Бахтін таку поєднаність назвав хронотопом: «Існуючий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо засвоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом. [...] Хронотопи ми розуміємо як формально-змістову категорію літератури (ми не розглядаємо тут хронотоп в інших сферах культури).

У літературно-художньому хронотопі просторові й часові прикмети зливаються в осмислене і прикметне ціле. Час тут згущується, ущільнюється,

стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим пересіканням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп. [...] Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво хронотопічний» [4, с.234-235].

Проблема часу і простору художнього світу активно розроблялася і продовжує розроблятися в нашому літературознавстві. На жаль, не завжди усвідомлюється її тісна прив'язаність до категорії «внутрішній світ художнього твору». Інше важливе поняття, яким Д.Лихачов характеризує художній світ, – «опір середовища». Його ступінь багато в чому визначає особливості внутрішнього світу – час і простір, особливості сюжету, принципи характеротворення. (Докладніше про «опір середовища» нижче).

Якщо спроби характеризувати внутрішній світ літературного твору за параметрами хтонотопу досить поширені, то пропонована й добре розроблена Д.Лихачовим категорія опір середовища, незважаючи на її виняткову системотворчу функцію, майже поза увагою дослідників поетики літературних творів. Учений зосередився на кількох параметрах характеристики внутрішнього світу. Деякі інші, як, наприклад, «соціальне та матеріальне середовище», «закони психології і руху ідей» [4, с.87] ним лише названі.

Візуальна складова внутрішнього світу. На наше переконання, одна з найсуттєвіших характеристик художнього світу – ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображене у творі. Марія Зубрицька переконує, що «літературно-теоретична проблема *homo legens* – це передусім проблема візії та візуалізації» [28, с.15]. Кожний явлений у свідомості читача художній світ має свої ступені візуальності – один ступінь у пейзажній мініатюрі, другий – в оповіданні, ще один – у великому епічному творі. Візуальна складова внутрішнього світу пейзажної мініатюри – це, як правило, зоровий образ, адекватний живописному творові, що має свою композицію,

кольористику тощо. Інша річ – візуальна складова епічного твору, в якій охоплено все розмаїття навколишнього світу – пейзажі, інтер'єри, портрети персонажів...

Важливо виявляти власне художньо-живописну складову візуалізації. Окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути потужним чинником художнього впливу. Кольористика художнього світу твору набула особливої актуалізації на межі ХІХ і ХХ століть, коли естетика імпресіонізму, а потім й експресіонізму, із живопису розповсюдилася у сферу літератури. І взагалі для епохи модернізму, особливо для його початкової стадії, був властивий т.зв. «синтез мистецтв», коли малярство та музика активно «дарували» себе літературі, яка найактивніше опосередковувала їх у свої художні світи.

Найбільш органічного й естетично довершеного синтезу живопису, музики і слова домігся Павло Тичина в «Сонячних кларнетах». Про музичність поезій раннього П.Тичини написано багато. Однак на синтез слова й живопису, який набув у поета такої ж вражаючої органічності, як і синтез слова та музики, досі не звернена увага. А втім, живопис словом, кольористика внутрішнього світу літературного твору – вагомі чинники художнього враження, що потребують розгадки «таємниці» художності.

Помітно, що живописання словом, використання виражальних ресурсів кольористики найбільше вдається митцям, що не лише мають хист до малювання, а й практикують як живописці. Вочевидь, професійні заняття живописом виробляють у письменника певний спосіб бачення світу. Посилюється «живописний» компонент художнього мислення. Сприймаючи світ (скажімо, пейзаж), письменник, у художньому мисленні якого наявна потужна «живописна» складова, створює «внутрішню» візію відображуваного, що формується за правилами живописного мистецтва.

Так відбувається естетизація відображуваного об'єкта, утворюється феномен, який М.Бахтін назвав естетичним об'єктом. Вивчення функціонування живописного компонента в літературному творі виводить нас

на поле проблеми, що іменується «синтезом мистецтв» («Gesamtkunstwerk»). Учені, що займаються цією проблемою, дійшли висновку, що митець, який поєднує два види мистецтва, має бути однаково професійним у кожному. У цьому плані зразковим вважається творець «музичного живопису» Чюрльоніс, який, окрім двох консерваторій (Варшавської та Лейпцизької), закінчив художню школу у Варшаві. Литовський митець був конгеніальним як у музиці, так і в живопису. Письменник, що успішно залучає в літературний текст «живописний» ресурс, як правило, професійний як у мистецтві слова, так і в мистецтві живописання.

Зразковим у цьому поєднанні двох видів мистецтв був Т.Шевченко. Ідучи за «вказівками», що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т.Шевченка, можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження. Легко уявляється картина, створена за вказівками, що містяться в таких поетичних рядках:

На могилі кобзар сидить  
 Та на кобзі грає.  
 Кругом його степ, як море  
 Широке, синіє:  
 За могилою могила,  
 А там – тільки мріє («Перебендя»).

Картина, яку відтворює в уяві цей текст, має свою композицію з виразним першим планом, з широкою та далекою, по-справжньому панорамною перспективою і з виразною кольористикою, в якій домінує синій колір. Спрацьовує закономірність: якщо письменник намагається втілити у слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, то сильнішою буде здатність твореного ним тексту викликати в читача ту візію, яка була у свідомості поета. Ідеться, до речі, про одну з



важливих таємниць літературної творчості, що повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і насамперед психології.

Розв'язування цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: енергетика митця – енергетика твореного ним тексту. Для акторів зазначена проблема навіть актуальніша й більш виявлена, ніж для письменників. Кожний актор<sup>4</sup>початківець знає, що проголошення тексту має супроводжуватися яскравим баченням того, про що йдеться – так звана «кінострічка», що синхронізована із проголошуваним текстом.

І чим яскравіші візії актора, чим природніші й сильніші виражені ним емоційні стани, тим адекватніше сприйняття глядачів. Щоб зрозуміти, наскільки «живописний» компонент художнього мислення естетизує внутрішній світ літературного твору, достатньо уважніше проаналізувати власні враження від творів І.Нечуя-Левицького з їх пейзажами, що виписані словом з дивовижною майстерністю.

Вони служать виразним, естетично дієвим тлом, на якому відбувається життя персонажів. Отже, досліджуючи феномен внутрішнього світу художнього твору, необхідно звертати увагу на його «живописну» складову, зокрема й кольористику як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Звичайно ж, у кожного автора та «живописна» складова має свої якісні характеристики і свій рівень функціональності – і те, і те залежить не тільки від особливостей художнього мислення окремого письменника, а й від особливостей художнього мислення літературної епохи. Скажімо, манера І.Нечуя-Левицького (створення розлогих, детально виписаних пейзажів) ув очах письменників нової, модерністської хвилі виглядала старомодною.

Це не означає, що модерністи відмовилися від «живописного» компонента – ні, вони перейшли на сугестивний спосіб враження, що полягав у наявності в тексті певних «живописних» укралень, які навіювали потрібні пейзажно<sup>4</sup>кольористичні враження. Ця манера набула чинності під впливом імпресіоністичних творчих принципів, що на початку XIX століття поширилися з живопису на літературу.

Міметичний спосіб художнього відображення дійсності передбачає наявність у внутрішньому світі художнього твору предметності – тих видимих матеріальних речей, що відібрані письменником з навколишньої дійсності і залучені у «другу реальність», тобто у внутрішній світ літературного твору. Так відбувається «ізоляція частини дійсності» (М.Бахтін), перетворення її у складову утворюваного художнього світу твору.

Парадоксальність у тому, що проблема художньої предметності недостатньо автономізована, а отже, і не вивчена. Її важливість підтверджується бодай тим, що більшість теоретиків, які моделювали будову літературного твору, як правило, на один із перших планів ставили предметний ряд.

Найвиразніше про це сказано в Романа Інгардена, який після мовних планів (шарів) виокремлював «план схематичних образів, через які виявляються різні предмети», а також «план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей» [30, с.179]. Про «рівень предметності» («план предметів», «предметний ряд» тощо) ідеться майже у всіх теоретичних міркуваннях, що стосуються структури літературного твору. А заохочує до вирішення проблеми художньої предметності посеред інших проблем теорії літературного твору. Сам вибір предмета і його включення у художній світ твору – це прийом. Як складова художнього світу твору предмет виконує свою функцію – працює на «кінцевий результат».

Такий предмет уже наділений художньою енергетикою. Вона може бути більшою чи меншою – це залежить від багатьох чинників. Функціональність художніх предметів, що виступають складовими художнього світу, багато в чому визначається жанровими особливостями твору. Зрозуміло, що у великому епічному полотні предметів багато, і більшість із них виконує функцію мінімальної значущості – вони необхідні для виконання міметичних завдань. Функціональність предметів інтенсифікується при зменшенні обсягу жанрової форми.

Це помітно, якщо зіставити художню енергетичність предметів роману та новели. У новелі різко збільшується кількість предметів, у яких підвищена виражальність і які набувають статусу художньої деталі. Принципи дослідження візуальної складової художнього світу. Дослідження візуальності внутрішнього світу літературного твору, а саме його художньої енергетичності, потребує вибору або ж навіть вироблення адекватного методологічного та методичного інструментарію.

Передовсім дослідницької уваги потребує художня предметність, яка багато в чому визначає візуальну складову художнього світу. Підхід із позицій рецептивної поетики дає змогу моделювати процес художнього сприймання предмета й виявляти та пояснювати сам процес генерування художньої енергії. Цілеспрямоване дослідження умов, за яких візуалізований предмет набуває художнього статусу, здатне відкрити чимало таємниць художності. Підхід із позицій рецептивної поетики відкритий до взаємодії з іншими методологічними доктринами.

Усе, що здатне допомогти моделюванню процесів сприймання художньої предметності, не тільки можна, а й треба використовувати – це один із постулатів рецептивної поетики, що будується на методологічних засадах системного підходу. Цілком обґрунтоване залучення до розробки проблеми художньої предметності феноменологічного підходу. Тут потребує осмислення заявлена Р.Інгарденом теза про «схематизм» образів, через які виявляються предмети, та інтенційність самих предметів як складових художнього твору.

Семіотичний підхід найперспективніший щодо розробки зазначеної проблеми. Це той випадок, коли метод найбільш відповідає особливостям досліджуваної проблеми. Проте категорії «знак», «код» стосовно художнього тексту виявляються надто схематичними, здатними до поверхового аналізу «таємниць художності». Вони дають загальне уявлення, а цього недостатньо, щоб безпосередньо виявляти (описувати, систематизувати) прийоми (засоби) генерування художньо-естетичної енергії. Рецептивна поетика, сприймаючи семіотичний підхід, трансформує його. Для неї предмет – не тільки знак, а й

художній образ, знаковість якого певною мірою обумовлює його художньо-інформаційну щільність.

Для рецептивної поетики мало фіксувати закодованість знаку, вона прагне змоделювати процес його розкодування. Художній світ як детермінант структурної організації твору. Своєрідність художнього світу твору багато в чому визначає його структурну організацію. Іншими словами: системна організованість внутрішнього світу художнього твору виступає важливим чинником цілісності твору й визначає системну організованість його матеріальної поетики. Більшу частину своєї статті про внутрішній світ літературного твору Д.Лихачов присвятив аргументації та ілюстрації такої залежності.

Як ілюстративний матеріал використав два літературні явища – жанр російської народної казки та творчість Ф.Достоевського. «Одна з основних рис внутрішнього світу російської казки, – писав він, – це малий опір у ній матеріального середовища. А з цим пов'язані й особливості його художнього простору, і особливості його художнього часу, а потім – казкова специфіка побудови сюжету, системи образів тощо». [44, с.79] Вислів «опір середовища» вчений пояснював так: «Події у творі можуть бути швидкими або загальмованими, повільними. Вони можуть охоплювати більший чи менший простір. Дія, наштовхуючись на неочікувану перепону або не зустрічаючи перепони, може бути то нерівною, то рівною і спокійною (спокійно швидкою чи спокійно повільною). Узагалі, залежно від опору середовища дії можуть бути вельми різноманітними за своїм характером. [...] Завдяки особливостям художнього простору й художнього часу в казці винятково сприятливі умови для розвитку дії. Дія в казці відбувається легше, ніж у будь-якому іншому жанрі фольклору. Ця легкість, як неважко помітити, знаходиться в безпосередньому зв'язку з чаклунством казки. Дія в казці не тільки не зустрічає опір середовища, вона ще полегшується різними формами чаклунства й завороженими предметами: килимом<sup>4</sup> літаком, скатертиною-самобранкою, чарівним м'ячиком, чарівним дзеркальцем [...]»[44, с.79-82].

Отже, така особливість внутрішнього світу казки, як слабкий «опір середовища» фактично визначає (урегульовує) такі важливі складові внутрішнього світу, як час і простір. Але на цьому визначальний вплив головного детермінанта не завершується. Він формує особливості таких «технічних» компонентів поетики, як сюжет, композиція, ритміка.

Інший ілюстративний матеріал, використаний Д.Лихачовим, – творчість Ф.Достоевського. Дія у творчості цього письменника «розвивається з надзвичайною швидкістю, протікає енергійно, жваво. І ось у відповідності з цим у художньому світі Достоевського, як і в казці, коефіцієнт опору виявляється вельми низьким. Але через те, що сюжети творів Достоевського прокладають собі шлях у сфері психологічного та ідейного життя, то власне ця частина внутрішнього світу творів Достоевського вирізняється найменшим «опором» [44, с.87]. Слабкість причинно-наслідкових зв'язків у світі Ф.Достоевського, що обумовлена потребою переборення «опору» психології та звичайної, побутової логіки, визначає своєрідність внутрішньої організації його літературних творів. Д.Лихачов переконаний у важливості вивчення внутрішнього світу літературного твору [44, с.87]. Учений застосував кілька методичних підходів до його вивчення, кожний з яких відкриває внутрішній світ. Скажімо, «опір матеріалу» – чинник, що детермінує інші складові твору, організовуючи їх у певну цілісність.

У статті Д.Лихачова не йдеться про особливості авторського світобачення (світосприймання, світорозуміння) як одну з найпотужніших сил, що визначає формування художнього світу як системно організованої цілісності. Світобачення автора – складова ширшої категорії, що наділена системо/стиле/формотворчою функцією. Отже, основні ключі, якими відкриваються для наукового осмислення художні світи, лежать у площині категорій «художнє мислення автора», «особливості світосприймання автора». Літературознавча практика підтверджує, що кращі дослідження, присвячені проблемам індивідуальної поетики того чи того письменника, обов'язково вловлюють цей прямиий зв'язок: особливості художнього мислення

письменника, його світобачення (світосприймання, світорозуміння) – система «технічних» прийомів, якими він користується.

Один із найяскравіших прикладів такого дослідження – «Проблеми поетики Достоевського» М.Бахтіна. Учений зосередився на аналізі художнього бачення письменника. «Основною категорією художнього бачення Достоевського, – писав М.Бахтін, – було не становлення, а співіснування і взаємодія. Він бачив і осмислював свій світ переважно у просторі, а не в часі. Звідси і його глибокий потяг до драматичної форми» [6, с.47]. Аналізуючи художнє бачення Ф.Достоевського, дослідник створив цілісні картини його художнього світу й засобів, застосованих для вираження цього світу. Художній світ – потужний засіб впливу на читача, складова поетики твору – не стоїть поряд із «технічними» виражальними засобами.

Художній світ літературного твору чи окремого письменника – об'єкт дослідження, пізнання якого виступає пізнанням сутнісного моменту явища. «Опір матеріалу», час і простір, візуальність, предметність, кольористика, озвучення тощо – операційні категорії характеристики художнього світу. Усі його складові перебувають у системних зв'язках. Виявлення системних зв'язків потребує простеження організуючої дії домінантного компонента. Ідеться про внутрішній системотворчий чинник. Художній світ – інтенціональна субстанція, що створюється у свідомості читача у процесі сприймання художнього тексту. Ось чому аналіз поетики твору з рецептивних позицій передбачає виявлення системи прийомів (засобів).

## **1.2. Жанрові модифікації роману в аспекті розвитку**

Як жанровий термін поняття «роман» вперше використав у XVI ст. англійський дослідник літератури Джордж Патенхем у праці «Мистецтво англійської поезії» (1589 р.). Перше теоретичне дослідження про роман написав у 1670 р. французький монах П'єр Даніель Гює. У своїй праці «Трактат про походження роману» він стає на захист роману, який класицистська критика

зарахувала до низьких літературних жанрів, призначених для простолюду. Деталізуючи формально-змістовні особливості героїчної форми «romance», теоретик акцентує увагу на її інваріанті, який стосується дидактичної спрямованості (перемога добра та покарання зла), любовний тематичний ареал і строкату екзотику вигаданої історії, побудованої на реальних подіях у минулому. Висловлюючи солідарність із загальною спрямованістю французької культури XVII ст., що визначалася культом жінки, літературознавець знаходить ключові естетичні характеристики галантно-героїчної модифікації роману, послуговується термінами «вишуканість» (англ. «decorum» від фр. «bienseance» [Huet]) і «правдивість» (англ. «truth to the nature» від фр. «vraisemblance» [Huet]). Англійський переклад С.Л'юїса був надрукований під назвою «Історія романів у 1715 році» («The History of Romances in 1715») і представлений у збірці під редагуванням І. Уїльямса «Роман і роменс» («Novel and Romance»).

Роман – це жанр, що передусім відображає багатогранне, складне життя, яке неможливо утримати в межах певних норм, а тому він уникає нормативних меж літературних жанрів, уже тривалий час розвивається як абсолютно вільна форма, зазнає при цьому нових модифікацій. Ось чому проблеми історії та теорії роману набули особливої наукової актуальності. Різні аспекти поетики та типології цього жанру розроблені у працях В. Жирмунського, М. Кузнецова, Г.Поспелова, Є.Мелетинського, М. Андрєєва, Д. Затонського, Н. Тмарченко, М. Соколянського, В. Недзвецького, А.Есалнек, М. Римаря та ін. Особливе місце серед цілої плеяди літературознавців належить М.Бахтіну, який збагатив науку поняттями про монологічну та поліфонічну структуру роману, підкреслив особливість цього жанру, що характеризується його «неготовністю», його «становленням». Відображаючи дійсність, яка стрімко змінюється, роман так само стрімко еволюціонував, випереджаючи інші жанри. Аби дати відповідь щодо здобутків попередніх поколінь романістів у галузі поетики жанру, які визначили домінуючу роль роману в сучасному розвитку літератури, вважаємо за доречне простежити розвиток теоретичних суджень про роман, починаючи з часів пізньої античності до сучасності.

Літературна критика вважає, що передумови виникнення роману слід шукати в IV ст. н. е., пов'язує його з появою таких творів грецького історика Ксенофонта, як «Анабазис» і «Виховання Каїра». Сама назва «роман» з'явилася, як ми зазначили вище, набагато пізніше, у середні віки. Давні греки називали свої романи оповідями (logoi), а то й просто книгами – bibloi. Давньогрецькі романи (рідше «античні романи») раннього часу не збереглися. Повністю до нас дійшли романи, написані в II–IV ст. н. е. («Ефіопіка» Геліодора, «Левкіппа і Клітофонт» Ахілла Татія, «Дафніс і Хлоя» Лонга та деякі інші).

У 1920-х р. з'явилася інформація доступна широкому загалу про античні риторики, авторство яких, на жаль, втрачено. У них роман визначався як особливий рід оповідання: «Цей рід оповідання повинен містити в собі: веселий тон оповіді, несхожі характери, серйозність та легковажність, надію, острах, підозру, прикидання, співчуття, різномастість подій, зміну долі, несподівану втечу, раптову радість, приємне завершення подій» [2, с. 15]. Як бачимо, основними ознаками роману невідомий автор риторики вважає: зосередженість на психологічному стані персонажів та на важливій ролі сюжетної побудови – розмаїтті подій. Подібний тип оповідання греки номінували то драмою, то епосом. Дослідник Е. Роде, називаючи грецький роман «історичною драмою», поєднував таким чином два жанри давньогрецької літератури.

Зовсім іншу лінію розвитку античного роману являють собою латиномовні твори. Насамперед це роман Петронія «Сатирикон», написаний у формі меніппової сатири. Її вплив, на думку М. Бахтіна, відчувається і в іншому творі пізньої античності «Золотому вісліюку» Апулея.

Вивчення давньогрецького роману починається з труднощів термінологічного порядку. Сам термін «роман» має не грецьке, а середньовічне походження і до грецького роману застосовується, згідно з позицією деяких дослідників, у певній мірі умовно [7, с. 243]. В. Шкловський, зокрема, писав: використовувати термін «роман» стосовно оповідань грецької літератури треба обережно, «щоб разом з терміном не перенести пізні уявлення на ранні явища»



[84, с. 140]. Але ж термін «роман» уже багато століть вживається відповідно до групи творів античної літератури, які, безумовно, демонструють жанрову схожість.

Важливим етапом у розвитку європейського роману був лицарський роман. Його вивчення є складовою частиною загальної теорії та історії роману. В оповіданнях кращих авторів лицарських романів – Крет'єна де Труа, Гартмана фон Ауе, Вольфрама фон Ешенбаха, а також їх попередників та послідовників – створено типові образи лицарів і дам, які втілювали ідеали лицарського суспільства.

Установлено, що лицарський роман має в історії розвитку жанру певне значення: знаменує початок усвідомленого художнього вимислу в літературі та індивідуальної творчості. У його поетиці широко використовувалися оповідальні кліше: вихідне положення, зав'язка, розвиток сюжету, виражене в різноманітних подвигах, стереотипних зустрічах з ворогами, але ці кліше набагато більше індивідуалізовані порівняно з героїчним епосом. Загалом лицарський роман знаменує початок нового етапу розвитку європейського роману.

Безперечно, один із найважливіших етапів в історії роману пов'язаний з епохою Просвітництва, періодом становлення роману Нового часу. До цього ж періоду належать і перші систематичні спроби осмислення місця та ролі жанру роману в літературному процесі, а також самої його жанрової сутності. У цьому плані особливо цікавими є твердження романістів XVII–XVIII ст., якими вони супроводжували свої твори. У зв'язку з цим слід згадати дві передмови: Г.Філдинга до його роману «Історія Тома Джонса, знайди» і Х. Віланда до роману «Історія Агатона», де автори пояснюють нові підходи до зображення романного героя і всього того, що було, на їх думку, важливим і суттєвим у творах, запропонованих читачеві. Досвід романістів, передусім Філдинга та Віланда, є важливим, оскільки: по-перше, це твердження самих авторів романів, висловлені тоді, «коли новаторська сутність роману сприймалася надзвичайно

гостро й свіжо» [7, с. 12]; по-друге, говорячи про історію жанру, М. Бахтін оцінює твердження цих письменників як етапні в розумінні сутності жанру.

Про Г. Філдинга, відомого англійського просвітителя XVIII ст., прийнято говорити як про творця нового реалістичного типу роману. Значне досягнення Г. Філдинга – його роман «Історія Тома Джонса, знайди», перейнятий просвітницькою життєрадісністю та гармонійним сприйняттям життя й людини. Характер центрального героя втілює риси тієї особистості, яка приходить у літературу Нового часу й зумовлена ним. Саме про це говорить Г.Філдинг у своїй передмові «Вступ до роману, або Список страв на банкеті», написаній у 1749 році.

Він метафорично порівнює письменника з господарем харчевні, який заготував провізію на різні смаки своїх відвідувачів, тому що вони обов'язково хочуть отримати щось на свій смак», підкреслює, що «заготована провізія є не що інше, як людська природа і що читач не може не знати, наскільки різноманітна ця людська природа, а тому треба докласти чимало зусиль, перш ніж «письменник вичерпає таку широку тему».

Для Г. Філдинга головний інтерес роману – людина, її розвиток: «Ми пропонуємо людську природу у простому й природному вигляді, у якому вона трапляється в селі, а потім начинимо й приправимо її всілякими тонкими французькими та італійськими спеціями вдавання та пороків, які виготовляються при дворах і в містах» [74, с. 255].

Основне в романі – людина та її взаєностосунки зі світом і формування її особистості обставинами власного життя. Таке розуміння колізії роману ми знаходимо й у М. Бахтіна. Ця думка Г. Філдинга в різних варіаціях буде неодноразово повторена Бахтіним майже в усіх його твердженнях про роман. Підкреслюючи значення висловлювань про роман, М. Бахтін у статті «Епос і роман» зауважує: «Для всіх цих висловлювань, що відображають становлення роману в одному із суттєвих етапів («Том Джонс», «Агатон», «Вільгельм Мейстер») характерні такі вимоги: 1) роман не повинен бути «поетичним» у тому смислі, у якому поетичними є інші жанри художньої літератури; 2) герой

роману не повинен бути «героїчним» ні в епічному, ні в трагічному смислі цього слова: він має об'єднувати як позитивні, так і негативні риси, як низькі, так і високі, як смішні, так і серйозні; 3) герой повинен бути показаний не як готовий і незмінний, а як такий, що проходить процес становлення, змін, виховання життям; 4) роман повинен стати для сучасного світу тим, чим епопея була для давнього світу» [7, с. 454]. Значний внесок у розробку теорії роману та вивчення його історії внесла німецька класична естетика.

Особливу увагу слід звернути на роботи Г. Гегеля, а також судження про роман двох видатних письменників Німеччини XVIII ст. – І. Гете і В. Шиллера. І. Гете назвав роман «суб'єктивною епопеєю», у центрі якої стоїть особистість, здатна жити тільки в атмосфері високого духовного напруження. На відміну від І. Гете, Г. Гегель визначив роман як «сучасну епопею громадянського життя» і побачив у ньому об'єктивний жанр. Подібна ситуація є показовою для романного жанру, у якому присутня одночасно й об'єктивна сторона – життя з його труднощами та суперечностями, і сам оповідач, що висловлює суб'єктивне начало. Німецький філософ побудував свою теорію роману, яка впродовж кількох століть слугувала своєрідним орієнтиром для всіх тих, хто звертався до вивчення роману або побудови його теорії.

Г. Гегель вважав, що змістом епосу є цілісність світу, де відбувається індивідуальна дія, тому в епосі трапляється розмаїття предметів, які складають цей світ. У епосі є місце для «цілісності світу», для всього, що «тільки можна зарахувати до поезії людського існування» [16, с. 460].

В епосі Гомера, говорить Г. Гегель, є все те, як давні греки уявляли собі світ, форму землі та океанів, життя богів, їх діяльність і вплив на життя людини. Поміж світу богів і світу людей і відбувається все людське як таке – звичаї, характери і події, мирні та військові ситуації. Зовсім інше Г. Гегель знаходив у романі, у якому, з одного боку, виступає «в усій повноті багатство та багатогранність інтересів, станів, характерів, життєвих умов, широкий фон цілісного світу, а також епічне зображення подій» [16, с. 476], а з іншого, – у романі відсутній від початку поетичний стан світу, притаманний епосу. Тому

він вважає, що роман передбачає вже «прозаїчно впорядковану дійсність» [16, с. 476]. Звідси логічно виникає визначення колізії роману – «конфлікт між поезією серця та конфронтуючою з нею прозою життєвих стосунків, а також випадковістю зовнішніх обставин» [16, с. 476].

Дослідження роману продовжилося у працях німецьких романтиків. Основою романтичної теорії роману стали філософські та естетичні побудови видатного німецького філософа Ф. Шеллінга, який започаткував оригінальну теорію роману. Він вважав роман таким родом літератури, у якому «окремий або обмежений матеріал стає предметом загальнозначущого і нібито байдужого зображення» [82, с. 170], тобто «приватною міфологією». Німецький філософ зіставляє роман і епос: «Уже те явне обмеження, що роман завдяки формі зображення є об'єктивним, загальнозначущим, указує, у яких межах він тільки й може приблизитися до епосу» [82, с. 171]. Але епос за своєю природою не обмежений, а роман обмежений предметом зображення, звідси випливає висновок про те, що роман наближується до драми, яка є «обмеженою і замкненою в собі дією» [82, с. 171]. Тому роман вбачається Ф. Шеллінгу змішаним родом, який поєднує ознаки епосу і драми. Вважаючи роман формою показу дійсності і героя, Ф. Шелліг підкреслює, що єдиним способом ставлення поета до героя повинна стати іронія, завдяки якій автор відокремлюється від свого героя і все суб'єктивне стає об'єктивною формою показу.

Розглядаючи роман як форму, якій усе підвладне, Ф. Шеллінг вважав, що у романі є все: і найвищий трагізм, і комізм, і показ будь-яких людських пристрастей. «Усе, що звичаї дають романтичного, – вважав він, – повинно бути взяте, і не слід оминати авантюрне, якщо останнє знову ж таки буде придатне для символіки» [82, с. 172].

Головною колізією роману Ф. Шеллінг вважає відображення боротьби ідеального і реального: «ідеальне начало героя зіштовхується лише з буденним світом і буденними діями останнього» [82, с. 172]. З укріпленням позицій романтизму традиційні норми класицизму поступово витискуються з літературної теорії та художньої практики наприкінці XVIII – початку XIX ст.

Романтизм зруйнував нормативність жанрів класицизму «і на перше місце висунув роман, своєрідний «антижанр», який ліквідує звичні жанрові вимоги» [1, с. 33]. Романтики віддали данину вивченню роману та розробці його теорії, спираючись на програму романтичного мистецтва, яку вони проголосили. Романтична поезія, стверджували вони, не може бути вичерпана ніякою теорією, вона – поезія – «вільна й безкінечна», звідси й «сваволя поета», творча воля якого не може бути обмежена ніякими формальними нормами. Поет – творець форми, для нього не писані ніякі закони, він сам їх творець, наполягали романтики й розуміли категорію «жанр» широко.

Короткі нариси до теорії роману ми знаходимо в працях Ф. Шлегеля – одного з найяскравіших представників німецького романтизму. Наприкінці 1790-х р. брати Шлегелі видавали журнал «Атенеум» в якому були надруковані «Фрагменти» (1798), які складали в формі окремих нотаток і афоризмів теорію романтичної поезії. Тут Ф. Шлегель дає визначення роману: «Романи – це сократівські діалоги нашого часу. Це вільна форма слугує притулком життєвої мудрості, яка рятується від шкільної мудрості» ) [85, с. 254]. Сократівські діалоги – жанр, що склався в епоху античності й зберіг форму тих діалогів, які вів Сократ зі своїми учнями. Важливою ознакою цього давнього жанру було те, що в ньому не формулювалася істина в її завершеному вигляді «шкільної мудрості», а були її пошуки, виражені у формі вільного діалогу учня й учителя. У «Розмові про поезію» Ф. Шлегель продовжує розмірковувати про природу роману.

Він порівнює давню й нову поезію і підкреслює, що перша «цілком приєднується до міфології і навіть уникає дійсних історичних сюжетів», тоді як романтична поезія «цілком ґрунтується я на історичній основі», причому «набагато більшою мірою, ніж про це знають» [84, с. 255]. Важливою ознакою поезії нового часу, або романтичної, Ф. Шлегель вважає те, що вона побудована на дійсній історії, у якій і знаходить свої витoki романтичний вимисел; він підкреслював: істинну романтичну поезію не можна ототожнювати з сучасною поезією; наголошував, що для нього Шекспір і Сервантес більше романтики,

ніж дехто із сучасних йому поетів. І тому для Ф. Шлегеля роман – той самий виток, у якому бере своє начало романтична поезія, подібно до того, «як поезія греків почалася з епосу» [Там само]. Він зауважував: «Роман – це первісна, самобутня, досконала форма романтичної поезії, яка відрізняється від давньої, класичної, де жанри строго розділені, саме цим змішанням усіх форм. Це абсолютно романтична, багато й майстерно сплетена композиція, де всілякі стилі різноманітно змінюють один одного; із цих різних стилів часто розвиваються нові твори, часто трапляється пародія» [84, с. 295]; «роман – це твір творів, ціле сплетіння поетичних утворень» [84, с. 99, 100]. Виходячи зі сказаного, можна зробити висновок про те, що для романтика Ф. Шлегеля роман являє собою те ж, що для грека епос. Роман, згідно з його позицією, стає синонімом романтичної поезії. Так формувалися уявлення про роман у європейській літературі.

Романна форма залишилася в полі зору теоретиків та істориків літератури Західної Європи впродовж XVIII–XIX ст., і сама проблема походження та сутності роману не є суто пізнавальною, вона мала живе практичне значення. Формування і розвиток роману в російській літературі спиралося перш за все на загальні історичні закономірності розвитку жанру в західно-європейській літературі Нового часу. Роман з'являється в російській літературі в середині XVIII ст., і його подальший складний і суперечний розвиток повинен, на наш погляд, розглядатися тільки у зв'язку з загальним розвитком російської оповідальної прози. Виникнувши в 60–70-ті р. XVIII ст., російський роман не відразу досяг тих художніх форм, які пізніше стали його характерними ознаками. Другу половину XVIII і початок XIX ст. можна розглядати як період накопичення сил. Як і спадщина оповідальних жанрів Давньої Русі, так і творчість письменників XVIII ст. – М. Чулкова, О. Ізмайлова, В. Нарезного, які окреслили у своїй творчості основні теми, характерні образи та ситуації, мали для становлення російського роману вирішальне значення.

Найбільш поширеним жанром російської прози 1800-х р. залишається «романичний рід» (О.Галич), що виник ще у XVIII ст., і перш за все

сентиментальна і романтична повість, яка інколи наближається до жанрових обрисів роману. Однак і цей рід зазнавав під впливом повістей М.Карамзіна суттєві зміни порівняно з повістями і романами XVIII ст. Російська повість і утворений відповідно до західних зразків роман були жанрами спорідненими.

Спеціальні дослідження показують, що така ситуація характерна для російської літератури кінця XVIII – початку XIX ст. Традиції російського роману, закладені у XVIII ст., до початку XIX століття установилися й зміцніли, і роман, нарешті, стає найбільш повним і всебічним відображенням історичної долі російського народу та суспільства.

Однак слід мати на увазі, що оригінальний російський роман не міг би виникнути й успішно розвиватися в XIX ст., якби розвиток давньоруської літератури не підготував для нього підґрунтя та низки теоретичних засад, які зробили форму роману історично закономірною та необхідною для подальшого розвитку російської літератури. Перший етап у становленні класичного російського роману відзначений появою трьох шедеврів, які не тільки мали переломне, важливе значення в історії російської літератури, але й відразу ж піднесли російський роман на одне із перших місць у європейській літературі. Це – «Євгеній Онегін», «Герой нашого часу» і «Мертві душі».

Починаючи з 40-х років XIX ст. у романах І. Тургенєва, О. Гончарова, О.Герцена, М. Лєскова, М. Щєдрина, Ф. Достоевського не тільки знайшли відображення всі різноманітні й складні проблеми російського життя, але й склалася поетика російського класичного роману в усій його своєрідності: від О. Пушкіна до Л. Толстого. Вивчення теорії та історії російського роману завжди було в центрі уваги вітчизняної науки про літературу. Одне з перших визначень роману дав О. Пушкін. Він писав: «В наш час під словом роман мається на увазі історична епоха, яка була розвинута у вигаданому оповіданні» [65, с. 102]. У 1830-ті роки роман попадає в поле зору В. Белінського, який звертає на нього увагу вже в перших літературно-критичних виступах. Роман продовжує викликати зацікавлення письменника до кінця його літературно-критичної діяльності, причому, зауважимо, його погляди на сутність роману не

залишалися незмінними: вони модифікувалися у зв'язку з загальною еволюцією світогляду критика.

В. Белінський абсолютно чітко вказує, що для роману необхідна приватна людина, значення якої античність ще не усвідомила; роману потрібна людина та його «вільна воля», суєта і дріб'язковість життя. Для зображення життя героїв та богів, розмірковує далі критик, у Греції була поема, але «дитинство давнього світу закінчилося», і народилася ідея людини, «істоти індивідуальної» [11, с. 263].

З появою приватної «індивідуальної» людини народжується роман. Так з'являється лицарський «мрійливий» роман, який В. Белінський характеризує як суміш «бувалого й небувалого». Тільки у творчості Сервантеса та У. Шекспіра, на його думку, знову відбувається поєднання поезії з «дійсним життям». Подальший розвиток роман, з позиції критика, отримав у творчості «нового великого генія» – В. Скотта.

Становлення роману з часів Середньовіччя В. Белінський пов'язував із тим, що саме роман відображав життя прозаїчне, життя, яке воно є. У статті «Розподіл поезії на роди та види» критик знову зупиняється на розпізнанні роману від епопеї, яке полягає в тому, що зміст роману – людина та її приватне життя, точніше «саме життя в людині», тобто в герої роману. Думка В. Белінського про зближення роману з життям залишиться найважливішою в переконаннях критика, який боровся в цей час за утвердження в російській літературі принципу реалізму. Вона залишиться важливою і при визначенні сутності самого жанру аж до ХХ ст., коли К. Тіандер писав: «Підйом роману співпадає з підйомом реалізму. Це нашоє нас на думу, що роман і реалізм так тісно пов'язані один з одним, що реалізм є тим специфічним художнім змістом, який підходить до роману і тільки до роману, без якого роман те, що драма без дії та лірика без настрою» [74, с. 255-256].

В одній з останніх своїх статей «Погляд на російську літературу 1847 року» В. Белінський знов звертається до питання про значення роману в російській літературі. Причина того, що роман став «головним серед інших



родів поезії», полягає «у самій сутності роману». По-перше, у романі сама неймовірна вигадка може зливатися з зображенням звичайної і навіть вульгарної прози життя, при цьому зображення цього «вульгарного життя» можуть представляти зразки «вищої творчості». По-друге, це самий «широкий, всеохоплюючий рід поезії; в ньому талант почуває себе безмежно вільним» [9, с. 315]. У своїх статтях, рецензіях і нотатках, у яких В. Белінський торкався історії не тільки російського але й європейського роману, він простежив зміну різних типів роману впродовж всієї історії розвитку цього жанру, починаючи з рицарського середньовічного роману і аж до роману XIX ст.

Слід підкреслити, що Л. Толстой головним у романі вважав не відображення будь-яких історичних подій, а відображення самої людини з її пошуками щастя та добра, істини та доброчесності, тобто всіх тих вічних істин, які і складають його сутність. Роман, на думку Л. Толстого, жанр – надзвичайно «умовний» – стає тією формою, у яку можна втілити будь-який зміст.

Слід уважно поставитися й до іншого твердження письменника – про істотну різницю між романами європейського типу та російськими. Чи можна вибудувати пряму лінію розвитку від античного роману до роману російського – питання, яке потребує відповіді. І відповідав – ні.

До речі, М. Бахтін на це питання давав ствердну відповідь: «Так, можна», більше того, він вибудував лінію розвитку роману від античності до Достоевського, поклавши в її основу «пам'ять жанру». Прагнення осмислити національну своєрідність російського роману нерідко приводило дослідників тих років до намагання протиставити його західноєвропейському. Один із перших істориків російського роману на Заході М. Вогюе у книзі «Російський роман» (1883–1886) намагався розглядати російський роман як таку форму, в основі якої лежать якісь метафізичні риси «слов'янської душі». У другій половині XIX ст. на перше місце висувається російський роман, який став однією з вершин жанру.

До 1880-х років аналіз історичних і теоретичних проблем роману став поступово зникати зі сторінок літературних журналів і альманахів, тобто з поля

зору російської літературної критики. У цей період роман починає привертати увагу академічної науки, і одним із перших видатних російських учених, який звернувся до його вивчення в руслі загальних проблем теорії та історії цього жанру, був Ф. Буслаєв. У статті 1877 року «Значення роману в наш час» Ф.Буслаєв аналізує причини стрімкого розвитку роману і його надзвичайної жанрової гнучкості. У зв'язку з цим він висловив думку про те, що роман, який став «панівним родом белетристики нашого часу», важко укладається в традиційну класифікацію літературних жанрів. Він обіймає різні види літературних творів і тому «оцінювати роман тільки з позиції епосу, лірики або драми – означало б далеко не вичерпати його багатого змісту і його складних завдань та ідей» [13, с. 411].

Ф. Буслаєв підтримував думку про роман як змішаний рід літератури, але розглянув тільки російський роман XIX ст. Проблема вивчення роману перебувала в центрі наукових інтересів одного з найвідоміших вітчизняних учених – О. Веселовського. У 1876 році була опублікована стаття «Грецький роман», пізніше стаття «Рабле і його роман». У своєму університетському курсі «Теорія поетичних родів у їх історичному розвитку» Веселовський значне місце відводить роману. У 1886–1888 роках учений випустив два томи досліджень під назвою «Із історії роману і повісті». Найбільш докладно загальні погляди О.Веселовського на розвиток роману викладені ним у статті 1886 р. «Історія чи теорія роману?», у якій він відштовхується від поглядів німецького дослідника роману Ф. Шпільгагена і його книги з теорії та техніки роману («Beitrag zur Theorie und Technik des Romans», 1883).

Історія поетичного роду, – пише він у цій статті, – краща перевірка його теорії [14, с. 26]. Ця думка О. Веселовського покладена М. Бахтіним в основу всіх його досліджень про роман. Походження епосу, лірики та драми трактувалося О. Веселовським як послідовне виділення трьох родів поезії з первинного синкретизму паралельно з «груповою» диференціацією та емансипацією особистості, з перетворенням заспівувача хору в співця і поета. Він, як і всі дослідники, які вивчали роман, починає з зіставлення роману з

епосом. Для нього роман і епос – точки цілком віддалені одна від одної у процесі історичного розвитку. Героїчний епос виникає тоді, коли сам герой і співак ще не виокремлюються із народного цілого, тоді як роман втілює вершину розвитку особистісного начала в літературі. Автор у романі – це вже навіть не епічний співець, а утворювач реальності, представлені в романі. Автор – утілення суб'єктивного начала, якому відповідає і вимисел (або «вигаданість») любовної і авантюрної лінії роману.

Для роману показовим є, наголошував О. Веселовський, інтерес до приватного життя людини. Учений так визначив шлях до роману: від епічного («об'єктивного») до особистого епосу («суб'єктивного»), від епічного співця до автора. Зіставляючи епічного співця і те, про що й для кого він співав, з автором роману, він підкреслює особливості цього жанру. Епічного співця відрізняло усвідомлення того, що він співає «лише про те, що бажає публіка, про що ніколи не втомлюється слухати» [14, с. 12]. Цікаві спостереження з історії та теорії роману, на наш погляд, містить праця К. Тиандера «Морфологія роману» [74, с. 175–256]. Ми не будемо ретельно зупинятися на аналізі основних положень цієї роботи, однак зазначимо, що К. Тиандер начало роману відносить «до перших століть нашого літочислення» і вважає, що він «є плодом елліністичної культури» [74, с. 176].

На його думку, роман виникає тоді, коли «Олександр Македонський розгромив давню Елладу і дав поштовх новим утворюванням через злиття східного і грецького елементів». Зі сходу прийшли фантастичні казки, мальовничі описи пригод, які, поєднавшись з античною перебільшеною увагою до еротики, і дали, на думку К. Тиандера, рід оповідань, названий в майбутньому романом. Далі автор «Морфології роману» наводить схему побудови сюжетів найперших грецьких романів, де є втеча закоханої пари і пригоди, пов'язані з нею, випробування на вірність і як результат – шлюб. Цікаво, що ця ж схема роману майже так само повторена і М. Бахтіним при описі сюжетів грецьких романів. Ще одне зауваження К. Тиандера, пов'язане з грецьким періодом розвитку жанру, видається суттєво важливим для розвитку

нашої теми. Воно стосується питання щодо пародіювання романів елліністичної доби. «Коли Лукіан, – пише К. Тиандер, – висміював ці романи в своїх «Істинних оповіданнях», які нагадують нам пригоди барона Мюнхаузена, ним, можливо, керувало теж почуття, яке примусило Сервантеса озброїтися проти рицарських романів» [74, с. 177–178].

Отже, для К. Теандера початок роману – античність, Середньовіччя вже опановує той матеріал, який вона дала. Однак дослідник підкреслює, що провести різницю між епосом і романом в епоху Середньовіччя складно, оскільки роман ще не набув своєї форми: існує у віршах і прозі, хитаючись між ними. З позицій культурно-історичної школи підійшов до розгляду теоретико-літературних проблем роману В. Сиповський. У 1909 р. з'являються його «Нариси історії російського роману». Важливим аспектом роботи слід вважати спробу систематизувати російський роман з оперттям на західно-європейський досвід та історію розвитку європейського роману. Учений вважав, що найбільше вплинули на розвиток російського роману – «Жілблаз», «Нова Елоїза» і «Страждання молодого Вертера».

За цими творами слідувала низка інших західно-європейських романів, розроблених за тими ж шаблонами, які вперше були введені в літературний обіг як новації. Очевидно, що російський роман, на думку вченого, розвивається згідно з тими ж законами, які наслідували західно-європейські романи.

В. Сиповський розподіляє європейські романи на три типи. Перший тип – роман псевдо-класичний (А) з позитивним героєм: а) «роман придворний героїчно-галантного типу» – Кальпренед, Скюдери і, як розвиток його, Лафайет; б) політичний роман – тип «Телемака»; в) – тип роману Прево. Інша група романів (Б) з негативним героєм – тип «Жілблаза». Розподіл за типом героя вважається дослідникові більш точним, оскільки термінологічна неясність («ідеалістичний») або («реалістичний») заважає точній класифікації. Друга група романів – чарівний рицарський роман – розподіляється на три підгрупи. Це «рицарський роман-поема» (Аріосто, Баядеро та ін.); східні казки» (тип «Казок 1001 ночі); «казки про фей» (у своєму розвитку вони доходять до

Ж.Мармонтеля та ін.). Третя група романів – англійський психологічний сімейний роман, який розпадається на три підгрупи: роман на зразок творів Річардсона, роман на зразок «Нової Елоїзи», роман на зразок «Страждання молодого Вертера».

Усі ці типи певним чином вплинули на становлення російського роману. Праці В. Сиповського завершують дослідження російської академічної літературознавчої школи в галузі вивчення історії та теорії роману. У 1910-ті р. розпочинає свою діяльність ОПОЯЗ. Для розуміння розвитку теорії та історії роману досить цікавим є досвід російської формальної школи, у полеміці з основними положеннями якої уточнювалася історико-літературна і теоретична концепція М. Бахтіна. Як відомо, у російських формалістів було багато як прибічників, так і опонентів, до яких входив М. Бахтін. Численні його праці 1920-х р. склалися в полемічній супереччідіалозі з відомими представниками російського формалізму, передусім – В. Шкловським, В. Жирмунським, Б.Ейхенбаумом.

У полемічно-загострених виступах М. Бахтіна проти основних положень, які висували формалісти, слід указати й на його заперечення, що стосуються теорії роману. Авторитет і вплив поступово перейшли від академічної науки до науки, так би мовити, журнальної – до критиків і теоретиків символізму. Дійсно, з 1907 по 1912 рр. набагато більший вплив мали книги та статті Вяч. Іванова, В. Брюсова, А. Белого, Д. Мережковського, К. Чуковського та інших, а не дослідження і дисертації університетських професорів.

Сильною стороною формалізму було, безперечно, те, що він звернув увагу на розв'язання найважливіших проблем теорії літератури і теорії жанрів зокрема. Не вдаючись у детальний розгляд основних теоретичних положень ОПОЯЗу, можна висловити їх відомою формулою: художній твір є сумою прийомів. Прийом перетворює неестетичний матеріал у витвір мистецтва. Невипадково ранні формалісти часто послуговувалися словом «зроблено», або «твір зроблений».

Таке формулювання широко використовується в науковому термінологічному апараті ОПОЯЗу. У вірші, новелі, романі формалізм насамперед знаходив композиційну основу, питання про смислову побудову майже не ставилося. Середина 1920 – початок 1930-х р. стали переломними у становленні бахтинської концепції роману. У цей період М. Бахтін написав роботу «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924), у якій звернувся до розробки проблем поетики літературного твору. Полеміка М. Бахтіна з формальною школою – початок формування ключових аспектів його власного розуміння роману: «Для того, щоб відтворити роман, потрібно навчитися бачити життя так, щоб воно могло стати фабулою роману, необхідно вчитися бачити нові, більш глибокі і більш широкі ходи життя...», тому «логіка романної конструкції дає змогу оволодіти своєрідною логікою нових сторін дійсності» [5, с. 255]. Звернемося також до робіт В.Шкловського, Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, у яких вони висловлювалися щодо романного жанру.

Проблема роману розглядалася В. Шкловським у багатьох його статтях та дослідженнях різних років, зокрема і в 1950-ті. Дослідник починає аналіз одного з перших зразків європейського роману – роману грецького. Учений зауважував, що застосовувати термін «грецький роман» до оповідань античності слід обережно, щоб «разом із терміном не перенести більш пізні уявлення на ранні явища» [84, с. 140]. Грецький роман, вважав В. Шкловський, був відтворений містом, «старим, замкненим містом, у якому всі знають не лише сусідів, але й усіх їх предків...» Крім того, розпад античного світу, труднощі та страхи, пов'язані з відкриттям нового «величезного всесвіту, просторих океанів, невідомих народів, чужих звичаїв, були реальністю грецьких романів» [84, с. 149].

Лицарські романи, на його думку, були надзвичайно поширені, їх знали навіть люди неграмотні. Роман же нового часу з'являється після Сервантеса. У «Дон Кіхота» було не тільки велике й славне життя, але головна заслуга роману полягає в тому, що Сервантес зміг абсолютно чітко подати наступним

поколінням поетику роману рицарського. Роман Сервантеса довгий час залишався зразком для наступних романістів, зокрема для Г. Філдінга. «Роман нового типу, – пише вчений, – роман про долю героя, освітлений його психологією, переміг, хоч і не відразу» [84, с. 233]. В. Шкловський розглянув багато категорій поетики роману, звернув увагу на те, що великі епохи в історії літератури – «одночасно епохи теоретичні; епохи Сервантеса, Філдінга, Стерна утримують у собі нові теорії романів» [83, с. 308]. Для розуміння місця і значення роману в теоретичних пошуках формалістів важливі роботи Ю.Тинянова 1920-х р., коли виникає інтерес до проблеми жанру, а також і роману. Дослідник розглянув низку проблем жанру роману на прикладі пушкінського «Євгенія Онегіна». Смысл поезії відрізняється від смислу прози, підкреслював учений, і тому, коли у прозу (наприклад, роман) упроваджений вірш, то семантичні елементи роману в цьому разі деформуються віршем. Потужною семантичною одиницею роману Ю. Тинянов вважав його героя, а у віршованому романі герой міняється частіше, бо змінюються самі елементи роману.

«Тому герой віршованого роману не є герой того ж роману, перекладеного у прозу» [77, с. 56]. Особливе місце займає стаття Б. Ейхенбаума «Як зроблена «Шинель» Гоголя». На матеріалі прози Гоголя її автор розглянув питання стосовно того, яку роль у композиції новели або повісті відіграє особистий тон автора. Стаття гостро полемічна. В. Шкловський про неї писав, що вона «прямо лінійно блискуча: вона й через півстоліття викликає суперечки. Вона визначила дуже багато в майбутньому аналізі прози» [83, с. 21]. Б.Ейхенбаум аналізує слово. «Звукова оболонка слова, його акустична характеристика, – пише він, – стає в мові Гоголя значущою незалежно від логічного або матеріального значення. Артикуляція та її акустичний ефект висуваються на передній план як виразний прийом» [87, с. 48].

Говорячи про концепцію роману, слід звернути увагу на огляд німецької літературної науки, яка значно вплинула на російську на початку ХХ ст. Наприклад, В. Виноградов так характеризував цей процес: «Наша вітчизняна

концепція поетики розвивалася паралельно з концепціями західноєвропейського типу – шкіл К. Флоссера, Л. Шпитцера, О. Вальцеля та ін. – і самостійно від них, хоч іноді й зважала на їх результати» [15, с. 176]. На початку ХХ ст. серед досліджень про роман вагоме місце займає концепція роману Г. Лукача, викладена у книзі «Теорія роману», яка вийшла в світ у Берліні в 1920 р. У 1963 р. було здійснене друге видання з передмовою автора [46].

Філософсько-методологічна своєрідність книги Г. Лукача полягає в тому, що її автор нібито рухається від Канта до Гегеля. «Пошуки єдності та цілісності світу, пізнання субстанційних основ буття в Г. Лукача – проблема романного мистецтва, а конфлікт героя зі світом – засіб її розробки» [46, с. 69]. Ця концепція Г. Лукача наближена до розуміння роману Гегелем. «Теорія роману» – це не єдина робота Г. Лукача, у якій досліджуються проблеми роману. Не менш цікавою є його праця «До історії реалізму». Тут цілу низку розділів присвячено розгляду романної творчості І. Гете, О. де Бальзака, Ф.Стендаля, Л.Толстого. І в цій розвідці Г. Лукач загалом розвиває думки Гегеля, розглядаючи античний епос як втілення гармонії людини та світу, де сенсом життя є саме життя.

Роман – епос обезбоженого світу, і для Г. Лукача «форма роману є вираженням трансцендентальної бездомності» людини, на відміну від епопеї, яка виражає цілісність життя» [46, с. 57–58]. Г. Лукач дійшов висновку: роман – продукт розпаду і деградації епічної цілісності. Мистецтво роману – повернення втраченої цілісності, що, з позиції вченого-марксиста, може відбутися тільки в мистецтві соціалістичному, тому він і робить узагальнення про необхідність установлення нормативного жанру – роману-епопеї як еталонного жанру. Роман у Г. Лукача – та форма, яка змінила епос. Завдання подальшого розвитку літературних форм полягає в подоланні роману як такого і повернення до епопеї, звідси в дослідника й вимоги нормативного характеру: у літературу повинна повернутися і стати основною форма роману-епопеї. Учений доходить до заперечення роману як літературної форми взагалі.



Відтворюючи своєрідну «нормативну теорію» роману, М. Римарь справедливо підкреслює, що він вступає в суперечність з художньою практикою самого жанру. Розгляд роману в історичній опозиції «епос – роман» давно прийнятий в історії вивчення жанру.

М. Бахтін кваліфікує епос і роман як різні естетичні субстанції, які до того ж мають і різну естетичну дистанцію («ціннісно-часову»). Однак, на відміну від Г. Лукача, він розглядає їх не як гарний або поганий («цілісний» і «автоматизований»), а як субстанції рівновеликі.

Розбіжності спостерігаються в тому, як дослідники визначають місце та значення епосу: «для Лукача роман відзначений негативним знаком, оскільки є «вираженням втрати» епічної цілісності, а для М. Бахтіна втрата епічного світу означає набуття нової форми – форми роману, отже, відзначений позитивним знаком, бо роман відкриває епоху вільного плюралізму, міжособистісної діалогічності, радості деієрархізації» [46, с. 37–38]. Слід звернути увагу на книгу Б. Грифцова «Теорія роману» (1927). У ній вчений намагається пояснити логіку романного вимислу. Він виходив із того, що за цілі століття існування роману слово «романний» стало синонімом дивного та чудового, тобто того, що подане в описах романних подій. «Як би не старалися історики літератури довести, що все більше й більше реалістичним стає роман, – писав він, – звичайний читач під «романом» перш за все має на увазі «вигадку», «вимисел», особливе, цікаве, зумовлене завданням – знайти вихід зі складних обставин» [17, с. 17]. Ці висловлювання свідчать про модифікаційну тенденцію романного жанру. А вимисли та ретроспективні уявлення, які відбиваються в сюжетах художніх творів є свідченням формування поетики романів на історичну тематику.

## РОЗДІЛ II. ПЕРСОНАЖІ І ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ «ДІТИ ЧУМАЦЬКОГО ШЛЯХУ»

### 2.1. Творчість Докії Гуменної в контексті доби

«Відколи існують держави і літератури, – пише Ю. Шерех, – завжди були письменники-вигнанці. <...> Але щоб творилися цілі літератури поза межами своїх країн, на вигнанні, – із власними видавництвами, журналами, літературними організаціями, – це, мабуть, здобуток уже нашого часу. Стало дві українські літератури, дві російські, чеські, латиські і так далі. І часом можна було б сперечатися, котра з кожної пари літератур більше заслуговує на право зватися справжньою літературою і справжнім репрезентантом національної культури» [81, с.815].

Що це справді так, щоразу переконуєшся, ознайомлюючись із творчістю письменників, яких доля розкидала по різних країнах і континентах. Якою ж бідною на справжні здобутки постає, наприклад, наша вітчизняна проза 1940-х років, якщо не брати до уваги письменників-вигнанців. А тим часом саме в роки війни й повоєння були написані «Старший боярин» Тодося Осьмачки, «Тигролови» й «Сад Гетсиманський» Івана Багряного, «Морозів хутір» Уласа Самчука, «Діти Чумацького Шляху» Докії Гуменної... Із деякими з них (як ось романи І. Багряного, що ввійшли до шкільних і вузівських програм) наш читач уже добре ознайомлений. З іншими ж (до них і належить прозовий доробок Д.Гуменної) таке знайомство лише починається.

«Живою легендою» назвав її визначний сучасний літературознавець М.Мушинка. «Якби, – пише він, – в інших народів була така письменниця, з неї би зробили національну героїню...» [53, с.140]. Одвічне українське – «якби в інших народів», бо й що ми нині знаємо про свою співвітчизницю, творча спадщина якої складає цілу бібліотеку – двадцять три книжки, серед яких романи, повісті, новели, нариси, спогади?..

Народилася Докія Гуменна 23 лютого (ст.ст.) 1904 року в містечку Жашкові на Київщині (нині Черкаська область). Її батько, Кузьма Герасимович Гуменний, як говорив про нього дід Герасим, був «ледащом»: понад усе любив пісні, музику, добре грав на сопілці, скрипці, сам виготовляв їх; не менше був закоханий у книжку, передовсім українську. Тим часом освіти належної не одержав, бо, вочевидь, за задумом свого батька, мав би гцзодойжити його справу: стати господарем. Батько, справедливо вважалося, пройшов гідний шлях: почав з малоземельного селянина-бідняка і став чималим землевласником – мав на той час сто двадцять десятин землі.

Отож син покладених на нього сподівань не виправдав, проте й власні його мрії про добру освіту, мистецьку діяльність лишилися нездійсненими. Одружившись, зайнявся комерцією, щоправда, не дуже успішно, що теж не дивно, зважаючи на не надто практичну вдачу. Цей одвічний гострий конфлікт життєвого ідеалу людини з реальною дійсністю зробив його егоїстичним. Утім, це не завадило письменниці присвячувати свої твори саме йому, батькові, Кузьмі Гуменному.

Мати, Дарія з роду Кравченків, за характером людина добра, лагідна, не любила містечкової метушні, наймилішим спогадом для неї завжди було хутірське дитинство, а «найбільшу втіху знаходила, сапаючи город понад річечкою Торч, чи гостюючи на хуторі Кравченків».

Свого часу, не здобувши освіти, Кузьма Герасимович дбав, щоб не довелось зазнати подібного лиха дітям. Тож після закінчення початкової школи Докія потрапляє до Звенигородської гімназії. Потім була педагогічна школа в Ставищах, а з 1922 року – Київський університет (тоді називався Інститут народної освіти).

Десь на цей час з'являється в Докії серйозне захоплення літературою: пробує писати, ходить на зібрання Київської філії щойно організованої Спілки селянських письменників «Плуг», де й читає перші свої новели. Відразу була помічена плужанським лідером Сергієм Пилипенком, який, власне, й благословив її творчі проби пера. Друкуватися почала з 1924 року і вважалася

ставленицею Пилипенка. По-справжньому відомою стала в 1928-1929 рр., коли в журналах «Плуг» та «Червоний шлях» з'явилися цикли нарисів «Листи із Степової України» та «Ех, Кубань, ти Кубань хлібородная». Саме вони й стали, як писав В. Мельник, «злетом і трагедією письменниці на першому, довоєнному, етапі її творчості». Одержавши редакційне відрядження журналу «Плуг» на південь України з метою ознайомитися з, так би мовити, революційними перетвореннями в сільському господарстві, Докія Гуменна побувала в селах Дніпропетровської, Запорізької областей, на Кубані. Маючи завдання писати правдиво про все побачене й почуте, вона справді про все й написала щиро. Проте, як виявилось, занадто щиро. «Слобода за слободою голі, безсадні, порохняві, сірі, – ділилася враженнями з уявним адресатом нарисовець. – ...Коло цих мальовничих берегів такі непривітні зовні села <...> людність у паніці. Хліб вимерз, погорів. <...> Тут, на камені, якось не віриться, чи була революція, чи ні. І невже вона відбилася на селі тільки тими облігаціями, викачкою хліба, самообкладанням, прокльонами. <...> Селянське господарство занепадає, руйнується... Яка кому користь від цього? А тут ще й примара голоду...» [19, с. 21].

В комунах панує розпуста: «не розбереш, хто з ким живе... Кожне перепробувало з десятима жити. Та старіші ще хоч розходяться та сходяться. А молодші, то вже й не дружаться. Як кури! Де впіймав – там і закотив!». Про рівність – головний принцип комуністичного способу життя – не йдеться: добре помітні «натяки на розшарування. Є люди, що живуть краще з матеріального боку (це кваліфіковані, зави) і є, що гірше (це сірячки). Той, дивись, курить «Епоху», а той махру тягне», нерівність виявляється і в стосунках чоловіка й жінки: жінка, за спостереженням очевидця, є не що інше, як просто «додаток до комунара».

Сьогодні, прочитавши подібне, неважко передбачити, якою могла бути реакція офіційної критики. Справді, т.зв. «ідеологічна невитриманість» авторки відразу викликала цілу бурю, зливу звинувачень на адресу Д. Гуменної. «Куркульська письменниця», «куркульська агентка в літературі», «класовий

ворог», «наклепниця на радянський лад» – звичні ярлики, якими «мітили» в 30-х рр. усіх, хто тільки наслідювався висловитися проти генеральної лінії партії. Причому, такі звинувачення лунали на її адресу з уст самого С. Косіора, писали про неї центральні московські газети «Известия», «Правда», одне слово, здобула вона «всесоюзну популярність». Дивно, як тільки письменниці вдалося вижити в тих умовах.

Якийсь час, щоправда, на захист своєї ставлениці виступив С. Пилипенко, а що, як відомо, його перебування на літературному олімпі виявилось нетривалим (був репресований), то сама Гуменна робила спроби реабілітуватися. Проте ситуацію не врятувала: намагалася писати твори, так би мовити, лояльні (наприклад, повісті «Кампанія», «Вірус»), натомість, за оцінками критики, виходили «чужі, а то й ворожі ідеологічні настанови». Доводилось шукати іншого заробітку, незрідка – переховуватися. Рятуючись від сталінських посіпак, побувала навіть у Туркменії. В той самий час виникає в неї серйозне зацікавлення минулим, археологією, що згодом позначиться на художній творчості. Так у 1938 році вона брала участь у складі археологічної експедиції, що досліджувала трипільське поселення в селі Халеп'я на Київщині.

Німецько-радянська війна застала Д. Гуменну в Києві. Два роки життя в окупованому нацистами місті стали ще однією чорною сторінкою в її долі. Проте не полишала літературної праці. Її твори друкувалися в журналах «Літаври», «Нові дні», «Засів» та ін. 1943 року почався її шлях в еміграцію. Зупинившись на деякий час у Львові, вона потрапляє на Закарпаття, потім до Словаччини, Австрії, а з 1950 року й до останніх днів проживала в США.

Літературна критика діаспори називає Д. Гуменну літописцем нашої доби: «висвітлює бо важливі процеси життя української нації не тільки в батьківщині, але й її членів, розсіяних по світі» [35, с. 2]. Створюється надзвичайне відчуття тяглости життя людини, немов вона, людина, ніколи не вмирає. Іншими словами, пишучи про минувшину, Д. Гуменна неодмінно перекидає місток до життя сучасного, натомість розповідаючи про сучасність, обов'язково нагадає, чиї ми нащадки; таким чином майстерно і з точністю

літописця переплітає життя людей в цих двох періодах і якоюсь містерійною невидимою ниткою пов'язує їх, щоб створити тяглість подій і життя, щоб дати читачеві синтезу минувшини й теперішності українського стану. Адже ж, як пише Д. Гуменна в казці-есеї «Благослови, мати!», «витворене в дитинстві людської раси має досконалу живучість. Навіть те, що прийшло до нашого світовідчування й фольклору з ідеології неандертальця, з епохи муєтьє, сьогодні воно теж складає частину нашого світогляду, побуту». І ось ніби з часів XI ст. крізь товщу віків дивиться на своїх родичів головний герой тетралогії «Діти Чумацького Шляху» Тарас Саргола: «Яке ж то живе там покоління через дев'ять століть? Дивно! Торчеськ спалили, і людей у половецький ясир забрали, а плем'я живе, розростається, тісно йому стає. Ці торки, що запосіли були тутешні краї і навіть київським князям у поміч ставали, і їх десь увібрала в себе українська стихія, хіба що лишили вони спогад про себе у цих широких Гемєневих монгольських вилицях, у їхньому прізвищі Сари Гюль – Жовта квітка, у Тарасових чорних густих бровах...» [20]. Прагне Тарас зрозуміти князя Мстислава Удатного з XII ст., який «ходив по Новгороді і Галичах, а все вертався до Торчеська, навіть умирати сюди приїхав». Чому так любив він ці місця, що кликало його сюди завжди: «Чи, може, тут у нього які діти були нешлюбні?»

## 2.2. Художні особливості характеротворення героїв двох Україн

Найвидатнішим творчим здобутком Докії Гуменної є роман-тетралогія «Діти Чумацького Шляху» (1946). Розпочато роботу над книжкою було в окупованому німцями Києві 1942 року. Письменниця переживала тоді тяжку втрату – щойно поховала матір: До гіркої людської скорботи додавалося ще й відчуття, що разом з дорогою для неї людиною назавжди відходить у минуле й той цілий світ, який досі жив у душі цієї жінки. Це був світ старого, сказати б; класичного українського села XIX століття. Вона, Дарія Кравченко, сама була тим світом, бо ж зуміла життя прожити так, ніби й не було в ньому ні

революцій, ні колективізацій, ані П'ятирічок. Це письменниця добре відчувала серцем, як також розуміла, що її мати одна з останніх свідків і учасників справжнього українського життя, субстанція автентичної, ще не понівеченої глобальними катаклізмами української духовності, бо щодалі, то ця духовність ставатиме «колгоспнішою», не так, мабуть, важливо – кращою чи гіршою, але іншою.

Ще було велике бажання писати, відчувався великий голод на власне творчість. Народившись митцем, і тривалий час позбавлена під тиском обставин можливості займатися улюбленою справою, вона нарешті відчула себе вільною. Прагнення писати, відтак і страх знову потрапити в атмосферу радянської дійсності змусили її стати втікачем. З нехитрим скарбом, що вміщався в рюкзакі, значну частину якого займали рукописи нового роману й письмове приладдя, пристосоване до мандрівного життя, вирушила в дорогу. На цій дорозі, в найнеприспособаніший для творчості період біографії письменниці, і з'явився твір, якому судилося увічнити ім'я свого автора.

Чотири книги роману хронологічно послідовно відтворюють життя трьох поколінь українців від кінця XIX до середини 30-х рр. XX століття. Якщо представники старшого (Пилип Остащенко, Саргола) народилися й вирости в часи кріпацтва, у молодості ще чумакували, то дитинство і юність наймолодших (Тарас Саргола) минули в епоху національної революції, захопили відродженню 20-х років, а зрілість припала на чорні роки масових репресій.

Село і місто, кілька останніх дореволюційних десятиліть та 20-30-ті рр., доля українського селянства й національної інтелігенції – ось просторово-часові й подієві параметри твору.

«У запашних полях» – так назвала Докія Гуменна першу книгу тетралогії. В ній ніби зустрічаються дві України. У минулому вже неодноразово описана вітчизняною літературою, люба сентиментальному серцю письменниці патріархальна, хутірська Україна XIX ст.: з міцними моральними засадами, традиційним пейзажем тощо. А що ставлення авторки до зображуваного об'єкта

справді можна назвати сентиментальним, читач пересвідчується, знайомлячись із цією родиною. «Дівча воно тонке, як патик, струнке, – пише вона про найменшу з дітей Осташенків Дарочку. – Личко довгасте, повновиде, з ніжним рум'янцем крізь смагляву церу. Карі очі – наївні, правдиві, запитливі. Дві чорні коси спускаються аж до колін. А як окрутити їх біля голови над широким чолом, то так і проситься бажання порівняти її з квіткою. Росте між усяким зіллям степовим квітка-волошка, дивиться на божий світ своїми задумано-наївними очима й не знає, яка вона гарна» [20, с.145].

Та разом з цією співіснує Україна інша (родина Саргол), у жилах якої нуртує «бунтівлива козацька кров», звирована пристрастями, з динамічним життям, з характерною дисгармонією в почуттях і вчинках персонажів. Це добре відчувається в образі Меркурія Сарголи. Натура витончена, обдарована, він не знаходить порозуміння зі своїм батьком, який «з усіх усюд стягає землю, міняє щось на щось». Сам він «не перейняв від батька пристрасті до стягання землі, до господарства. Він би книжку читав... Грав би...» Неодноразово нарікає на сина старий Яриней: «Ледащо, чуєте, росте, та й годі» [20, с.167]. Не одну скрипку він побив синові на голові за його пристрасть до музики, а той щоразу купував нову. Неодноразово в душі скаржився Меркурій на батька, що не віддав його в науку, як брата Федора. Від природи людина талановита, з нього, вважає великий шанувальник народного мистецтва й меценат Демницький, міг би стати видатний діяч на ниві національної культури. А тим часом, унаслідок батькового виховання, став Меркурій людиною брутальною, жорстокою, вийшов з нього «звичайнісінький крамар, та ще й шинкар!». Не зазнає гармонії сімейного щастя, побравшись з Меркурієм, отже й увійшовши в світ родини Саргол, Дарочка Осташенко. Вирвана з рідного хутора, де все дихало, висловлюючись образно, «мрійновтомою», вона змушена буде разом із Меркурієм торгувати горілкою й шинкою, душею ненавидячи своє ремесло, як і містечкову метушню взагалі.

В останньому розділі першого тому в епізоді весілля найменшого сина Яриней Сарголи Андрія: «Хіба що не сплять ці подорожани у возах і бричках по



дорозі від Розумниці до хуторів на Троянах. Торохтять колеса по утоптаній степовій дорозі й заколискують їх розміряний спів» [20, с.215]. Чи не єдиний раз у всьому романі ось так збирає Докія Гуменна докупи весь цей великий рід; «їдуть на возах і бричках, тарантасах і бідках сини й дочки, онуки, свати, молодий з молодією. І навіть син Федір, піп, приїхав із Трипілья на родинну учту. Разом зо всіма підтягує старовинної козацької пісні «Гей, нуте, хлопці».

Перечитуючи цей епізод, нарешті розумієш, що не великі маєтки, а саме такий великий рід – найбільше надбання старого Яриней. В суєті життя це не завжди помічалось, але саме зараз він на вершині щастя, адже ж із гордістю усвідомлює: ці «прості мужики, пани й підпанки» – все його сім'я, в кожному з них «якась скалка, рдробина його самого».

Розкішний рід, колоритні постаті. І ось народжується під пером письменниці дивовижний зоровий образ: якби-то тільки, зауважує вона, «не зіпсував Микита, то буде добра пам'ятка від цього фото» «Під ліском, де починає рости бузина, недалеко від довгого ожереда, вони усі сфотографувалися. Посередині сам задоволений життям старий Яриней, склавши на обох колінах по два своїх незігнутих пальці, а поруч нього – син Федір, священник. Позаду всі сини з невістками й дочки з зятями, по боках – свати із свахами, а внизу – жевжики-онуки».

При першому ознайомленні з твором процитований епізод може залишитися поза увагою читача. Це просто пояснити: зважаючи на інтенсивність розвитку дії, гостроту художнього конфлікту тощо, він, може скластися враження, ніби позбавлений усього цього, одне слово – малопомітний у цілій серії подій: їде собі весілля, зупинилися сфотографуватися на лоні природи – і все. Навіть невідомо, чи й та фотографія вийде... А тим часом, коли добре замислитися, то виявиться, що саме він є одним із ключових епізодів усієї тетралогії.

З цього приводу наведу один фрагмент з роману відомої сучасної письменниці Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Колись, виявляється, «нестак-то й давно, всього яких три покоління тому, леді

й джентльмени, – звертається авторка до читачів, – дозвольте вас запевнити, ми були інакші» [20, с.238]. На підтвердження своєї думки вона пропонує висвітлити на екрані бодай кілька кадрів – «до прожовті вибляклих знімків селянських родин». У центрі неодмінно побачиш батька й матір, а «над ними височіє цілий ліс постатей – хлопи як дуби, один в одного, мов перемиті»; наймолодший із них, «що, здається, досі пропікає знімок огнистим зором, звичайно в гімназичній формі з кашкетом, це коштувало теличку на рік: дасть Бог, вивчиться, в люди вийде, таке ж бо воно змалечку вдалося бистре на розум» [20, с.321]. Вони, підкреслює письменниця, згодом «гинули під Крутами, під Бродами і де там ще, ті, з кого мала поставати наша еліта». Були там неодмінно й дівчата, «здебільшого в народних строях»... Особливо акцентує О. Забужко увагу на обличчях тих людей: це «прекрасні, вимовні обличчя».

І найголовніше: «Що з ними всіма потім сталося, вимерли в тридцять третьому? згинули в таборах, в слідчих тюрмах НКВД чи просто надірвалися на колгоспних роботах? <...> Ми ж були вродливим народом <...> відкритозорим, дужим і рослявим, самовладно-міцно вкоріненим у землю, з якої нас довго видирали з м'ясом, аж нарешті таки видерли...» [20, с.239].

Не беруся стверджувати, чи була ознайомена О. Забужко з епопеєю Докії Гуменної, але зрозуміло одне, і ця думка стверджується в обох творах: були ми, українці, вродливим, дужим народом. І, переконує своїх читачів авторка тетралогії «Діти Чумацького Шляху», талановитим і шляхетним. Розглядаючи ту весільну фотографію, неодмінно звернеш увагу на «світле, одухотворене обличчя» дядька Федора: «Печать натхненності лежала на високому чолі, на виразі веселих, розумних і добрих карих очей. Почуття від його присутності таке, наче сонце, зачочуючись За обрій, зазирає в хату й освітлює темні закутки» [20, с.345]. Він яскраво виділяється з поміж своїх родичів – «репаних мужичок в очіпках», але водночас він і «до всіх подібний, наче зібрав із них усе найкраще». На все це читач дивиться очима спостережливого Тарасика. І виявляється, що всі вони, Сарголи, різні, але в

кожного з них є неодмінно щось спільне, бо й тітка Мокрина має «такий самий розум у очах, природну інтелігентність», тітка Христя – «безкорисливу, неземну доброту», тітка Антося – «правильні й тонкі риси» тощо. «Тільки, – зауважує Тарасик, – в дядька Федора ці риси були вже вишліфовані» [20, с.378]. Отже, ніби переконує письменниця, єдиного не вистачало українській людині – доброї освіти. Тому й цікаво Тарасикові, «чи й його тато був би такий витончений і досконалий, якби так само з десятих років був відданий до шкіл та науки?» Водночас «хімерно плетуться» думки й самого Федора: «Яка ж би то була сила велика нашого народу, якби всі, хто хоче, могли вчитися в добробуті...» [20, с.279] І якось прикро стає за таку характерну рису українців: байдужі вони до своїх талантів, своїх геніїв.

Син «неписьменної Мокрини», внук Яриня, Павло мав би в двадцять років стати інженером: п'ятирічний курс інституту пройшов за три роки. Проте не став: залишений родичами напризволяще, він помер від недоїдання і сухот. «Його треба було берегти, як хистку билину», але сама Мокрина не мала змоги допомогти синові, а Яринєю внукова наука була байдужа.

Непросто складається життя персонажів Докії Гуменної. Далекі вони в своїх буднях від ідеалу. Проте кожен з них у міру власних можливостей, кожен по-своєму, але чесною працею здобуває собі хліб насущний. Художня значущість наведеного епізоду полягає в тому, що він є одним із полюсів побудованого на контрастах внутрішнього світу твору. Він, цей епізод, необхідний був у романі, щоб читач ще раз відчув створену письменницею на початку книги атмосферу «запашних полів» українського буття напередодні цілої серії катаклізмів, яких незабаром доведеться зазнати «дітям Чумацького Шляху». Вони, герої тетралогії, мандрівники у часі національної історії – останні покоління представників знаного з класичної літератури, «неначе писанка» (Т. Шевченко), українського села.

Розкішний цей, підкреслимо, куркульський рід; і творить він красивий потужний світ. «Кожна велика нація, – переконує письменниця читачів епопеї, – ставала великою лише після того, як якась суспільна верства протягом двох-

трьох поколінь нагромаджувала добра, а потім видала з себе інтелігенцію» [20, с.285]. В Україні, що «століттями щедро роздавала свою інтелігенцію сусідам», на цю роль у двадцятому столітті спромоглася саме «куркульська верства». Це син дрижипільського священика лікар Хрисанф Демницький, який, розбагатівши, будує «світлі й веселі» школи, лікарні, «де грошей з хворих не брали», щоліта, «як минуться жнива», влаштовує в своєму маєтку концерти: «Два тижні підряд співає його хор у парку над ставком надворі, просто для всіх, хто захоче прийти чи приїхати» [20, с.288]. Добру й потрібну справу робить Демницький, адже люди охоче відвідують ці концерти. «Великі пани, полупанки, священики, хуторяни, багаті й бідні селяни з дітьми» – всіх їх можна побачити серед слухачів. Багато з них, зауважує письменниця, «як на прощу, йдуть пішки». Та найбільша мрія Демницького «довести сільську українську пісню, несфальшовану й неперероблену, на романсовий камерний лад до вишуканого столу світових музичних шедеврів, за якими розкошують найтонші, найвибагливіші гурмани...» [20, с.296]. Своїх персонажів Д. Гуменна мислить як націю, що живе життям повнокровним, що має вже, хай і нечисленну, але власну національно свідому інтелігенцію.

### **2.3. Рід Осташенків-Саргол на тлі соціалістичного будівництва**

Наступні три книги роману («Брами майбутнього», «Розп'яте село» та «Ніч») відтворюють драми й трагедії України доби соціалістичного будівництва. На сцену виходить молоде покоління «дітей Чумацького Шляху», з яким читач щойно познайомився лише наприкінці першої книги. У центрі авторської уваги нарешті наймолодший з роду Осташенків-Саргол, головний персонаж твору Тарас Саргола.

Вочевидь, свідомо пропустивши в хронології подій період революції, письменниця поселяє його в Києві часів непу. Лише кількома штрихами змальовує, що ж відбулося з героями в революцію. Змагалися, як це зрозумів Тарас, національно-визвольна романтика з ідеалами соціальної справедливості.

Обидві ці стихії міцно вкорінилися в душі персонажа й зрештою визначили внутрішню роздвоєність його свідомості. Сам же він прагне їх примирити, йому дивно й прикро, чому такі дорогі й зрозумілі йому ідеї перебувають у гострій опозиції одна до одної.

Початок цієї нової епохи був оптимістичний. Щось молоде, романтичне є уже в назві – «Брами майбутнього». Оптимістичний настрій створюється на самому початку: після кількох років війни «над містом розкинула золоте павутиння пишна осінь». Повітря тут «дзвінке», сонце «не палить, а золотить й червонить лист у садах та парках», вулиці – «блискучі», вітрини магазинів «туго набиті усяким приманливим крамом». Це не випадково: йдеться про той період, який сьогодні прийнято називати українським відродженням. Авторка так і говорить: «Місто відживало, чистилося, чепурилося, залатувало сліди воєн. Руїни в цім відродженні нікого не вражали, на них дивилися, може, як на недобудови чи на перешкоди, на майбутні площі, сквери, майбутні майданчики для дитячих ігор...» [20, с.305]. У цій розкоші навіть постать «волоцюги» (жебрака) постає екзотично: «обвішаний лахміттям», з «тупою пикою» «не то від недоїдання, не то від об'їдання». В самому ж місті «панувала ситість, волоцюзі давали багато ласих шматків, але він, не перестаючи, кричав...» [20, с.308]. Важлива художня деталь: у четвертій книжці на київських вулицях читач побачить уже справді голодних селяй, які проситимуть продати їм хліба, та ніхто їм навіть за гроші не дасть шматка.

Будуючи свою розповідь «не на вигадках, а на реальних фактах тієї неповторної доби», авторка знайомить читачів з життям студентства та творчої інтелігенції Києва. Здається, немає такої сфери, яка б не цікавила Д. Гуменну: соціальний склад, деталі побуту, дискусії, що раз у раз спалахують у гуртожитку та на популярних у ті часи численних мистецьких зібраннях усе це в полі зору письменниці й виписано до найменших подробиць. Читач потрапляє в атмосферу різноманітних літературних груп і течій. Тут можна зустріти як автентичні імена багатьох добре відомих діячів культури відродження (Хвильовий, Пилипенко), так і легко вгадувані під псевдонімами І. Ле (Ре),

О.Корнійчука (Микитчук), Б. Антоненка-Давидовича (Головач), Г. Косинку (Василько) та ін.

Дисонанс вносять сумні реалії: стати студентом може далеко не кожен – виявляється, у «вищі школи приймали тільки робітників і незаможників, червоноармійців та за гроші «непачів». Куркульських дітей зовсім не приймали й нещадно їх «чистили», якщо «вони десь пролазили»; в українських містах влада скасовує університети, створюючи безликі інститути народної освіти; в самому ІНО заправляють «всесильні партійки», як ось Натанзонша, донька Рувима Натанзона «найбільшого на всю Гайсинщину скупника хліба, що вагонами відправляв збіжжя до Москви», як «чи не найбільша гроза університету» кар'єрист Танцюра, прозваний «Жовтими чоботами». В суспільному житті влада забороняє створювати молодіжні організації національного спрямування («укр'юс»), заарештовує їхніх лідерів, натомість нав'язує офіційний комсомол: «Якась барабанщина в ньому, нема молодості, нема щирої віри й чуття в тому, що промовляють їх уста. Починаючи з жовтенят, з піонерів, – все одна й та нудота: збори, піднесення рук, політгодина, навантаження. З дітей уже старичків роблять.. На зборах говорять зазубреними фразами з «Азбуки політграмоти», а в житті бігають до ліпших вигод, перших місць...» [20, с.318]. Таким чином, чесні, нездатні до брехні натури, як Тарас Саргола, в цій ситуації «весь час почувають себе злодіями». Тим часом атмосфера страху й фальші ще не зовсім охопила суспільство, адже є ще такі яскраві побтаті, як новеліст Василько, лідер УКП письменник Головач. Наприкінці тому читач стане свідком, як під впливом репресивної політики партії паралізуються будь-які вияви свободи, а згодом (у книжці «Ніч») – настання цілковитої деморалізації всього суспільного життя.

Ще бурхливіші події відбуваються в цей час у селі, куди головний персонаж потрапляє спочатку після хвороби («Брами майбутнього»), а згодом після закінчення ІНО й двох років учителювання на Запоріжжі («Розп'яте село»). По хатах ходять партійці з наганами й вимагають від людей зректися віри, примушують підписуватися на позику, силою заганяють у колгоспи... На

перший план розповіді поряд із Тарасом Сарголою виходить відомий уже читачеві Серафим Кармаліта. Захопившись ідеєю сонячного міста Кампанелли, з притаманним йому ентузіазмом, він створює, як вважає сам, «синтез всього найшляхетнішого, що витворила людина», – комуну «Вперед», у якій, як мислить Тарас, людство «вернулось би до ідеї справедливості, так високо піднесених уже раз християнством».

Побудований на контрастах внутрішній світ роману розкриває глибоку прірву між світлим ідеалом людини й потворною дійсністю. Бо насправді виявиться, що в цьому фантастичному раю романтичного Серафима не вдається подолати соціальну несправедливість, навпаки, розкриваються «два шари, два класи, два полюси в комуні. <...> Один клас хотів користуватися привілеями, жити в достатку, користуватися правами комунара, посилати дітей учитися. Другий клас повинен був працювати, був обставлений безліччю різних «табу», приписів, штрафів, нарядів... і не смів підіймати голову» [20, с.323]. Дивно, але факт, відзначав Кармаліта, що комунна «не тільки не вибивала з голів інстинкту власності, а навпаки: люди тут зривали одне одному очі за кожен дрібничку, всяке абищо викликало заздрощі, дріб'язкову колотнечу». Що найголовніше:, «в сонячному місті Кампанелли характери облагороджуються, а в комуні «Вперед» Кармаліти паскуднішають, здрібнюються, намоктуються випарами заздрощів і егоїзму, зненавистю до товариша».

Тим часом сама ідея комун і колгоспів, загалом усе так зване соцбудівництво програють тому хорошому, що досі було витворено людиною. Ось хутір Кіндрата Моголівця: все в ньому «дише спокоем, певністю, споконвічним звичаєм. Усьому є місце: стіл, поставлений віками й традиціями ще, може, трипільців-вогнепоклонників під образами на покуті, піч – ліворуч на приході, мисник – праворуч, рожі – перед призьбою, глечики – на кілках лозової ліси, льох – там, де йому віками годиться стояти». І героєві хотілося б «жити в такій хатині, бути пасічником». Особливо ж, підкреслює письменниця, Тарас бував охоплений «цим почуттям затишності й відрадної після того, як вертався з комуні». Все, що роблять комунари, доводиться до абсурду.

Символічний у цьому плані сам будинок комуни. Спочатку це мало бути щось схоже на готель – «щоб кожен мав свій вихід і щоб усі були вкупі». Проте, виявилось у процесі будівництва, «це подібно на Мошків заїзд у Дрижиполі». Відтак його розібрали й «розігналися збудувати дім у вигляді п'ятикутної зірки. Людині, яка проходила неподалік від тієї «ультрасимволічної» «комунарської архітектури», ставало важко на душі: «...може, воно й гарно дивитися з літака, але бути поруч цієї нековирної райшури, жити в ній; дивитися щораз на неї...» Складалося враження, «наче тебе хтось придавлює, затискає...» Найцікавіше, що «комунари пишалися своїм одороблом».

Можна було б усе це сприймати з іронією, як якийсь непорозуміння на шляху людського поступу. Проте цей абсурд влада намагається нав'язати героям твору як норму. Він, створюваний новою владою світ, агресивний, адже не залишає місця іншому. В дореволюційні часи, як відомо вже, мирно співіснували мрійники Осташенки з прагматиками Сарголами. Натомість у нові часи «всі конче повинні бути на один кшталт – громадсько активними, говорунами-організаторами», кожного, «хто так чи інакше понад рівень селянської маси, силують бути агітаторами, запрягатися в політику партійного комітету. Пасивність, відразу до «громадської роботи» таврувалася майже як опір заходам радянської влади».

Вражаючим контрастом закінчує письменниця книжку «Розп'яте село»: на місці колись квітучого тінистого парку із замріяним озером, куди колись приїжджав з концертами Демницький, де людям «хотілося співати», куди вони «могли звідусіль сходитися, й ніхто їх не питав про те, де вони діли свій час, як згаяли», нині тут «передбрам'я до міста Сонця»: «Кругом гній, коло самих дверей ідальні свині труться об одвірки». Виявляється, «за часів безправності люди були вільніші, кращі й щасливіші, ніж за часів великих прав людини, ніж за часів тріумфу людського розуму» [20, с.333].

Тетралогія «Діти Чумацького Шляху» – твір про невмирущість українського народу. Не можуть люди з «такою історією й потужним духовним потенціалом» зникнути безслідно. Знищене колективізацією село,



стероризована репресіями морально й фізично інтелігенція, але «як золота нитка сподівань» на оптимістичне продовження українського роду з'являється наприкінці твору молоде, досі ще не знайоме покоління «дітей Чумацького Шляху» – студентка Мальвіна. Нехай епоха, яку переживають персонажі, трагічна, чорна, як ніч, проте народжує й вона таких людей, які зустрічають світанок наступного дня з думками про Україну, про «її невгадані шляхи розвою», впевненими, що на цих руїнах «зродиться нове, але таки українське».

## РОЗДІЛ ІІІ. НАЦІОНАЛЬНИЙ ХРОНОТОП КРИЗЬ ПРИЗМУ МИНУЛОГО І СЬОГОЧАСНОГО У РОМАНАХ «ХРЕЩАТИЙ ЯР» І «ЗОЛОТИЙ ПЛУГ»

### 3.1. Концепція символу Хрещатого Яру в однойменному романі

У статті «Екзистенційна основа образів прірви, безодні як осмислення в літературі кризового стану суспільства» [36] предметом дослідження став аналіз причин звернення письменників світової літератури до образів прірви, безодні. Разом із тим, було відзначено, що в українській літературі ІІ пол. ХХ століття ці образи стають центральними у творчості еміграційних письменників, зокрема Докії Гуменної та Івана Багряного.

Роман Д.Д. Селінджера «Над прірвою в житті» актуалізував образ прірви, зображуючи екзистенційний стан головного героя – представника так званого «втраченого покоління» 30-50-х рр. ХХ століття. У творах українських еміграційних письменників не тільки очевидно постає суголосність екзистенційних пошуків авторів та європейських мислителів, а й простежується їх трансформація крізь національну еволюцію світових образів нового часу. Життя України у вирі Другої світової війни було однією із важливих тем творчості Докії Гуменної. Осмислення подій цього часу стало лейтмотивом роману-хроніки письменниці «Хрещатий Яр» (1946 – 1949 рр.).

В основі твору – спогади письменниці про трагічну долю Києва, киян, населення України під час німецько-фашистської окупації. Розповідь в ньому йде від особи Мар'яни Вересоч, центрального персонажу твору. У цій постаті неважко впізнати саму Докію Гуменну, яка залишилася в окупованому Києві.

Твір розпочинається описом відступу радянських частин із Києва, станом загального розпачу та розгубленості серед простого населення, а закінчується відступом фашистських військ. Час окупації вміщує в себе немало: сподівання довгоочікуваної самостійності України, крах цих сподівань, впровадження окупантами нового жорстокого порядку, а потім страх перед приходом

радянських військ, страх перед енкаведе, перед категоричним звинуваченням – «перебував на окупованій території». Змальовуючи «багатючий і різноманітний образ того часу», Докія Гуменна звертала увагу на вчинки та думки різних людей, тому зобразила багато цікавих людських характерів, – ідейних і безідейних, відважних і боягузів, свідомих і несвідомих, чесних і безчесних, добрих і хижих, мародерів і духовно зламаных людей. Усі вони шукали своє місце у новому житті, прагнучи усвідомити його реалії та проблеми.

Слушно зазначав В. Мельник: «Читача привабить реалістична безкомпромісність письменниці. Докія Гуменна не прагнула до щонайменшого романтизування складної ситуації. Події постали (звичайно, через конкретних осіб) у всій своїй драматичності: німецьке командування не менш більшовизму боялося українського національного відродження і вело з ним жорстоку боротьбу. А поміж самими українцями – «радянськими» і тими, що повернулися з еміграції – за двадцять років перебування в різних політичних системах виникло чимало непорозумінь, на усунення яких історія часу не передбачала» [49, с.114].

У роздумах героїв про події відчуваються особисті внутрішні переживання письменниці, пошуки істини, сенсу буття, набута філософська система поглядів. Докія Гуменна наголошує, що війна не лише фізично знищує людей, а й змінює людський дух. Ті обрані, які мають великий і сильний дух, як О. Теліга, О. Ольжич, Рогач, стають героями. Ті, в кого низький поріг духовного опору, перетворюються у бездуховних істот. А є ті, хто, не маючи сили звершити подвиг, виконують роль, призначену на цьому етапі. Розуміння своєї місії письменниця передає через роздуми головної героїні: «Як же може Мар'яна кидати Київ у такі часи? Може, через яке століття про Україну й сліди затруться, буде якась це провінція Великонімецьчини, а якийсь гер Закриничний вважатиме себе расовим німецьким патріотом? І ніхто-ніхто не знатиме, як це зробилося, коли Мар'яна не притаїться в ньому і не опише, як то починало діяти» [49, с.115]. Так Докія Гуменна стає безстороннім літописцем тих подій,

намагається скрізь бувати, все побачити, почути, пережити. Її життя в Києві цього періоду – безпосереднє джерело подій роману: арешт, втеча від насильницького вивезення в Німеччину, напівголодне існування та багато іншого. У романі немає опису батальних сцен, авторка показує лише, як позначається війна на житті цивільного населення, який тяжкий відбиток кладе на душі людей. Війна до краю загострює протиріччя, по-різному проявляє людські характери. Жорстокі і свавільні люди сприймають війну як широке поле діяльності, нагоду вивищитися і зробити кар'єру, але для духовно здорових людей війна – протиприродне людській природі явище.

Загалом авторка робить найважливіший висновок – ця спустошлива і страшна війна найтрагічніші наслідки матиме для України, вони тяжким тягарем на довгі роки ляжуть на українську землю, на український народ: «Ця свинська війна вся пішла коштом України. Україну зруйнували дотла. На Україні провадив Сталін свої скитські методи: палити, нищити, оголювати місцевість. Україна прийняла перший удар, а армії утекли, Україна стане потім винна в «зраді»! Тепер українці – «фашисти»! Чи мав право Сталін саме терени України віддати на поталу, чи не зобов'язаний був їх боронити? А то наче на глум, наче на легку забаву кинув її, а потім ще й усю вину перекидає на неї» [49, с.111].

Ці трагічні роздуми про страждання українського народу, тривоги за майбутнє нації близькі за духом до щоденникових записів О.Довженка. Наскрізна проблема твору – доля України, спроба відновлення втраченої державності, місце і роль українського народу між двома тоталітарними системами. О. Тарнавський, який у 1941-1944 роках перебував в окупованому Львові, так записав свої перші враження цього періоду: «Нова німецька окупація не могла бути багато кращою за попередню. Та існувала одна засаднича різниця між цими двома окупаціями. Під німецькою окупацією – незважаючи на воєнний терор – могла проявлятися певного роду ініціатива, якої в советській дійсності не допускалось [22, с.68-69],» та Докія Гуменна у романі-хроніці показує, як поступово розвіюються ці ілюзії. Хто ж вершитиме

долю України в ці вирішальні дні? Один із персонажів твору – Роман Чагир, – який емігрував на Захід у 20-х роках, повернувшись в Україну, прагне зрозуміти причини інертності української інтелігенції: «От цей грубий шар інтелігенції, що вже сформувався за більшовиків, – чи вам так обрізали крила, чи вас тут усіх поробили малоросами?» [22, с.27]. Відповідь дає сама Докія Гуменна: «Аж тепер видно, як зачистили більшовики усе найцінніше з Києва, вивезли усіх таких, хто міг би виринути ось зараз та очолити цю, спраглу бути кимось організованою, масу, оцю неслухняну, невідповідальну людність, що не боялася лишитися в Києві, але й обезголовлену, без своєї інтелігенції» [49, с.112].

Надії на утворення українського уряду в Києві, у звільненій від більшовиків Україні, розбиваються навіть тоді, коли міську управу очолюють українці із еміграції, – надто далекі їх уявлення від стану сучасної дійсності, від нових роз'ятрених болячок. Що можуть вони сказати тим колгоспникам, що вже не ходять до церкви, тим, які будували комуни, а потім і самі були прогнані із села; тим, хто зросли і не мають уявлення про давні часи? До цього ще й наказ окупаційної влади: «До кінця війни забороняються будь-які українські організації, бо українці ще не дозріли до державного життя...» Одна система нівелювала духовність, інша – гарантує майбутнє українців у ролі «гречкосіїв та свинопасів» до повного очищення від них «східного простору». Чи вже постали ті сили, які в цій борні титанів виведуть Україну на самостійний шлях?

На це питання не можуть дати стверджувальної відповіді українські сили, тому і зазнають вони поразки, спочатку поступаючись місцем у громадському житті міста представникам «великодержавного язика», а пізніше гинучи від куль окупантів, які в національному відродженні України вбачали пряму загрозу режиму. Представником таких сил у романі є постать О. Теліги (образ «пані в бірюзовому костюмі»), спочатку голови жіночої служби міської управи, пізніше – редактора «Литаврів».

Філософське осмислення реалістично-документальних подій зумовлює появу в романі екзистенційних образів безодні, прірви. Образом прірви

фактично розпочинається роман-хроніка «Хрещатий Яр»: «Вчора ще все було таке звичайне, а сьогодні... сьогодні я наче падаю в безодню й відчула глибину її» [23, с.3]. Цей образ у романі підсилюється символом людської оселі: «От і вона звила собі гніздечко над безоднею, хоч яке воно. Гніздечко – кімната, в якій скільки пережито. Гніздечко – мрії і марення про досконалу людину, думи про світобудову. Гніздечко – сплетіння песимізму-оптимізму. І навіть гніздечко – нудьга. І от – літ у безодню» [23, с.12].

Наприкінці першої частини, де письменниця описує, як останні радянські військові частини залишають місто, паралельно виникає образ гніздечка, що стрімголов летить у прірву: «Впрах розлітаються останні тканини вчорашнього дня. Людина, її гніздо, падає в прірву, у безодню [курсив наш – О.К.]. І не знає, чи жива зостанеться, чи закрутить її вир-чорторий, чи вилетить «на той бік». І що там? Людина заціпеніла, скулилась, чекає свого кінця» [23, с.48].

Письменниця протиставляє безодні почуття опори, яке приходиться до героїні твору під час перебування у знайомих в селі: «І здається Мар'яні при цій сухенькій бабці, що світ перевертається догори ногами десь, тут усе нерушиме, міцне, вічне. Як вона виклала на стіл усе, що має найкращого, вишнівки десь добула для гості! Як вона щиро, без жадних задніх думок, усе, що з душі пливе, ділить із Мар'яною! Ні, нема нічого в світі тривкішого, як українська селянка. Вона все перебуде, все переможе. Як її не ламають, не переробляють, а вона уперто вертається до своєї одвічної норми – доброти й щирості. Щедрости душі своєї» [23, с.33]. Життя в окупованому Києві у письменниці знову асоціюється із образом безодні: «І знову людина зависла над безоднею [курсив наш – О.К.]. Чи впаде в неї й загине, чи злетить на крилах, що виростуть із нових вартостей?» [24, с.55].

Розвиток подій у творі переконливо свідчить, що марними залишаються сподівання героїв роману на відродження українського національного життя під новою владою. Втрачено ще один шанс на творення української державності, героїня разом із багатьма іншими персонажами твору змушена

покинути Київ: «Хоч їде в безвість, хоч падає у безодню і не знає, чи вилетить на той бік, і що там, але Мар'яна карбує, карбує свій крок» [24, с.66].

Таким чином, у романі-хроніці спостерігаємо багатогранність екзистенції даного образу: безодня – прірва – безвихідь. Цікаво, що безодня в баченні авторки не є безкінечною, а має інший, невідомий бік. Героїню Докію Гуменної, яка пройшла випробування війною, уже не лякає незвідана безодня, вона свідомо необхідності впевнено подолати її, продовжувати свій шлях.

Ще одним знаковим образом роману-хроніки є Хрещатий Яр. Це серце міста, його першопочаток. Тут розгортаються основні події, до нього сходяться всі сюжетно-силові лінії твору, та й сама Докія Гуменна називає Хрещатик «вічно живою київською артерією, куди сходяться всі людські ріки й струмки мільйонного міста». Пожежа на Хрещатику також має символічне значення – це бруталне винищення серцевини української нації: «Як шкодуватиме потім Мар'яна, що не надивилася востаннє на Хрещатик! Цього Хрещатика вона вже більш не побачить, та й ніхто. Відійшов він у країну спогадів, як і той давній Хрещатий Яр, що дав назву цій центральній київській вулиці. На цьому Хрещатику так тепер тихо, як і тоді, коли він ще був Хрещатим Яром.

Тільки тоді на лузі корови паслися, річечка жебоніла під вербами, а тепер, порожнеча, мертва завороженість, моторошна павза перед чимось страшним» [23, с.12]. Письменниця у творі неодноразово наголошує, що Хрещатик є відображенням дійсності, тонких душевних переживань людини: «Дійсність стала подібна до теперішнього Хрещатика. Нічого цілого, камінь і цегла безладно громадаються вищими і нижчими купами, мільярди площин різних форм у безсистемності хаосу... І все ж Хрещатик, хоч мертвий, – центральна магістралю. Ним снують взад і вперед люди, безперервними колонами котяться машини. Як і в найглибшу давнину Києва, – куди не йдеш, то Хрещатого Яру не минути». Так не минути, як і не минути людині своєї долі.

Докія Гуменна створює індивідуально-авторський образ Хрещатого Яру, поновлює його призабутий зміст, узагальнює і поглиблює смислову перспективу. Образ Хрещатого Яру не випадково ліг в основу назви одного з

найвизначніших творів Докії Гуменної. Він став і мірилом життєвих колізій, і яскравим символом національної ідентичності, відображених в історії української літератури ХХ століття. Хрещатий Яр – глибоко закорінений в народній свідомості національний символ, що творить основу культури, із глибини віків визначає наші дії та вчинки.

В романі-хроніці Докії Гуменної він має історичне та філософське підґрунтя, оскільки є художнім втіленням філософських поглядів українців та їх уявлень про сутність навколишнього світу. Таким чином, образи прірви та безодні стають визначальними для творчості письменниці про події в Києві упродовж 778 трагічних днів окупації, символізуючи ознаки початку біблійного Апокаліпсису. Філософія екзистенціалізму дає можливість інтерпретації проблеми існування людини в кризових ситуаціях.

### **3.2. Дохристиянська історія і сучасність в романі «Золотий плуг»**

Становлення Докії Гуменної як творчої особистості мало свої етапи та зазнало впливу доби. В родинному та освітянському товаристві вона пізнавала мистецтво слова й отримувала можливість займатися власним творчим самовираженням. Так наперекір численним труднощам соціального, політичного, економічного, культурного характеру постала особа, що мала творчу індивідуальність з постійним спрямуванням своєї діяльності в бік літературного творення. П. Сорока відзначає фактичне її зрощення з творчим процесом: «Життя Д. Гуменної не можна розділити на біографію і літературну діяльність, оскільки це єдине ціле. Письменниця не мислила себе поза творчістю. Її біографія – це передусім її книжки. Важко знайти іншого митця, який би так самозречено, повністю і жертвовно присвятив себе літературі» [71, с.8]. А в романі «Золотий плуг» вона відтворила часточку себе в Гаїні Сай – героїні, що прагне історичних знань та реалізації своїх творчих сил в українському середовищі. Літературознавча енциклопедія творчу



індивідуальність пояснює як «суб'єкт художньої творчості з неповторними, притаманними лише йому креативними якостями» [42, с. 461].

Докія Гуменна у романі «Золотий плуг» змалювала дві креативні постаті – Гаїну Сай і Миколу Мадія. Їх творчі вподобання стосуються різних аспектів діяльності, але їх об'єднує любов до прадавньої історії України. Вони проявляють максимум креативу при вирішенні своїх малих і великих індивідуальних завдань. І головне, що їх об'єднує – це бажання вчитися.

Бажання вчитися володіло письменницею в молоді роки, не послабло під тиском голодного життя, відсутністю одежі, нормального житла, тиском інститутських «чисток», надактивних комсомольців, підступністю кар'єристів і прихованих «секретних співробітників» – «сексотів». Завершення навчання певним чином переривало її навчання в аудиторіях і наближало новий етап самостійного пізнання життя: «Я почувала, що тільки-но починаю серйозно вчитися, а тут уже й випихають тебе. Я любила вчитися, відчувати себе в організованій групі... Жаль мені було, що ось скоро доведеться кидати ці стіни, цю бордову озію, а тому – треба хапати, що ще можна...» [19, с. 226]. Звертає на себе висловлювання «в організованій групі» – воно розкриває суть письменницького характеру. Докія Гуменна постійно говорить про свою відчуженість від оточення, на труднощі знайомства з людьми. Але при цьому вона не є асоціальною, їй просто потрібне товариство однодумців. Ось про такого однодумця – Миколу Мадія – і вимріявала вона свій твір.

Текст роману «Золотий плуг» не одразу дасться до розуміння непідготовленому в питаннях історії трипільської культури читачеві. Це, очевидно, розуміла і письменниця, яка довго збирала матеріал, працюючи в бібліотеках, і поступово йшла до розкриття теми творчої людини, що займається вивченням загадок доісторичних часів. Вона написала перед цим кілька інших творів, написаних у лихоліття війни. Мається на увазі, зокрема, драма-феєрія «Епізод із життя Європи Критської», яка викликала здивування у конкурсній комісії своєю доісторичною тематикою [38, с. 64], та повісті «Велике Цабе», що, за свідченням Г. Костюка, «була відважною мандрівкою в

праісторію нашого народу», перша «спроба вичарувати дух і характер українського народу в найдавніші часи та протягнути нитку органічної пов'язаности минулого і сучасного» [38, с. 65].

Написання творів на історичну тематику Докія Гуменна розпочала ще в час перебування в Україні, а продовжила в таборах ДіПі. Вона скористалася можливістю отримати судження кількох авторитетних для неї знайомих, яких знала з часів участі у розкопках на трипільських городищах. Одна рецензія мала для неї обнадійливу відповідь. Їй серед інших відповів Віктор Петров, що здійснював розкопки трипільських поселень. «Зрозумів повість як міфотворчість», – пише вона у спогадах. А ще додав, що це спроба «наблизити давній час до нас та ознайомити в казковій формі загал із тим, що знає тільки вузьке коло спеціалістів». Вже коли готувався до друку роман «Золотий плуг» у 1968 році, вона не могла дати Віктору Петрову читати продовження міркувань про давню історію наших земель, бо він загадково зник з табору ДіПі, імітувавши насильницьке зникнення й втік до Радянського Союзу, де навіть отримав державні нагороди за свою шпигунську діяльність [3, с. 493].

Як стверджує Т. Николюк, «Специфіка інтертексту творів Докії Гуменної в тому, що претекстами до її сюжетних роману та повісті (роману «Золотий плуг», повісті «Небесний змій») стали власні есе письменниці» [56, с. 47]. Літературознавець зауважила дещо спрощене прочитання назви роману «Золотий плуг» прихильницею творчості І. Дибко-Филипчак, як символічного плугу, що «оре нашу землю рідну, що в своїх надрах заховала золото скитів» [Див.: 56, с. 47]. Т. Николюк вважає, що оскільки роман постає як продовження «есе «Благослови, Мати» та «Минуле пливе в прийдешнє», в яких Докія Гуменна дешифрувала міфи та обряди, то поняття «золотий плуг» має інше пояснення»: «Трьом братам, Ліпоксаю, Артоксаю, Колаксаю, впали з неба дорогоцінні предмети, але золотий плуг, як знак царської влади, дістався найменшому. Колаксай був першим скіфським царем» [56, с. 47]. Названі імена невідомі пересічному читачеві, який тільки подивується з глибини та обсягів знань письменниці. Останні десятиліття дослідники творчості Докії Гуменної

«підтягуються» до її рівня, глибоко проникають у змістове наповнення романів на історичні теми.

Вони досліджують синтез наукової основи з суто художніми критеріями белетристики. «Отже, письменниця не називала власні твори науковими, пише Т. Садівська, – але й звичайними романами їх складно назвати, адже в кінці творів вона подає наукові джерела, послуговується примітками, визначає мету та завдання написання романів» [67, с. 46]. Зі спогадів «Дар Евдотеї» читачі можуть взнати причини появи такої зацікавленості письменниці праісторією своєї землі. Вона вважає скіфів і трипільців своїми пращурами, які наділили людей, що проживають в межах степової території, певним характером: «Оженився Кузьма з хуторянкою Дарією Кравчénко. Цей хутір, де виросла моя мама, був цілком відмінний від того, «за Троянами». Коли гуменюківський хутір був «скитський», то мамин, кравченківський, – «трипільський»» [19, с.24].

І так з перших розділів «Дару Евдотеї» на прикладі своєї сім'ї вона фактично дає психологічну характеристику кочовикам скіфам і землеробам трипільцям: «На гуменюківському хуторі було багато ожередів, товару, коней, возів, звідусюди випирався сільськогосподарський реманент, а про сад чи хоч який садочок – не подбали [...] Хоч хата на цьому хуторі була велика, але якось не було де себе приткнути, тому я не любила тут і дня бути. Зате на хуторі у Кравченків було надзвичайно затишно і притульно. Тут не було розмов про багатство, хоч і тут також працювали зранку до пізньої ночі. Ніколи ніяких наймитів не було, все самі обробляли, але й ніколи не дійшли до більшого, як 15 десятин землі, тих самих, з чого починався цей хутір. Тихі, скромні, нездібні до хитрощів та брехні. Не було хазяйського гармидеру в подвір'ї, а був справжній хутірський затишок, оповитий гойними садами та осокорами. Осокоровою алеєю, власне, й починався цей хутір, вона приводила подорожнього з широкого тракту вглиб оселі. Хоч же й тут аж гуло від населеності, але все було якесь веселе» [19, с. 24–25]. Невеликі фрагменти перших розділів, де згадується трипілля, пов'язують сучасні для письменниці часи з минулим: «Ці хати притулилися на взгір'ї так, як типово для

трипільського краєвиду» [19, с. 41]; «А потім мала в руках дві мальовані миски, побила їх одну об другу, а черепки кинула до стелі. На щастя! Жертва богам! Справжня трипільська Мати Роду!» [19, с. 47]; «А в дійсності це ж свято жіночої магії, коли всі ці баби стають жрицями. То виходить, що воно живе-триває ще з трипільських часів, значить, – існує яких 5-6 тисяч років» [19, с.77]. Таким чином, передумовами написання роману «Золотий плуг» були обставини родинного характеру та навчання в освітніх установах в поєднанні з самоосвітою.

Як твердить літературознавча наука, рефлексія – «емоційне осмислення у художньому творі автором власних переживань, роздуми над динамікою душевного стану» [43, с. 590]. Однак зауважимо, філософи цей термін використовують для позначення такої риси людського пізнання, як «дослідження самого пізнавального акту, діяльності самопізнання, що дає змогу розкрити специфіку духовного світу людини» [78, с. 577]. Психологи визначають рефлексію як «процес самопізнання суб'єктом внутрішніх психічних актів і станів» [64, с. 340-341]. Вона (рефлексія) досліджується в межах чотирьох аспектів: кооперативного (спільна діяльність людей різних професій), комунікативного (міжособистісне сприймання), інтелектуального (когнітивного) (вміння виділяти, аналізувати і співвідносити з предметною діяльністю дії) та особистісного (осмислення власного сприйняття проблеми). Саме цими теоретичними підходами ми будемо керуватися, аналізуючи роман Д. Гуменної «Золотий плуг».

Зауважимо, що авторці рефлексійний шлях досягнення дохристиянської епохи був дуже близьким і зрозумілим, адже вона сама вивчала історичні праці, була учасником археологічних розкопок трипільських поселень. Саме на осмисленні побаченого й прочитаного будувалися письменницькі роздуми в науково-популярних творах «Благослови, мати!», «Родинний альбом», «Минуле пливе у прийдешнє». У художніх же творах Д. Гуменна намагалася «подивитися зі сторони» на розвиток думок своїх сучасників (роман «Золотий плуг», збірка новел «Прогулянка алеями мільйоноліть») чи інопланетних

мешканців (повість «Небесний змій»), які оцінюють доісторичну епоху України.

На думку П. Сороки, роман «Золотий плуг» – це щасливо віднайдена оригінальна форма белетристичної оповіді, що дозволила розповісти про минуле цікаво й захоплююче» [70, с. 389]. Читача тримає в полоні любовна інтрига твору – стосунки історика Миколи Мадія й письменниці Гаїни Сай. Змальовуючи долю своїх героїв, Д. Гуменна знайомить нас із їхніми роздумами про дописемні часи нашої землі.

Якщо в повісті «Небесний змій» та збірці мікронovel «Прогулянка алеями мільйонolіть» авторка пропонувала читачам ідеальну картину осмислення прадавньої історії України чи то інопланетянами, чи то землянами-українцями, які живуть в еміграції, то в романі «Золотий плуг» мисткиня змальовує долю студента Миколи Мадія, який в радянській державі робить спробу дослідити дохристиянське минуле свого народу. Він спочатку не розуміє, що тема його розвідки йде врозрід з ідеологією влади. «Це свідчить про те, що над людиною тяжіє якась вища сила, саме вона веде її, диктує лінію поведінки, змушує ігнорувати суспільну небезпеку» [70, с. 390]. Але коли історія починає відкривати юнакові свої таємниці, мрії про наукову кар'єру руйнуються.

Рефлексія подій скіфської доби на Україні Мадієм (її варто визначити як когнітивну, особистісну й комунікативну (домінує перша й друга)) відбувається через аналіз писемних джерел того часу, історико-археологічних наукових розвідок, лінгвістичних даних, фольклору та міфології. У цьому романі через авторську мову, діалоги та внутрішні роздуми персонажа письменниці не просто намагається синтезувати різнофахові дані, а розкрити експресію мислення, простежити хід думки конкретної людини, яка одержима метою правдиво описати історію дохристиянського буття України і якій на заваді стає радянська ідеологія, що не вітає таких досліджень.

Варто зауважити, що хід аналізу Миколаю долі Скіфії Д. Гуменна починає з осмислення ним найважливішого писемного джерела тієї епохи – «Історії» Геродота. Цитуючи цього автора або посилаючись на нього,

письменниця у внутрішніх роздумах героя подає коментарі до історії кочовиків. Спочатку розуміння цієї проблеми Миколою не систематизоване: «Якби так фільмом зловити його думки, то на плівці знайшлася химерна мішанина», – зауважує авторка [21, с. 17]. Проте заглиблення в науковий матеріал починає вибудовувати в уяві героя серйозні, науково достовірні висновки щодо скіфів. Кожне з міркувань Миколи, оперте на цитування праці Геродота, М.Грушевського, Біблії, – це уявна картина, стоп-кадр з філософським коментарем подій давнини. Мадієвій оцінці піддаються суспільна організація кочовиків, їхні звичаї, традиції, зв'язок з народами Індії, Кавказу, Персії. У цьому плані висновки героя не суперечать історичній правді. Об'єктивністю відзначається й систематизація наукових знань щодо спірних питань історії скотарів: «Ні, мабуть, мають слухність ті, що вважають їх зайдами з Азії, іраномовними кочовиками. Десь з'явилися, побули й так само раптово десь поділися. Вважається, що їх поглинуло слов'янське море й у ньому вони розпливлися, безслідно зникли» [21, с. 17]. Правдивість цього художнього висновку, спираючись на Геродота, підтверджує Н. Полонська-Василенко: «Геродот був у Ольвії, бачив там скитів і писав, що скити прийшли з Азії і вигнали кіммерійців» [62, с. 57-58]. Сучасний дослідник О. О. Чайченко також твердить: «У скитський час на всій території України не відбулось змін археологічних культур привнесенням їх зовнішніми носіями. Відбулося взаємне проникнення культур на місцево-регіональному рівні в процесі розвитку» [80, с. 256].

Микола осмислює загальні тенденції розвитку скіфського суспільства, міркує над археологічними знахідками прадавньої доби, висловлює, зокрема, свої думки щодо одягу, зброї, кінської зброї. Стиль викладу позиції героя нагадує науково-популярні твори Д. Гуменної. Читаючи в книгозбірні монографії та звіти про золоті скарби скіфів, їхній побут, герой белетризує ці відомості: «Ті, що жили в часи висипання могил, мали дуже комплексне побутове устаткування, високу техніку обробки шкіри, металю, дерева, складні й розвинені ритуали та міти. Друге, що вразило дослідників, – надзвичайно

високий естетизм, що ним був перетканий увесь побут цих людей. Нема речі, щоб не була прикрашена» [21, с. 74]. Коли ж Мадій від відтворення чужих думок переходить до власних, то вони доповнюються ще й оригінальними висновками щодо зв'язку скіфів з реаліями української історії: «Або ж одежа: та хіба ж на цих золотих і електризованих вазах не відтворено наших дядьків, – з бородами, з башликами, у шараварах, сачках?» [21, с. 18]. Микола також проводить типологічні паралелі між скіфами й запорожцями, порівнюючи військову спритність та традиції. У цьому випадку висновки героя відбивають позицію М. Грушевського, який вказував на ідентичність звичаю побратимства у скіфів і козаків [18].

У внутрішніх роздумах Мадія присутні лінгвістичні спостереження, які доповнюють висновки героя щодо скіфської доби. Вони побудовані, як і в інших творах письменниці, на типологічному зіставленні фонетично та лексично близьких слів різних мов, на пошуку рідно- та різномовних синонімів, що слугують матеріалом для пояснення значення слова чи його етимології. Авторка пише: «На Миколину думку, то що за різниця між словами скотар і скит? Може це й є значення цього слова, що об нього розбивають собі лоби вже ціле століття вчені? То, мабуть, скити – як звали їх греки, саки – як звалися вони у персів, аскгузаї - як вони були відомі в Передній Азії та Месопотамії, чи ашкеназ – як звала їх Біблія, все це однаково шкірятники...» [21, с. 28]. За такою ж логікою подані міркування Мадія щодо слів «арій», «сай» та ін.

Оцінка історії Скіфії головним героєм роману простежується й на рівні міфології. Її аналіз відбувається за тією ж схемою, що й історії та археології. Микола спочатку констатує відомості про віру й богів скіфів, коментує їх, а потім пропонує власне бачення, проводить оригінальні паралелі з традиціями та віруваннями українців. У його міркуваннях досліджено, наприклад, зв'язок між легендами кочових народів, зокрема скіфським богом Аресом і слов'янським Ярилом та ін. Також Мадій по-своєму, наприклад, трактує символіку відомої скіфської легенди про золотий плуг, золоте ярмо, золоту сокиру й золоту чашу: «Плуг і ярмо – символ орачів-хліборобів, що орали волами. Сокира – символ

приходців-«бронзовиків», що розсіялися по мапі Євразії із своїми сокирами-зброєю. Чаша – символ кровної спорідненості народу, що витворився з усіх цих метаморфоз на державотворчих антських дріжках» [21, с. 148].

Осмилення Мадієм праісторії України подається Д. Гуменною через внутрішнє мовлення героя, авторську оповідь, проте письменниця вдається й до «відкритої», діалогічної рефлексії (комунікативний рівень) подій скіфської доби персонажем. Така форма викладу простежується тоді, коли Микола розповідає своїй подрузі Майї казку про амазонку, коли разом з археологом Тарасом та його дружиною Аріадною шукає типологічну близькість між культурою трипільців, скіфів і сучасних українців. Авторка й сама вступає в уявний діалог зі своїм героєм, вона повертає його увагу в потрібне русло, наприклад: «Сором, тобі, Миколо, що ти втямиш, чому це так. Хіба ти забув стародавній переказ про своє походження від спільного предка? Кожна дитина знає, а ти забув її. То слухай же!» [21, с. 125].

Прикметною ознакою роману «Золотий плуг» є пошуки героями паралелей між буттям українців ХХ ст. й далекими кочовиками. Микола ототожнює себе зі скіфським ватагом Мадієм, свою ж кохану Гаїну Сай відносить до нащадків славетного царського роду саїв. Молоді люди країни Рад, у прізвищах яких відбилась славне минуле нашої землі, відчують свою зайвість у новій державі, бо прагнуть пізнати національну історію. «Сай! Дві з половиною тисячі років – досить часу, щоб перетворитися із степової принцеси на куркульське охвістя» [21, с. 32], – міркує Микола над прізвищем і трагічною письменницькою долею Гаїни. Та й власна історія життя героя виявилася не кращою, бо його дипломна робота оцінена як: «Буржуазний націоналізм, рабське наслідування ворожих концепцій контрреволюційного історика Михайла Грушевського...» [21, с. 162]. Герой відзначає схожість суспільних процесів у скіфській і радянській Україні. Вожді кочовиків «чомусь нагадують Миколі нашу партійну аристократію, різних князьків-секретарів райпарткомів» [21, с. 144], – зазначає Д. Гуменна. Мадій вражений, що про рабовласницьку Скитію треба було писати «за вказівками мудрого нашого вождя товариша



Сталіна...» [21, с. 207]. «Що ж ті раби у Скитії робили? – читаємо у внутрішніх роздумах юнака. – Ні міст, ні колгоспів не було, Біломорканалу скити не будували даровою силою тисяч рабів...» [21, с. 207]. Отже, студент-історик розуміє, що радянські закони куди жорстокіші й антигуманніші за правила життя, що були у скіфів-кочівників.

Вміння аналізувати й зіставляти події дохристиянської історії з сучасністю, висувати власне розуміння праминулого України й ділитися своїми роздумами з іншими, виховуючи в такий спосіб гордість за свою батьківщину, – ось ті риси, якими наділяє авторка головного персонажа свого роману «Золотий плуг» Миколу Мадія. Але такий ідеальний, з письменницької оцінки, герой реалізації як науковець у радянському суспільстві не буде мати.

Д. Гуменна це розуміє й не вибудовує щасливої розв'язки твору. Через свого персонажа вона показує, що власні роздуми й оцінки фактів національної історії у радянську епоху можливі були лише в неозвучених міркуваннях (когнітивна, особистісна рефлексія) і, зрідка, у розмові з довіреними людьми-однодумцями (комунікативна рефлексія). Влада намагалася позбавити людину пам'яті минулого, закликала починати нове життя з чистої сторінки. Микола, захоплений скіфською добою, і його кохана Гаїна, що писала правду про сучасне життя (автобіографічний момент – Д. Гуменну також відсторонили від літературної діяльності за правдомовні статті про радянську колективізацію), за романом, є ворогами політичної системи країни. Але на них письменниця покладає місію духовних рятівників нації, бо герої знають і цінують свою історію, бачать у сучасному відгомін попередніх епох.

Осмислення роману Д. Гуменної «Золотий плуг», як і творчості письменниці загалом, ще потребує серйозних розвідок. Наше дослідження – це ще одна спроба розкодувати специфіку художніх здобутків авторки, що утверджують віру в незламність української нації, самобутність її культури.

## ВИСНОВКИ

Художній світ – фундаментально-змістовий засіб, феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта. Категорію художнього світу повноправно можна кваліфікувати як «естетичний об'єкт», як зміст естетичної діяльності (споглядання), спрямованої на твір». Художній світ твору як естетичний об'єкт «живе» у свідомості реципієнта. Тривалість цього «життя», рівень його актуалізації, так само, як і частота «повернення» до нього, визначається багатьма чинниками, які у своїй сукупності складають критерії оцінки художності.

Своєрідність художнього світу визначається своєрідністю світобачення (світорозуміння, світосприймання) митця. Звідси й один із найважливіших методологічних постулатів: аналіз художнього світу письменника – це дослідження його бачення, його художнього мислення, це «з'ясування характеру відношення пізнаючого до пізнаваної дійсності, наявної в нього загальної концепції дійсності і її специфічного відтінку». Наступний крок – виявлення залежності між своєрідністю художнього світу, його домінантами та поетикальною (виражально-зображувальною) технікою. Домінанти художнього світу виконують функцію внутрішніх системотворчих чинників.

Художній світ романів Докії Гуменної демонструє своєрідні образні системи персонажів, їхні морально-мотиваційні характеристики, традиційні засоби візуалізації та специфічні прийоми часопросторової організації. У них простежується прагнення авторки до різнобічного змалювання дійсності, до правдивості зображення та філософського осмислення реалій життя.

Найвизначнішими здобутками романістики Докії Гуменної, де розкриваються та осмислюються проблеми сучасності, є роман-тетралогія «Діти Чумацького Шляху» (1948 - 1956), роман-хроніка «Хрещатий Яр» (1946 – 1949) і роман «Золотий плуг» (1969).

«Діти Чумацького Шляху» – це цикл романів, які пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами, що утворюють тетралогію. Докія Гуменна

використовує жанр роману як одну із традиційних форм спілкування письменника з читачем, як узагальнюючу категорію, що поєднує в собі певний зміст і відповідну форму художнього вислову. Роман-тетралогія має складну розгорнену сюжетну схему, притаманну твору з багатолінійним сюжетом, який відповідає хронологічному й логічному розгортанню подій. На прикладі життя однієї людини та її оточення Докія Гуменна представляє долю чотирьох поколінь українців, які пережили революцію, громадянську війну, колективізацію, голод, період терору 30-х років. Представники старшого покоління народилися й виростили за часів кріпацтва, у молодості ще чумакували (Яриней Саргола, Пилип Остащенко). Дитинство і юність молодшого покоління (Тарас Саргола) проходили в епоху національної революції, наступні етапи життя захопили період відродження 20-х років, масових репресій у 30-і. Таким чином, головні часово-просторові параметри роману-тетралогії – життя села й міста від дореволюційних десятиліть до 20 – 30-х років ХХ ст. Це не тільки художній опис реальних подій в Україні цього періоду. У ньому зосереджені погляди авторки, які є філософським осмисленням цих подій, їх ролі та значення для сучасності й для майбутнього України.

Роман-хроніка «Хрещатий Яр» – твір про життя окупованого фашистськими військами Києва 1941 – 1943 років. Цей роман Докія Гуменна назвала й хронікою, оскільки правдиво й реалістично відтворила в ньому калейдоскоп подій того часу, деталі окупаційного побуту. Про героїчну оборону й визволення Києва від гітлерівських окупантів написано чимало, однак життя звичайних людей в окупації, як тоді казали «при німцях», багато десятиріч залишалося закритою зоною для «материкової» літератури. Наскрізна проблема роману-хроніки Докії Гуменної – доля України, спроба відновлення втраченої державності, визначення місця й ролі українського народу між двома тоталітарними системами.

Основним принципом побудови твору є фіксація безпосередніх вражень, спостережень, співпереживань авторки, що вказує на імпресіоністичне

забарвлення. Докія Гуменна, називаючи свою книгу романом-хронікою, звертає увагу на його певні відмінності від класичного роману. У «Хрещатому Ярі» поєднуються зображення реальних подій, спогадів з уявою письменниці, мистецьким перетворенням явищ. На відміну від митців-імпресіоністів, Докія Гуменна не обмежується зображенням вражень від побаченого й пережитого, тому простір твору й виходить за межі роману, стає хронікою пережитих подій.

Серед творів Докії Гуменної на праісторичну тематику значне місце належить роману «Золотий плуг» (1968), у якому головний герой Микола Мадій досліджує давню історію Скитії. Образ золотого плугу у творі стає символом земної нетлінності історичного спадку давніх предків українців – скіфів, є ознакою єднання їх духовного багатства. Цей роман – твір наукової фантастики з сентиментально-романтичним забарвленням, із виразними ознаками символізму та психологічними рисами.

Дослідження романістики письменниці дозволяє зробити висновок про те, що характерною ознакою творів Докії Гуменної про сучасність є реалістична манера письма. А книги на праісторичну тематику тяжіють до наукової фантастики, оскільки вибудований у них уявний художній світ спирається на наукові дослідження в царині археології, історії, етнографії, філології (зокрема, історичної граматики).

Отже, художній світ романної прози Докії Гуменної розкриває маловідомі сторінки історії та культури українського народу, звертається до зображення проблем сучасного їй життя, по-філософськи їх осмислює. Його енергетика породжується візуальною виразністю, смислогенеруючою настроєвістю, гуманістичною спрямованістю, які дають можливість відчутти цілісність та органічність у всіх складниках кожного із романів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Античный роман. Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитопонт / Под ред. Богаевского с вступ. ст. Болдырева. – Москва : Государственное изд-во, 1925. – 192 с.
3. Барабаш Ю. «Хто ви, Вікторе Петров?». Повесть В. Домонтовича (Петрова) «Без ґрунту» на тлі доби і долі // Барабаш Ю. Не відверну лиця / Ю.Барабаш. – Київ : Темпора, 2013. – С. 489–522.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
5. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – Москва : Мысль, 1987. – 589 с.
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1972. – 470 с.
7. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975. – С. 234-235.
8. Белецкий А. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – Москва : Просвещение, 1964. – 478 с.
9. Белинский В. Взгляд на русскую литературу 1847 года / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 10. – 453 с.
10. Белинский В. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. : в 13-и т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1953. – Т.1.– 572 с.
11. Белинский В. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г.Белинский // Полн. собр. соч. – М. : Правда, 1953. – Т.1.– 572 с.

12. Болдырев А. Художественная повествовательная проза I–III вв. н. э. / А. В. Болдырев // История греческой литературы : в 3-х т. – Москва : Наука, 1960. – С. 241–272.
13. Буслаев Ф. И. Мои досуги : в 2-х ч. / Ф. И. Буслаев. – Москва, 1886. – Ч. 2. – С. 410–417.
14. Веселовский А. История или теория романа? / А. Н. Веселовский // Из истории романа и повести. – Вып.1. – СПб., 1886. – С. 3–29.
15. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1963. – 530 с.
16. Гегель Г. Эстетика : в 4-х т. / Г. Гегель. – Москва. : Искусство, 1971. – Т. 3.– 621 с.
17. Грифцов Б. Теория романа / Б. Грифцов. – Москва : Типография «Мосполиграф», 1927. – 151 с.
18. Грушевський М. Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський. – Київ : Наукова думка, 1992. – 543 с.
19. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті: у 2 кн. – Київ : Дніпро, 2004. – Кн. 1. Київські кручі. – С. 20–254.
20. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху : Роман: у 4-х кн. – Нью-Йорк, 1983.
21. Гуменна Д. Золотий плуг / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. – 288 с.
22. Гуменна Д. Хрещатий Яр: Роман-хроніка / Д. Гуменна // Дзвін. – 1998. – № 8. – С. 3–48.
23. Гуменна Д. Хрещатий Яр: Роман-хроніка / Д. Гуменна // Дзвін. – 1998. – №9. – С. 3–46.
24. Гуменна Д. Хрещатий Яр: Роман-хроніка / Д. Гуменна // Дзвін. – 1998. – № 10. – С. 3–67.
25. Жабицкая Л. О психологическом подходе в исследовании восприятия литературы / Л.Жабицкая // Проблемы социологии и психологии чтения. – Москва , 1975. – С. 135–136.

26. Жирмунский В. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – 664 с.
27. Зінкевич О. Докія Гуменна – письменниця і не тільки. До 105-ліття з дня народження / О.Зінкевич // Літературна Україна. – 2009. – 12 берез. (№ 10). – С. 1–8.
28. Зубрицька М. Номо legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – [Б. м.] : Лагуна-Арт, 2004. – 352 с.
29. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця : літературно-критичні нариси / Ю. Івакін. – Київ : Радянський письменник, 1986. – 311 с.
30. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору / Р.Ингарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 2002. – С.172–195.
31. Іщук-Пазуняк Н. Відсвіт вражень від постаті, долі й творів Докії Гуменної / Н. Іщук-Пазуняк // Свобода. – 1995. – № 37 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до публікації: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1995/Svoboda-1995-037.pdf>.
13. Кожин В. Происхождение романа / В. В. Кожин. – Москва : Советский писатель, 1963. – 439 с.
32. Кожин В. В. Эстетическая ценность романа / В. В. Кожин // Русская и зарубежная литература. Исследования, статьи, публикации. – Учен. зап. – Вып. 61. – Саранск, 1967. – С. 25–43.
33. Козинський Л. Докія Гуменна / Л. Козинський // Письменники Уманщини (Довідник-антологія): Статті, бібліографічні матеріали, вірші, проза, літературознавчі есеї. – Умань : Алмі, 2011. – С. 40–44.
34. Козинський Л. Духовний світогляд Докії Гуменної / Л.Козинський // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. Вип. 22. Ч. 1 / Редкол. : А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Київ : Акцент, 2005. – С. 126–137.
35. Козинський Л. Любов Докії Гуменної / Л.Козинський // Боговиця. – 2016. – Ч. 16 (87). – С. 2.

36. Коломієць О. Екзистенційна основа образів прірви, безодні як осмислення в літературі кризового стану суспільства / Олена Коломієць // Література. Фольклор. Проблеми поетики (Збірник, присвячений дослідженню творчої спадщини Л.Ф. Дунаєвської ). – Вип. 36. – Київ : ВГЦ «Київський університет», 2012. – С. 245–249.

37. Коломієць О. Художня творчість Докії Гуменної: Посібник / Олена Коломієць // Київ : УУ, 2012. – 211 с.

38. Костюк Г. На перехрестях життя та історії: До 70-річчя життя і 50-річчя літ. діяльності Докії Гуменної / Г.Костюк // Сучасність. – 1975. – № 3. – С.52–71.

39. Костюк Г. На перехрестях життя та історії (II): До 70-річчя життя і 50-річчя літературної діяльності Докії Гуменної / Г.Костюк // Сучасність. – 1975. – Ч. 4 (172). – С. 50–75.

40. Лаврусенко М. Трипільський світ в художньому осмисленні Докії Гуменної (на матеріалі повісті «Велике Цабе») / Марія Лаврусенко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – №3. – С. 192–204.

41. Лаврусенко М. Українська прадавнина у повісті Докії Гуменної «Небесний змій» / Марія Лаврусенко // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2005. – Випуск 56. – С.188–197.

42. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

43. Літературознавчий словник-довідник [за ред. Р. Т. Гром'яка] – Київ : Видавничий центр «Академія», 1997. – 750 с.

44. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д.Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74–87.



45. Лопушан Т. Ідея абсурдності буття в романах Докії Гуменної «Хрещатий Яр» та А. Камю «Чума» / Т.Лопушан // Всесвітня література та культура. – 2009. – № 1. – С. 24–26.
46. Лукач Г. К истории реализма / Г. Лукач. – Москва : Гослитиздат, 1939. – 372 с.
47. Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев // М. М. Бахтин. Тетралогия. – Москва : Лабиринт, 1998. – 607 с.
48. Мельник В. Докія Гуменна / В. Мельник // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – Київ : Либідь, 1998. – С. 235–239.
49. Мельник В. Живий голос далекої епохи: Спроба літпортрета Докії Гуменної / В.Мельник // Київ. – 1993. – №.11. – С. 111–115.
50. Михайлов А. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – Москва, 1982. – С.137–203.
51. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першій половині ХХ ст. [Текст] / Н.Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.
52. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі [Текст] / Р.Мовчан. – Київ : В. д: Стилос, 2008. – 541 с.
53. Мушинка М. П'ять разів «похоронена», а все ж таки жива / М.Мушинка // Сучасність. 1995. № 4. С. 139 – 143. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до публікації: [http://shron.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1995\\_N04\\_408.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1995_N04_408.pdf).
54. Мушинка М. Докія Гуменна і її «Діти...» / М.Мушинка // Слово і час. – 1993. – №11. – С. 26–35.
55. Наконечна О. Духовне начало в осмисленні теллургічного культу українського селянства в романі Докії Гуменної «Діти Чумацького Шляху» / О.Наконечна // Філологічний вісник Уманського державного педагогічного

університету імені Павла Тичини: зб. наук. праць / відп. ред. Г. І. Мартинова. – Умань : Візаві, 2013. – Вип. 4. – С. 168–173.

56. Николюк Т. Інтертекстуальні особливості роману Докії Гуменної «Золотий плуг» / Тамара Николюк // Мова і культура. – Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XIII (125) – С. 46–52.

57. Николюк Т. Інтертекстуальність як спосіб «інакомовлення» у повісті Докії Гуменної «Небесний змій» / Тамара Николюк // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 22–30.

58. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [Текст] / С. Павличко. – Київ : Либідь, 1997. – 360 с.

59. Пепа В. Воскресіння Докії Гуменної / В.Пепа // Гуменна Докія. Дар Евдотеї. – Київ. : Дніпро, 2004. – С. 5–18.

60. Петров В. Лист-рецензія / Віктор Петров // Гуменна Д. Велике Цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С. 149–155.

61. Погрібний А. Повернення Докії Гуменної / А. Погрібний // Українське слово : хрестоматія укр. літ. та літ. критики ХХ ст. : у 3 кн. – Київ : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 444–453.

62. Полонська-Василенко Н. Історія України : У 2 т. – Т. 1. До середини XVII століття / Наталя Полонська-Василенко – Київ : Либідь, 1992. – 640 с.

63. Пресняков О. Поэтика познания и творчества / О. П. Пресняков. – Москва : Художественная литература, 1980. – 216 с.

64. Психология. Словарь / [под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г.Ярошевского]. – Москва : Политиздат, 1990. – С. 340–341.

65. Пушкин А.Юрий Милославский, или Русские в 1612 году / А.С. Пушкин // Полн. собр. соч. – Москва : Наука, 1964. – Т. 7. – 997 с.

66. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1989. – 270 с.

67. Садівська Т. Романи Докії Гуменної в контексті науково-дослідницьких творів / Т. Садівська // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 45–49.

68. Садівська Т. Твори Докії Гуменної в контексті «наукової белетристики» / Тамара Садівська // Слово і час. – 2004. – №3. – С. 70–76.
69. Словник іншомовних слів / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – Київ : Довіра, 2000. – 1018 с.
70. Сорока П. Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495с.
71. Сорока П. На сторожі правди і любові / Петро Сорока // Дивослово. – 2004. – № 5. – С.57–62.
72. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20–30 рр. ХХ ст. (Системно-функціональний аспект): Автореф. дис. ... док. філол. наук [Текст] / Л. О. Ставицька. – Київ , 1996. – 51с.
73. Страда В. Между романом и реальностью. История критической рефлексии / В. Страда // Бахтинский сборник. – Вып. 5. – М., 2004. – С. 22–40.
74. Тиандер К Морфология романа / К. Ф. Тиандер // Вопросы теории и психологии творчества : в 2-х т. – Москва, 1909. – Вып. 1. – Т. 2. – С. 255–256.
75. Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» / Л. Н. Толстой // Полн. собр. соч.: в 90-т. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1955. – Т.16. –256 с.
76. Турчин Т. Особитісна рефлексія як предмет психології / Тетяна Турчин // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до публікації: [http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r\\_mowa/strony\\_ukr02/psychologia/refleksja.htm](http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r_mowa/strony_ukr02/psychologia/refleksja.htm).
77. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 574.
78. Філософський словник / [за ред. В. І. Шинкарука]. – Київ : Головна редакція української енциклопедії, 1986. – 796 с.
79. Хализев В. Теория литературы : учебник для вузов / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 398 с.
80. Чайченко О. Укри-арії. Дослідження родоводу українців / О.О. Чайченко. – Київ : Варта, 2003. – 301 с.

81. Шевельов Ю. Регабілітація людини // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II: Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 812–821.
82. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг // История эстетики : в 5-и т. – Москва : Наука, 1967. – Т. 3. – 405 с.
83. Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного / В. Б. Шкловский. – Москва : Советский писатель, 1970. – 375 с.
84. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – Москва : Советский писатель, 1959. – 627 с.
85. Шлегель Ф. Фрагменты / Ф. Шлегель // История эстетики : в 5-и т. / Ф. Шеллинг. – Москва : Наука, 1967. – Т. 3. – 405 с.
86. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – 479 с.
87. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. М. Эйхенбаум // О прозе. О поэзии. – Ленинград : Худож. л-ра., 1986. – 456 с.