

УДК 821.161.2-3 Гуменна: 903

Вадим Василенко

●

«БЕЛЕТРИСТИКА НА НАУКОВОМУ ТЛІ»: ГІПОТЕТИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРАІСТОРІЇ У ПРОЗІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ. Частина друга

●

“FICTION ON A SCIENTIFIC BASIS”:
A HYPOTHETICAL RECONSTRUCTION OF PREHISTORY
IN DOKIYA HUMENNA'S PROSE.
Part two

DOI: 10.58407/litopis.250411

© В. Василенко, 2025. CC BY 4.0

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>

Статтю присвячено дослідженню художнього циклу праісторичної прози Докії Гуменної еміграційного періоду, зокрема повістей «Велике Цабе» (1948; 1952) і «Небесний змій» (1982), роману «Золотий плуг» (1968), у яких письменниця реконструювала матеріальний і духовний світ трипільців, стародавньоямників і скіфів. **Мета статті:** проаналізувати жанрово-стильові й проблемно-тематичні особливості згаданих творів, визначити їх місце в художній спадщині авторки і роль у формуванні жанру наукової белетристики в українській літературі, простежити зв'язок мистецької візії письменниці з її науковими студіями. **Методологічну основу** дослідження становлять порівняльно-історичний (для розгляду текстів у синхронічному й діахронічному аспектах), історико-функціональний (для вивчення індивідуального стилю й жанрових рис твору), інтер- і міжтекстуальний (для аналізу різних типів узаємозв'язків між текстами), а також біографічний (для розуміння чинників, що вплинули на формування світогляду, художніх і наукових задумів письменниці) підходи. **Наукова новизна** розвідки полягає в тому, що в ній уперше здійснено комплексний аналіз художнього циклу праісторичної прози Д. Гуменної, зокрема в контексті жанру наукової белетристики, а також досліджено спосіб художнього втілення її авторського бачення прадавнього минулого. **Підсумовано**, що Д. Гуменна своєрідно поєднала дослідницьку рефлексію з письменницькою уявою, інтуїцією та ерудицією, створивши власний оригінальний стиль, що зберігає баланс між науковим підходом і художнім експериментом. Доведено, що науково-художня гібридність, автобіографічні мотиви, посилена інтертекстуальність і культурологічна багатовимірність є невід'ємними елементами проаналізованих текстів.

Ключові слова: повість, роман, наукова белетристика, праісторія, міф, прийом «подорожі в часі», трипільська цивілізація, ямна культура, скіфи.

●

The paper examines the fiction cycle of prehistoric prose by Dokiya Humenna written during emigration period, specifically novellas «The Great Tsabe» (1952), «The Celestial Serpent» (1982), and the novel «The Golden Plow» (1968). In these works, the author artistically reconstructed the material and spiritual worlds of Trypillians, Yamna (Pit grave) culture, and Scythians. **The purpose of the study** is to analyze the genre, stylistic, thematic, and problematic features of these works, to determine their place within the author's literary legacy and their role in shaping the genre of scientific fiction in Ukrainian literature, as well as to trace the connections between Dokiya Humenna's artistic vision and her scholarly research. **The methodological framework** of the study includes comparative-historical (to explore the texts in synchronic and diachronic perspectives), historical-functional (to analyze the individual style and genre-specific traits of the works), intertextual and intratextual (to study different types of interconnections between texts), and

biographical (to understand the factors that influenced the formation of the writer's worldview, artistic and scientific intentions) approaches. The scientific novelty of the study lies in its first-ever comprehensive analysis of Dokiya Humenna's prehistoric prose cycle, particularly within the context of the science fiction genre. The study also investigates the ways in which the author artistically conveys her vision of ancient history. The conclusions highlight that Dokiya Humenna uniquely merged scholarly inquiry with literary imagination, intuition, and erudition, crafting a distinctive style that balances historical reconstruction with artistic experimentation. It has been determined that the analyzed texts are characterized by a unique blend of scientific and artistic hybridity, autobiographical motifs, enhanced intertextuality, and cultural multidimensionality as integral components of their structure.

Key word: novella, novel, scientific fiction, prehistory, myth, «time travel» technique, Trypillian civilization, Yamna (Pit grave) culture, Scythians.

Продовження. Перша частина в попередньому номері.

Своєрідним ключем до розуміння роману «Золотий плуг» Д. Гуменної можна вважати автобіографічний епізод, зафіксований у двотомникові її спогадів «Дар Евдотеї. Испит пам'яті» (1990). Переосмислюючи особисті колізії кінця 1930-х рр., авторка вибудовує своєрідну паралель між власним досвідом і життєвими траєкторіями своїх персонажів – письменниці Гаїни Сай і археолога Миколи Мадія, котрі, зустрічаючись у книгозбірні, потай думають одне про одного, але до кінця роману так і не наважуються розпочати розмову одне з одним. Ця літературна ситуація, як і в інших творах Д. Гуменної, наприклад, у чотирикнижжі «Діти чумацького шляху» (1948–1951), повісті «Мана» (1952), документальній хроніці «Хрещатий Яр» (1956), романі «Скарга майбутньому» (1964), хоча й прихована за стилістичними прийомми, виявляє чіткі ознаки автобіографізму і злободенності.

Композиція «Золотого плуга» ґрунтується на двох сюжетних лініях, що розвиваються рівнобіжно, але не перетинаються: перша присвячена інтелектуальним і філософським роздумам Миколи Мадія, а друга – мистецьким пошукам і суспільно-політичним рефлексіям Гаїни Сай. Доповнюють їх побічні сюжетні відгалуження, які висвітлюють побутові й психологічні реалії радянського життя в місті й селі 1930-х рр. Фабула роману основана на зіставленні внутрішніх станів персонажів, що опиняються перед необхідністю вибору між особистісними устремліннями й суспільними вимогами, а водночас відчувують підсвідомий потяг одне до одного так, наче вони пов'язані глибинним метафізичним зв'язком, для якого не існує часово-просторових обмежень. Попри це, мотив «нездійсненого кохання» як «варіант багатьох любовних історій із попередніх творів»¹ авторки, за спостереженням Г. Костюка, не є самостійною сюжетною лінією, а виконує роль зв'язкової частини, котра «проходить золотою ниткою крізь усі циклічні конфліктні кола двоторового розвитку сюжету» і «надає цим двом тематичним лініям певної інтимності, життєвої правдоподібності і відіграє певну роль у розв'язці роману»², а отже, має допоміжне композиційне значення. Простір бібліотеки, основний у «Золотому плузі», відображає ідею пошуку сенсу людського буття, а крім того, нагадує про роль знань у житті самої Д. Гуменної, для якої книгозбірня була місцем духовного прихистку і джерелом натхнення, «станцією», що давала можливість їй, як «інтелектуальній волоцюзі», подорожувати різними світами – матеріальними й духовними³.

Історія Гаїни Сай, котра прагне знайти своє місце в літературному середовищі, але зіштовхується з лицемірством, моральною деградацією і духовною нищізною, – це своєрідна авторефлексія самої Д. Гуменної, висвітлена в її мемуарній прозі, щоденниках і листуванні. В ній сконденсовано чимало критичних ситуацій і спостережень, які охоплюють питання національно-культурної самоідентифікації, цензури й вибору, що постає перед мистцем у прагненні зберегти вірність істині й реалізувати свій потенціал. Попри це, її образ, як художня конструкція, демонструє певну вторинність і схематизм попередніх жіночих персонажів авторки, зокрема Мар'яни Вересоч із романів «Хрещатий Яр» і «Скарга майбутньому» – з тією відмінністю, що Мар'яна втілює нестійкість і сумніви, а Гаїна є мовби її морально вивершеним інваріантом: її любов до Миколи Мадія залишається платонічною, піднесено-ідеальною, хоч, звісно, ця моральна чесність не компенсує браку художньої оригінальності.

Схиляна до самоаналізу, Гаїна не може прийняти нав'язану радянською системою ідеологію, тож обирає «філософію комашки» – залишитися непомітною, але зберегти духовну цілісність і внутрішню свободу. Однаке прагнення жити за власними моральними

¹ Костюк Г. На перехрестях життя й історії. *Сучасність*. 1975. Ч. 4 (172). С. 68.

² Там само. С. 71.

³ Гуменна Д. Щоденник. Зошити 40, 41, 42. Роки 1957, 1958. «10 зв'язка». ВРФТ Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Ф. 234. Спр. 5. Арк. 17.

законами і бути вільною від зовнішніх оцінок зіштовхується з потужним тиском радянського суспільства, яке знецінює непоказну, але самодостатню індивідуальність. (Відповідно, її образ має виразне неоромантичне забарвлення). У казці «Вчений гусак» Гаїна вигадає взірць спільноти, у якій панують доброзичливість і чесність, а технічний прогрес іде в ногу з моральним розвитком, і уявляє «майбутню людину трохи на зразок себе: не може брехати, ладна всю себе віддати, така щира, відкрита й прямодушна»⁴. Проте вона свідомо того, що ця «казка» далека від реальності, й визнає, що «людина – ще немовля у своєму духовому розвитку. Технікою все може створити, але душа – дитячо-жорстока, себелюбна. Як у немовляти, що все пхає собі до рота, що знає тільки “мені”, не питає, де береться. Перед людиною стоїть ще праця: пройти велику школу і в ній навчитися, як стати шляхетною, а не тварючно-егоїстичною»⁵. Поєднуючи казкові мотиви з елементами сатири⁶, авторка доводить, що моральне зростання людства – це «велика школа» самовдосконалення, заснована на гармонійному синтезі духовного і технічного поступу, а без цієї рівноваги, на її думку, досягти утопічного ідеалу неможливо.

Інтелектуальне протистояння alter ego Д. Гуменної із репресивною системою резонує з долями інших персонажів письменниці (зокрема, Тараса Сараголи з роману «Діти чумацького шляху»), а отже, відображає прикметні для її творчості ідеологічні й естетичні настанови, що певною мірою знижує ідейно-художню вагу цього образу. Загалом постаті Гаїни Сай символізує внутрішню роздвоєність української інтелігенції між етичними ідеалами й жорстокою реальністю: усвідомлюючи свою вразливість перед тоталітарним режимом, вона не приймає його диктату внутрішньо, але змушена йти на компроміси, пристосовуючись до умов виживання, зокрема погоджується виконувати «соціальні замовлення» – писати історії про комуні, ударників і трактористок, хоча і розуміє їхню поверховість і вторинність. Виношуючи задум новели про Голодомор як цілеспрямоване знищення багаточислової селянської культури, Гаїна відчуває внутрішній зв'язок із темою, але водночас усвідомлює, що її «Жменя колосків» – твір, що оголює страшні істини, – ніколи не побачить світу. Роздвоєність між прагненням до справжнього мистецтва і необхідністю писати на догоду режиму породжує в Гаїни відчуття безвиході, й у результаті вона не знаходить у собі сил або натхнення, щоби створити щось справді значуще, а невдоволення собою підживлює думку про власну «непристосованість» і «особливу місію», яку вона так і не може виконати: «Відчай Гаїну бере: вона не може писати. Чому не вичавить із себе слова? Щось давніше висить над тобою – і тільки поворухнеться неслівлива думка, воно й наляже на череп: не так! Це нікому не потрібне! Ось, як у Зіни все це легко йде, сюди-туди, – вже й віршик на сьогоднішню тему. А в Гаїни нема цього набору фраз із передовиць, не лізуть вони їй у голову. Сказати ж своїми словами, – щире слово її осміють. У “Жмені колосків” побачать “вилазку клясового ворога”. Те, що писалось би своє, не пишеться, здавлено сидить у ній. А те, що вони прийняли б, не пишеться, бо не звучать так струни її душі. І через це все з горла думки не вичавлюється слово. Нема того дзюрчання, невимушеного плину слів. І це – найбільше її горе, найбільша життєва невдача! І Гаїна розгублена, не знає, хто винен – вона чи світ. Не знає, за що взятися, щоб оживити себе»⁷.

Рутинність і нудьга прирікають Гаїну на ходіння замкненим колом самозвинувачення та відчаю, а нездатність змінити обставини і виявити свій мистецький хист лише поглиблює її розгубленість і множить сумніви: вона не може збагнути, що є причиною її невдач – власні обмеження чи тиск зовнішнього світу? Особистість Гаїни роздвоюється: одна частина «грузне в твані неуспіхів» і «корчиться в різномірних емоціях», зазнаючи розчарувань, а друга безпристрасно спостерігає за першою, аналізуючи її переживання так само відсторонено, як поведінку людей навколо. Рішення записувати свої переживання свідчить радше про прийняття внутрішньої роздвоєності як невідворотного стану, ніж про спробу подолати її: письмо стає для неї єдиним способом зберегти зв'язок із власним «Я» у світі, охопленому мовчанням і відчуженням. Власну порожнечу героїня заповнює спогадами й фантазіями про Мадія – Вродливого, Пагубу, як вона називає його у внутрішніх монологах і листах, що їх, подібно до героїні «Мани», так і не наважується надіслати обранцеві. «В Гаїни не тільки піснота думок, а загалом нема їх, тих думок, – крім одної. Вночі п'ять-шість разів прокидається, перейнята думкою-пожежею про Вродливого. І вдень теж, як загіпнотизована. Книгозбірня – і більш ніщо – вабить і тягне. Коли раніш там вабила криниця скарбів у книжках, то тепер, не дуритиме себе, – жадоба бачити Пагубу»⁸. Регулярні візити до бібліотеки з надією на випадкову зустріч із Мадієм і заразом

⁴ Гуменна Д. Золотий плуг: роман. Нью-Йорк: Об'єднання Українських Письменників «Слово», 1968. С. 275.

⁵ Там само. С. 274–275.

⁶ Цей прийом Д. Гуменна реалізувала в малій прозі, наприклад, в оповіданні «Барбос П'ятий» (1943), побудованому на балансуванні між психологією розумного пса й зображенням не вельми мудрої людини.

⁷ Гуменна Д. Золотий плуг. С. 133.

⁸ Там само. С. 59.

страх виявити власні почуття паралізують її волю і прирікають на емоційну стагнацію. Гаїна намагається побачити в Мадіївті втілення власних іще невиразних ідеалів і сподіватися знайти в коханні порятунок од духовного спустошення, проте кожна їхня безмовна зустріч приносить їй нове розчарування і підсилює сумніви не лише в Мадіїві, а й у самій собі. «І коли вона відмовляється від Пагуби, то їй здається, що вона сама себе обкрадає. Коли дає собі волю, – здається, що осміяна. Від одної прірви до другої балансує»⁹. Постійно повертаючись до спогадів про нього, Гаїна дедалі більше занурюється в пастку власних емоцій, що проникають у її свідомість як отрута: спершу вони привносять у її рутинне існування ілюзорне пожвавлення, а згодом переростають у небезпечну нав'язливість і перетворюють Мадію на своєрідну ідею фікс.

Інтелектуальний і психологічний спротив радянській системі, а також пошук свого місця у світі, який змінюється під тиском тоталітарної ідеології, розкриті в історії Миколи Мадія. Як і Гаїна, він переживає стан самоізоляції, а його невміння налагодити діалог із нею поглиблює відчуття екзистенційної самотності. Незважаючи на зовнішню активність, зокрема стосунки з Надією і Майею, його життя здається імітацією, що контрастує з переживаннями, спричиненими розривом між прагненням до наукового самовираження і обмеженнями, продиктованими системою.

Провідне місце в роздумах Мадія займає тема скіфів, історію й культуру яких він досліджує: авторка вводить у текст розлогі цитати із давніх хронік, доповнюючи їх власними міркуваннями про роль і місце степових кочовиків в українському етногенезі. Загалом історичний матеріал у «Золотому плугі» виконує дві ключові функції: виступає культурним підґрунтям, що окреслює художній світ роману, і виявляє взаємозв'язки минулого із сучасним. При цьому роздуми Мадія відокремлені від основних подій сюжету: його дипломне дослідження становить своєрідний інтертекстуальний елемент, що увиразнює специфічну структуру й міжжанрову природу тексту (як психосоціального й археологічного роману), а водночас відсилає до інших праць Д. Гуменної на скіфську тематику, таких як «Благослови, Мати!» і «Родинний альбом». Залучення наукових аргументів дає письменниці підстави для переосмислення усталених уявлень про скіфів і полеміки з історичними джерелами, зокрема з грецькими авторитетами, які, на її думку, часто викривляли чи свідомо замовчували факти через власні культурні й політичні упередження. Таку ж структурну функцію виконують і вплетені в «Золотий плуг» новели «Пригода цього вечора», «Біла хустина», «Роман Синьої Панчохи», «Жменя колосків», казка «Вчений гусак» Гаїни Сай. Отже, фрагменти історичної праці Миколи Мадія і твори Гаїни Сай не лише доповнюють сюжет роману, а й виступають самостійними компонентами, які поєднують інтерпретацію історичної спадщини скіфів, мистецькі роздуми й відображення соціопсихологічного стану «української людини» в умовах радянських репресій 1930-х рр.

Основна дилема Миколи Мадія полягає в тому, як співвіднести жорстокі звичаї скіфів – такі як пиття вина з людських черепів або здирання шкур із ворогів – із власним романтизованим уявленням про них: ці варварські вчинки здаються йому несумісними з образом предків, чиє минуле, як він гадає, могло вплинути на формування і його тожсамості. Досліджуючи взаємозв'язок скіфів і українців у військово-політичній організації, культурних традиціях і способі життя, Мадій проводить аналогії між скіфським Кам'янським городищем і Запорозькою Січчю, владою царя у скіфів і гетьманським урядуванням у козаків, скіфськими торговельними практиками і чумацьким промислом, кочовими традиціями і їх «гротесковим відродженням» у вигляді махновського руху. А крім того, звертає увагу на скіфсько-українські паралелі в елементах одягу (звірний орнамент), звичаях і ритуалах (наприклад, традиції побратимства), прикметні деталі, зображені на скіфських артефактах (як-от образи співців-сліпців, споріднені з українськими кобзарями), аналізує різні версії скіфської генеалогії і їхні взаємовідносини з корінними жителями.

У потрактуванні скіфів як завойовників і чужинців-кочовиків, що прибули з Центральної Азії, неважко розпізнати застарілу гіпотезу М. Грушевського, згідно з якою прихідці силою зброї підкорили тубільне землеробське населення. Авторка вводить її, щоб показати, як історія завоювань і культурного домінування формувала соціальні й етнічні структури тодішнього суспільства. Автентична концепція походження скіфів відсилає до ідеї В. Петрова, який уважав їх не чужинцями, а заможною верхівкою місцевої людності, котра завдяки економічній і політичній перевазі здобула панівні позиції. Хоча цю теорію рупор думок самої авторки підважує, звертаючи увагу на її очевидні хиби, передусім на спрощений підхід до розвитку етнічних процесів, та поступово доходить висновку про органічний зв'язок скіфів із місцевим населенням, котре ті спершу підкорили, а згодом асимілювалися з ним, утворивши нову етнічну спільність, що відіграла вирішальну роль у подальшому історико-культурному розвитку північного Причорномор'я. Водночас у де-

⁹ Гуменна Д. Золотий плуг. С. 146.

яких міркуваннях Мадій висловлює сумніви щодо ідеї повного злиття скіфського і гіперборейського первнів (двох типів народного масиву) у єдине ціле і розглядає їх як противборчі тенденції в українській історії та ідентичності – землеробсько-осілу (гіперборейську) і кочово-війську (скіфську). Протистояння цих тенденцій Мадій трактує як боротьбу між динамікою розширення, мобільністю і творчим хаосом (скіфський первень) і стабільністю, глибиною і прагненням до ідеалу (гіперборейський первень). Скіфське начало відображене через образ «вічних незаможників», які уникали праці на землі, але проявили себе як майстри, пророки чи воїни, доклавшись до культурних і військових здобутків, натомість гіперборейське, яке тягнеться з трипільської культури, символізоване осілим землеробом, працьовитим і відданим своїй землі. Це спостереження розкриває і структурну неоднорідність українського соціуму, і його внутрішні суперечності: класові антагонізми, потрясіння колективізації і поділ суспільства за ціннісними орієнтирами стають відлуннями багатовікового конфлікту двох начал, які впливали на становлення національного характеру й історичної долі українців¹⁰. (Інша річ, що через перенасиченість фактографічним матеріалом і брак підтексту Д. Гуменний не вдалося втілити цю ідею саме художніми засобами: надмірна зосередженість на історичних гіпотезах, подіях і деталях витісняє естетичну складову роману, внаслідок чого виклад набуває публіцистичності, а образи – схематичності).

Для Мадія зв'язок зі скіфським минулим стає очевидним через його ім'я, яке збігається з іменем скіфського царя, згадку про котрого він знаходить у записі за 614 р. до н. е., коли відбулося знищення асирійського міста Ніневії. Ця несподівана співзвучність поглиблює внутрішню самоідентифікацію героя з культурною спадщиною скіфів і спонукає перейти від суто наукового осмислення до рефлексій над власною тожсамістю – історія перестає бути для нього абстрактною справою і набуває особистісного виміру. Загінотизований постаттю «предка», він наполегливо вивчає писання давніх і сучасних учених, роздумуючи над тим, чи може саме ім'я об'єднувати його зі степовиками? Чи походження його роду пов'язане з тими ж таки скіфськими племенами? Схожий на свого пращура зовні, Мадій, однак, нічого не успадкував од його вольового характеру: його нерішучість і невпевненість дисонують із героїчно-міфологічним архетипом, породжуючи сумніви в можливості успадкувати не лише риси зовнішності, а й сутнісні якості.

Подібну аналогію Мадій простежує між Гаїною Сай і степовою царівною зі скіфського роду Саїв – утіленням давніх воїтельок епохи кочових народів. Дізнавшись, що Гаїніне прізвище – Сай, Мадій одразу ж знаходить історичний зв'язок із царськими скіфами, згаданими в Геродота, і замислюється над іронією долі: ці колись войовничі й горді саї – «дряпіжні вершники», які наводили страх на цілі імперії, – із часом злилися з осілим населенням Гіпербореї і перетворилися на звичайних хліборобів, а згодом – «куркулів», репресованих радянською владою (цей перехід – од войовничих кочовиків до пригноблених селян – символізує втрату культурної тожсамості). У Гаїні він бачить уособлення цієї докорінної соціальної зміни: від скіфської царівни – до жертви тоталітарної системи, особи, яку суспільство сприймає за незначну та маргінальну. Її стародавнє прізвище, пов'язане з «непевною репутацією», викликає неприйняття й підозру, але для Мадія воно стає утіленням прихованої величч, яка пережила періоди занепаду й підкорення, але й далі живе в комусь із нащадків, навіть якщо цього ніхто й не помічає. Одна з метафор, що з'являється в його роздумах, – це порівняння Гаїни зі «скам'янілим деревом» (цей образ показує, як людина, зберігаючи зовнішні ознаки минулого, втрачає зв'язок зі своїм культурним спадком, а її внутрішній світ змінюється). «Вона ж навіть не знає, що означає її прізвище. Їй воно передане від дідів-прадідів, що, може, з п'ятдесят поколінь тому й були тими саями, окремим племенем зверхників-кочовиків. Вони потонули в стихії хліборобської Гіпербореї, що кволо й стало зберігала одвічні традиції своїх пращурів, творців мальованої кераміки. Зосталася звукова форма імені, а зміст уже давно став інший. Тепер ти, принцесо Сай, – “рупор куркульської стихії”, чи як там тебе лають... себто нащадок гіперборейського

¹⁰ Важливо зауважити, що погляд Д. Гуменної на скіфську проблематику вирізнявся як науковою основою, так і прагненням до автентичності, що дало їй змогу уникнути догматично-моралізаторського підходу, характерного, наприклад, для «Легенд Старокіївських» (1942) Наталени Королевої, й ідеологічних спрощень, властивих «Лучнику Агура-мазди» (1947) Ю. Косача. В Н. Королевої скіфи – «чужинці» й «варвари», протиставлені християнським ідеалам й античним уявленням, представлені в контексті боротьби цивілізації з «первісним хаосом» («Опоийний дим», «Скитський скарб», «Мелюзина» та ін.). Ю. Косач, своєю чергою, зображує опір скіфів перській експансії, підкреслюючи їхню військову доблесть і винахідливість, проте не пов'язує їх із протоукраїнським культурним простором, – у його оповіданні вони функціонують як екзотичний елемент, чий зв'язок з корінним населенням не очевидні. Відмінності в поглядах зумовлені й різними ідейно-естетичними інтенціями письменників. Оскільки Д. Гуменна тяжіла до реалістичного відтворення минулого, до того ж у його зв'язку із сучасністю, вона сприймала скіфів як важливу складову українського історико-культурного ландшафту. Натомість і Н. Королева, і Ю. Косач використовували скіфську тематику здебільшого для літературної драматизації і міфологізації сюжету, як маргінальний, хоча й колоритний елемент, підпорядкований іншим авторським цілям.

складника нашого народу. Це нагадує скам'яніле дерево: форма ще зовсім як дерево, а вже зміст – камінь-яшма»¹¹.

Мадій захоплюється «різбленим профілем» Гаїни, її «виточеним зарисом уст» і пронизливим поглядом «фіялкових очей», убаचाючи в ній образи, що співвідносяться з кано-нами античної естетики й міфологічними уявленнями про жіночу вроду, – загадкову жри-цю Ляодіку з Гіпербореї і вольову та незалежну Артеміду, чия зовнішність підкреслює внутрішню шляхетність: «...чистий овал, пряма лінія переходу чола в ніс, твердо закраяні уста з вигинами в куточках, пшеничний німб волосся навколо голови»¹². Порівняння Гаїни з Артемідою ґрунтується на зображеннях давньогрецької богині на скіфських золотих прикрасах, що їх нерідко трактують як місцеву версію Артеміди. Ще одна, гіпербореї-ська, іпостась Артеміди – Діва Тавропола, або Київська Діва, увіразнює відстороненість, незалежність і певною мірою недосяжність Гаїни. Д. Гуменна описує цей образ через скіфсько-таврійські уявлення, як богиню з головою корови і зміїними ногами, – символі-ка, основана на взаємопроникненні людських і тваринних рис, уособлює неблаганну си-лу природи, що прагне панувати над життям і смертю. Порівняння Гаїни Сай із таврій-ською Артемідою іронічно натякає на «жертвоприношення», яких вона, можливо, чекає від своїх прихильників, – героїня немовби постає сучасною жрицею, котра свідомо чи ні жертвує почуттями інших заради власних амбіцій і бажань. Уяві аналогії, що їх про-водить Мадій, розкривають химерне переплетення міфологічних візій і ритуальних дійств, відображаючи його намагання простежити зв'язок між давніми войовничими культурами та сучасністю, де люди, на кшталт Гаїни, змушені пристосовуватися до складних суспіль-но-політичних обставин.

Внутрішній монолог Миколи Мадія розгортається на тлі радянського Києва 1930-х рр., де історичні дослідження суворо регламентує офіційна ідеологія, а будь-які звернення до національної спадщини з акцентом на її культурній самотності політично небезпечні. Простежуючи тяглість між українцями та скіфами, Мадій підважує офіційний радянський наратив, адже нагадує про окремішність української історії – факт, що загрожує його нау-ковій кар'єрі: йому приписують «буржуазний націоналізм» і не допускають до захисту дисертації. Визначальна для роману ідея про історичний зв'язок українців зі скіфами по-кликана обґрунтувати безперервність державницької традиції на українських землях і протиставлена радянській концепції «трьох братніх народів» як фіктивній. Водночас ця ідея не є суто історіографічною, а виконує символічну функцію: образ царя Атея (IV ст. до н. е.), що прагнув об'єднати розрізнені племена на території Великої Скіфії, постає уті-ленням віддалених у часі українських устремлінь до незалежності й соборності. Не випад-ково Мадій вирішує назвати свою працю «Скіфська держава на Дніпрі» – ця назва має, з одного боку, конкретно-історичний зміст, бо апелює до Кам'янського городища як полі-тичного й культурного осердя степової Скіфії, а з другого, – набуває умовно-символічно-го звучання, адже слугує алгорією української державотвірної традиції з її тисячолітнім корінням: так наукова гіпотеза поєднується зі суспільно-політичною спрямованістю, і це – одна з істотних ознак прозописьма Д. Гуменної. (Оскільки авторка підпорядковує розви-ток сюжету, структуру окремих епізодів і навіть функції персонажів просвітницькому надзавданню, її художнє мислення нерідко поступається дидактизму. Наприклад, історія Надії, яка виходить за осетинця і поновлює листування з колишнім нареченим Ми-колою Мадієм, виглядає надто функціональною: цей сюжет задіяно насамперед задля док-ладного висвітлення специфіки осетинської мови, побуту і традицій, що стають матеріа-лом наукових студій Мадія. Аналогічно функціональний характер має сюжетна лінія под-ружжя істориків Аріадни й Тараса, уведена до тексту головно з метою озвучення певних культурно-історичних гіпотез авторки, зокрема про «кривий танець» як архаїчну форму хороводу; символіку спіралі як моделі життєвого циклу; ритуальне значення печер у па-леолітичній уяві; а також про лабіринт як шлях душі між світами. Через таку текстову організацію персонажі роману сприймаються радше як носії авторських концептів і ре-транслятори наукових тез, а не як художньо повноцінні образи з внутрішнім драматизмом і психологічною переконливістю).

Прикметними рисами прози Д. Гуменної є виразна автобіографічність, а також посиле-на інтер- і міжтекстуальність, котра зумовлює своєрідний діалог між її творами. Відкриті й приховані цитати зі стародавніх авторів, таких як Геродот, або покликання на Старий Заповіт не лише обрамляють історичний контекст «Золотого плуга», а й допомагають Д. Гуменній художньо увіразнити його ключові теми – культурну спадкоємність та істо-ричну трансформацію. Імена скіфських царів, давньогрецьких і давньослов'янських бо-жеств апелюють як до основних, добре відомих історичних і міфологічних уявлень, так і

¹¹ Гуменна Д. Золотий плуг. С. 243.

¹² Там само. С. 288.

до менш очевидних, другорядних контекстів, хоча не виключають і принагідних, індивідуальних інтерпретацій. Через інтертекстуальні зв'язки, зокрема книги, які читає Гаїна Сай (наприклад, «Спогади єгоїста» Стендала, «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лякло, «Небезпечний поворот» Джона Бойтона Прістлі, «Пісня дружки» Бернгарда Келермана, «Утрачені ілюзії» Оноре де Бальзака та ін.), письменниця аналізує її внутрішній стан (закономірно, вибір творів і їх проєкція на особисті переживання Гаїни, такі як любов, самотність, пошуки себе, вказують на паралелі між її історією і біографією самої Д. Гуменної). Відсилання до власних текстів («Листи зі степової України», «Роман Синьої Панчохи», «Пахощі польових квітів», «Оповідання про мустьєрського хлопчика» та ін.), а також фактів зі свого життя (відрадження до степових комун, неприйняття до Спілки радянських письменників та ін.) слугують засобом саморефлексії Д. Гуменної та відкривають нові перспективи для розуміння її життєпису та особливостей мистецького саморозвитку в умовах ідеологічного тиску й тоталітарної цензури.

Поштовхом до написання повісті «Небесний змій» Д. Гуменної стала найдавніша пам'ятка українського Надазов'я – Кам'яна Могила, а викарбувані на її стінах стародавні знаки-петрогліфи сформували в уяві письменниці власну візію життя людей доби бронзи й пізніших часів. Звернення до історії та символіки Кам'яної Могили в письменницькій біографії Д. Гуменної зумовив, окрім її стійкого фахового зацікавлення, ще й особистий мотив: працюючи над повістю, вона, як сама зізнавалася, «пережила гостре відчуття, що зустрілася із якимись моїми безпосередніми предками й оце знайомлюся з ними через шість тисяч років»¹³. Увагу Д. Гуменної до кочівницької культури стародавньоюників підживлювали й археологічні дослідження 1960–1970-х рр. Раніше кочові культури письменниця розглядала побіжно й переважно як загрозу для землеробських суспільств, з акцентом на протиставленні осілого та номадичного способів життя, – тенденція, помітна і в ранніх джерелах її натхнення, зокрема у працях В. Петрова. Зацікавленість новими археологічними концепціями і прагнення переосмислити власні погляди спонукали Д. Гуменну звернутися до доступних їй наукових розвідок, зокрема до монографії М. Рудинського про Кам'яну Могилу¹⁴ та праці О. Тереножкіна про кургани в долині річки Молочної¹⁵. Це захоплення надихнуло її на написання не лише фантастичної повісті «Небесний змій», а й (неопублікованого) оповідання «Тайнопис кам'яної книги»¹⁶, присвяченого історико-культурному значенню Кам'яної Могили¹⁷.

У своїй реконструкції культури істориків Д. Гуменна поєднала фактичний археологічний матеріал із елементами наукової фантастики, зокрема прийомом «подорожі в часі», мотивами «невідомого летючого предмета», телепатії, амнезії і втручання інопланетних істот у розвиток людства¹⁸. Цей симбіоз науковості й художньої уяви зумовив своєрідний жанр «фантастичної повісті на науковому тлі», яку критики вважали «першою спробою фантастичного твору в українській літературі діяспори»¹⁹, а сама письменниця означила як «індивідуальну візію автора на основі документальних дослідів науки, але під кутом бачення самого автора»²⁰. Композиція «Небесного змія» має двоскладову структуру, де

¹³ Гуменна Д. Тайнопис. Небесний змій: фантастична повість на тлі праісторії. Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології, 1982. С. 259.

¹⁴ Рудинський М. Кам'яна Могила (корпус наскальних рисунків). Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. 140 с.

¹⁵ Тереножкін О. Кургани в долині р. Молочної. *Археологічні пам'ятки УРСР*. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. Т. VIII. Розкопки курганів на р. Молочної в 1951–1952 рр. С. 3–16.

¹⁶ Гуменна Д. Тайнопис кам'яної книги. *ВРФТ Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України*. Ф. 234. Од. зб. 35. 90 арк.

¹⁷ Нині цей унікальний культурно-історичний комплекс, що зберігає сліди найдавніших форм міфологічного мислення людства, опинився на тимчасово окупованій території, де зазнає подвійної загрози: знищення внаслідок воєнних дій та ідеологічної профанації через спроби російських квазінауковців перебудувати його смисловий простір відповідно до імперської парадигми. За таких обставин осмислення Кам'яної Могили у творах Д. Гуменної – попри десятиліття, що минули з часу їх написання, – набуває нового значення: не лише художньої реконструкції чи індивідуально-авторської медитації над міфогенезом, а й акту інтелектуального спротиву і вивчення загальнолюдського, цивілізаційного над скороминущим.

¹⁸ До слова, ідея впливу вищих розумних сил на розвиток людської цивілізації, а також пошуки їхніх слідів у давньогіпетських, латиноамериканських і шумерських пам'ятках – провідні теми наукової белетристики 1960–1970-х рр. – значною мірою зумовлені такими науковими проривами, як польоти у стратосферу, висадка астронавтів на Місяці, зростання технічного прогресу та ін.

¹⁹ Д. М. «Небесний змій» Докії Гуменної. *Нові дні*. 1983. № 398. С. 21.

Твердження, зрештою, хибне, адже задовго до «Небесного змія» в еміграційному письменстві з'явилися такі науково-фантастичні твори, як «Країна блакитних орхидей» (1932) М. Капія, «На Сході – ми!» (1932) І. Черняви, «Шукачі блакитних перлів» (1946) і «Мандрівка в безвість» (1947) В. Гая, «Інженер Марченко» (1947) Ю. Балка, «Чи зійде завтра сонце?» (1955) Л. Полтави, «Рік 2245» (1957) Л. Коваленко, «К-7» (1964) Ю. Тиса (Крохмалюка) та ін.

²⁰ Гуменна Д. Слово до читача. Небесний змій: фантастична повість на тлі праісторії. С. 6.

перша складова – це експедиція вчених із неназваної цивілізації, які в режимі «реального часу» спостерігають за розвитком степовиків-конярів у Північному Причорномор'ї бронзового віку, а друга – власне зображення життя ямників, представників праїндоевропейського світу, в якому розгортаються події, немовби «вписані» у простір наукового спостереження. Фантастичний елемент – подорож у часі головного героя Яра з кочового племені сварожичів за допомогою історика з інопланетної дослідницької станції Твастра – забезпечує авторці широкий художній ракурс і дає змогу відтворити побут, культуру і зовнішність ямників, а також простежити їх історичний шлях упродовж п'яти століть: від зміни суспільного укладу та мовної системи до становлення нових світоглядних моделей, зокрема переходу від матриархату до патріархату, занепаду тотемістичних вірувань і культів і зародження віри в богів.

Завдяки своєму незвичайному розуму і здібностям, Яр привертає увагу Твастра і, ставши його учнем, переживає своєрідний обряд посвяти (який нагадує ініціацію Луки Савура у «Великому Цабе»). Взаємодія Яра з Твастром відіграє важливу роль, оскільки саме цей зв'язок об'єднує дві паралельні реальності: праісторичну, яка має свої часово-просторові координати, і фантастичну, обмежену локусом космічного корабля. Яр, молодий і допитливий герой, що прагне знань, утілює архетип шукача, відкритого до нових перспектив у пізнанні світу й себе самого. Твастро, зі свого боку, поєднує риси двох різних культурних типів, виступаючи рівночасно в ролях мудреця-наставника, близького до персонажів міфологічного й казкового жанрів, і вченого з інопланетної цивілізації, який утілює ідеали наукової раціональності.

Лінія Яра розгортається навколо випробувань, що стають рушійною силою його духовного оновлення. Зав'язкою в його історії є конфлікт між особистими прагненнями і традиціями роду, який завершується ритуальним жертвоприношенням – земною смертю Яра. За рік, проведений у трипільському селищі Дан, звідки походила його бабуса й опікунка Дана, Яр має наміри побратися з Ладою, однак їхні стосунки змінюються через обряд «царя-жертви», якого дотримуються трипільці. Попри глибокі почуття до юнака-кочівника, Лада залишається вірною законам роду, і як представниця матриархальної культури діє не за покликом серця, а відповідно до племінних традицій, – це підкреслює невідворотність її ролі та непорушність культурних і релігійних норм у давньоісторичному суспільстві. Її вибір зумовлений уявленням про рід як замкнену, позачасову спільноту, котра охоплює не лише живих, а й мертвих і ненароджених і творить єдине тотемно-міфологічне ціле, де кожний індивід нерозривно пов'язаний із колективом і матір'ю-родоначальницею, котра символізує і єдність роду, і його історичну спадкоємність.

Своєрідність цієї історії і її непередбачувана розв'язка зумовлені прагненням авторки пояснити ідею взаємозв'язку між владою і жертвою, згідно з якою правитель постає уособленням чи навіть частиною сакрального колективного акту жертвості. (На противагу концепції В. Петрова, письменниці стверджувала, що «ембріон релігії – не культ предків, а культ їжі»²¹). Одержання Яром нового імені – Юрай – відображає його входження в матриархальну спільноту, але присутність героя в ній тимчасова. Ритуальне вбивство, що мало означати «знищення» старої ідентичності Яра та народження нової особистості – Юрая, зривається через утручання Твастра. Подія, яка здавалася б трагедією, перетворюється на момент трансформації: Яр-Юрай покидає трипільське селище, а його історія обростає легендами, які підживлюють колективну пам'ять його нащадків.

Порятунок од смерті й перенесення на космічний корабель знаменують початок внутрішнього переродження Яра, котрий відтоді існує у двох реальностях – земній і космічній. Жертвоприношення, вкорінене у племінних віруваннях, контрастує з космічною перспективою, з висоти якої людські життя і традиції – лише незначний фрагмент у безмежжі Всесвіту. Опікуючись про свого учня, Твастро навіть йому уявлення про світобудову і його місце в ній, але навмисно залишає ці знання у вигляді нечітких сновидінь і розмитих спогадів. Це створює відчуття розірваної пам'яті: Яр не здатен повністю досягнути новонабутих досвід і переживає відчуження од світу, в якому він зростає.

Цікавою в «Небесному змієві» є концепція взаємозв'язку часу і простору: та обставина, що роки земного життя для Яра промайнули як одна мить, нагадує про умовність сприйняття часу в різних вимірах. (Цей мотив перегукується з досвідом Луки Савура, чий сон переносить його на кілька тисячоліть у минуле, символізуючи втрату зв'язку із власною тожсамістю, тоді як для Яра часовий розрив означає віддаленість од людей, що залишилися в іншій реальності). До того ж, мандрівка в часі переплітається з подорожжю в просторі на космічному кораблі, який давні племена вважали небесним змієм (у тексті він асоціюється з божеством Оаннесом, котре, за легендою, навчило давніх шумерів землеробства і ремесел). Повернувшись у причорноморський степ, Яр опиняється у світі, де його

²¹ Гуменна Д. Щоденник. Зошит 23. Філологічний дискурс. 2018. Вип. 8. С. 182.

го вже не пам'ятають, а його розповіді викликають у людей недовіру. Він не лише зберіг фізичну молодість, а й здобув нові знання, що віддаляють його від інших, породжуючи глибоке відчуття самотності, – мотив, що стає визначальним у його подальшому існуванні. Втім, попри внутрішню ізоляцію, Яр усвідомлює потребу пристосуватися до нових обставин і прагне відшукати сенс у світі, що став для нього близьким і водночас далеким.

За допомогою прийому подорожі в часі та просторі авторка втілює ідею культурно-історичної тягlosti: своєю мандрівкою Яр повторює шлях перших індоєвропейців, які покинули причорноморські степи й вирушили на Схід – до Ірану та Індії, переносючи з собою первісні цінності та вірування й адаптуючи їх до нових умов. (Отже, Яр є не самодостатнім персонажем у традиційному сенсі, а лише засобом репрезентації загальноцивілізаційного досвіду. Відповідно, його історія складається зі сукупності епізодів, кожен із яких відображає певний момент у розвитку праіндоєвропейців).

Зустріч Яра із засновником зороастризму, котрий посвячує його в мистецтво логограм і знайомить із засадничими принципами свого віровчення, є символічним моментом переходу від архаїчних вірувань до сформованих релігійних систем. До того ж, цей перехід не обмежується лише духовною ініціацією, а знаходить драматичне втілення у подальших подіях, зокрема у конфлікті між Заратустрою і його дружиною Спаретрою, чия войовничість і наруга над релігійними традиціями спричинили загибель прадержавного устрою в Айр'янем Веджо. Зневажаючи слабкість та інертність, властиву іншим жінкам і навіть чоловікам, Спаретра вважає Заратустру воїном, непридатним для повсякденного життя, бо він надто заглиблений у філософські роздуми та байдужий до злободенних проблем. Жертовний ритуал Спаретри, в якому вона офірує коня замість бика, демонструє відмову од старих землеробських вірувань і прийняття культурних цінностей степовиків, а отже, відхід од патріархального укладу на користь військової культури кочових народів. Водночас через розповідь старожительки Тогари про перехід савурів (сіявушів) через Данаприс (Дніпро) в пошуках нових земель і їх розсіяння на схід, читач довідується про зміни в суспільному й культурному устрої цих племен. Образ Сварога, котрий постає прабатьком і родовим патріархом для сіявушів і сварожичів, указує на їхнє спільне коріння, а водночас засвідчує, що розвиток міфології в кожного народу пішов своїм шляхом: для сіявушів Сварог (або Діаус) асоціюється з небом і сонцем, натомість для Яра він – антропоморфна постать, глава роду. Цей аспект, як й інші ключові епізоди повісті – зустрічі Яра з геттами, ахейцями та божичами – розкриває процес еволюції міфологічних уявлень: авторка показує, як із часом тотем трансформується в бога, змінюються імена та функції божеств, проте зберігаються сутнісні елементи спільного культурного походження.

Перенесення Яра на космічний корабель після знищення Айр'янем Веджо, довге відновлення та сновидіння, що переслідують його, позначають новий етап ініціації героя. Структура Ярових снів нагадує казку чи міф із характерними для них багатозначними образами: дівчини-олени, що уособлює життя й любов, і потворної жінки – утілення смерті. Дивовижна гора, яка в Яровому сні постає у подібні велетня, знаменує народження через смерть, що є частиною ритуалу ініціації, – цей мотив перегукується з архаїчними міфами про ковтання героя страховиськом, що означає набуття нової ідентичності. Марення, в якому Яр зустрічає маленьку жабку, котра допомагає йому знову переродитися, є алегорією на традиційні казкові сюжети, де тварина-помічник відіграє важливу роль у порятунку героя. Дівчина Ведоха, котра являється уві сні, уособлює воду як джерело життя й первісного хаосу, а її зникнення й перетворення на струмок нагадує про недосяжність ідеалу в реальному світі; проте цей образ стає знаком переходу героя на новий рівень самоусвідомлення після зцілення. Загалом же, сновидні візії, хоча й допомагають передати внутрішній досвід Яра, оприявнюючи образи, закорінені в міфологічній і фольклорній традиції, залишаються ізольованими епізодами, що майже не впливають на еволюцію героя у зовнішній реальності, – відповідно, їх функція в композиційній цілісності повісті обмежена.

Опиняючись у різних культурах та епохах як духовний мандрівник, непідвладний земному часу, Яр убирає в себе риси кожної з них. Його подорожі, побудовані за принципом циклічності, виявляють авторську тенденцію в зображенні взаємодії народів, зокрема ідеї їх спільного походження й культурних запозичень, що сприяли їхньому розвитку. Приміром, Ярове перебування серед геттів – іще одного спорідненого зі сварожичами племені, яке замешкало на пониззі Дунаю, – акцентує увагу на взаємопроникненні культур і їх поступі внаслідок взаємообміну знаннями, вміннями та релігійними уявленнями.

Через невибагливу сюжетну колізію між царицею-вдовою Гепатою і царем-завойовником Уріасом письменниця показує розбіжності між давніми патріархальними традиціями і новим, патріархальним устроєм, насадженим прихідцями. Гепата, як носій сакральних знань, перейнятих од батька-жреця, посідає високий статус у громаді, оскільки саме вона здійснює релігійні ритуали. Натомість спроба Уріаса узурпувати владу й порушити уста-

лені звичаї увиразнює конфлікт між релігійним священнодіємством і політичним верховенством.

Своєрідним віддзеркаленням культурно-соціальних змін у геттському суспільстві стають стосунки Яра з донькою Уріяса. Вибір Інари наректи Яра своїм обранцем, урочисто підносячи йому чашу з медом під час бенкету, знаменує переломний момент у його житті серед геттів: у культурному контексті цей жест означає укладання шлюбної угоди, але для Яра він стає вироком, що прирікає його на загибель. Уводячи елементи любовної лінії і пригодницького роману, письменника динамізує сюжет і через емоційні та драматичні події актуалізує історичні й культурні розбіжності, а водночас увиразнює ізольованість як визначальну рису персонажа, котрий не може знайти свого місця ні в матриархальній системі, ні серед патріархального укладу.

Після чергового порятунку Яр переноситься до стародавньої Греції, де зустрічається з нащадками свого родича Дзевеса, колишнього жерця із селища Вілії, якого греки називають Зевсом. Ця паралель відображає ще один напрям розвитку індоєвропейських вірувань: Зевс і Дзевес постають символами однієї культурної традиції, коріння якої сягає найдавнішого бога – Сварога, поіменованого батьком Зевса. Ахейці вважають Зевса верховним богом, але для Яра він залишається колишнім братом-сварожичем, із яким ще недавно вони вирушали в походи. У такий спосіб Д. Гуменна показує, як міфологічні образи трансформуються з побутових і земних ролей (брат, товариш) у культові постаті (верховний бог, громовержець), а зміна значень стає підґрунтям для зародження нової системи вірувань, а отже, і відмови од попередніх. В іншому епізоді, відбуваючи мандрівку до божичів, якими верховодять нащадки його двоюрідного брата Буза, Яр спостерігає за процесом сакралізації земного імені «Бог»: волхви цього племені поклоняються Дай-Богові, вважаючи його найвищим божеством, а Сварога – звичайним ковалем. Яр вражений тим, що його брат Бог набув статусу головного божества, що уособлює сонце й життя, а реакція волхвів, котрі з обуренням і гнівом відкидають Ярові пояснення, нагадує, що нові вірування можуть бути агресивними й закритими до інших світоглядних перспектив. Отже, в цих епізодах авторка продовжує тему культурної спадкоємності й трансформації світоглядів, показуючи, як нащадки підносять своїх предків до рівня культових божеств, що надає Яровим пошукам тожсамості історико-культурного і водночас міфологічного змісту.

Подорожуючи століттями, Яр не усвідомлює, скільки часу минуло, і не знає, що живе вже сотні років, а його подорожі на космічному кораблі й утручання Твастра запобігають його старінню. Для Яра перехід між епохами стає природним процесом, але для людей, що його оточують, він перетворюється на міфічного персонажа, чий вік і досвід не відповідають земним реаліям. Ім'я Яра набуває символічного значення, співзвучного з його роллю у повісті: він стає Ярилом – уособленням сонця й весни у слов'янській міфології, богом війни Арієм у скіфів, Яровитом у полабських слов'ян, Еросом у греків, лицарем Юраєм у гуцулів. Розвиток його образу розкриває історію розселення перших індоєвропейців у час, коли спільне культурне лоно породило розмаїття ідентичностей і вірувань, і підтверджує ідею про те, що міфи не лише зберігаються, а й змінюються в часі. Щоби стати частиною освіченої касты, навчитися читати знаки і розуміти їхній сенс, Яр мав пройти тривалий шлях духовного просвітлення й самопізнання. Небесний змій, як і колись легендарний Оаннес, дає героєві знання і мудрість, аби той збагнув складну знакову систему Свара-гори і зміст її петрогліфів, а також оповів власну історію. Саме через неї письменниця доводить, що прайндоєвропейська спадщина не є набором розрізнених елементів, а становить сукупність символів і міфів, котрі еволюціонували разом із народами, які їх створювали.

Вибір незвичного жанру та звернення до молодослідженої тематики вирізняють напруження Д. Гуменної на тлі еміграційного літературного процесу, вводячи в нього тенденцію, яка поєднує історичні й археологічні студії з елементами художності. Хоча означена тенденція і залишилася в межах індивідуального стилю авторки, вона істотно розширила жанрово-тематичні горизонти еміграційного письменства через своєрідну інтелектуальну перспективу. В основі цієї перспективи – традиційний для наукової фантастики прийом «подорожі в часі», який Д. Гуменна адаптувала до своїх ідей, спрямувавши його не в майбутнє, а в минуле: через символіку сну, культурні алюзії, ремінісценції і цитати, а також мотив космічних мандрів, – усе це надає її текстам історіософського й метафоричного звучання.

Водночас праісторична тематика у прозі Д. Гуменної стала основою для багатопланового художнього експерименту: метафорично-фольклорний стиль, що домінує у «Великому Цабе», сприяє переосмисленню культурної спадщини через трипільську міфологію; у «Золотому плузі» авторка застосовує документально-реалістичний підхід, занурюючи чи-

тача в перебіг історичних і соціальних процесів скіфської давнини і власного міжвоєнного часу; натомість «Небесний змії» вирізняється філософсько-фантастичною поетикою, що розкодовує праїндоевропейські уявлення, співвідносячи їх із певними науковими ідеями. Автобіографізм, властивий для прозовисьма Д. Гуменної, поглиблює жанрову своєрідність її творів, у яких фактична достовірність і наукова основа взаємодіють із елементами, запозиченими з власного життєвого досвіду письменниці й «защитими» в текст, що надає написаному індивідуально-особистісного сприйняття.

Для згаданих творів характерна науково-художня гібридність, оскільки вони ґрунтуються на фактах і гіпотезах – як інших дослідників, так і самої Д. Гуменної (у змістовій відповідності художніх образів і наукових праць і полягає специфічна риса її творчості), а отже, відповідають визначенню наукової белетристики. До того ж, у них простежується прагнення не лише популяризувати ті чи ті ідеї і проблеми, а й переосмислити їх через літературні сюжети, фольклорно-міфологічні мотиви й архетипи – з тим, аби створити багатомірну художню візію минулого. Все це дає підстави твердити, що і тематика, і коло порушених у цих творах питань сягають за межі зображення давноминулих часів і легендарних елементів і набувають модерного звучання, адже Д. Гуменна звертається до праїсторичних і міфологічних образів і мотивів у зв'язку з ідеями та викликами свого часу (а не трактує їх як самоцілі), – в цьому й полягає особливість її доробку: багатозначність і відкритість для інтерпретацій у нових контекстах.

References

- Derzhavyn, V. (1953). Kazka dlia doroslykh, ale molodi – skorshe mistyfikatsiia [A fairy tale for adults, but for young people it is rather a mystery]. *Vyzvolnyi shliakh – The liberation path*, 4 (67), P. 37–38.
- Humenna, D. (1946). Pozycheni «Predky» [Borrowed «Ancestors»]. *Kerma, April–July*, P. 157–163.
- Humenna, D. (1968). *Zoloty pluh: roman* [Golden plough: a novel]. New York, USA.
- Humenna, D. (1971). *Rodynni albom* [Family album]. New York, USA.
- Humenna, D. (1978). *Mynule plyve v pryideshnie. Rozpovid pro Trypillia* [The past floats into the future. The story of Trypillia]. New York, USA.
- Humenna, D. (1982). *Tainopys. Nebesnyi zmii: fantastychna povist na tli praiistorii* [The Secret script. The Heavenly Serpent: a fantastic story against the background of prehistory]. New York, USA.
- Humenna, D. (2004). *Dar Evdotei* [The Gift of Eudothia]. Kyiv, Ukraine.
- Humenna, D. (2018). *Shchodennyk. Zoshyt 23* [Diary. Notebook 23]. *Filolohichnyi dyskurs – Philological discourse*, 8, P. 181–195.
- Kachurovskiy, I. (1985). Ohliad knyzhky Doki Humennoi «Nebesnyi zmii» [Review of Dokiya Humenna's book «Heavenly serpent»]. *Ukrainski visti – Ukrainian news*, 3, P. 4.
- Kasianenko, Ye. (Transl.). (1928). *Roni Starshy Zh.-A. Vybrani tvory* [Roni Senior J.-A. Selected works]. Kharkiv, Ukraine.
- Kostiuk, H. (1971). *Z litopysu literaturnoho zhyttia v diiaspori* [From the chronicle of literary life in diaspora]. *Suchasnist – Modernity*, 9 (129), P. 55.
- Kostiuk, H. (1975). *Na perekhrestiak zhyttia y istorii* [At the crossroads of life and history]. *Suchasnist – Modernity*, 4 (172), P. 50–75.
- Krymskyi, V. (1946). *Svitanok vladly* [Dawn of power]. *Zveno – Chain*, 2, P. 14–19.
- Liaturynska, O. (1983). «Velyke Tsabe» D. Humennoi [«The Great Tsabe» by D. Humenna]. Toronto, USA.
- Onyshkevych, L. (1984). *Rozmova z Dokiieiu Humennoi* [Conversation with Dokiya Humenna]. *Suchasnist – Modernity*, 11 (283), P. 61–69.
- Petrov, V. (1948). *Rizdviani obriady ukraïnskoho narodu (Sproba doslidchoi analizy)* [Christmas rites of Ukrainian people (An attempt at a research analysis)]. *Ukrainska trybuna – Ukrainian tribune*, 7 January, P. 7–8.
- Rudynskyi, M. (1961). *Kamiana Mohyla (korpus naskelnykh rysunkiv)* [Stone Grave (corpus of rock paintings)]. Kyiv, Ukraine.
- Soroka, P. (2003). *Dokiya Humenna. Literaturnyi portret* [Dokiya Humenna. Literary portrait]. Ternopil, Ukraine.
- Shevchuk, V. (1990). *U svitli ukraïnskoho istorychnoho opovidannia. Derevo pamiaty: knyha ukraïnskoho istorychnoho opovidannia* [In the light of Ukrainian historical narrative. The Tree of memory: a book of Ukrainian historical narrative]. Kyiv, Ukraine.
- Terenozhkin, O. (1960). *Kurhany v dolyni r. Molochnoi. Arkheolohichni pamiatky URSR* [Mounds in the valley of the Molochna river. Archaeological monuments of the Ukrainian SSR]. Kyiv, Ukraine.
- Zhurba, H. (1962). *Pysmennyk i yoho suprovod. Slovo. Zbirnyk I. Literatura. Mystetstvo. Krytyka. Memorialy. Dokumenty* [The writer and his accompaniment. The word. Collection I. Literature. Art. Criticism. Memoirs. Documents]. New York, USA.

Василенко Вадим Сергійович – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (вул. М. Грушевського, 4, 01001, Київ, Україна).

Vasylenko Vadym – PhD in philology, a research fellow at the department of Ukrainian literature of 20th c. and modern literary process, T.H. Shevchenko institute of literature, NAS of Ukraine (4 Hrushevskoho str., 01001, Kyiv, Ukraine).

Email: vadyms.vasylenko@gmail.com

Дата подання: 25 грудня 2024 р.

Дата затвердження до друку: 4 серпня 2025 р.

Цитування за ДСТУ 8302:2015

Василенко, В. «Белетристика на науковому тлі»: гіпотетична реконструкція праісторії у прозі Докії Гуменної. Частина 2. *Сіверянський літопис*. 2025. № 4. С. 112–123. DOI: 10.58407/litopis.250411.

Цитування за стандартом APA

Vasylenko, V. (2025). «Beletristyka na naukovomu tli»: hipotetychna rekonstruktsiia praistorii u prozi Dokiya Humennoi. Chastyna 2 [“Fiction on a scientific basis”: a hypothetical reconstruction of prehistory in Dokiya Humenna’s prose. Part 2]. *Siverianskyi litopys – Siverian chronicle*, 4, P. 112–123. DOI: 10.58407/litopis.250411.

