

Вадим Василенко

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.10.73-89
УДК 821.161.2-31.09:19 Гуменна 159.923.2

МІЖ СОЦІАЛЬНОЮ УТОПІЄЮ І ТОТАЛІТАРНОЮ РЕАЛЬНІСТЮ: “ДІТИ ЧУМАЦЬКОГО ШЛЯХУ” ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

Статтю присвячено дослідженню роману “Діти Чумацького Шляху” Докії Гуменної, який розглянуто в контекстах літературного процесу повоєнної української діаспори загалом і прози Докії Гуменної зокрема. З’ясовано, що визначальними в романі постають проблеми взаємозв’язку митця та влади, літератури й політики, життя і творчості письменника в умовах тоталітарних держави й культури.

Ключові слова: пам’ять, тоталітаризм, покоління, утопія, топос.

Vadym Vasylenko. Between Social Utopia and Totalitarian Reality: “Children of Milky Way” by Dokiia Humenna

The paper considers the novel “Children of Milky Way” by Dokiia Humenna in the context of the postwar Ukrainian diaspora’s literary process. The focus is on the issues of relations between fiction and documentary writing, the individual and collective experiences.

The literary Kyiv, being one of the central images in Dokiia Humenna’s novel, appears not only as a page from individual or national histories, a sample of the Kyiv text in the Ukrainian diaspora’s prose, but also as a generalization based on such texts and made due to various forms of intertextuality, which absorb the history and atmosphere of the Kyiv 1920s.

The problem of interrelations between the writer and government, art, politic, and ideology is one of the most essential in the novel: Dokiia Humenna reveals various aspects of the writer’s life and work in conditions of the totalitarian state and culture – from suicide to madness, from resistance to adaptation and collaboration.

A future person and society in “Children of Milky Way” are represented in a commune. The histories of the two characters-antipodes Taras Saragola and Seraphym Carmalita are connected to its progress and decline; in the world of totalitarian repressions and control they choose different life strategies and roles.

The memory about Soviet terror and repressions, as well as the Holodomor-genocide, “killing the Ukrainian peasantry as a foundation of the nation and destructing intellectuals as a brain of the nation” is important in the novel.

The history of collectivization is related to the traumatic memory of the serfdom times, which affects the second and third generations and deepens the trauma caused by disintegration of a family, destruction of the patriarchal peasant world. This process was accompanied by desacralization of the Father’s figure as a personification of power, by infantilization of masculinity.

The writer associates totalitarian reality with the metaphor of Night, which acquires different ambiguous meanings in the Ukrainian anti-totalitarian discourse.

Keywords: memory, totalitarian, generation, utopia, topos.

У романі-тетралогії “Діти Чумацького Шляху” (Мюнхен, 1947; Нью-Йорк, 1951) Докія Гуменна подає розлогу хроніку культурних, літературних подій 1920 – 1930-х років (диспутів, читань, обговорень, театральних постановок, художніх виставок, концертів тощо). Серед найважливіших ідеться, зокрема, про літературну дискусію 1925 – 1928 рр., закриття літературного клубу Української комуністичної партії (УКП) (1925), процес над Спілкою Визволення України (СВУ) (1929), самогубства М. Хвильового, М. Скрипника

(1933), ліквідацію літературних угруповань і створення, натомість, Спілки радянських письменників (1934), арешти, суїциди літературних, політичних діячів. Водночас Д. Гуменна розгортає цілу серію “літературних портретів” своїх сучасників: деякі з них фігурують під власними, деякі – під прибраними іменами. Питання про прототипи, використання псевдонімів, символіку імен персонажів, зокрема тих, у яких відбилися риси культурних, політичних діячів 1920 – 1930-х років, – тема окремої розмови. Вірогідно, авторів, доля яких зоставалася невідомою, названо прибраними, хоча на загал упізнаваними іменами, натомість одні з письменників постають під власними (як-от М. Хвильовий, С. Пилипенко, М. Зеров, С. Васильченко, М. Вороний та ін.), інші – під вигаданими (Дмитро Завул – Дмитро Загул, Василько – Г. Косинка, Криничка – В. Сосюра, Билина – П. Тичина, Осадчий – Є. Плужник, Танцюра – Я. Качура, Головач – Б. Антоненко-Давидович, Аделаїда Бунук – З. Тулуб, Василь Рогнідич – М. Рильський, Еґо Шавлій – Г. Шкурупій, Степан Ре – І. Ле, Шуліка – І. Кулик, Юхим Оксанич – Ю. Смолич, Тамара Сагайдачна – Н. Забіла, Юлія Смеречинська – А. Турчинська, Липовецький – С. Щупак, Борис Микитчук – О. Корнійчук, Першотравневий – Л. Первомайський, Наталя Яворина – сама Д. Гуменна, Любомирко – Л. Дмитерко, “витончений повістяр французької школи Зеленгай” – В. Підмогильний, драматург Зима – І. Кочерга та ін.). Крім того, Д. Гуменна вводить у свій роман ті чи ті тексти, згадуючи зокрема: “Пісню про Сталіна” Василя Рогнідича (однойменний твір М. Рильського, 1936), новелу “В житах” Василька (однойменний твір Г. Косинки, 1926), романи “Вальдшнепи” М. Хвильового (1927), “Січ-Мати” Головача (незавершений роман-трилогія Б. Антоненка-Давидовича, час написання – 1926 – 1933), “Лицарі руїни” Аделаїди Бунчук (дилогія “Людолови” З. Тулуб; 1934, 1937), “Чад” Танцюри (однойменний роман Я. Качури, 1928), “Дзвін кайла” Степана Ре (“Роман міжгір’я” І. Ле, 1932), памфлети “Про “Сатану в бочці”, або Про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян” (1925), “Камо грядеши” (1925) М. Хвильового, п’єси “Комуна в степах” Бориса Микитчука (водевіль “В степах України” О. Корнійчука, 1941 та драма “Комуна в степах” М. Куліша, 1925), “Година й час” драматурга Зими (“Майстри часу” І. Кочерги, 1925), збірки “Сонячні кастаньєти” та “Кроком крицевим” поета Билини (“Сонячні кларнети”, 1918 та “Партія веде”, 1934, П. Тичини) та ін. Звісно, немає підстав цілком ототожнювати розрізнені, фрагментовані спогади з реальними історіями, а персонажів – із їхніми прототипами: нерідко образи реальних письменників у “Дітях Чумацького Шляху” скопійовано з декількох прототипів (Борис Микитчук – О. Корнійчук, І. Микитенко, Б. Коваленко), а в постатях вигаданих неважко знайти риси реальних персонажів (Кузьма Волинець – Т. Осьмачка) тощо. Із цього погляду, указуючи на зв’язок окремих персонажів із їхніми прототипами, Г. Костюк наголошує на художній умовності образів, зазначаючи, що “така метода компонування дала підставу деяким критикам твердити, що роман “Діти Чумацького Шляху” стоїть на межі між мистецькими творами і звичайними спогадами” [8, 57]. Пересторога вченого, як видається, небезпідставна. Так, інший літературознавець із діаспори Ю. Бойко у своїй рецензії вказує на роман Д. Гуменної як на “незамінне джерело фактичних матеріалів для історика літератури, який писатиме про 30-ті роки”. На його погляд, документальність у романі “доведено до фотографічності” [1, 135].

Образи своїх сучасників Д. Гуменна розкриває не так через дії та вчинки, як через висловлювання (про літературу, культуру, політику тощо), вкладаючи в уста письменників і вчених ті чи ті вислови, анекдоти, вихоплені з приватних розмов, публічних виступів, дискусій (отже, звертається до форми автохарактеристики), покликаючись на думки інших осіб, цитати з творів тощо. Важливими прийомами

характеротворення стають цитування, алюзія, ремінісценція – своєрідні форми культурної пам'яті, що виявляють сконструйовану природу тексту й передбачають наявність фонових знань у реципієнта про ті чи ті літературні факти, події: це балансування на знайомому полі, серед упізнаних імен, подій і творів. У цьому значенні форма інтертекстуальності стає певним різновидом пам'яті літератури (із погляду постструктуралістської теорії, література загалом є не чим іншим, як покликанням на попередні тексти: вони вбирають у себе новий твір, (ре)актуалізуючи його визначальні смисли). Не випадково, зіставляючи поняття пам'яті з категорією інтертекстуальності, у праці “Пам'ять і література” (1990) німецька літературознавиця Р. Лахман пише про інтертекстуальність як своєрідний “мнемонічний простір, що розгортається між текстами і простором пам'яті всередині конкретних текстів, сконструйованих із закладених у них інтертекстів” [13, 24], а також як “зв'язок між літературним і не літературним текстами”, указуючи як на одну з найважливіших для літератури проблему з'ясування взаємодії між собою мнемонічного відтворення образу з поетичною уявою. Той або той твір, “конструюючи структуру пам'яті, у якій мнемонічне зображення розміщено так само, як у мистецтві пам'яті”, постає “новою інтерпретацією” та “актом пам'яті” водночас: “Коли література розглядається у світлі теорії пам'яті – це виглядає як мнемонічне мистецтво за визначенням. Література – це культурна пам'ять, що працює не як пристрій для записування, а як єдність актів пам'яті. Література вписується в простір пам'яті, в який уже вписано раніше створені тексти. У літературі тексти, що існували раніше, не зостаються у своєму попередньому вигляді, а трансформуються зокрема для того, щоби позбутися впливу минулого” [12, 301]. Водночас можна говорити не лише про ті чи ті тексти, відображені в романі Д. Гуменної (його інтертекстуальне поле), а й про ті, що позначилися на його структурі, сюжеті, жанровій, естетичній природі тощо (“Місто” В. Підмогильного, 1928; “Комуна в степах”, “Мати” М. Куліша, 1925; “Фавст” Г. Косинки, 1923 та ін.), зв'язок “Дітей Чумацького Шляху” з іншими творами письменниці (передусім романами “Хрещатий Яр”, 1956, і “Скарга майбутньому”, 1964, що належать до “київського циклу” прози). Суб'єктивно-психологічна оцінка літературного процесу 1920 – 1930-х років загалом і його репрезентантів зокрема, процес повернення замовчуваних, відцензурованих фрагментів історії та пам'яті літератури в “Дітях Чумацького Шляху” – це також спроба (пере)осмислення Д. Гуменною своєї творчості, спосіб ствердити, закріпити свою (спів)присутність у контекстах власної доби й покоління, адже, як стверджує П. Рікер: “Згадувати щось означає водночас згадувати самого себе” [9, 9].

Київ 1920-х років у “Брамах майбутнього” – це місто, яке ще не звелось з руїн попередніх ідеологій (націоналізму, анархізму, соціалізму), однак перебуває в пошуку нових ідентичностей (ідеологічних, естетичних тощо). Натомість Київ 1930-х постає як місто фантазмагоричне, а життя в ньому набуває маревого, хворобливого бачення: у світосприйнятті протагоніста, alter ego авторки, панує відчуття хаосу, хиткості, абсурдності свого існування. Зіставляючи в “Брамах майбутнього” та “Ночі” два діаметрально протилежні топоси Києва, Д. Гуменна фіксує болісну фрустрацію, яку переживає її alter ego: місто, яке донедавна здавалося своїм, віддаляється, стає чужим, незбагненим. Простір Києва в романі Д. Гуменної має багато профілів – це динамічний світ неординарних особистостей (письменників, художників, акторів, режисерів, учених тощо), пройнятий тривогою, схильний до політичних коливань, ідеологічних, естетичних перероджень. Як універсальний і смислотвірний образ у “Брамах майбутнього” та “Ночі” Київ становить собою діалогічно складну й різнобічну картину, що складається з різних – паралельних, зворотних та альтернативних історій. Загалом літературний Київ 1920 – 1930-х років як уособлення “втраченого світу”

(національного, культурного), “місто пам’яті”, що залишилось у недоступному минулому, – одна з наскрізних тем, своєрідні культурний текст і міф у художній і мемуарній літературі української діаспори (пригадаймо такі зразки рецепції й репрезентації міжвоєнного Києва, як “Спогади про неокласиків” (1947) Ю. Клена, “Болотяну Лукрозу” (1948), “Доктора Серафікуса” (1947) В. Домонтовича, “Київ часів М. Зерова та П. Филиповича” (1963) Н. Полонської-Василенко, “Київ” (1971) О. Ізарського, “Ти: Повесть із життя українців у золотoverхому Києві 1927 – 1929 рр.” (1982) Олени Звичайної та ін.). У цьому контексті “Діти Чумацького Шляху”, зокрема книги “Брами майбутнього” та “Ніч”, – це зразок концептуального, київського літературного тексту в прозі Д. Гуменної, доповненого романами “Хрещатий Яр”, “Скарга майбутньому” та особливо мемуарами “Дар Евдотеї” (1990), що кидають світло на всю творчу історію “Дітей Чумацького Шляху”, дозволяють порівняти щоденникові (“первинні”) враження з художньо (пере)осмисленими (“вторинними”). У “Дітях Чумацького Шляху” літературний Київ – один із центральних, епічно повнокровних образів – постає не лише як сторінка з індивідуальної чи національної історії, іманентний взірєць “київського тексту”, репрезентованого в прозі української діаспори, а й значною мірою як саме втілення цього тексту (передусім через різні форми інтертекстуальності, покликання на тексти-референти сучасників, які вбирають у себе історію й атмосферу київських 1920-х).

Надмірність історій, подій, персонажів, з одного боку, увиразнює наміри авторки максимально правдоподібно відтворити подієвість історії (літописний, стенографічний елементи роману мають власну вагу та цінність: Д. Гуменна подає панорамний, закарбований у пам’яті відбиток доби, такої, як її могла побачити мисляча, однак не посвячена в “залаштункові” політичні, культурні “таємниці”, людина), а з другого – засвідчує неможливість виконати це завдання, капітуляцію перед великим обсягом матеріалу (огромом імен, подій і фактів), який не піддається художньому опрацюванню. Через це письменниця значно спрощує, схематизує, узагальнює складну літературну, культурну історію 1920 – 1930-х років.

Романтичний оптимізм (вітаїзм), ідеалістичне світобачення “революційних романтиків” у “Брамах майбутнього” уособлюють дві ідеї-антиподи: “Літературної Січі” – метафора, виснувана письменником Головачем (Б. Антоненком-Давидовичем), – тут Д. Гуменна згадує про нарис “Літературна Січ” і незавершений роман “Січ-Мати” Б. Антоненка-Давидовича, і “загірної комуни” – утопічний образ М. Хвильового з його новели “Я (Романтика)” (у романі та спогадах “Дар Евдотеї” Д. Гуменна згадує читання М. Хвильовим цього твору під час його виступу в Києві). Ідеї-метафори “Літературної Січі” та “загірної комуни” – як продовження конфлікту націоналізму й комунізму, війни іншими, невоєнними засобами – демонструють наївність, політичну незрілість, недалекоглядність, ескапізм українського політичного, культурного істеблїшменту, за які йому згодом доводиться платити високу, нерідко найвищу ціну. У другій і четвертій частинах письменниця показує, як художня, політична свобода зменшується, мов шагренева шкіра, а тоталітарна держава, претендуючи на всеосяжний контроль над літературою та мистецтвом, надає перевагу не “людині творчій”, а “людині покірній”. Так на місце знищеного, репресованого покоління “революційних романтиків” приходять профани, плагіатори, ренегати.

Культурне життя Києва 1920-х (у “Брамах майбутнього”) і 1930-х (у “Ночі”) показано через сприйняття Тараса Сараголи, який відображає морально-етичні, ідеологічні й філософські пошуки самої Д. Гуменної, отже, “через якого безособовий наратор інколи проривається зі своїм суб’єктивним голосом у текст

твору” [2, 134]. З одного боку, історія Тараса Сараґоли як центральний сюжет, що пов’язує собою інші, другорядні, продовжує доволі популярний у літературі 1920-х жанр “роману міста” (плідно опрацьований у прозі В. Підмогильного та В. Домонтовича). З другого – цю історію та сюжет уписано в межі “роману виховання”, що синтезує різні (авто)біографічні, соціокультурні (історичні) й умовно-символічні елементи: письменниця розкриває історію становлення, деструкції та нівеляції характеру, інфантилізм українського інтелігента – письменника радянської доби (у цьому контексті згадаймо оповідання “Психологічна розрядка” (1948), повість “Ротонда душоубців” (1956) Т. Осьмачки, другий том трилогії “OST” “Темнота” (1957) У. Самчука та ін.). Життєвий і мистецький шляхи Тараса Сараґоли – одного з головних персонажів у другій (“Брами майбутнього”) і третій (“Розіп’яте село”) частинах і центрального в четвертій (“Ніч”) – узагальнено відтворюють усю складність та драматизм життя і творчості письменника в тоталітарних державі й культурі. Отже, у центрі уваги авторки – творча особистість, крізь призму свідомості якої вона розкриває історію деперсоналізації й деформації внутрішньої свободи: життєві колізії героя сконструйовано так, щоби відобразити психоемоційні, духовні й інтимні переживання й зовнішні, колективні, атрибутивно-конститутивні (національні, соціальні) тенденції та явища, притаманні першій третині ХХ ст. Попри виразно окреслені індивідуально-автобіографічні проєкції, історія Тараса Сараґоли водночас постає спробою узагальненого, колективного портрета українського письменника пореволюційної, тоталітарної доби.

Відкриваючи світ мистецтва, протагоніст занурюється в стихію літературного процесу 1920-х років із його жагою до художніх експериментів, бурхливих суперечок про шляхи розвитку української літератури, культурним протистоянням (зокрема між елітарним “сніговим Парнасом”, “літературним Олімпом”, утіленими М. Зеровим і М. Хвильовим, з одного боку, та плебейською, графоманською “червоною трибуною”, репрезентованою партійними чиновниками та функціонерами від літератури, з другого), конфліктами різних літературних угруповань (“Плуга”, “Гарту”, “Молодняка”, “Ланки”, “ВАПЛІТЕ”, “Пролітфронт” та ін.). Він стає свідком культурного піднесення – “червоного ренесансу” та його ліквідації (не лише людей і книжок, із якими пов’язані здобутки української культури, а й пам’яті про їхнє існування), творення культу особи “вождя народів”, становлення та розквіту тоталітарного режиму.

Упродовж роману письменниця не лише унаочнює різні вікові іпостасі й соціальні ролі Тараса Сараґоли: дитини (“У запашних полях”), юнака, студента, письменника-початківця (“Брами майбутнього”), радянського вчителя, поборника комуні (“Розіп’яте село”), зрілого аналітика та жертви системи (“Ніч”), а й зосереджується на процесі його внутрішньої боротьби. Відстежуючи вікову еволюцію героя, сучасний літературознавець указує на часову лакуну між різними частинами тетралогії: “Реальний анахронізм насправді відтворює велике духовне перетворення <...> Для Д. Гуменної, складається враження, важливо, щоб її персонаж-резонер постійно залишався молодим, дивився на світ наївними очима, через що постійно досягається ефект очуднення” [2, 137]. Крім того, письменниця простежує психологічні зміни протагоніста – від “соціальної мімікрії” (приміряння на себе різних ролей: робітника, учителя, соцагітатора, будівника комуні, радянського письменника тощо) до “внутрішньої еміграції”, за його словами, “входження щодаля в душевне підпілля, більше заслання, ніж би десь у засланні” [4, 176]. Загалом образ Тараса Сараґоли – це відображення людини на тлі межового, критичного часу – проблеми, що має не лише автобіографічне підґрунтя, а й творчі рецепції, зокрема в прозі сучасників Д. Гуменної – М. Хвильового, А. Любченка, Б. Антоненка-Давидовича, Т. Осьмачки та ін.

Проблема вибору, балансування між хутором і комуною, селом і містом, матеріальним і духовним, соціальним і національним, минулим і майбутнім, класовим і універсальним, партійними вимогами та власною совістю, фізичною смертю і творчою кризою порушує психологічну цілісність, поглиблює роздвоєння свідомості та мислення протагоніста й указує на неможливість узгодити індивідуальну ідентичність із колективною, суперечність зі світом і самим собою. Перед Тарасом Сараголю постає складна, з одного боку, ідеологічна, з другого – морально-етична дилема, суголосна зі світоглядними запитамі самої письменниці: змиритися з диктатом вождя і партії, долучитися до гурту комуністичних трубадурів (“хіба й собі поцілувати пантофлю папи”), чи, обравши статус парії, вигнанця, приректи себе на творчу й професійну нереалізованість, ізоляцію?

Крім того, через історію та образ Тараса Сараголи Д. Гуменна розкриває одну з надважливих для між- і повоєнної літератури проблему психологічної деформації характеру внаслідок “виламування” людини зі свого середовища (національного, класового) та пов’язаний із нею мотив “соціальної мімікрії” – як суспільного діагнозу, хвороби тоталітарних суспільства та культури. Розуміючи “соціальну хворобу”, вписану в текст, як своєрідний катарсис, а “соціальний діагноз” як принципову функцію “сімейного роману”, К. Делл у своїй праці, присвяченій жанру “сімейного роману”, зазначає, що таку хворобу “не обов’язково прочитувати як симптом занепаду <...> вона також може бути індикатором кризи, з якої індивід може вийти оновленою, більш зрілою особистістю” [11, 10]. На думку вченої, така хвороба, як одна з невід’ємних рис характеру протагоніста, хоч і має своє суб’єктивне вираження, завжди історично й культурно детермінована. “Соціальну хворобу” як одну з наскрізних, багатofункціональних метафор, наповнених ідейним та ідеологічним змістом, у між- і повоєнній українській прозі загалом і творчості Д. Гуменної зокрема (повістях “Вірус”, 1940, “Мана”, 1952 та ін.) пов’язано з різними “діагнозами”, винесеними письменницею тоталітарному суспільству (моральної деградації, акультурації, культурної амнезії, соціальної мімікрії тощо): психологічно надломлені персонажі, неспроможні адаптуватися до реалій нової, пореволюційної дійсності, “зайві люди”, що втілюють хворобливу атмосферу своєї доби, знаходять відображення в прозі “романтиків революції” (згадаймо “Санаторійну зону”, 1924, “Вальдшнепи”, 1927, М. Хвильового, “Недугу”, 1928, Є. Плужника, “Смерть”, 1928, Б. Антоненка-Давидовича та ін.). До того ж, така “хвороба” не передбачає зцілення: “невиліковно хворі” не лише людина чи суспільство, а й доба, історія, час.

Отже, психосоціальні рефлексії Д. Гуменної – лише одне із фрагментарних відображень складного “патопсихологічного дискурсу”, який розвинувся в літературі пореволюційного часу. У “Вірусі” (1940) письменниця порушує тему “суспільної недуги”, загрозової не лише для фізичного, а й духовного стану “радянської людини”. У повісті “Мана” (1952) така “недуга” набирає форми авторитаризму, що проявляється в прагненні контролю, психологічному насильстві, які руйнують природу людини. У “Дітях Чумацького Шляху” “соціальна мімікрія” розвивається в характері Тараса Сараголи внаслідок протиріччя, конфлікту роду та класу – основним у конфлікті протагоніста є розходження між Я соціальним і Я внутрішнім. Спостереження героя над власним психосоціальним роздвоєнням, яке зумовлює духовну й психологічну кризу, відбиває індивідуальні авторефлексії самої Д. Гуменної (власний досвід “соціальної мімікрії” авторки, детально описаний у спогадах, виявився продуктивним матеріалом для художнього (само)аналізу) та пов’язане з невід’ємним “комплексом жертви”, що супроводжується відчуттями провини,

спробами самовиправдання, намаганнями уподібнитися до інших, зокрема через приміряння на себе різних ролей (агітатора, робітника, сільського вчителя, комунара тощо). Проблему психосоціального роздвоєння, феномен двоїстості, множинності особистості (як визначальні в психосоціальній прозі Д. Гуменної загалом і “Дітях Чумацького Шляху” зокрема, закорінені в художні пошуки письменників пореволюційного часу), пов’язано з особливістю художнього мислення, світорозуміння авторки – темою двополюсного, бінарного світу: реального (репрезентованого через соціальне) і ірреального (що постає як результат уяви, відображення свідомого чи підсвідомості героїв). З одного боку, alter ego авторки керує підпорядковане добі й ідеології прагнення влитись у “колективне тіло” – стати коліщатком і гвинтиком системи, “відкараскатись від цього неприкаяного почуття <...> Спостерегти й себе в цім людським тісті молекулою, що її вимішує серед інших кулак життя” [5, 36–37], “перекувати свою буржуазну психіку, витравити з неї все куркульське, що напластувалося з дитинства” [5, 81], з другого – його спорідненість із родом, що стає захисною оболонкою, духовною плацентою тощо.

В історії Тараса Сараґоли письменниця фіксує вплив тоталітарного суспільства на деструкцію чоловічої ідентичності, інфантилізм як занепад “чоловічої мужності”, який, до того ж у парадоксальний спосіб, виявляється формою внутрішнього, психологічного захисту від тоталітарних структур світомислення та самосприйняття. Цю ідею авторка озвучує у “внутрішньому монолозі” Серафима Кармаліти, який дає таку характеристику Тарасу Сараґолі: він “не мав у собі напористої активності, така індивідуальність неминуче загине в часи, коли державі потрібен тільки стандартний тип папуги-активіста без думок і рефлексій. Але може й добре. Кармаліта вбачав у Тарасові іншу відпорність: глибину почувань, нахил усе пережити обняти найтоншими звивами думки. А ще – чесність, чистоту й правдивість <...> Вони його захистять, ці риси. А ця пасивність збереже його яскраву, вдумливу й чисту індивідуальність” [5, 163].

Дихотомії митця і влади, мистецтва і пропаганди – наскрізні в художній і non-fiction прозі Д. Гуменної. Образ письменника, художника слова в “Дітях Чумацького Шляху” – одна із сюжетотворчих констант (до того ж, осмислення теми творчої особистості, таланту в Д. Гуменної передбачає своєрідну апологію такої особистості). Можна простежити подібність не лише життєвих історій, а й психологічних характеристик протагоністів Д. Гуменної – письменників, учених: Тараса Сараґоли (“Діти Чумацького шляху”), Мар’яни Вересоч (“Хрещатий Яр”, “Скарга майбутньому”), Миколи Мадія та Гаїни Сай (“Золотий плуг”) з постаттю й біографією самої авторки (“Дар Евдотеї”). Кожен із персонажів Д. Гуменної виступає своєрідною репрезентацією alter ego авторки – особистості, яка не піддається однозначним розумінню та сприйняттю; це роль споглядача, самовидця, роздвоєного між позиціями пристосування, співучасті й опору (як активного, так і прихованого). Українські митці, спокушені та поглинуті тоталітарною системою, в атмосфері насилля й відсутності особистої і творчої свободи обирають різні поведінкові стратегії: від самогубства до божевілья, від стихійного чи пасивного спротиву до вимушеного пристосування чи колаборації. Як і сама письменниця, її alter ego прагне не протистояти системі, а дати моральну оцінку того, що відбувається (бути не учасником, а свідком, самовидцем свого часу); зрештою, його міркування, внутрішні монолози й становлять смислотвірну основу роману.

Як один зі “зразків” колабораціонізму Д. Гуменна подає історію Бориса Микитчука: у романі – утілення аморального типу радянського чиновника від літератури, піднесення політичного пристосування до рангу літературного класика. Безпринципний графоман, кар’єрист, демагог, плагіатор, він

відображає всі мінливі повороти й згини партійної політики в літературі. Якщо звернутися до спогадів “Дар Евдотеї”, то неважко помітити, що цей образ не однотипний, а скомпільований із кількох реальних осіб: партійного критика-марксиста Б. Коваленка (“Київські кручі”), історію якого авторка оповідає в “Брамах майбутнього”, драматурга О. Корнійчука та прозаїка І. Микитенка (“Жар і крига”), образи яких вона розкриває в книзі “Ніч”. Історію сходження одіозної “зірки” радянської літератури Д. Гуменна розгортає послідовно, відстежуючи як внутрішні, так і зовнішні перетворення антагоніста в процесі його кар’єрного зростання – творення імені й культу (розділ “Як робиться ім’я”): від батрака та неука, партійного функціонера, дилетанта до державного чиновника, академіка, мільйонера, злого генія, утілення авторитарності, деспотизму й імморалізму, тіні й рупора диктатора. Водночас на прикладі Бориса Микитчука Д. Гуменна фіксує подвійність поведінки та мислення письменницького середовища, розбіжність між офіційним і позалаштунковими оцінками таланту: “У його п’єсах не бачили нічого, крім підсолодженого, дешевенького, допрасованого до примітивних смаків, партійного лубка. Глузували з драмароба, на всі лади критикували. Але в пресі... В один голос, хором галасувала преса про геніальність, яскраву талановитість, глибоку партійність... Цього добра вже були цілі томи” [6, 202].

У “Ночі” Борис Микитчук постає антиподом центрального персонажа – Тараса Сараґоли, його повною протилежністю. Одним із центральних конфліктів роману є історія плагіату, викрадення Борисом Микитчуком п’єси Тараса Сараґоли “Комуна в степах”, а боротьба Тараса Сараґоли за своє авторське право – один із лейтмотивів, що рухає сюжетом. Особисту і творчу драму (неможливість довести своє авторство, бойкотування журналами та видавництвами його творів, приречення на забуття й невідомість) Тараса Сараґоли на тлі суспільної трагедії (репресій, Голодомору) Д. Гуменна зіставляє з кар’єрним зростанням, “історією успіху” Бориса Микитчука, зітканою з брехні, шахрайства, сервілізму. На увиразнення цього контрасту спрацьовують і художні засоби, зокрема прийом монтажу, до якого авторка вдається в останньому розділі “Ночі” (“Мальвіна”), описуючи поїздку обох протагоністів в одному потязі. Вона кадрує текст, порівнюючи думки, почуття, ситуації: вагон-люкс чиновника-мільйонера, академіка, лауреата Бориса Микитчука, що поспішає на зустріч із виборцями, перейнятий задумом нової п’єси, з одного боку, та вагон, заповнений “звичайними смертними”, у якому їде до своєї смертельно хворої матері ізгой, туберкульозник Тарас Сараґола, – з другого. До того ж Д. Гуменна поєднує реальні факти з вигаданими, домисленими чи зміщеними: оповідаючи історію плагіату Борисом Микитчуком п’єси “Комуна в степах”, написаної Тарасом Сараґолою, письменниця використовує реальний інцидент – історію плагіату О. Корнійчуком, одним із прототипів свого персонажа, “героїчної драми” “Загибель ескадри”, але водночас веде мову про реальну п’єсу М. Куліша.

Топос літературного середовища Києва в романі Д. Гуменної репрезентовано через своєрідну поетику, в основу якої покладено антитезу мотивів-опозицій: людина – система, вічне – минуше, істина – брехня тощо. Описуючи літературні життя і побут Києва 1920 – 1930-х, Д. Гуменна подає неоднорідну, ієрархічно структуровану картину, яка складається з кількох рівнів: різноманітність “письменницької номенклатури” на сторінках роману значна, і в ній можна відстежити послідовність (від мікро- до макрообразів), яка дозволяє зрозуміти топос літературного середовища як таку структуру, що відображає взаємодію художнього тексту й досвіду, а також указує на системність художнього мислення авторки. Перший рівень цієї ієрархії

складають “безсмертні”, “корифеї”, “радянські класики”, “штатні письменники”, члени Спілки – вони є викривленою подобою творців, наділених державними почестями, засипаних замовленнями видавництв, і вирізняються яскравою зовнішністю, яка “компенсує” внутрішню порожнечу (Борис Микитчук, Іван Ре та ін.). Другий рівень структурної організації літературного середовища в романі становлять пристосуванці: ті, що зі страху, примусу чи користолюбства з “вільних” художників слова перейшли до рангу “державних” – від служіння Слову на “казенну службу” та перебувають під впливом цензурних догм, отже, письменники, з погляду й авторки, й протагоніста, її alter ego, “несправжні” (Юхим Загайгора, Танцюра, Тамара Сагайдачна, Аделаїда Бунчук та ін.). Третій рівень репрезентують письменники, що опинилися за стінами Спілки, “викинуті”, ізгої, маргінали (Тарас Сараґола, Кузьма Волинець та ін.).

Для зображення письменницького середовища Києва Д. Гуменна звертається до прийомів сатири, гротеску, іронії, фарсу: демонструючи деперсоналізацію й дегуманізацію “інженерів людських душ”, мобілізованих на службу пролетаріату, вона розкриває механізми підміни внутрішнього зовнішнім, неспівзвучності таланту й почестей, конфлікту мистецтва та пропаганди тощо. Колективним (макро)образом, який відображає внутрішній світ тоталітарного суспільства, стає Спілка письменників – своєрідна мікромодель, соціальний зріз тоталітарної держави, яка втілює антигуманну сутність усієї системи, з відповідною ієрархією реальних та уявних цінностей, строкатістю виконавців різних ролей тощо. Створена на уламках літературних організацій, знищених репресивним режимом, вона набуває різних значень: монстра, що нищить таланти, інструмента репресій, безплідної порожнечі, диких джунглів, звіринця, фабрики, яка не відкриває, а репродукує “таланти” так само, як харчі, взуття чи одяг. Попри це, квиток “члена Спілки”, що дає право на публікацію та гонорар, – мрія кожного радянського письменника, від метра до аматора. Сама Спілка стає привабливим місцем зустрічей, обміну новинами та плітками, а що важливіше, роздачі головної “цінності” радянського письменника – продуктивних карток. Зовні видавана за “храм літератури”, зсередини вона нагадує крамницю, державний розподільник, у якому панують глитаї та підлабузники, отже, фокусує соціальну несправедливість. Намагаючись перебувати над подіями, Тарас Сараґола спостерігає за тим, як змінюється Спілка – з дому вільних художників слова в бюрократичну установу, контору “інженерів людських душ”: зі зміною кожного нового голови, який приходить на місце свого репресованого попередника, вона внутрішньо деформується, перетворюючись зрештою в закритий клуб “нової знаті” – лакуз, зажер і кар’єристів (принагідно згадаймо новелу “Психологічна розрядка” Т. Осьмачки, у якій драму таланту, замкненого в тоталітарному вакуумі, як і сатиру та гротеск – засоби відтворення образу “пролетарського поета”, “радянського барда” Мацюри – доведено до найвищих реєстрів), для належності до якого потрібен не талант, а “правильне” соціальне походження, “пролетарське минуле”, участь у комсомолі, наявність партійного квитка тощо. Задушливу мистецьку атмосферу, сповнену остракізмом, підслуховуванням, доносами, цензурними утисками, переслідуваннями інакомислячих, державним терором, alter ego авторки відчуває під час свого перебування в санаторійній зоні, створеній для радянських письменників (подібний сюжет розгортає У. Самчук у другій частині “OST”-у “Темнота”, описуючи перебування Андрія Мороза – прототип О. Довженка та Миколи Бича – прототип М. Хвильового в будинку відпочинку радянських письменників). Індивідуально-автобіографічне підґрунтя цього розділу (фрагмента з власного перебування Д. Гуменної в зоні відпочинку, відтвореному в “Дарі Евдотеї”) посилює реалістичність зображення, поглиблене символічністю його змісту. Будинок відпочинку, як і згодом київський

будинок робітників літератури “Роліт”, де під недремним оком спецпрацівників піднаглядні майстри пера створюють шедеври соцреалізму – дифірамби про “щасливе радянське життя” й оди мудрому “вождю народів”, постає своєрідною мініатюрою “соціалістичного раю”, а тлом, у який його вписано, є символічне “пекло”, репрезентоване макабричною реальністю Голодомору. До того ж такий “рай” нагадує ляльковий театр, а його мешканці – маріонеток, якими диригує ляльковод-диктатор, своєрідну форму вертепу (одну зі смислотвірних для розуміння людини та світу, свого часу художньо (пере)осмислену А. Любченком у його однойменній повісті 1930 р.). Попри те, що до постаті й феномену самого ляльковод-диктатора (на відміну, скажімо, від У. Самчука: у другому томі його “OST”-у диктатор розмовляє з Андрієм Морозом, замовляючи йому кіносценарій про буремні роки революції, чи у “Ротонді душогубців” Т. Осьмачки, який, подібно до Нерона, розмірковує про поезію, вирішуючи долю письменника Івана Бруса) Д. Гуменна не звертається, вона не залишає без уваги тему впливу “вождя” на українську літературу. Мініатюрно-провінційною копією Сталіна в четвертій частині роману стає плебей і графоман Борис Микитчук – очі й вуха диктатора, який перетворює Спілку письменників на “свій маленький Кремль” [6, 202].

Для зображення Спілки письменників – “фабрики” фіктивних талантів – Д. Гуменна не шкодує фарб і порівнянь: за спостереженням одного з рецензентів, “відкриваючи куліси “пролетарської літератури”, вона показує “за тими кулісами <...> не письменників, а гоголівські свинячі рила всесоюзного міщанина” [1, 136]. Як своєрідний макрообраз, Спілку письменників сконструйовано з низки мікрообразів: облич, характерів, голосів. У розділі “Хаші” (книга “Ніч”), характеризуючи письменницьке середовище, Д. Гуменна вдається до алегорії, забарвленої в неприховано-іронічні тони: “...леви, леопарди й благородні олені, видатні чи “маститі” – за влучним виразом якогось великограмотного початківця, – ці вже були прийняті до спілки на першому ж засіданні оргкомітету. Потрапили вже туди й тупі пролетарські мастодонти-ортодокси та критики-шакали, мостилися там лиси й літературні мокриці, терли м’якесенькими лапками граціозні кішечки. Смердючі тхори чекали ще своєї черги, певні, що без них спілка однаково не обійдеться. Літали безтурботні ластівки, стрекотали коники ще поза спілкою, зайці боялися своєї тіні. Бродили табунами “дики”. На жаргоні літературних хашів усе в цім царстві літаючих, повзаючих, стрибаючих і роз’їжджаючих на автомобілях мало свою назву, навіть своє особисте ім’я. Наука класифікації мусила би виробити нові методи, щоб розбити на групи, ранги, види й підвиди цю розмаїту фауну джунглів” [6, 17–18].

У гротескних, сатиричних, карикатурних образах описуючи своїх колег по перу, у розділі з назвою “Бенкет під час чуми” Д. Гуменна, серед інших, зупиняє свій погляд на “старій напівбожевільній дівулі” – графині Аделаїді Бунчук (З. Тулуб). Дворянське походження, манера вдягатися, багатомовність, надмірна емоційність, знайомство з російськими письменниками Буніним, Вересаєвим і Горьким (до речі, детально описано З. Тулуб після повернення із заслання у спогадах “Моє життя”) – у різних фрагментах роману Д. Гуменна іронізує із З. Тулуб, і навіть її арешт і заслання не зворушують авторку, а викликають радше неприховану зловтіху. Такий же однозначно-спрощений у романі й образ Тамари Сагайдачної (Н. Забіли) – дворянки й дружини репресованого офіцера, невгамовної самиці, українофобки, німфоманки й кар’єристки, попівни зі знаменитого козацького роду, що “купається у сяйві успіху” відомої радянської поетки-орденоносця. Попри це, відмінність доль (жертви сталінських концтаборів, з одного боку, й успішної радянської письменниці, з другого) і характерів (стоїчної твердості й легковажної запопадливості) З. Тулуб

і Н. Забіли для Д. Гуменної зостаються непоміченими. Це підтверджують і спогади “Дар Евдотеї”, і щоденники, упорядковані пізніше, отже, пропущені крізь фільтри часу й емоцій: тони зневаги, заздрості, гніву, які Д. Гуменній так само важко приховати, як і читачеві не помітити, виказують радше власну індивідуальну травму, захвану в суб’єктивному досвіді письменниці, – нереалізованої творчої особистості, парії, змушеної жити з тавром “ворога народу”, позбавленої можливості займатися літературною працею, приреченої на невизнання, приховування власних думок, самотність, еміграцію. До того ж авторка не сумнівається у власному статусі праведниці, якій дано бачити малодушність, дріб’язковість, лицемірство й аморальність своїх сучасників, а комплекс жертви, болісні відчуття кривди й образи посилюють переконання у власній правоті: приватизуючи монополію на істину, вона не помічає всієї складності й неоднорідності подій і характерів, неоднозначності ролей, які виконували її однодумці й інакодумці в театрі подій свого часу. Характеризуючи своїх сучасників (часто в гротескних, саркастичних, карикатурних образах), Д. Гуменна значною мірою засвоює систему стереотипів, комплекс кліше, почерпнутих із кон’юнктурних (офіційних) текстів, зокрема спрямованих і проти неї самої: отже, навіть опонуючи тим або тим реліктам радянського тоталітарного дискурсу, вона зберігає його структуру й сутність.

Своєрідним утіленням прообразу людини (позбавленої індивідуальності й власності) та (безкласового) суспільства майбутнього в романі стає комуна “Вперед”, історію якої Д. Гуменна оповідає в третій частині твору. Утопія комуни як своєрідних прообразу та процесу зародження людини й суспільства майбутнього, позбавлених соціальних, класових, ідеологічних відмінностей, із відсутністю ієрархічної структури, – одна з актуальних в українській прозі ХХ ст. (згадаймо новелу “Чумаківська комуна” М. Хвильового, драму “Комуна в степах” М. Куліша та ін.). Образ комуни “Вперед” у “Дітях Чумацького Шляху” Д. Гуменної має автобіографічну основу, пов’язану з подорожами письменниці, учасниці літературного угруповання “Плуг”, до сільськогосподарських комун на Запоріжжі (1928), Кубані (1929), в Асканії-Новій (1931). У різних формах – листа (“Листи зі степової України”, 1928), нарису (“Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная”, 1929), репортажу (“Стрілка коливається”, 1930), повісті (“Кампанія”, 1931) – Д. Гуменна однією з перших спробувала відтворити внутрішні метаморфози українського пореволюційного села, задокументувати проблеми й суперечності, що зароджувалися в ньому, як морально-етичні, так і соціально-політичні. В одному з авторських коментарів до “Листів зі степової України” вона зазначала: “Мною керувала засада: хоч суб’єктивне, але правдиве зображення, без фальшу і натяжок, достосованих до стандартного штампугазетних передовиць. Я вважала, що вся вартість такого опису не так для сьогоденного дня, як для майбутнього. Щоб майбутнє знало, якими були початки. У цей комплекс моєї творчої методи входило і моє розуміння-нерозуміння поточних подій, а в ньому й моя віра, що твориться нове, небувале, нові форми, як наслідок індустріалізації України” [7, 4]. Творчий дебют – спроба художньої об’єктивності – засвідчив її чутливу інтуїцію, внутрішній опір ідеологічним навіюванням виявився в усвідомленій відмові дотримуватися кон’юнктурних приписів. Покарання не змусило себе чекати: виключення із “Плуга” й відмова в членстві Спілки письменників, а також – шлейф ярликів (“куркульської агентки”, “рупора дрібної буржуазії”, “політично неписьменної”, “куркульської провокаторки”, “наклепниці на радянську дійсність” тощо), який переслідував письменницю впродовж майже десяти років, із заборонаю публікуватися (дещо з написаного “у шухляду” вона оприлюднила напередодні та в роки війни, в окупаційних, зокрема київських

“Литаврах”, редагованих О. Телігою, та харківському “Засіві”, що виходив за редакцією Ю. Шереха та В. Домонтовича) літературних часописах. Цей автобіографічний досвід авторки, відображений у “Дітях Чумацького Шляху” в історії Нелі – письменниці Наталі Яворини, знаходить своє продовження в історії іншої alter ego Д. Гуменної – письменниці Гаїни Сай із роману “Золотий Плуг”, двох художніх історій, які резонують одна з одною. Повертаючись до свого альтернативного Я, письменниця розповідає про власне життя з дистанції, розмірковує про себе як про Іншого в контексті минулого, виступаючи в іпостасях головного персонажа і стороннього спостерігача водночас. Попри це, така самозалученість, уписування себе, своїх історій та біографії в текст (як певна форма текстуалізації травми) – спроба зведення поррахунків із минулим, не може бути безпосереднім ототожненням автора з персонажем, а художніх історій та біографії з реальними.

Прикметно, що в цій історії – раптової з’яви й такого ж раптового зникнення Д. Гуменної з літературного процесу 1920 – 1930-х років – є ще одна проблема, що радше інстинктивно, ніж усвідомлено спричинилася до (спів)участі письменниці в культурному конфлікті, один із сюжетів якого розгорнувся в політичній і літературній дискусіях 1920-х. Ця (спів)участь, здається, стурбувала марксистських критиків і партійних функціонерів чи не більше, ніж “викривлене розуміння” письменницею політики “соціалістичного господарювання” та відсутність у неї “соціального ентузіазму”, а її обговорення, мігрувавши зі сторінок літературних часописів до урядових (як харківських, так і московських), змусило втрутитися не лише літературних “корифеїв”, а й партійних чиновників. Ідеться, зокрема, про полеміку Д. Гуменної з російським “пролетарським” письменником Ф. Гладковим – членом компартії й автором “виробничого роману” “Цемент” (1925). Перебуваючи майже в той самий час у тому ж місці, що й українська письменниця, російський класик соцреалізму у своєму репортажі – нарисі “Коммуна “Авангард”, опублікованому в московській пресі незадовго до того, як вийшли друком “Листи зі степової України” Д. Гуменної, а згодом виданому окремою книжкою (1928), зобразив цілком відмінну від побаченої українською письменницею “радянську дійсність” (невдовзі його нариси про “Авангард” лягли в основу ще одного “пролетарського роману” “Нова земля”, 1931). Полеміка між Ф. Гладковим і Д. Гуменною розгорнулася, однак, не навколо відображення “радянської дійсності” – ідеологічно та стилістично витриманого, “канонічного”, з одного боку, і реалістичного, з другого, а була пов’язана з питанням, таким же принциповим для авторки “Листів зі Степової України”, як і безпринципним для автора “Комуни “Авангард”. Мова йде, зокрема, про сентенцію класика соцреалістичної прози про недоцільність “гальванізації” “українського язика, который покрылся прахом” і “тормозит развитие социалистического строительства” та пропозицію “использовать русскую культуру для общекультурных целей”. Якщо згадати традиційні розуміння та сприйняття російською літературою “української проблеми” як маргіальної, пасторально-провінційної, які ні до, ні після революції істотно не змінилися (на це вказує, наприклад, імперська шовіністична риторика виданої того ж року “Білої гвардії” М. Булгакова), і поглянути на цей “інцидент” у контексті йому подібних, зокрема і в середині 1920-х (у цей час набув значного резонансу лист класика російської літератури М. Горького до О. Слісаренка про недоцільність перекладу його повісті “Мати” “украинским наречием”), то дискусія Д. Гуменної з Ф. Гладковим – це один із побіжних фрагментів в історії протистояння центру й периферії, певний вияв “колоніального ресентименту”, що відображає загальнокультурні настрої й тенденції цього часу.

Як своєрідний мікросвіт із власними законами – від анархічних до диктаторських, комуна “Вперед” у романі Д. Гуменної є ще одним відображенням

тоталітарного макросвіту – профанного й абсурдного. Саму історію зародження та розпаду комуни в “Дітях Чумацького Шляху” пов’язано з дослідженням Д. Гуменною соціально-психологічного становлення “людини колективної”, “людини маси” та впливу зовнішніх чинників на внутрішній світ персонажа. Опрацьовані в різних формах і жанрах, суб’єктивні враження, випробувані часом і досвідом, стали вдячним підґрунтям для художнього аналізу соціальної утопії. Уникаючи калейдоскопічних переміщень, несподіваних збігів обставин, нагромадження однотипних епізодів, авторка зосереджується на історіях життя протагоністів – Тараса Сараголи та Серафима Кармаліти. Друга книга роману (“Розіп’яте село”) – це наближений до соціологічного аналізу художній документ, опис психобіографій двох персонажів-антиподів (у якому, втім, соціальне домінує над психологічним). Важливим чинником характеротворення тут є монологічність, самосповідь – кожен із героїв немовби звітує перед власним внутрішнім Я (занурення в підсвідоме веде письменницю до освоєння “потому свідомості” як своєрідної форми та прийому внутрішнього (само)вираження). У різних частинах роману Д. Гуменна показує протагоністів як через сприйняття одне одним, так і самосприйняття, ідентифікуючи тип внутрішньо роздвоєної “радянської людини”, штучно вилучений зі змістового поля соцреалізму: як висловився свого часу один із цензорів, її колега “по перу” П. Панч, “забракувавши” друк повісті “Мана”, “таких людей у радянській дійсності немає” [3, 315]. Увага Д. Гуменної до образів та історій людей, яких, за словами радянського класика, “немає”, можна вважати певним контрнарративом, який підважує канонічну структуру, принципово антиіндивідуальний, антипсихологічний дискурс соцреалізму, що, свідомо маргіналізує морально-психологічну, філософську проблематику, протиставляє їй активну участь протагоніста в колективних історичних, соціально-політичних (державних, класових, мілітарних тощо) проектах, замінюючи внутрішні пошуки великими ідеологічними конфліктами.

Попри те, що образ Серафима Кармаліти – Карла Моора (алюзія на головного героя з “Розбійників” Ф. Шиллера) – фрагментарно з’являється ще в “Брамах майбутнього”, його характер та історію розкрито в “Розіп’ятому селі”. У творенні цього образу поєднано різні, взаємовиключні ролі й іпостасі – це приклад свідомого зрощення, синкретизму різних, неспівзвучних ідентичностей (ідеологічних, соціальних, класових): творця й руйнівника, колаборанта й інсургента, ідеаліста-романтика, мрійника-утопіста й раціоналіста-прагматика, петлюрівця й пролетаря, злочинця й святенника тощо. Нанизуючи різні ролі й ідентичності, які водночас є частиною одного Я, Д. Гуменна наголошує на феномені “множинної особистості” як на одному із симптомів революційної доби (апробований у літературі й кінематографі міжвоєнного часу, такий прийом сприяє непередбачуваності розвитку історії та сюжету). Характеризуючи себе не інакше, як “скорочене видання “Історії України” в мініатюрі й швидкісних темпах” [5, 79], Серафим Кармаліта стає втіленням самої революційної епохи, різних, антагоністичних класів і станів: приміряючи на себе “життя інших”, він виявляється компіляцією декількох паралельних, не подібних один на одного образів. У “Розіп’ятому селі” він деміург-оптиміст, натхненний “поетичним діалогом” “Місто Сонця” Томмазо Кампанелли, будівничий комуни, яку мріє назвати “Геліос”, уявного суспільства майбутнього, “соціалістичного раю”, а також правдошукач, розчарований комунізмом, самотній бунтар і народний месник (своєрідна реінкарнація Устима Кармалюка – співзвучність прізвищ тут не випадкова). Складний характер і внутрішня драма – стани душевного розпаду, психологічного роздвоєння Серафима Кармаліти відображають драматичний конфлікт між особистим і суспільним, міфом і дійсністю,

національною самосвідомістю й соціалізмом, неподоланою соціальною залежністю й потягом до свободи. Це світ особистості, одна частина якої прагне прекрасного, ідеального, утопічного майбутнього, а друга натомість усвідомлює реальне становище, розбіжність ідеалів соціальної рівності з деструктивними ідеалами комуністичної системи, неспівзвучність соціального й національного, класового й універсального, переживає відчуття приреченості тощо. Серафим Кармаліта – заручник і повстанець проти створеного ним світу комуни та власного, хоч і запізно усвідомленого, підпорядкованого становища. Якщо в “Брамах майбутнього” Серафим Кармаліта втілює тип анархіста, вихідця зі степу, невпокорену степову стихію (вливаючись у місто, він студіює філософію й літературу, читає памфлети Хвильового, відвідує лекції й вистави театру “Березіль”, але водночас зостається осторонь – не лише Іншим, а й Чужинцем), то у “Розп’ятому селі” виростає в месника, “розбійника Кармелюка”, антирадянського повстанця Дуку.

Прикметно, що у своєму романі Д. Гуменна оголює тему кріпацтва – глибинну архітрауму (соціальну, культурну, ментальну), яка дається взнаки в другому, третьому поколіннях, поглиблює драму розпаду роду, знищення патріархального селянського світу, що супроводжується, зокрема, десакралізацією фігури Батька – традиційного втілення влади. Упокорені тоталітарною системою селяни – це передусім нащадки тих, кого було порабовано імперською системою: викорінення класу вільних хліборобів, знищення поваги до власності, культури праці, розрив зв’язку із землею – механізми колоніальної стратегії, що призводять до краху, загибелі української селянської цивілізації. Травма кріпацтва, попри своєрідну художню репрезентацію (від сентиментальних “Народних оповідань” Марка Вовчка чи романтичного “Сну” Т. Шевченка до критичного реалізму “Миколи Джері” І. Нечуя-Левицького чи натуралізму “Хіба ревуть воли, як ясла повні” Панаса Мирного й І. Білика), ніколи не підлягала посутньому опрацюванню в українській літературі. У радянський час кріпацтво (як політичну, соціальну практику) було реанімовано в найдемонстративніших формах: у вигляді колективізації, скасування права приватної власності, заборони переселення, обов’язкової “трудової повинності” з низкою санкцій (від адміністративних до кримінальних), системи оподаткувань, зокрема й за “нераціональне” використання власного часу й тіла – одержавлених, які належать тоталітарним Матері-Вітчизні й Батькові-Вождеві, тощо. Відповідно, й історія, і практика кріпацтва, попри декларативну риторичку “звільнення поневолених”, виявилася фікцією, незаповненою лакуною. Спогади про кріпацтво в романі Д. Гуменної пов’язано з руйнацією самої структури патріархального світу, розпадом селянського роду. Таку ж ідею – зв’язок кріпацтва й колективізації, а крім цього, руйнування, деструкцію соціалістичного міфу про “щасливе” колгоспне село (чи не найвиразніше реалізованого в п’єсі “придворного драматурга” О. Корнійчука – водевілі “В степах України”) артикулюють у повістях “План до двору” Т. Осьмачки, “Ім дзвони не дзвонили” (1987) О. Гай-Головка та ін. Селяни, у пам’яті яких zostалися спогади про лихоліття кріпацтва, у повісті О. Гай-Головка вбачають у колгоспі панщину, колгоспних бригадирів, які охороняють “соціалістичну власність”, називають не інакше, як осавулами, а колгоспників – кріпаками. Досвід кріпацтва в “Дітях Чумацького Шляху” Д. Гуменної відображено в характері найстаршого представника, патріарха роду Сарагол, діда Тараса та батька Меркурія Яриня, молодість якого сягає років панщини, – “темного, як хмара”, неписьменного, забобонного й безкультурного деспота: він нищить музичні інструменти Меркурія, палить книжки, змушує до надривної праці дітей, яких вважає своєю власністю, таким же майном, як землю, худобу та

реманент, а сутність і вартісність життя вбачає в примноженні багатства (тут Д. Гуменна розвиває теми землі, наживи та збагачення, плідно опрацьовану в літературі критичного реалізму). Своєрідним продовженням образу Яриней Сараголи стає такий само темний, як і колишній кріпак, збіднілий поміщик Автоном Кіндратович – ошадний, жорстокий і безграмотний дворянин-монархіст, пияк і садист. Різні за віком і соціальним станом образи Яриней та Автонома Кіндратовича – вихідців із патріархального, дореволюційного світу – це уособлення чоловічого, батьківського деспотизму, спротиву соціальним змінам, які руйнують, підточують, нищать сім'ю і рід. Фігуру батька як основоположника роду, утілення влади в “Дітях Чумацького Шляху” десакралізовано: він об'єднує сім'ю й рід, але водночас і роз'єднує їх, а сім'я й рід стають не лише прихистком, а й в'язницею, з якої діти рятуються втечею або знаходять звільнення із неї через смерть. Монструозність (Яриней Сарагола), комічність (Автоном Кіндратович), інфантильність (Меркурій Сарагола) батька увиразнюють ущербність, реверсність, дисгармонію всього традиційного патріархального світу.

Остання частина тетралогії “Ніч” – це втілення часу Апокаліпсису, есхатологічного, анемічного, профанного періоду радянської історії. Образ часу, репрезентований метафорою ночі (темряви), тут має метафізичний, інфернальний вимір і позначає час влади диявола, триумфу зла, часову одиницю-антитезу до світлого дня. Крім того, метафору ночі (темряви) як опорну часову дефініцію, співвіднесену з поняттями зла, смерті, неспокою, страху, відчаю, безмовності тощо – одну з наскрізних в антитоталітарному дискурсі української діаспори (згадаймо “Ночі”, О. Смотрича, “Темноту” У. Самчука та ін.) можна розуміти як своєрідний культурний, психологічний стан, пов'язаний з відчуженням, приреченістю, страхом. Невипадково, розглядаючи книжку малої прози “Ночі” (1947) О. Смотрича, Ю. Шерех указує на суголосність художніх інтенцій книжки українського письменника з “Подорожжю в країну ночі” (у перекладі “Подорож на край ночі”, 1932) французького прозаїка Л.-Ф. Селіна, яку він називає “книгою похорону Європи і європейської людини”. Отже, “Ночі”, із цього погляду, – книга-реквієм про “похорон України” та “української людини” (тема, над якою свого часу розмірковував у “Загубленій українській людині” (1954) філософ-емігрант М. Шлемкевич). Однак ніч – не лише час смерті, а й час озвіріння (“Жорстокість, забріханість, неволя – виїдають людське в людині”) та з'яви людини-звіра (“в людині раз-у-раз голосніше говорить звір” [10, 222]). Метафору ночі – утілення порожнього, вірогідніше, спорожнілого простору (як духовного, так і фізичного) – у романі Д. Гуменної пов'язано не лише з внутрішнім, психоемоційним станом суб'єкта, а й зовнішнім станом радянського суспільства, фатальними нищенням і руїною, феноменом тоталітарної держави загалом. Письменниця асоціює образ ночі з підсвідомим, у контексті протиставлення з днем – свідомістю. У книжках “Розіп'яте село” та “Ніч” вона розгортає апокаліптичну картину знищення світу культури й мистецтва, смерті “людини культурної” й постання, натомість, гротескного, потворного антисвіту – колективізації, Голодомору, терору та репресій. Тема Голодомору, яку Д. Гуменна означила ще в “Листах зі Степової України”, на рівні окремих сюжетів, рефлексій і згадок постає в романі “Золотий Плуг”, збірці “Внуки столітнього запорожця” (1981), мемуарах “Дар Евдотеї” та ін. Як фрагмент з історії нищення й один із сюжетів четвертої частини трилогії Голодомор у сприйнятті Д. Гуменної не обмежено фіксацією, описом макабричної дійсності: використовуючи власний життєвий матеріал – свій “внутрішній репортаж” із 1933 р., описаний у спогадах, щоденниках, публіцистиці, авторка прагне не лише зафіксувати (на письмі й у пам'яті) реальність, а й розкрити сутність тоталітарного суспільства. У “Дітях Чумацького Шляху” вона відмовляється від

узагальнено-спрощеного розуміння Голодомору в межах традиційних бінарних категорій (добро – зло, істина – брехня тощо). Попри те, що голод, як і терор, проходить “червоною ниткою” крізь дві останні книги роману, він застається чимось незрозумілим, недоусвідомленим як авторкою, так і персонажами. Герої Д. Гуменної багато сперечаються про сутність марксизму, колективізації, російського імперіалізму, подальший розвиток утопічних ідей і соціалістичних теорій в СРСР, і з цих полемік проступають різні позиції, погляди, переконання тощо, однак ретранслюючи сукупність різних, антагоністичних поглядів і позицій, письменниця нерідко залишає питання без відповідей.

Якщо колективізація примушує “ідеального комунара” Серафима Кармаліту до збройного опору, то “ідеальний мораліст” Тарас Сараґола, попри хиткі вагання й протиріччя, легітимізує насильство, сприймаючи комуністичну практику як утілення теорії, суголосної з біблійною заповіддю, – мрії про соціальну рівність, часи, “коли селянська психіка позбудеться консервативної закостенілості” [4, 125]. Така двозначність – прийом, покликаний розкрити еволюцію поглядів персонажа: зіткнення з жертвами комуністичного насильства спонукає його до сумніву, ревізії своїх уявлень про “світле майбутнє”, яке виявляється не чим іншим, як виплодом “хворої уяви” (так біблійна утопія переростає у “велику ілюзію”, інквізицію – “найповільніше і найлицемірніше у світі знищення, тільки не вогнем, а холодом і голодом” [5, 125]). Моральні терзання Тараса Сараґоли поглиблюються й особистою драмою – смертю матері, зрадою коханої жінки (поетки Тамари Сагайдачної, яка віддається заможнішому та впливовішому супернику – приятелю його дитинства, єврею Фімі Цудечкісу – “відомому” радянському письменнику Юхимові Загайгорі). Розчарування в “соціалістичних ідеалах” стає ще одним морально-психологічним випробуванням для Тараса Сараґоли: відчай і страх зронити необережне слово прирікають його до самотності, недовіри, апатії, а постійне недоїдання та хвороби поглиблюють фізичні страждання. Голодомор і репресії стають тлом, на якому розгортаються драматичні внутрішні конфлікти й суперечності людини, приреченої на фатальну, патологічну самотність, психологічну ізоляцію від оточення, яка межує із приреченістю на безвихідь, відчуження у світі ідеології, диктатури та смерті.

Загалом, “Діти Чумацького Шляху” Д. Гуменної – розлоге психосоціальне полотно, у якому відображено внутрішній досвід авторки (він становить автобіографічну основу роману, яка синтезує реальні факти, спогади з уявою письменниці, художньою трансформацією подій і явищ тощо). Центральним (збірним) образом, що конденсує в собі “атмосферу” доби, у романі є Київ. Як і в інших творах письменниці “київського циклу” (романах “Хрещатий Яр”, “Скарга майбутньому”, “Золотий Плуг” та ін.), репрезентантом авторської свідомості, ретранслятором її ідей стає письменник – художник слова, історію якого вона відтворює на тлі загальної (родової, національної, культурної) історії: з одного боку, його наділено впізнаваними автобіографічними рисами, а з другого – покликано репрезентувати все пореволюційне, міжвоєнне покоління. Спроба аналізу Д. Гуменною теми “соціального підсвідомого”, розкриття внутрішніх суперечностей, що викликають різні психологічні комплекси та фрустрації (соціальної мімікрії, інфантилізму, внутрішнього роздвоєння тощо) є відбитком художніх пошуків репресованого покоління 1920 – 1930-х років, від імені якого та про яке вона говорить.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойко Ю.* “Діти Чумацького Шляху” // *Бойко Ю.* Вибране. – Т. 1. – Мюнхен: Б. в., 1976. – С. 133–136.
2. *Васьків М.* Український еміграційний роман 1930-50-х років: монографія. – Кам’янець-Подільський: Медобори-2006, 2011. – 192 с.

3. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Жар і крига. – Кн. 2. – Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1990. – 346 с.
4. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху: Роман у 4 кн. – Кн. 2: Брами майбутнього. – Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1983. – 198 с.
5. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху. Роман у 4 кн. – Кн. 3: Розп'яте село. – Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1983. – 166 с.
6. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху. Роман у 4 кн. – Кн. 4: Ніч. – Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1983. – 248 с.
7. Гуменна Д. Листи зі Степової України // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 234 Д. Гуменна. – Спр. 48. “Листи зі Степової України” та “Ех, Кубань, ти Кубань, хліборобная...”. Статті, промови, листи. Коментар від авторки. – 135 арк.
8. Костюк Г. На перехрестях життя та історії // Сучасність. – № 3. – 1975. – С. 52–71.
9. Рикер П. Память, история, забвение / Пер. с франц. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
10. Шерех Ю. Подорож у країну ночі // Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеології. – Б. м.: Сучасність, 1978. – С. 221–228.
11. Dell K. The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre. – VDM Verlag Dr. Mueller E. K., 2008. – 248 p.
12. Lachmann R. Cultural Memory and the Role of Literature // European Review. – 2004. – 12/2. – P. 165–178.
13. Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism. – Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1997. – 436 p.

REFERENCES

1. Boiko, Yu. (1976). “Dity Chymatskoho Shliahy”. Yurii Boiko. *Vybrane*. Vol. 1. Miunhen, 133–136. [in Ukrainian]
2. Vaskiv, M. (2011). *Ukrainskii emibratsiinyi roman 1930-50-b rokiv: Monografii*. – Kamianets-Podilskiy: Medobory-2006. [in Ukrainian]
3. Humenna, D. (1990). *Dar Evdotei. Zhar i kryba*. Knyha 2. Baltymor – Toronto. [in Ukrainian]
4. Humenna, D. (1983). Dity Chymatskoho Shliahu: Roman u 4-h knyhad. Knyha druha: “Bramy maibutnobo”. Niu-York: Naukovo-doslidne tovarustvo ukrainskoi terminolohii. [in Ukrainian]
5. Humenna, D. (1983). Dity Chymatskoho Shliahu: Roman u 4-h knyhad. Knyha tretia: “Roziptiate selo”. Niu-York: Naukovo-doslidne tovarustvo ukrainskoi terminolohii. [in Ukrainian]
6. Humenna, D. (1983). Dity Chymatskoho Shliahu: Roman u 4-h knyhad. Knyha chetverta: “Nich”. Niu-York: Naukovo-doslidne tovarustvo ukrainskoi terminolohii. [in Ukrainian]
7. Humenna, D. Lysty zi stepovoi Ukrainu. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Instyute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 234 D. Humenna, Folder 48. “Lysty zi stepovoi Ukrainu” ta “Eh, Kuban ty Kuban khliborobnaia”. Statti, promovy, lysty. Komentar vid avtoroky). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
8. Kostiuk, H. (1975). Na perehrestiah zhytia ta istorii. *Sychasnist*. 3, 52–71. [in Ukrainian]
9. Riker, P. (2004). *Pamiat, istoriia, zabvienie*. Per. s frants. Moskva: Izdatelstvo humanitarnoi literatury. [in Russian]
10. Shereh, Yu. (1978). Podorozh u krainu nochi. Yurii Shereh. *Druha Cberba. Literatura. Teatr. Ideolohii*. Bez mistsia: Suchasnist, 221–228. [in Ukrainian]
11. Dell, K. (2008). *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre*. VDM Verlag Dr. Mueller E. K. [in English]
12. Lachmann, R. (2004). Cultural Memory and the Role of Literature. *European Review*. 12/2, 165–178. [in English]
13. Lachmann, R. (1997). Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. [in English]

Отримано 28 липня 2019 р.

М. Куїв

