

Вадим Василенко

DOI: 10.33608/02361477.2019.09.81-100  
УДК 821.161.2-31.09:19 Гуменна 159.923.2

## РЕІНКАРНАЦІЯ ПАМ'ЯТІ, АБО ПОРТРЕТ ПОКОЛІННЯ В ІНТЕР'ЄРІ ЧАСУ: “ДІТИ ЧУМАЦЬКОГО ШЛЯХУ” ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

У статті проаналізовано роман-тетралогію “Діти Чумацького Шляху” Докії Гуменної в контексті художньої прози української діаспори повоєнного часу. Досліджено жанрову природу, позицію наратора, проблеми взаємозв'язку часу та простору. З'ясовано, що визначальною в романі є ідея поколінневої свідомості, а поняття покоління пов'язано з категоріями роду, пам'яті, ідентичності (національної, соціальної, культурної, ґендерної). Крім того, порушено питання про наявність у романі альтернативних автобіографій письменниці як одного зі способів конструювання самоідентичності.

*Ключові слова:* родинна хроніка, роман поколінь, пам'ять, травма, ідентичність, альтернативна автобіографія, міф.

*Vadym Vasilenko. Reincarnation of Memory, or Portrait of Generation in the Interior of Time: “Children of the Milky Way” by Dokiia Humenna*

The paper analyzes the tetralogy of novels by Dokiia Humenna “Children of the Milky Way” in the context of the postwar Ukrainian diaspora fiction. The researcher raises such issues as the genre nature, narrator’s position, problem of the relationship between the categories of time and space, and the alternative autobiography of the novel.

The process of writing the novel is considered as an attempt to normalize the writer’s own traumatic experience, caused by two decades of totalitarian terror and repressions.

Dokiia Humenna’s novel is regarded in the context of such genres as family chronicle and ‘novel of generations’, which was updated in Ukrainian literature of the post-war period as an attempt to overcome the threatening tendencies of the entropy. At the same time, considering the fact that the novel was written on the verge of fiction and documentaries, the researcher suggested reviewing the work in the context of testimonial literature. It is emphasized that ideas of generational consciousness and generational dimension of time shape the novel, and the concept of generation is associated with categories of ancestry, memory, trauma, and identity. The generation of Ukrainian 1920s, which Dokiia Humenna considers as her own, emerges in the novel as a complex and heterogeneous socio-cultural phenomenon, represented by historical figures that became symbols and signs of their time (Mykola Khyvlovyyi, Mykola Zerov, and others), by literary stories of their alter ego, and fictional characters, sometimes based on several real prototypes.

The myth of primordialism is one of the most important in the novel. It is represented by the archetype of a hamlet, a patriarchal micromodel of Ukraine, traditional in classical Ukrainian literature.

In addition, the author of the paper raised a question about the presence of the writer’s alternative autobiographies in the novel, which might be the ways of constructing her own identity.

*Keywords:* family chronicle, generation’s novel, memory, trauma, identity, alternative autobiography, myth.

Оновлення мнемонічної традиції українського еміграційного дискурсу, що відбулось у повоєнну добу, пов'язане передусім із усвідомленням пам'яті як необхідного обов'язку (“обов'язком пам'яті”, “волею до пам'яті”), своєрідної місії, імперативу, що передбачає письмове закріплення, фіксацію “синдрому свідчення”. Такий “обов'язок”, “волею до пам'яті” підпорядковано ідеї відповідальності перед Собою та Іншим, своєрідної наративної реконструкції минулого (як індивідуального, так і колективного), що виявилось в різних жанрах і стилях. Ідея пам'яті як “доступу до реальності минулого” – невід'ємна

основа діаспорних культури та свідомості, з одного боку – стала універсальним механізмом і ресурсом для збереження, архівування національної культури та традиції, а з другого – загострила потребу самопізнання, дослідження індивідуальної, автобіографічної пам'яті. До того ж необхідність матеріалізації, текстуального втілення пам'яті, як і своєрідність самих меморативних процесів у літературі української діаспори зумовлена роллю та статусом літератури бездержавної, екстериторіальної, тому наділеної різними міфотворчими смислами (“духовної вітчизни” (І. Багряний), “держави слова” (М. Орест), “великої літератури” (У. Самчук) тощо). Своєрідними проявами міфологізації пам'яті стали домінування міфологічного (циклічного та сакрального) часу над історичним (лінійним і профанним), конденсація мотивів ностальгії за ідилічно забарвленим, ідеалізованим минулим, панорамна реконструкція міфопоетичної картини “загубленої Атлантиди” – “утраченого світу”, творення художнього міфу України як своєрідної універсальної змісто- і смислотвірної структури, яка до того ж виявляє неповторні індивідуальні риси (суму авторських міфів). Отже, ідеться не лише про творення, а й про своєрідну міфологізацію пам'яті як наскрізного, поліструктурного образу й уподібнення її до міфу.

Категорія пам'яті особливо важлива для розуміння різножанрової прози Докії Гуменної – однієї зі знакових постатей в українській літературі другої половини ХХ ст. Як репрезентантка, носій культурної традиції 1920-х, у повоєнний час вона не лише продовжила, а й розвинула обірвану тоталітарними терором і репресіями художню традицію, спершу – у повоєнній Європі, а згодом в Америці. Задум “романізованого спогаду” “Діти Чумацького Шляху” Д. Гуменної (першоназва – “Безсмертя”), що виріс до чотиритомної родинної хроніки (саги), хронологічні межі якої охоплюють історію трьох поколінь, – це передусім спроба (ре)концептуалізувати пам'ять – індивідуальну (автобіографічну) і колективну (родову, національну, культурну тощо). Водночас, якщо зауважити, що замисел роману визрів у письменниці в роки Другої світової війни в окупованому Києві, а робота над ним тривала до й під час евакуації до Львова, Турки, Граца, Зальцбурґа, отже, у період нестійкого політичного клімату, психологічної напруги, небезпеки, то процес написання роману можна розглядати як певну спробу нормалізувати власний психоемоційний досвід, своєрідний автопсихоаналітичний сеанс, спрямований на відновлення духовної рівноваги, порушеної страшними воєнними катаклізмами, а до того – двома десятиліттями цензури, переслідувань, терору й репресій. Сліди та “рани”, зоставлені зовнішнім (як між-, так і повоєнним) і внутрішнім втручаннями, засвідчує й “фізіологія” тексту – це проявляється у фрагментизації, розриві наративу, дублюванні одних і тих самих тем, мотивів, рекомбінації історичних і культурних подій тощо.

Час написання роману – переломний і, можливо, найскладніший у життєтворчості Д. Гуменної, виявився також періодом творчого оновлення. Робота над твором, що розпочалася в окупованому Києві й тривала упродовж евакуацій, переїздів, продовжилась у таборах Ді-Пі, коли письменниця входила в літературний процес і середовище повоєнної української еміграції. Три частини роману (“У запашних полях”, “Брами майбутнього”, “Розп'яте село”) вийшли друком 1948 р. (видавництво “Українська трибуна” в Мюнхені), четверта (“Ніч”), роботу над якою Д. Гуменна розпочала в таборах Ді-Пі, у Граці та Зальцбурґу, побачила світ через три роки у Нью-Йорку (загалом, історія видання “Дітей Чумацького Шляху” не менш складна та драматична, ніж історія їх написання). Прикметно, що тетралогія, створена в період Другої світової та перші роки повоєнної, отже – по живих слідах подій, важила для авторки чи не більше, ніж роман-хроніка “Хрещатий Яр” (Нью-Йорк, 1956), присвячена історії Києва

за німецької окупації, над якою, довідуємося зі щоденників, вона працювала одночасно. Вірогідно, у тому, що “Діти Чумацького Шляху” з’явилися друком раніше (роману передувала “Куркульська вілія” (Зальцбург, 1946) – збірка малої прози, написаної в час війни), можна вбачати певний морально-етичний жест, викликаний відчуттям неповерненого боргу, невиконаного обов’язку перед репресованими сучасниками: поодинокі вцілілі мусять виправити несправедливість, zostавивши власне свідчення, щоби розвінчати тоталітарний міф, сконструйований із замовчувань і недомовленостей.

Відтворюючи історію задуму та написання “Дітей Чумацького Шляху”, а також принагідно розкриваючи свою джерелографію, у статті-спогаді “Місія (Як народжувались Діти Чумацького Шляху)” (1983) Д. Гуменна вказує на дисонансне поєднання: з одного боку – відчуттів, викликаних колективним жахом війни й окупації, а з другого – не лише переживання індивідуальної свободи, внутрішніх змін, пов’язаних із відновленням духовної цілісності, а й усвідомлення необхідності естетичних емоцій як своєрідної психологічної ін’єкції в момент, можливо, найважчих життєвих випробувань. Зокрема, вона згадує: “...почали вимальовуватися перші грубі обриси першої, потім другої й третьої книжки. Але події навколо були грізні, нестерпні. Загальна похмура атмосфера німецької заглади; тяжкий щодень: кілька разів німці виселяли, і треба було шукати іншого мешкання та перетягатися. Постійний страх <...> І всі ці обставини, плюс малий каганець-сліпавка, що давав уночі маленьке коло світла та зосереджував думку, – були тим батогом, що підганяв мене <...> І ще одне. Я відчула лет творчої думки. Нестримно пливли й лилися слова, тільки хапай, устигай записувати. Тепер уже нема того мертвого почуття, що в’язало кожен порух мислі: павучої залізної велетенської п’яти на кожному свідому й позасвідому думку <...> Я тепер розкошувала від думки, що пишу як і що хочу <...> Так спізнала я на власній практиці першу заповідь творчості” [4, 2]. На поставлене самій собі запитання: “Що ж було рушієм такої моєї “маніакальної впертості” серед хаосу й катастроф, під час війни – таки здійснити цей мій задум? Що примушувало мене йти “проти течії” в духовному кліматі, повному байдужості від оточення? Що давало силу в п’ятьох евакуаціях тягти на плечах рукопис?” – Д. Гуменна відповідає: “Свідомість мого права працювати словом в українському культурному процесі, того права, яке відібрали в мене на початку мого літературного росту...” [5, 3]. Усе ж, як видається, крім “права” й “обов’язку”, прагнення авторки завершити роман було підпорядковане значно потужнішому “первинному” інстинкту – “страху смерті”, відчуттю близького й неминучого кінця, яке наростало з кожним днем війни – безнастанних евакуацій, утеч і втрат, прощання з рідним містом, переживання тотальної бездомності, відчуженості, вигнання, очікування арешту (в окупованому нацистами Києві) чи репатріації (у зоні американської окупації) тощо. “Якби я знала, що попереду є в мене ще багато часу, може, “Діти Чумацького Шляху” й не були б написані” [14, 32], – зізнавалася згодом вона. Воєнна реальність підживлювала відчуття страху: розстріл нацистською адміністрацією київської Спілки письменників на чолі з О. Телігою в Бабиному Яру (1942) став подією, що вкоренилася глибоко в пам’ять і свідомість Д. Гуменної, а сама письменниця двічі й лише випадком долі unikла арешту: спершу, переховуючись, у Києві, де її зникнення викликало чутки про ймовірну загибель, а вдруге – після евакуації, у Львові, де вона ледь не поплатилася життям за політичну сатиру “Барбос П’ятий”, прочитану на одному з публічних заходів, організованих німецькою адміністрацією.

Утім, можливо, ще більший дисонанс між окупаційною, катастрофічною реальністю, яка не піддається осмисленню й гармонізації, і внутрішнім (“розкамуфльованим”, “розблокованим”) світом, що прагне

цілісності, – розбіжність між “маленьким усесвітом і безмежним Я”, як означила вона цю дихотомію в одній зі своїх неопублікованих повістей, – демонструє проза Д. Гуменної, написана в час війни. У своєму художньому світомисленні письменниця показово культивує (“утрачену” й “реабілітовану”) чуттєвість, яка, утім, виказує внутрішнє протистояння між воєнним хаосом і увяленням про красу людини та світу – як “суперечність між буттям і чином чи суперечність між мистецтвом і солідарністю з людьми” [13, 17]. У випадку Д. Гуменної, звісно, не йдеться про якусь із форм суб’єктивного відсторонення від реальності: у щоденнику, який письменниця вела з міжвоєнного часу, упритул до останніх днів свого життя, до натуралістичних подробиць зафіксовано історію окупаційного повсякдення, суспільну атмосферу страху, агресії, арештів і смертей. Низку фрагментів цих нотаток під назвою “Із записної книжки” авторка невдовзі оприлюднила в редактованому нею другому (й останньому) числі літературно-мистецького альманаху “Керма” (Зальцбург, 1946). Основне ж із написаного стало претекстом до автобіографічного роману-хроніки “Хрещатий Яр”. До речі, інший прозовий твір, присвячений історії окупованого Києва, який передував “Хрещатому Яру”, під назвою “Україно, Мати!” перед страхом обшуку й можливого арешту письменниця знищила ще до евакуації. Питання внутрішньої суперечливості чи моральної виправданості відступає перед унікальним фактажем, який вона зафіксувала з позицій “морального свідка”, “того, хто має досвід страждання – хто є не лише спостерігачем, а й тим, хто страждає” [24, 148], хоча, попри це, “не є фахівцем із предмета з’ясування істини”, бо “може запропонувати лише суб’єктивний погляд на екстремальну ситуацію, пережиту ним” [25, 271]. Спорудження крихкого мосту до літератури над прірвою тотальних безмовності й руїни в період нацистської окупації стало найнагальнішою проблемою, що хвилювала Д. Гуменну, можливо, більше, ніж власне виживання. Те, що деякі з опублікованих у час війни новел було написано в роки радянських утисків і цензури, отже – без надії на публікацію, “в шухляду”, або зарезервовано до невизначеного часу, лише увиразнює драматизм творчих прагнень авторки – того, що сама вона назвала одержимістю, “маніакальною потребою” самоопису – не лише “сповіді перед собою”, а й необхідності зафіксувати власний досвід Сьогодні, щоб урятуватися від невизначеності Завтра.

У різний час роман-тетралогію Д. Гуменної сприймали по-різному навіть одні й ті самі критики. Низка рецензій, що з’явилася по виході перших трьох, а згодом і четвертої книжки, демонструє радше суб’єктивне ставлення, що балансує від стереотипно-упередженого до компліментарно-піднесеного, до постаті письменниці, ніж її твору. В еміграційній і діаспорній критиці часів МУРу та “Слова”, попри посилену увагу до жанрів “великої прози”, “великої літератури” загалом, роман Д. Гуменної виявився заручником ідеологічних, жанрово-стильових, літературно-теоретичних дискусій і, за незначними винятками (як-от окремі спостереження Ю. Шереха чи Г. Костюка), зостався непрочитаним. Літературознавство й критику повоєнної української діаспори, попри незначні спроби аналітичного осмислення, переймало радше питання форми, ніж змісту, аналіз окремих компонентів (теми, ідеї, стилю, образо- й характеротворення тощо), ніж твору як структурної цілісності, певної єдності (естетичної, ідеологічної тощо).

Наголошуючи на “документально-художній цінності” роману Д. Гуменної, Ю. Шерех у статті “Реабілітація людини” (1952), присвяченій аналізу повісті “Мана” (1952), указує на жанрову аморфність, стильову різноманітність “Дітей Чумацького Шляху”, зазначаючи, що “твір захряс десь між Нечуєм-Левицьким і мемуаристикою нового часу, між старомодною побутовістю і психологічним

романом, між лірикою і політикою, розплившись у фактах дійсності, не знайшовши для них м и с т е ц ь к о г о стрижня, не розв'язавши, ба може не поставивши – для самої авторки – проблеми типу і характеру. <...> “Діти чумацького шляху” стали цінним документом доби, зафіксували її деталі, неприступні багатьом спостережникам, – але може ще краще вони зробили б це, коли б взагалі зреклися форми – чи радше решток форми роману” [21, 376]. Згодом у своєму огляді “Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949” (1954) він пише про цей твір як про “найбільше за обсягом полотно”, визначаючи його тему й контекст: “На дуже широкому історико-побутовому тлі від часів передреволюційних хуторів до років колективізації села і винищення творчих кадрів української літератури – письменниця показує долю своїх героїв. Село і місто, студентство, інтелігенція і селянство – ось фон роману” [22, 253]. Значно пізніше, у двотомнику спогадів “Я – мене – мені... (і довкруги)” (2001), пригадуючи власне знайомство з Д. Гуменною, Ю. Шерех увиразнює розуміння роману, зокрема зазначаючи: “...свою провідною чеснотою вона [авторка. – В. В.] вважала чесність. Її бачення світу не було оригінальним, ані великомасштабним. Доба, в яку вона жила, була повна криз і катастроф, і, будучи чесною, вона хотіла ці кризи й катастрофи відтворити. Але вона не внесла в це відтворення проникливого власного, тільки їй притаманного погляду. Коли вона бралася за епос, їй бракувало персональної візії <...>. Але історія, бачена Гуменною, не виявила глибини і скочувалася в фотографії моментів життя <...>. Написане лишається чесним свідченням чесного свідка про те, що той бачив. Це і так бачило багато людей, і Гуменна додала до того тільки посидючість і стриманість” [20, 183]. Віддаючи належне спостережливому погляду Ю. Шереха, зауважу, що суть зображення в романі Д. Гуменної усе ж не у фіксації, розгортанні подій, а в їх суб’єктивізації та фрагментації, не у творенні, а в деструкції: як соціально-психологічне полотно, роман несе в собі сліди і своєї доби, і психології авторки.

Брак композиційної цілісності, визначеної сюжетної лінії, відбитки реалізму завважує в одній зі своїх рецензій літературознавиця з діаспори В. Карпова: “...події, які Докія Гуменна обрала для роману “Діти Чумацького Шляху” <...> можна було б нанизувати й далі, так само, як і початок можна було б відсунути в давніші часи. Це не вплинуло б на сюжетну лінію твору, бо її, як такої, і немає. Це – дзеркало дійсності, в якому відбилася її поверхня, але в якому не все видно її глибинні і таємні нуртування <...>. Матеріал у тому строкатому переплетінні дає яскраву картину, відтворює живий намацальний потік життя” [7, 282]. Дещо звужуючи жанрову природу твору, вона вбачає витoki “Дітей Чумацького Шляху” в соціально-побутовому романі XIX ст., закоріненому в традиційно-селянському епосі: “Націю репрезентує селянство, – мовчазне, позбавлене провідників, з його єдиною і вічною тактикою пасивного опору, як писав Ю. Липа – “тактикою тривання, навіть не очікування” [7, 283]. Зі свого боку, інший діаспорний критик Ю. Бойко, значно спрощуючи змістову й ідейно-тематичну основи твору, пише про роман Д. Гуменної як про “літопис долі двох поколінь селянської родини”, у якому він убачає зв’язок зі “стильовими особливостями реалістичного роману Панаса Мирного, що, як відомо, реалізм поєднує з елементами натуралізму” [2, 133]. Суголосну думку висловлює О. Тарнавський в одній зі статей про Д. Гуменну – “письменницю, яка при всій своїй скромності й маломовності зоставалася маловідомою” [19, 116], визначаючи роман-тетралогію як “епопею селянського побуту, що розповідає про кілька поколінь українського селянського роду” [18, 33].

У чи не найоб’ємнішій серед діаспорних студій, присвячених постаті й доробку письменниці, – “На перехрестях життя та історії” (1975) – Г. Костюк стверджує: “Людина як суспільна істота з усіма її соціальними й побутово-психологічними



рисами, з добрими і злими, свідомими і підсвідомими вчинками – є основним об'єктом людинознавчих зацікавлень Докії Гуменної” [8, 68]. Учений розглядає роман “Діти Чумацького Шляху” в контексті всієї художньої і документальної прози авторки, яку умовно поділяє на чотири ідейно-жанрові цикли: жанр побутово-психологічного оповідання (збірки “Куркульська вілія”, “Чотири сонця”), повісті (“Мана”) і роману (“Скарга майбутньому”), жанр соціальної проблематики (“Діти Чумацького Шляху”, “Хрещатий Яр”), жанр історіософської та міфологічної візії (“Епізод із життя Європи Критської”, “Золотий Плуг”, “Велике Цабе”, “Благослови, Мати!”), жанр художнього нарису-репортажу та спогаду.

Фрагментарно згадуючи прозу Д. Гуменної в різних літературних оглядах і рецензіях, Б. Романенчук зауважує надмірну суб'єктивність і відстороненість авторки, а в другому томі свого фундаментального дослідження “Азбуковник. Енциклопедія української літератури” (1973), фіксуючи найважливіші епізоди з біографії та творчості письменниці, пише про “Дітей Чумацького Шляху” як про “картину життя в стилі традиційного українського реалізму між так званим етнографічним і критичним реалізмом” [17, 508]. У своїй енциклопедичній статті Б. Романенчук характеризує зміст і сюжет кожного з романів, підводячи до думки про тетралогію як своєрідний “документ доби в мистецькій формі” [17, 510].

В українському пострадянському літературознавстві, натомість, попри символічну реабілітацію – “повернення” Д. Гуменної із “забутих” і “заборонених” імен, концептуально-аналітичного осмислення її творчості загалом і “Дітей Чумацького Шляху” зокрема не відбулося. Окремі аспекти роману-тетралогії розкрито в проблемно-оглядових статтях В. Мельника, Ю. Мариненка, М. Васьківа, присвячених ідейно-тематичній, жанрово-стильовій проблематиці твору. У статті “Живий голос далекої епохи” (1993), яка невдовзі лягла в основу підрозділу, присвяченого постаті Д. Гуменної у двотомній “Історії української літератури ХХ століття” (1993), розглядаючи творчий доробок письменниці, В. Мельник указує на художню цінність роману “Діти Чумацького Шляху” “як багатопланового, композиційно ускладненого твору, насиченого ліричними пейзажами, щедрих монологів й полілогів, драматичними, а то й трагічними ситуаціями” [12, 113]. Свої рефлексії над тетралогією дослідник підсумовує спостереженням над історіями кількох поколінь, наголошуючи на “оптимістично-трагедійній тональності” роману, за яким прочитується “крах матеріального й духовного. Крах сподіванок на відродження нації. Крах людини як особистості...” [11, 237]. Зі свого боку, Ю. Мариненко, характеризуючи особливості художнього світомислення Д. Гуменної, указує на мемуарний характер розповідної манери та історіософічність художнього мислення авторки. У дослідженні М. Васьківа твір Д. Гуменної, з деякими спрощеннями й узагальненнями, розглянуто в аспекті розвитку жанру роману в українській еміграційній прозі середини ХХ ст. На його думку, “зосередженість на проблемах сутності людського буття, міжлюдських взаємин і взаємин із довколишнім світом, між минулим і сучасністю людини й нації дають підстави стверджувати, що внутрішній світ письменниці органічно поєднався з домінуванням екзистенціалістського світогляду в післявоєнній Європі” [3, 72].

Загалом “Діти Чумацького Шляху” Д. Гуменної – це художньо організована соціальна стереокартина, пов'язана з різними, амбівалентними моделями індивідуальної й колективної пам'яті, художньої образності. Попри те, що на зовнішньому, композиційному рівні (чотири майже рівномірні частини з виразним поділом на глави, розділи, підрозділи тощо) Д. Гуменна демонструє свою залежність від традиційного жанру та форми, ураховуючи

цілісну, ідейно завершену структуру, кожна із частин є відносно автономним твором, хоч і спорідненим із іншими (попередніми чи наступними) образними, сюжетними, смисловими структурами. Отже, у кожній із книг “Дітей Чумацького Шляху” йдеться про окрему історію, яка водночас є частиною загальної: таку ж композиційну структуру мають трилогія “OST” У. Самчука (романи “Морозів хутір” (1948), “Темнота” (1957), “Втеча від себе” (1982); трилогія “Старший боярин” (1946), “План до двору” (1951), “Ротонда душоубців” (1956) Т. Осьмачки, незавершена трилогія “Буйний вітер” І. Багряного (книжки “Огненне коло” (1953) та “Маруся Богуславка” (1957); трилогія “Наша, не своя земля” Л. Коваленко (романи “Степові обрії” (1964), “Прорість” (1966), “Її окрадену збудили” (1968); шестикнижжя про родину Лисенків О. Ізарського (романи “Київ” (1971), “Чудо в Мисловицях” (1967), “Саксонська зима” (1972), “Полтава” (1977), “Літо над озером” (1981), “Столиця над Ізаром” (1981); дилогія “Шлях невідомого” (1956), “Дім над кручею” (1966) І. Качуровського та ін. Інтервали з відсиланнями до нових книг, розділів, підрозділів у романі передбачають рух сюжету, перехід від одних тем, проблем, ідей до інших тощо.

Свою тетралогією Д. Гуменна розвиває традиційний і доволі плідний в українській літературі XIX – XX ст. жанр родинної хроніки, започаткований іще романом “Люборацькі” (1862) А. Свидницького, хоча, як очевидно, не обмежується ним. Часом утвердження жанрового, структурного канонів, становлення “родинної хроніки” як самостійного прозового різновиду вчені вважають кінець XIX – початок XX ст. – добу значних суспільних катаклізмів, соціальних, економічних, культурних криз і зрушень. Попри принципову розбіжність підходів до визначення й розуміння генеалогічної природи, відсутність єдиної дефініції та співіснування різних суголосних, однак не тотожних між собою, понять, дослідники наголошують на внутрішній цілісності й самодостатності цього жанру. В українській реалістичній прозі родинна хроніка як своєрідне поле “ціннісного сприйняття й відображення світу” [1, 112], яке дає “точки зору й ціннісні орієнтири” [1, 113], набула особливих змісту та значення (крім “Люборацьких” А. Свидницького, згадаймо романи та повісті “Пан Халявський” (1840) Г. Квітки-Основ’яненка, “Брати-близнюки” (1857) О. Стороженка, “Основи суспільності” (1895) І. Франка та ін.). Своєрідного оновлення й реактуалізації цей жанр (зокрема як роман про занепад роду, розрив поколінь) набув у прозі української діаспори повоєнного часу. В українській літературі кінця XIX – першої половини XX ст. жанр “родинної хроніки” розвивався в руслі західноєвропейської художньої традиції, закоріненої в документальні, літописні хроніки, описи родоводу, ідейно й тематично споріднені з історіями сім’ї, роду, покоління тощо.

Сучасні дослідники вважають “родинну хроніку” результатом синкретизму, зрощення епічних жанрів, що супроводжувалося трансформацією їх структури (зокрема роману-біографії, психологічного, соціально-побутового, історичного романів), і пов’язують цей прозовий різновид із розвитком ранніх (як історичних, так і міфологічних) форм родових (генеалогічних) наративів (літописів, легенд, саг тощо). У цьому сенсі йдеться про те, що літературознавці називають “пам’яттю літературного жанру” – поняття, яке М. Бахтін виснував на позначення жанру як цілісного типу художнього висловлювання, наділеного власним генетичним змістом і пам’яттю. Указуючи на взаємопов’язаність і взаємоперехідність жанрових форм у літературі, учений наголошує на тому, що “вторинні (складні) жанри вбирають у себе “первинні (прості)”, які трансформуються, набуваючи нового змісту й значення.

Проблематика виродження, розпаду, розриву сім'ї та роду, відмирання старих культурних і суспільних форм (занепаду аристократії, кризи буржуазного суспільства, руйнування традиційної селянської культури тощо), з яких виростає жанр "родинної хроніки", – одна з визначальних у європейській літературі першої половини ХХ ст. Зіставляючи долі кількох поколінь, автори виявляють подібності й відмінності, фіксують почерговість і спадкоємність генерацій у контекстах різних історичних, економічних, культурних епох: історія родини до того ж стає формою оповіді про значно глибші й об'ємніші процеси та вбирає в себе історії країни, класу, нації ("Сага про Форсайтів" (1906 – 1921) Дж. Голсуорсі, "Будденброки" (1901) Т. Манна, "Сім'я Тібо" (1922 – 1940) Р. Мартена дю Гара, "Сім'я Поланецьких" (1894) Г. Сенкевича, "Сто років самотності" (1967) Г. Гарсія Маркеса, "Галас і шаленство" (1929) В. Фолкнера та ін.). Вірогідно, оновлення жанру "родинної хроніки" (зокрема через відхід від реалістичних та активізацію модерних способів письма й зображення), як і (пере)осмислення теми втрати зв'язку з минулим, викорінення не лише матеріальних (знищених архівів, музеїв, бібліотек тощо), а й генетичних носіїв пам'яті, закорінених у традиції сім'ї та роду, у другій половині ХХ ст. стає спробою подолати внутрішню кризу, намаганням протиставити ідеологічно заангажованим ентропійним тенденціям суспільного процесу (і не лише тоталітарним) гармонійну силу генеалогічного нарративу (зокрема художнього). Історії родів Осташенків, Сараґол, Демницьких, Олевських у "Дітях Чумацького Шляху" Д. Гуменної набувають значення саме таких нарративів чи, вірогідніше, родинних хронік, які, утім, демонструють наявність у творі й інших романних ознак і форм (соціально-психологічного, суспільно-історичного, художньо-документального, урбаністичного, роману-виховання тощо). Таке ж значення мають історії родів Чумаків у "Саду Гетсиманському" (1950) І. Багряного, Брусів у "Ротонді душоубців" Т. Осьмачки, Довбенків у "Волині" (1932 – 1937) та Морозів у трилогії "OST" У. Самчука та ін.

Тема генераційної свідомості, зв'язку й розриву поколінь (батьків і дітей) як одна з "вічних" у літературі, має довгу та складну історію. У прозі української діаспори повоєнного часу вона вирізняється власними епістемологічними рисами (ідеологічними, національними, соціокультурними) та пов'язана з проблемами самовизначення, переосмислення історії, традиції, пам'яті. Звісно, кожна із цих проблем – окремий сюжет для дослідження. Загалом же, характер генераційної проблематики в літературі української діаспори нерозривно пов'язаний із травматичним досвідом екстратованої нації, у якому поєдналися пам'ять про тоталітарні терор і репресії, події Другої світової війни, пошуки власного місця в умовах нового, повоєнного, посткатастрофічного світу з усіма його викликами (соціальними, культурними, національними тощо). Сукупність цих обставин і сформувала своєрідні діаспорні пам'ять і свідомість (зокрема художні).

Таку ж неоднозначність, як і вихід за рамки жанру та форми, демонструють і хронологічні межі роману Д. Гуменної. Попри те, що плин часу, розгорнутий рівномірно й лінійно – без зміщень і ретроспекцій, авторка відмовляється від конкретного фіксування, безпосередньої локалізації часу – його приховано за нанизуванням змін (соціальних, культурних, психологічних тощо), і лише відстежування соціальних, культурних, політичних процесів, які розгортаються впродовж роману, дають змогу локалізувати кожну біографію (індивідуальну, родову) на тлі загальних (національної, культурної, соціальної) історій. Вірогідно, є сенс (хоч і з певною дозою умовності й із певними застереженнями) говорити про тетралогію Д. Гуменної в контексті "роману свідчення", який сучасні дослідники нерідко ототожнюють із традиційними автобіографічними



способами оповіді. Зокрема, якщо зауважити, що жанр свідчення ґрунтується на комплексних, внутрішньожанрових зв'язках і зрощеннях жанрів, які баланують між фактом і вимислом, документальністю і художністю, цілісністю і фрагментарністю, історичною дійсністю і наративною реконструкцією минулого, то, значною мірою, – це жанр полісмиловий, багатофункціональний.

Назви тетралогії загалом (“Діти Чумацького Шляху”) і кожного з романів (“У запашних полях”, “Брами майбутнього”, “Розіп’яте село”, “Ніч”) сприяють передрозумінню змісту й виявляють значимий для кожної книжки смисл. Акумулюючи історичний, міфологічний, архетипний смисли, образ-метафора Чумацького Шляху детермінує ідейну, естетичну, тематичну, сюжетну основи роману (звернення до архетипних образів-символів, наділених глибинним культурним змістом, – одна з ознак художнього прозомислення Д. Гуменної), а водночас відсилає до центральної, поколінневої проблематики. Загалом образ Чумацького Шляху в романі Докії Гуменної наділено двома визначальними функціями, реалізованими в різних контекстах: у метафізичному сенсі він стає ракурсом вічності, уособлює первісні міфологічні уявлення про світ, у конкретно-історичному – репрезентує генетичний зв’язок, тяглість історичної та родової пам’яті трьох поколінь давнього чумацького роду Сарагол (Яриня – Меркурія – Тараса).

Свій твір Д. Гуменна починає здалеку – із другої половини ХІХ ст. Удивляючись у структурні зміни тогочасного світу (історичні, соціальні, культурні, політичні тощо), письменниця аналізує його ментальні, світоглядні, ідеологічні основи, міфо- й ідеологеми, які із часом матимуть непоправні наслідки. Відмовляючись від статичності, вона простежує розвиток історій і характерів кожного з персонажів. Попри це, перенаселення художнього світу персонажами (нерідко це незавершені характери, випадкові голоси чи історії без початку й кінця, які важко пов’язуються між собою), надмірність сюжетних ліній вносить дисгармонію в оповідь, руйнуючи внутрішню цілісність тексту.

Прикметно, що Д. Гуменна не проводить виразних ідеологічного, соціального, культурного водорозділу між традиційно бінарними категоріями – селом і містом, демонструючи істотну зміну як в опрацюванні невід’ємної для української прози теми села, так і нової для неї урбаністичної тематики. Переживаючи докорінні структурні зміни, місто, як і село, перебуває в ситуації глибокого й радикального розриву (між минулим і сучасним, традицією і модерністю, національним і соціальним, батьками і дітьми, Я та Іншим тощо), що змінює його докорінно та безповоротно – як зовні, так і зсередини. Усвідомлення цієї безповоротності стає ще однією ознакою, яка, хоч і не вписана в текст, утім прочитується в контексті: “Діти Чумацького Шляху” – це не лише роман-реквієм “селянській Атлантиді”, “романізований спогад”, “родинна хроніка”, “роман-репортаж” із місця історичної події, а й антиутопія, твір-застереження.

Попри те, що ідейно-світоглядні, соціокультурні, політичні мотиви в романі переплетено з морально-етичними, аксіологічними, психологічними, Д. Гуменна переважно відмовляється від класичної постави наратора, наділеного не лише роллю та функціями посередника (медіатора) між персонажем і читачем, а й правом на авторитетне судження. Отже, письменниця відступає від претензій на “власну правду”, яка коригувала би “часткові правди”, “голосу” резонера, який “приглушував” би інші “голоси”: не для того, щоби підтвердити чи спростувати власні ідеї, а щоби віднайти й зафіксувати відповіді, які ніколи не є однозначними. Із зовнішньо, композиційно розрізнених, але внутрішньо, сюжетно цілісних частин тексту, як із окремих фрагментів, складається мозаїка українського соціуму: історії різних за віком, статтю, класом персонажів у сукупності демонструють історію колективну (своєрідні соціокультурні “портрет”

і “біографію” нації в часі та просторі), а це – привілейована сфера й метод не так письменника, як історика, вірогідніше археолога – фах і досвід, який Д. Гуменна (учасниця археологічних експедицій Т. Пассек, П. Курінного, В. Петрова-Домонтовича) опанувала в теорії й на практиці, аби згодом скористатися зі свого права – піддавати художній (ре)візії історичні знання, просторово та хронологічно розширивши й поглибивши колективні (національні) “портрет” і “біографію”.

Форми суб’єктної організації тетралогії загалом і кожного з романів зокрема різноманітні. Попри це, поліфонічна, багатолінійна структура роману не виключає присутності наратора – розповідача, фіксатора й ретранслятора подій, що співіснує та співдіє з персонажем (оповідачем) – так відбувається перекриття зон автора зонами персонажів, розмивання тексту розповідача словом про/антагоніста. Такий наратор – не умовний реєстратор, стенограф подій, літописець минулого, який за допомогою художніх образів і мови відтворює те, що зосталось у пам’яті, а творець рухомої, динамічної картини життя. Різнобічні й різночасові спогади, історії, голоси в романі доповнено авторськими коментарями, судженнями, рефлексіями, які забезпечують ідейний, тематичний зв’язки між розрізненими наративами – певною сумою історій (оповідей), і пов’язують їх між собою.

Художньо (ре)конструюючи образ історичної доби (як в індивідуальному, так і генераційному аспектах), Д. Гуменна вибудовує причиново-наслідкові зв’язки між минулим і сучасністю, людиною і родом, соціальним і національним тощо. Переплітаючи між собою різні історії та часові пласти, письменниця поєднує їх у композиційно та змістовно цілісний художній наратив. Десятки індивідуальних історій, суб’єктивних хронотопів вона вписує в колективну історію (інтер’єр доби), часопростір історичних подій. До того ж простір (топографія) тут вступає в конфлікт із часом (хронологією). Ідею простору (місце розвитку) у романі ототожнено з патріархальною, хутірською Україною кінця XIX – початку XX ст. – традиційними морально-етичними нормами, пейзажем і портретом – своєрідною ідилією, де час – радше міфічний (циклічний), аніж історичний (лінійний), а простір (степ, хутір) – усеохопний і безмежний. Ідею часу, натомість, уособлено в капіталістичній/соціалістичній, індустріальній Україні першої третини XX ст. з виразною дисгармонією, суперечністю, розбіжністю почуттів, характерів, учинків і думок персонажів: час тут не лише лінійний, а й хаотичний, а простір – зрушений зі звичних підвалин, позбавлений внутрішньої логіки, обмежений і минущий. Якщо перша Україна (селянська, патріархальна) – статична, описова, ідилічна, то друга (урбаністична) – подієва, динамічна, неприродна. Цю дихотомію зауважує, хоч і не розвиває далі Г. Костюк, стверджуючи, що “розгортання ідейно-мистецької концепції роману йде двоторовим шляхом. Село і місто. Життя і свідомість людей до революції і після революції. Розмірено спокійний, опертий на традиції, звичаї усталені норми процес життя до революції і бурхливе, трагедійне, розхитане до основ життя по революції” [8, 59]. Натомість В. Карпова пов’язує цю дихотомію – традиційної національної свідомості села та прогресивно-модерної культури міста з наскрізною метафорою України, яка перебуває в процесі докорінних змін. У романі Д. Гуменної цей образ літературознавиця вбачає у двох жіночих постатях (Дарочки, матері Тараса Сараголи, та Мальвіни – його майбутньої супутниці), одна з яких розпочинає, друга завершує історію: “Образ України четвертої книжки – це контраст до образу України першої книжки. На тлі руїн, колись мальовничого степового хутора, пройшовши страдницьку путь, помирає мрійниця, мовчазна тружениця Дарочка, а на її місці з’являється, певна себе, освічена і вольова Мальвіна на тлі Донбасів, Дніпрогесів і Академії Наук.

Україна дійшла до того історичного етапу, коли репрезентація її переходить від пасивного і безликого села до передового і могутнього міста” [7, 283].

Час як уособлення модернізації в романі не лише витісняє, а й реструктурує простір – символ традиційного ладу, руйнує його обриси, знецінює смисли. Образ часу (не лише як один із аспектів художньої поетики, а й принцип естетичного моделювання дійсності) – концептуальний у прозі Д. Гуменної (зокрема в апробованому нею жанрі “подорожі часом”, як-от у “Золотому плугові”, “Прогулянці алеями мільйоноліть”, “Великому Цабе” та ін.), у “Дітях Чумацького Шляху” розкрито через синхронію й діахронію. Попри те, що авторка не звряє календаря й годинника, історичний час у романі означено різними символічними подіями, іменами тощо.

Спосіб розщеплення часу на поколінняє молекули, доволі прикметний у прозі української діаспори, засвідчує історичну тяглість процесу зародження, постання та руйнації національної ідентичності. Водночас він виказує не лінійність, а перервність, реверсність цього процесу. Історичний час, ототожнений із історіями трьох різних поколінь і епох, у романі Д. Гуменної роздроблений і фрагментарний – це час, розташований між полюсами-антиноміями (від “У запашних полях” до “Ночі”). Не відступаючи від принципу хронікальності, документалізму, письменниця вплітає в оповідь соціально, історично, культурно значущі події – у такий спосіб художні історії людини, сім’ї, роду вписано в історію колективну (від часів скасування кріпацтва, земельної реформи до періоду колективізації й індустріалізації) – вони проникають як в особисте, так і в суспільне життя. Попри те, що авторка поєднала у своєму творі різні соціальні, історичні, психологічні проблеми, деякі з питань, порушених нею, надають “Дітям Чумацького Шляху” особливого значення, передусім – велике коло родинних, суспільних, культурних тем, спостереження над взаєминами поколінь і статей тощо.

Генераційний вимір часу унаочнює соціокультурну тяглість, спадкоємність національних традиції та травми – кожне покоління не лише відображає реалії власних часу і біографії, а й несе в собі сліди та рани попередників. У такий спосіб історії трьох генерацій, об’єднані в межах одного, внутрішньо цілісного часопростору, спонукають до зміни перспективи бачення минулого, розуміння ролі та (при)значення, історичної та культурної місії кожного з поколінь, а водночас забезпечують поліструктурність і діалогічність тексту. Так на прикладі трьох родів (Сарагол, Осташенків, Олешевських) письменниця простежує історію (генеалогію) трьох різних поколінь, зміна яких відображає сам хід історичного часу. Чоловічі й жіночі лінії роману, хоча й перетинаються між собою, невіддільні одна від одної, проте співіснують окремо (загалом ґендерний аспект, як і генераційний – один із визначальних для розуміння тексту). У цьому випадку дослівно за Х. Ортеґою-і-Ґассетом: “Три різні життєві часи існують, розташувались в одному зовнішньому хронологічному часі. Це те, що я зазвичай називаю головним анахронізмом історії. Завдяки цій внутрішній нестабільності вона рухається, змінюється, повертається, плине” [15, 261]. У своїй праці “Навкруги Галілея (Схема криз)” (1933) учений стверджує, що “всьяке життя індивіда й суспільства в минулому та сучасному треба розглядати як драму” [15, 253], змінюючи структуру та зміст якої впродовж життя, людина змінюється сама. Попри це, зазначає він, “життєву драму” окремого індивіда переплетено з історіями інших людей, пов’язано з умовами суспільного буття, ідеями епохи, духом часу тощо. Саме ж поняття покоління – одне із центральних у своїй історіософській концепції – Х. Ортеґа-і-Ґассет визначає як “спільність ровесників, що співіснують в одному колі”, наголошуючи на тому, що кожне з поколінь вирізняється своїм “властивим світовідчуттям,

органічною єдністю внутрішніх нахилів” і кожне з них мусить здійснити свою “історичну місію”, “плекати свої внутрішні паростки, перетворити довкілля у згоді зі своєю спонтанністю” [16, 320]. Стверджуючи, що “кожна генерація являє собою певну життєву висоту, з якої і сприймає існування на свій кшталт”, він зазначає: “Якщо візьмемо еволюцію одного народу в цілому, то кожна з його генерацій постане перед нами як одна мить її життєвості, як пульсація її органічної потуги. Кожна пульсація має свою особливість: це один незмінний удар пульсу, немов окрема нота в розвитку мелодії. Кожну генерацію можна уявити також у вигляді біологічного набою, пущеного певної миті в простір із наперед визначеною силою й у відповідному напрямку” [19, 318].

У першій книзі роману “У запашних полях” календарний, циклічний час, що витісняє художній, має значення прачасу та скерований не так на подієвість, об’єктивну реальність, як на суб’єктивне осмислення та сприйняття цих подієвості й реальності. Пов’язаний із хліборобською працею, циклічний час структурує буття селянина: початок природного циклу авторка вбачає в осені, коли хлібороб засіває озимину, а кінець – у літі зі жнивими, збором урожаю. Сприйняття часу як циклічності, колообігу передбачає уявлення не лише про повторюваність, а й одночасність усіх подій, що відбуваються, присутність і проникнення минулого в теперішнє – на рівнях спогаду, пам’яті, міфу – та засвідчує міфологізацію часопростору. Невіддільно від циклічного, у симбіозі з ним діє час сакральний. Однак, якщо природні цикли керують працею селянина, то сакральний час регламентує нетривкі періоди дозвілля, свят – церковних (від Великодня до Різдва) чи родинних (від народження до весілля). Форму нарації в “Дітях Чумацького Шляху” Д. Гуменної наближено до класичних зразків цього жанру, як-от роману-тетралогії “Селяни” (1904 – 1909) В. Реймонта, у якому розповідь про історію та побут двох поколінь селянської родини підпорядковано календарному, циклічному часу (до речі, український переклад роману польського класика, зроблений М. Лебединцем, вийшов друком у Харкові 1930 р., отож, вірогідно, був доступний авторці).

У першій книжці Д. Гуменна оповідає історію двох старших поколінь (дорослішання і старіння) й дитинства молодшого. На прикладі трьох селянських родин вона розгортає широку панораму життя й побуту дореволюційного українського села. Порівняння різних стадій життя із часом доби, змінами пір року при цьому пов’язано із загальною ідеєю циклічності, колообігу часу. “У запашних полях” розкриваються передісторії персонажів: родовід, становлення характерів, рис вдачі, – а проблемно-тематичний діапазон тут обмежено питаннями взаємин у родині, стосунків між батьками і дітьми, продовжень і втрат роду (одружень, весіль, похоронів тощо), питаннями приватної власності, праці біля землі, ролі та впливу минулого (зокрема традиції), зв’язку життя, побуту сім’ї та роду з історією, суспільством, культурою тощо. Композиційно “У запашних полях” згармонізовано в такий спосіб, щоби розкрити вікові, соціальні, психологічні зміни поколінь: дев’ять розділів книги умовно можна поділити на три цикли, об’єднані темами дитинства, зрілості, старості – ще одне послідовне втілення ідеї незворотного, лінійного руху часу. Співіснування та взаємодія поколінь одне з одним і з самими собою розгортається навколо конфліктів і суперечностей (родинних, національних, соціальних, класових тощо). Загалом конфлікт поколінь, роз’єднаних різними соціальними, історичними досвідами, як один із сюжетно- й характеротвірних компонентів роману – багаточаровий, складний, охоплює як зовнішнє (поляризацію навколо антагоністичних центрів Свій – Чужий), так і внутрішнє (індивідуальне), властиве кожному персонажеві (амбівалентність, роздвоєння особистості – внутрішній конфлікт героя із самим собою тощо). Унікальність образу і (при)значення третього покоління, до якого

належить і сама авторка, полягає в тому, що воно народжене на грані зіткнення двох епох: якщо перша з них доживає свого кінця, то друга пробивається у вигляді політичних, культурних, соціальних змін у Російській імперії (зрештою, ці зміни й наближають його до краю прірви). У різних епізодах авторка побіжно, однак послідовно фіксує процес зародження та розвитку різних революційних настроїв – від творчих до руйнівних: їх спричинено як соціальними зрушеннями всередині суспільства, так і прониканням у нього революційних ідей, що підточують його, руйнуючи й зовні, і зсередини.

Репрезентуючи панораму життя та побуту наддніпрянського села на межі XIX – XX ст., у книзі “У запашних полях” авторка звертається до міфу первозданності, своєрідним утіленням якого стає традиційний для класичної української прози архетип хутора – своєрідної мікромоделі України. У творчості письменниці хутір – один зі структурних компонентів авторського міфу України, символічна і смислотвірна універсальна структура, утілення не лише простору, “місця пам’яті” (родової, національної, культурної), а й часу, передусім міфологічного (циклічного), який протиставлено історичному (лінійному), своєрідного духовного універсуму – “національного Космо-Психо-Логосу”. Як зазначає Ю. Мариненко, “Хутір <...> за концепцією Гуменної, – поняття найменшою мірою соціологічне. Це передусім поняття стилю. Він становить ідеальний національно модифікований стиль життя українців. Це також явище зі сфери міфології, так би мовити, український Едем, Земля Обітована” [10, 227]. Із цього погляду “Діти Чумацького Шляху” особливо співзвучні зі “Старшим боярином” Т. Осьмачки, “Тигроловами” (1944) І. Багряного, “Морозовим хутором” – першою книгою трилогії “OST” У. Самчука (до речі, як дізнаємося з його “Планети Ді-Пі” (1979), У. Самчук під час роботи над “Морозовим хутором” читав і обговорював із Д. Гуменною три перші частини “Дітей Чумацького Шляху”, які тоді вийшли друком). Вірогідно, в основі цієї ідейно-культурної співзвучності лежить заангажованість авторів-емігрантів ідеологією та естетикою “апостола хутірської філософії” П. Куліша, переосмисленої в історичних, культурних, соціальних реаліях і контекстах першої половини XX ст. Як відомо, свого часу в одній із концептуальних статей, що стала своєрідною теоретичною матрицею, підвалиною його філософії та естетики, – “Хутірська філософія і віддалена від світу поезія” (1879) – П. Куліш означив концепт хутора як певне відображення реальності (соціальної, культурної, психологічної тощо), комплекс символів, подібних до біблійних, і складну метафору суспільності (взаємин людини і світу, Я й Іншого тощо). Хутір родини Сарагол – як своєрідне соціокультурне, ментальне, філософське втілення “національного буття” й водночас “живий організм” – у “Дітях Чумацького Шляху” Д. Гуменної підпорядковано тим самим законам, що й хутір панотця Діяковського в “Старшому боярині” Т. Осьмачки, відрізаний од світу хутір Сірків у Зеленому Клині в “Тигроловах” І. Багряного, хутір Довбенків у “Волині” та Морозів у першій книзі “OST” У. Самчука тощо.

Тон і настрої, що домінують у першій книзі роману, істотно відрізняються від інших частин тетралогії – це ностальгія за ідилічним, міфологізованим світом краси та любові, який відходить у минуле, – отже, своєрідна ода цьому світові. Водночас Д. Гуменна далека від спрощеного, однозначного розуміння сутності патріархального українського світу; вона не ідеалізує, а діагностує хвороби (як нові, так і за давніми), які призвели його до руйнації, краху. Тут варто зазначити, що в прозі української еміграції між- і повоєнного часу усталилася певна традиція розуміння й зображення патріархального українського села/хутора як своєрідного міфу, ідилії (від “Волині” У. Самчука та “Зорі світ заповідають” (1933) Г. Журби до “Старшого боярина” Т. Осьмачки). Із цього погляду роман Д. Гуменної – це своєрідний антиміф та антиідилія.



Для авторки самоочевидно, що колективізація стала глибинною травмою, яка позначилась на психології й соціології українського селянства (про це йдеться у книгах “Розіп’яте село” та “Ніч”), але водночас, за верхнім шаром цієї катастрофи, вона не приховує того, що саме патріархальне українське село з його традиціоналізмом, консервативністю було конгломератом витіснених індивідуальних і колективних травм.

З одного боку, у першій книжці роману життєве середовище персонажів історично зумовлене й географічно конкретизоване, прив’язане до визначеного місця (хуторів, сіл, містечок тощо), образ якого культивовано відсиланнями до (пра)історії (згадки про Трипілля, Троянів вал, пошуки загубленого міста тощо). Загалом ідеться про метафоричний образ “малої батьківщини”: закорінений в автобіографічних спогадах про дитинство, він постає відображенням ностальгічно забарвленої мнемонічної пам’яті, що криється не лише в людях і подіях, а й у місцях. Для письменниці неможливо уявити початки, ігноруючи тему місцезнаходження, до того ж просторовий реалізм у неї поєднується з історичною конкретністю подій: у такий спосіб свідомо чи неусвідомлено вона акцентує той факт, що пам’ять тісно пов’язана з простором. Серії пейзажів, відтворених Д. Гуменною, подібні до колекції світлин, зафіксованих у пам’яті, – своєрідних “мнемонічних позначок”. З одного боку, художнє реконструювання простору скеровано на те, щоби запевнити читача в достеменності авторського пригадування. Із другого – художній простір роману умовно-символічний, звернений до семіотичного досвіду реципієнта, у пам’ять якого цей досвід уписано як невід’ємний елемент його ідентичності. Простір на сторінках роману постає не як пасивний, відокремлений від думок, емоцій, учинків образ, а як активний, що відображає внутрішній світ персонажа, наділений сюжетно- й характеротвірними функціями та покликаний увиразнити основоположний для роману авторський міф України. До прийому фотографування, умонтування фотографії в художній текст письменниці вдається, зокрема, для побудови зорового образу великої селянської родини – візуалізації індивідуального та колективного портретів. Фотографія як відбиток пам’яті, один зі структурних компонентів роману стає рушієм оповідної лінії, пов’язуючи між собою три різні покоління родини Сарагол – людей різного соціального стану, віку, досвіду.

Ідеї пошуку та збереження культурних джерел (початків національних історії й культури) у першій частині тетралогії пов’язано з образом та історією Хрисанфа Демницького, за яким упізнається прототип Порфирія Демущого, – лікаря, фольклориста, етнографа, мецената, збирача-колекціонера “народних скарбів” – він символізує ідеологію та практику українського народництва. Роздуми та погляди Демницького співзвучні з розумінням самою Д. Гуменною тих або тих аспектів розвитку української історії та культури (питань онтогенезу нації, симбіозу культур скотарів і хліборобів, культивування усної народної творчості тощо), а розшуки ним матеріальних “слідів” історії (Змієвих валів) – досвіду археолога, який вона опанувала.

Час “межовий” (уособлений оптимістично-піднесеною назвою – “Брами майбутнього”) стає відправним пунктом в історії та біографії третього покоління (період 1920-х років). Із цього погляду текст роману постає не лише формою матеріалізації індивідуального досвіду й пам’яті, а й своєрідною спробою реконструкції духовної біографії всього покоління українських 1920-х, із яким хронологічно та світоглядно Д. Гуменна себе ототожнює, отже – як частини автобіографії. Загалом письменниці нерозривно пов’язана зі своїм часом: як літописець та амбасадор свого покоління, вона не лише (ре)конструює й (ре)структурує його історію та біографію як композиційно цілісний і змістовно

завершений наратив (історію піднесення та знищення української культури в ці роки), а й виявляє передумови внутрішнього розшарування, “розриви” та “розломи” в цих історії та біографії, до того ж не лише між “батьками” і “дітьми”, “старшим” і “молодшим” поколіннями, а й усередині самих поколінь, розділених, здається, непрохідними бар’єрами (ідеологічними, культурними тощо).

Важко не помітити, що “Брами майбутнього” й особливо “Ніч” – другу й четверту частини “Дітей Чумацького Шляху”, написано як своєрідний “реквієм”, “некролог” знищеному поколінню українських митців – письменників, художників, режисерів, учених: імена персонажів (реальні чи замасковані, за якими, проте, можна ідентифікувати їхніх прототипів) нагадують своєрідний “розстрільний список”, мартиролог тощо. Небезпідставно Г. Костюк назвав цю книжку “першою спробою в нашій сучасній літературі подати в трагедійно-сатиричних ситуаціях суцільний образ українського літературного життя в добу терору” [8, 337]. Д. Гуменна надає феномену національного культурного відродження 1920-х символічного, сакрального значення, указуючи на нього, хоч і не без різних спрощень, як на своєрідний ідеал (естетичний, філософський, культурний тощо). До того ж вона не лише піддає ревізії радянську, тоталітарну пам’ять (зокрема через художнє конструювання контрпам’яті), а й удається до певної глорифікації, міфологізації й часу, і постатей. Отже, попри те що письменниця уникнула тягаря ідеологічної заангажованості, а її твір – нашарувань, зумовлених політичними цензурою та кон’юктурою, їй не вдалося оминати нахилу до ідеалізації та міфологізування (як постатей М. Хвильового, Л. Курбаса, М. Зерова, так і суспільних, і культурних явищ і процесів).

Крім літописної, історіографічної функції, спроба Д. Гуменної відтворити соціокультурну й історичну біографії свого покоління (передусім як частини автобіографії) – це також пошук відповідей на питання: що тоді відбулося зі мною й іншими? Чому це сталося, і як це могло статись? Який сенс у тотальній руйнації й нищенні? Як, навіщо і для кого після всього, що сталося, жити й писати? Ці й подібні запитання ставили перед собою чи не всі українські письменники-емігранти – сучасники авторки. Післявоєнний час видався знаковим, хоч і не вельми сприятливим моментом, щоби поглянути на власне минуле поглядом історика й прозаїка водночас; можливістю розповісти про те, що сталося, собі та світові; спробувати зрозуміти минуле й себе в ньому – звісно, ще не без спрощень та упереджень, а зі смутком і скорботою, зі схильністю до нарікань і звинувачень, однак і не в безмовному обуренні та безпорадному жахові. До того ж сама можливість запитувати, промовляючи до себе і світу, була не лише психологічною, інтелектуальною чи політичною потребою, а й перевагою, яку надавали вигнання, еміграція, – наслідком усвідомлення власної месійності й безповоротності. Материкова, підрадянська література, натомість, спромоглася поставити подібні запитання не цілеспрямовано, а принагідно й опосередковано лише в 1960-ті роки, у нетривалий період “відлиги”, невдовзі обірваний новим наступом і “реакцією”. Отже, роман “Діти Чумацького Шляху” є своєрідною квінтесенцією художнього й людського досвідів письменниці, усвідомленою необхідністю “відображати подію на одному ціннісно-часовому рівні із собою та своїми сучасниками (а, відповідно, і на основі особистого досвіду й вимислу)” [1, 103], до того ж не лише (пере)осмисливши минуле, означивши національну, культурну тяглість і традицію, зберігши “рештки”, “окрушини пам’яті”, а й збагнувши власну сутність. При цьому сам жанр роману став своєрідною спробою діалогу – уособленням діалогічних структур художньої свідомості, зумовленою необхідністю вступити в зовнішній діалог із Іншим (на відміну од монологічної тональності сповіді, що є потребою радше “внутрішнього діалогу”, “розмови із собою” тощо).

Індивідуальні й колективні травми 1920 – 1930-х років, які до того часу зоставалися непроговореними, загнаними в найглибші закутки пам'яті й свідомості, у час повоєння, як ніколи до й після того, виявили невротичні реакції, душевні урази, аномалії психіки та поведінки. Надмірну вразливість і надзвичайну чутливість до безпосередніх впливів – як визначальні риси творчої вдачі Д. Гуменної – фіксують у своїх спогадах, листах, щоденниках чи не всі письменники й учені, з якими вона знайомилася і співпрацювала після еміграції. Щоденникові записи самої авторки густо списано скаргами, наріканнями, звинуваченнями (нерідко фрагменти із власних нотатників вона вкладає в уста (монологи) своїх персонажів, які промовляють за неї). Важко не помітити, що замовчуване, недомовлене пригнічувало та обтяжувало й сумління, і пам'ять, а витіснена в безвість історія, проскрибована пам'ять стали тривалою й виснажливою хворобою, раною, що потребувала зцілення – очисної сповіді, яка могла принести якщо не спокій, то принаймні самозаспокоєння. Під цим кутом зору щоденникові записи Д. Гуменної, принагідно впорядковані на початку 1970-х у дилогію “Дар Евдотеї”, – це не лише культурний артефакт, “книга пам'яті”, а й своєрідний анамнез – “історія хвороби” (як психологічної, так і соціальної). Статус парії в літературному середовищі, багаторічне мовчання та замовчування (як у період, коли умов для творчих саморозвитку та саморозкриття не існувало, так і в час, коли ці умови з'явилися) водночас накреслили іншу творчу, біографічну перспективу самостановлення письменниці – як інтелектуальну (заглиблення у філософію, історію, археологію, культурологію тощо), так і психологічну (ретроспективні самоопис і самоаналіз).

Підсумовуючи здобутки і втрати української культури в роки радянських терору та репресій, у романі-хроніці “Хрещатий Яр” Д. Гуменна порушує проблему перерваної спадкоємності, культурного безґрунтяства – загрозливу прірву, яку нічим, нікому й ніяк заповнити. Культурна катастрофа, якою завершуються “Діти Чумацького Шляху”, стає крахом ідеальної, утопічної України (“загірної комуни” Хвильового, “прекрасної Ут” Яновського тощо), витвореної поколінням 1920-х, до якого вона належить. До того ж цей крах – апокаліптичний, кінцесвітній, стосується не лише долі країни та нації, а й сенсу буття, посвяченого ідеальній Україні, і є крахом ідей та ілюзій усієї постреволюційної генерації. Символічним утіленням цього краху стає самогубство М. Хвильового (одна з історій, зафіксованих Д. Гуменною), яке означило фатальний кінець усього національного культурного відродження. Образ письменника та історія його самогубства в романі Д. Гуменної суголосні з нарисом “Його таємниця” (1943) А. Любченка – спогадом про останні дні митця: ідеться зокрема про поїздку Хвильового до одного із сіл і враження від застрашливої реальності Голодомору. До речі, до цього спогаду звертається й У. Самчук у романі “Темнота”: нарис А. Любченка, як і постать самого творця “загірної комуни”, стали претекстом і прототипом до історії й образу одного з персонажів “OST” – “вічного революціонера” Миколи Бича. Утім, на відміну від У. Самчука, Д. Гуменна не розкриває образу й характеру цієї постаті: попри те, що в романі Хвильовий з'являється лише раз (у “Брамих майбутнього”), під час літературної дискусії, він незримо присутній упродовж усього твору (у формах діалогів, цитат, рефлексій над його творами тощо). Відвідини голодного села стають своєрідним зламом у свідомості письменника, поштовхом до спланованого самогубства – коли, за його словами, “актом смерті можеш зробити щось більше, ніж присутністю в житті” [9, 431]. Суїцид М. Хвильового, твердить авторка, – це не спосіб утечі від дійсності (отже, власної відповідальності), а своєрідний ритуал – подолання духовної смерті

через смерть фізичну. Д. Гуменна вплітає в художню тканину роману історію про останні дні М. Хвильового, описану в нарисі А. Любченка, показуючи цю трагічну особистість радше через сприйняття Любченка, ніж власне; Хвильовий утілює покоління, народжене революцією, буремну молодість, він творець і натхненник “романтики вітаїзму” – постать значно міфологізована, культова, іконічна. Попри те, переоцінка ролі та значення М. Хвильового в спогадах і щоденниках письменниці принципово розбіжна з романною – роздвоєна, амбівалентна.

Ще один важливий, хоча й епізодичний складник у романній картині літературного життя Києва 1920-х у “Брамах майбутнього” – образ “людини-академії” М. Зерова – поета-неокласика, історика й теоретика літератури, одного із символів покоління 1920-х. Д. Гуменна унаочнює епізод, задокументований у спогадах “Дар Евдотеї”, про час свого навчання в Київському університеті. Образ Зерова – живого класика, метра – подано через сприйняття та враження Тараса Сараголи: з одного боку, цей поет-учений – взірць і вершина, об’єкт захоплення та поклоніння молодого письменника, із другого – мізантроп, “олімпієць”, “парнасець”, “літературний аристократ”, утілення культурної вищості (принагідно згадаймо постать професора Михайла Світозарова з роману В. Підмогильного “Місто” (1928), під іменем якого, вірогідно, зображено М. Зерова).

Якщо в “Брамах майбутнього” Д. Гуменна відтворює соціальну, культурну, політичну мозаїку Києва 1920-х, то в останньому томі “Ніч” зображено макабричну атмосферу 1930-х: голод, терор і репресії. Сюжетно й текстуально епізоди роману повторюють історії, зафіксовані в спогадах “Дар Евдотеї”, які виявляють (авто)біографічне підложжя раніше опрацьованого досвіду: “Діти Чумацького Шляху” – це своєрідна художня (авто)біографія письменниці, вибудована на основі її щоденникових записів, різних художніх і публіцистичних творів 1920 – 1930-х років. Загалом увесь роман Д. Гуменної вирізняється потужним автобіографічним началом, зафіксованим на різних рівнях художнього тексту (проблемно-тематичному, ідейно-естетичному, структурному тощо). Наголошуючи на спільній подієвій основі “Дітей Чумацького Шляху” з мемуарами “Дар Евдотеї”, сучасна дослідниця припускає, що “мемуари письменниці розставляють указівки на те, які реальні історії втілилися у сюжетах її прозових творів”: “Повторне ретроспективне повернення у мемуарах до вже пережитого і втіленого у романі ще раз підкреслює потребу здійснити аналіз минулого через безпосереднє розміщення власного я у центр оповіді, історично закріпити його у реальному часопросторі, вказати на необхідність автобіографічної інтерпретації текстів <...> повторюваність подій у спогадах і творах письменниці дозволяють вважати, що романи Докії Гуменної функціонують як художньо модифіковані версії індивідуальної пам’яті з різних часових перспектив” [6, 108]. На відміну від автобіографічних мотивів інших трьох частин, “внутрішній діалог” із пережитим, себто із власною пам’яттю, у “Брамах майбутнього” не прихований, а відкритий; він виявляється в різних (авто)біографічних історіях, портретних деталях, моно-, діа-, полілогах тощо. Важко не помітити, що переживання, (само)рефлексії, пошуки власного Я багатьох персонажів – це відгомін власних устремлінь письменниці (у такий спосіб спогади про побачене, почуте, пережите повертаються до життя у формі художніх образів). Творчо опрацьовані епізоди зі своєї біографії, задокументовані в щоденниках, Д. Гуменна приписує тим або тим персонажам, цілеспрямовано заселяючи роман відображеннями самої себе: так, окрім власного Я, у романі з’являються різні автохарактеристики та автопортрети, зокрема й фотографічні. Письменниця роздроблює власні досвід і біографію

на декілька інших, не пов'язаних одна з одною, альтернативних історій – “індивідуалізованих життів”, розщеплює свою ідентичність на декілька розрізнених Я. У такий спосіб, ховаючи за образами й іменами вигаданих персонажів своє минуле, дистанціюючись від нього, авторка бачить його начебто збоку, із проміжної позиції – не учасника, а споглядача. Аналітична перспектива подвоюється (як ззовні, так і зсередини), що наближає суб'єкта (розповідача) до розуміння себе, власної сутності й самості, а текст при цьому стає спробою (само)рефлексії, (само)пригадування, (само)пізнання. До того ж альтернативні життєписи як один зі способів конструювання самоідентичності оприявнюють травматичну суб'єктність – процес “дезорганізації чи реорганізації особистості, під час якого інтегроване его жертви виявляється роздробленим, а замість нього постає нова, часто невизначена структура особистості” [23, 50].

Одним із відображень авторки (своєрідною спробою альтернативної автобіографії) у романі (у книгах “Розіп'яте село” та “Ніч”) стає образ Нелі (письменниці Наталі Яворини) – вигаданої іпостасі себе самої, яка, крім того, є антиподом до центрального образу роману – Тараса Сараголи – ще однієї художньої версії себе, реалізованої у формі “ґендерної інверсії”. Загалом, якщо історія Тараса Сараголи – письменника-ізгоя – це художня модель Я-реального, то в постаті Нелі (Наталі Яворини) зображено Я-уявне (нереалізовані, відкинуті можливості), показане через зіставлення реального життя з його вигаданою, альтернативною версією. Водночас таке внутрішньосюжетне порівняння проблематизує художню розповідь, надаючи їй ґендерно заангажованого змісту: обираючи ґендер як соціально окреслену роль, у межах якого письменниця реалізує власне (альтернативне) Я, з одного боку – вона використовує “чоловічу оптику” як спосіб побачити себе збоку, із другого – перебуваючи в межах патріархального світомислення та самосприйняття, декларує, що універсальне, загальнолюдське, значуще – за власним визначенням, чоловіче (логоцентричне). Отже, особистість письменниці стає об'єктом власного аналізу з відтворенням рис як свого внутрішнього світу (настроїв, емоцій, переживань), так і зовнішності (у “Брамих майбутнього” в описі Нелі проявляються окремі складники зовнішності самої Д. Гуменної). У книзі “Ніч” Неля (під псевдонімом Наталя Яворина) як жіноче alter ego авторки, зазнавши переслідувань за власну творчість, відмовляється від літературних амбіцій і боротьби за письменницьку самореалізацію: спокушена ілюзією “родинного гнізда” та “жіночого щастя”, вона відступає в тінь, приміряючи на себе ролі дружини та матері (яких, до речі, сама Д. Гуменна була позбавлена). Попри це, чоловіче alter ego авторки, репрезентоване Тарасом Сараголю, – образ не маскулітний, а інфантильний, депресивний – це тип асоціального чоловіка, ізгоя, не реалізованого ні в соціальній, ні в професійній, ні в особистій сферах.

Отже, поєднуючи в собі декілька жанрів (родинної хроніки, роману поколінь, роману-виховання, роману-свідчення тощо), тетралогія Д. Гуменної подає панорамне зображення історій людини, роду, покоління в контекстах часу й соціуму. Поколіннева проблематика, задекларована в назві твору, пов'язана з відтворенням історично, соціально детермінованих досвідів трьох поколінь українських родів, концептуалізує наскрізний для всієї прози письменниці образ пам'яті (індивідуальної, родової, національної). Така пам'ять, закорінена в автобіографічному досвіді, межує з художнім міфом і політичною інвективою, притаманними всьому антитоталітарному (як художньому, так і non-fiction) дискурсу другої половини ХХ ст. (роман-тетралогія Д. Гуменної належить не лише до зразків, а й до першоджерел цього дискурсу). Феномен покоління в романі постає не як цілісний, монолітний, а роздроблений і внутрішньо роз'єднаний соціокультурний організм, репрезентований через історичні



постаті, що стали символами, знаками свого часу (М. Хвильового, М. Зерова та ін.), художні історії своїх alter ego (Тараса Сараголи), образи вигадані чи скомпільовані з декількох прототипів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Епос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95–122.
2. Бойко Ю. “Діти Чумацького Шляху” // Бойко Ю. Вибране. Том 1. – Мюнхен: Б. в., 1976. – С. 133–136.
3. Васків М. Український еміграційний роман 1930-50-х років: монографія. – Кам’янець-Подільський: Медобори-2006, 2011. – 192 с.
4. Гуменна Д. Місія (Як народжувалися “Діти Чумацького Шляху”) // Свобода. – 1983. – № 154. – С. 2.
5. Гуменна Д. Місія (Як народжувалися “Діти Чумацького Шляху”) // Свобода. – 1983. – № 157. – С. 3.
6. Довганич Н. “Ми – всі спліці. Бредемо у майбутнє навпомацки. Зрячі – тільки в минуле”: динаміка пам’яті у романістиці Докії Гуменної // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – Випуск 2 (36). – 2016. – С. 107–113.
7. Карпова В. Докія Гуменна. “Діти Чумацького Шляху” // Літературно-науковий збірник. Частина 1. – Нью-Йорк: Накладом УВАН у США, Українсько-американське видавництво, Інк, 1952. – С. 282–284.
8. Костюк Г. На перехрестях життя та історії // Сучасність. – № 3. – 1975. – С. 52–71.
9. Любченко А. Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 1999. – 520 с.
10. Мариненко Ю. “Мусимо виконати цю нашу історичну місію...”: Романи Докії Гуменної “Діти Чумацького Шляху”, “Хрещатий Яр” // Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ століття. Монографія. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2004. – С. 221–245.
11. Мельник В. Докія Гуменна // Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Книга 1. – Київ: Либідь, 1998. – С. 235–239.
12. Мельник В. Живий голос далекої епохи. Спроба літпортрета Докії Гуменної // Київ. – 1993. – № 3. – С. 111–115.
13. Мілош Ч. Велике князівство літератури: Вибрані есеї / Упоряд. О. Коваленко, І. Ковальчук. – Київ: Дух і літера, 2011. – 440 с.
14. Мушинка М. Докія Гуменна та її “Діти” // Слово і Час. – 1993. – № 1. – С. 26–35.
15. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (Схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич; пер. с исп. А. М. Гелескул и др. – Москва: Весь мир, 1997. – С. 233–403.
16. Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори / Пер. з исп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – Київ: Основи, 1994. – 420 с.
17. Романенчук Б. Докія Гуменна / Романенчук Б. Азбуковник: Енциклопедія української літератури. Т. 2. – Філадельфія: Київ, 1973. – С. 507–515.
18. Тарнавський О. Літературний шлях Докії Гуменної // Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – Київ: Час, 1999. – С. 30–35.
19. Тарнавський О. “Любов моя – література” // Сучасність. – 1991. – Ч. 10. – С. 113–117.
20. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги). Спогади. Частина 2: В Європі. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису “Березіль”, Видавництво М. М. Коць, 2001. – 303 с.
21. Шерех Ю. Реабілітація людини // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті й есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 376–386.
22. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 // Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 226–274.
23. Gambel Y. Reflections on the Prevalence of the Uncanny in Social Violence // Cultures Under Siege: Collective Violence and Trauma / Edited by A. C. G. M. Robben, M. M. Suarez-Orozco. – Cambridge: Cambridge UP, 2000. – P. 48–69.
24. Margalit A. The Ethic of Memory. – London: Cambridge University Press, 2002. – 227 p.
25. Winter J. Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twenties Century. – New Haven: Yale University Press, 2006. – 347 p.

#### REFERENCES

1. Bahtin, M. (1970). Epos i roman (O metodologii issledovaniia romana). *Voprosy literatury*. 1, 95-122. [in Russian].
2. Boiko, Yu. (1976). “Dity Chymatskoho Shliakhu”. Boiko, Yu. *Vybrane*. (Vol. 1). Miunkhen, 133-136. [in Ukrainian].
3. Vaskiv, M. (2011). *Ukrainskyi emibratsiynyi roman 1930-50-kh rokiv: Monobrafiia*. – Kamianets-Podilskyi: Medobory-2006. [in Ukrainian].
4. Humenna, D. (1983). Misiia (Yak narodzhuvalysia “Dity Chumatskoho Shliakhu”). *Svoboda*. 154, 2. [in Ukrainian].
5. Humenna, D. (1983). Misiia (Yak narodzhuvalysia “Dity Chumatskoho Shliakhu”). *Svoboda*. 157, 3. [in Ukrainian].
6. Dovhanych, N. (2016). “My vsi sliptsi. Bredemo u maibutnie navpomatsky. Zriachi – tilky v mynule”: Dynamika pamiaty u romanistytsi Dokii Humennoi. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolobiiia*. Vypusk 2 (36), 107-113. [in Ukrainian].
7. Karpova, V. (1952). Dokiia Humenna. “Dity Chumatskoho Shliakhu”. *Literaturno-naukovyi zbirnyk. Chastyna 1*. Niu-York: Nakladom UVAN u SSHA, Ukrainsko-Amerykanske vydavnytstvo, Ink, 282-284. [in Ukrainian].
8. Kostyuk, H. (1975). Na perehrestyakh zhytia ta istorii. *Sychnisnt*. 3, 52–71. [in Ukrainian].
9. Liubchenko, A. (1999). *Vybranitvory*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian].

10. Marynenko, Yu. (2004). "Musymo vykonaty tsiu nashu istorychnu misiui...": romany Dokii Humenno "Dity Chumatskoho Shliakhu", "Khreshchatyi Yar". Marynenko, Yu. *Misia: problemy natsionalnoi identychnosti v ukrainskii prozi 40-50-tykh rokiv XX stolittia. Monobrofia*. Kirovohrad: Imeks-LTD, 221-245. [in Ukrainian].
11. Melnyk, V. (1998). Dokia Humenna. *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia. U 2 knyhab. Knyha 2*. Kyiv: Lybid, 235-239. [in Ukrainian].
12. Melnyk, V. (1993). Zhyvyi holos dalekoï epohy. Sproba litportreta Dokii Humennoi. *Kyiv*, 3, 111-115. [in Ukrainian].
13. Milosh, Ch. (2011). Velyke kniazivstvo literatyru. Vybrani esei. Uporiad. O. Kovalenko, I. Kovalchuk. Kyiv: Duh ilitera. [in Ukrainian].
14. Mushynka, M. (1993). Dokia Humenna ta yii "Dity". *Slovo i Chas*. 1, 26-35. [in Ukrainian].
15. Ortega-i-Gasset, H. (1997). Vokrug Galileia (Skhema krizisov). H. Ortega-i-Gasset. *Izbrannyi trudy*. Sost., predisl. iobshch. red. A. M. Rutkevich; per. s isp. A. M. Heleskulidr. Moskva: Vesmir, 233-403. [in Russian].
16. Ortega-i-Gasset, H. (1994). Vybrani tvory. Per. z isp. V. Burghardta, V. Sahna, O. Tovstenko. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian].
17. Romanenychuk, B. (1973). Dokia Humenna. B. Romanenychuk. *Azbukovnyk: Entsyklopediia ukrainskoi literatury*. Tom 2. Filadelfia: Kyiv, 507-515. [in Ukrainian].
18. Tarnavskiy, O. (1999). Literaturnyi shliakh Dokii Humennoi. O. Tarnavskiy. *Vidome i pozavidome*. Kyiv: Chas, 30-35. [in Ukrainian].
19. Tarnavskiy, O. (1991). "Liubov moia literatura". *Suchasnist*. 10, 113-117. [in Ukrainian].
20. Shevelov, Yu. (2001). Ya – mene – meni... (i dovkruiy). Spohady. Chastyina 2: V Evropi. Kharkiv – Niu-York: Vydannia chasopysu "Berezil", Vydavnytstvo M. P. Kots. [in Ukrainian].
21. Shereh, Yu. (1964). Rehabilitatsiia liudyny. Yurii Shereh. *Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statyi i esei*. Niu-York: Proloh, 376-386. [in Ukrainian].
22. Shereh, Yu. (1964). Ukrainska emihratsiina literatura v Evropi 1945-1949. Yu. Shereh. *Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statyi i esei*. Niu-York: Proloh, 226-274. [in Ukrainian].
23. Gampel, Y. (2000). Reflections on the Prevalence of the Uncanny in Social Violence. *Cultures Under Siege: Collective Violence and Trauma*. Edited by A. C. G. M. Robben, M. M. Suarez-Orozco. Cambridge: Cambridge UP, 48-69. [in English].
24. Margalit, A. (2002). *The Ethic of Memory*. London: Cambridge University Press. [in English].
25. Winter, J. (2006). *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twenties Century*. New Haven: Yale University Press. [in English].

Отримано 10 червня 2019 р.

М. Куїв

## ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал "Слово і Час" висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word (шрифт Times New Roman, 14-й кегль, міжрядковий інтервал 1,5); можна надсилати електронною поштою: [slovoichas@ukr.net](mailto:slovoichas@ukr.net).

**Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].**

**До статті обов'язково додається ім'я і прізвище автора, анотація із ключовими словами українською (600–800 знаків) та англійською (1800 знаків) мовами, а також шифр УДК. Розширену англomовну анотацію обов'язково продублювати українською (в окремому файлі).**

Докладніше про оформлення матеріалів – на сайті:

[il-journal.com](http://il-journal.com)