



ДІАСПОРА

DOI:10.33608/0236-1477.2020.01.3-28

УДК 821.161.2-31.09:19 Самчук

Вадим ВАСИЛЕНКО, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: wadym.wasylenko@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7685-9258

МІЖ ХУТОРОМ І СВІТОМ: ТРИКНИЖЖЯ «OST» УЛАСА САМЧУКА

У статті розглядається трилогія «Ost» Уласа Самчука як жанровий різновид родинної хроніки, з'ясовуються питання жанрової природи, співвідношення твору з традиціями класичного українського роману й новітніми формами роману ХХ століття. Наголошується на його взаємозв'язку з концепцією «великої літератури», а також ідейно-естетичними поглядами У. Самчука. Крім того, досліджуються поняття покоління та роду, проблема взаємин між генераціями, кожна з яких відіграє власну роль у складній драмі родової та національної історії.

Ключові слова: велика література, жанр, родинна хроніка, роман покоління, хронотоп, тоталітаризм.

У своїх нотатках «П'ять по дванадцятій» (1954), «Планета Ді-Пі» (1979), двотомнику спогадів «На білому коні» (1972), «На коні вороному» (1975), які складають своєрідний мемуарно-автобіографічний субцикл, створений паралельно із трикнижжям «Ost» (1948, 1957, 1982) та ідейно суголосний із ним, Улас Самчук відтворив складну хроніку подій, думок, емоцій періоду війни та повоєння, зокрема власні враження від (пере)відкриття України як «реальної», «фізичної» дійсності. Зв'язок письменника з Україною як «живою», «матеріальною» реальніс-

Цитування: Василенко Вадим. Між хутором і світом: трикнижжя «Ost» Уласа Самчука. *Слово і Час*. 2020. № 1 (710). С. 3–28. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.01.3-28>

ттю відбувся після уявного (пере)створення ним України як реальності «ідеальної», духовно-культурної: так у воєнний час уявний світ автора, подібно до айсберга, зіткнувся зі світом конкретно-історичним. Це (пере)відкриття, хоч і виявило розбіжність між очікуваним і реальним, дало потужний психоемоційний імпульс, художньою реалізацією якого і став «Ost». З одного боку, воно означало емпіричне (що переростає в художнє) освоєння ще однієї частини українського простору, літописцем якого [19, 5] й називав себе У. Самчук (після міфу Волині, опоетизованої в однойменній трилогії, з «Ost»-ом у його творчість входить Наддніпрянина), а з другого — засвідчило один із етапів творчої і світоглядної еволюції письменника, художні зацікавлення якого в міжвоєнну добу традиційно пов'язувались із Волинню (як простором «індивідуального існування», що, звісно ж, позначилося на формуванні авторського само- і світосприйняття), від речника волинської, регіональної ідентичності до виразника ідентичності загальноукраїнської, соборної. Отож творче мислення прозаїка еволюціонувало, за висловом сучасного літературознавця, «від романтики Волині до образу духовної України» [7, 1].

Тяжіння до наддніпрянського простору — Києва, Харкова, не полишало У. Самчука ще з 1920-х років, коли він, волиняк і польський громадянин, поривався до нього й фізично (намагаючись спершу, у 1924 р., нелегально перетнути радянський кордон, за що поплатився піврічним ув'язненням, а згодом, після втечі до Німеччини в 1927 р., отримати в радянському консульстві громадянство УРСР), і творчо (перебуваючи в період ранньої творчості в силовому полі українського модернізму), й ідеологічно (як відомо, один зі своїх перших, недрукованих творів, роман «Капітал», позначений впливом марксизму, — зв'язок із фундаментальною працею засновника марксизму відчутний уже на рівні назви, — у 1928 р. У. Самчук надіслав у Харків, до Державного видавництва України). Художнє осягнення наддніпрянського простору було, звісно, спробою психоемоційного «привласнення» того світу, до якого йому так і не довелося належати, але водночас і прощальною даниною йому. Не випадково подібне відчуття внутрішнього тяжіння до Сходу, що завершується глибоким розчаруванням, крахом ілюзій, переживають і Самчукові персонажі: Лев Бойчук із «Кулака» (1937), Володька Довбенко з «Волині», Іван Мороз із «Ost»-у та ін. «<... > Мене тягнув Київ, — згадував У. Самчук. — Бажання “бути письменником” — основне бажання, а бути ним можна тільки в Києві. Мене опанувала до краю одна ідея — написати епопею у трьох частинах, із трьох різних періодів — княжого, козацького і сучасного, діятись це має обополами ріки Дніпра, а назва її — “Дід-Дніпро” <...>. Але для цього треба бути в Києві, бути в Києві, бути в Києві!, — як магічне заклинання, повторює він. І додає: — Бай-

дуже, яка там влада, мене цікавить не влада, мене цікавить “Дід-Дніпро” <...>» [15, 225]. Вірогідно, замисел ненаписаної трилогії, який зрів у художній уяві письменника, у повоєнний час і ліг в основу «Ost»-у.

Наддніпрянська Україна як об’єкт художньої уяви, міфічна «земля обітована», подібно до *idea fix*, вабила У. Самчука. Через це в 1941 р. він зважується на ще один, третій, цього разу успішний, напівлегальний перехід кордону. Балансування між моральним (національним) обов’язком, з одного боку, і зовнішньою (хоч і не завжди й не в усьому послідовною) лояльністю до окупаційної адміністрації, із другого, характеризують роздвоєне світо- і самосприйняття письменника, яке більш виразно проступає з його щоденникової, мемуарно-документальної, ніж із художньої прози (звісно, не без посиленних втручань «внутрішнього редактора», самоцензури). Відчуттям обов’язку породжено й низку статей різного типу й масштабу, опублікованих У. Самчуком у часописі «Волинь», який він очолив. Посада редактора дала змогу письменнику безперешкодно подорожувати Україною, щоби згодом описати побачене й почуте, а спогади про безповоротно втрачену «землю предків», Київ і Харків, побачені вперше й востаннє крізь оптику війни, стали виходом зі стану внутрішнього пригнічення на «планеті Ді-Пі» та повернули прозаїку і владу над словом, і відчуття внутрішньої цілісності й самодостатності.

Важко не помітити, що творчий задум та ідейно-естетичну концепцію «Ost»-у У. Самчука пов’язано з теоретичними дискусіями про зміст і форму, (при)значення української літератури, зокрема з обґрунтованою ним іще на Першому з’їзді МУРу (Ашаффенбург, 1945) ідеєю «великої літератури», своєрідною реалізацією якої — «мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовності в минулому, тепер і завтра» [23, 4], як зазначали у програмовій статті творці й засновники МУРу, — і стала трилогія (попри те, що другий і третій томи було створено вже після розпаду чи, вірогідніше, переродження МУРу в «Слово»).

Концепція «великої літератури» (як літератури «універсальних» змісту і значення, «ідеальної» форми національної літератури, що була квінтесенцією його ідейно-естетичних поглядів) у розумінні У. Самчука ґрунтувалася на принципах, реалізацію яких він убачав в українській і західноєвропейській класиці. Однією з концептуальних ознак «великої літератури» письменник уважав репрезентативність — вираження національних історії, культури, ідентичності: «Через слово, мову, літературу, як через призму світло, проходить і розкладається на безліч відтінків людська думка, завданням якої є висловити повноту, цілість об’єкта, з якого вона походить <...>» [14, 47]. Загалом, поняття «великої літератури» в розумінні У. Самчука співзвучне з поняттям літератури «класичної», а постать письменника, художника слова наділено функ-

ціональними (націєрозповідною, націєтворчою) ролями як основними, хоч, звісно, не єдиними, бо, за його словами, «письменник і нація є одна суть. Вони лише тоді справжні, коли себе взаємно висловлюють» [16, 2]. Така ідейна суголосність, безпосереднє ототожнення понять літератури, письменника й нації, закорінена у тривалій і складній історії українського літературного націєтворення, витоки якої сягають проблем зародження та розвитку української національної ідеї за межами України, (пере)осмислених в історичних і культурних реаліях ХХ ст. Закорінена в романтичному, міфологічному уявленні ідея про націєтворчу місію, надпризначення літератури, літературну історіософію, у якій особливе, суспільно значуще місце відводилось ролі та (при)значенню письменника, стала своєрідною національною утопією, яка послідовно й систематично розвивалася. Не випадково, розгортаючи ідею про «постання української суверенної думки, оформленої політично, як незалежна державність», у статті «З книги биття» (1946) У. Самчук пов'язує поняття нації, держави й літератури, указуючи на визначальну роль слова (мови, літератури, культури загалом), «яке створило бунт і в лоні свого народу зробило те саме, що деінде робила зброя, політика, промисловість, торгівля» [13, 132]. Письменник наголошує, а вірогідніше, повторює «потерту істину» про те, що в умовах «хвороби бездержавності», відсутності «політичного дому» література бездержавна, екстериторіальна змушена стати «державою» і «домом», себто виконувати низку принципово важливих суспільних функцій (ізопоміж них і захисну, і національно-консолідуючу тощо), неістотних для літератур політично, державно оформлених, однак невід'ємних для літератур еміграційних і діаспорних, скерованих, передусім, на усвідомлене творення міфу (політичного, соціального, культурного та ін.). Отже, У. Самчук ставить проблему розвитку «національної літератури» в радикальну залежність від наявності чи відсутності «політичного дому»: у цьому сенсі концепція «великої літератури», яка мала би репрезентувати Україну як «духовну сутність», бути виявом «душі народу», засвідчити його здобутки перед світовим «моральним ареопагом», співвіднесена з ідеєю «утраченої державності». Небезпідставно, розглядаючи постать і творчість У. Самчука в генераційному аспекті — як одного з репрезентантів свого покоління, «уцілілого прошарку, що почав шукати шляхів до себе», а також «відповіді на секрети національних невдач та огріхів», «синтези протиріч своєї епохи й аналізи загадок національної поведінки в межових ситуаціях» [10, 30], Я. Розумний убачає основні джерела його творчості в «краху державницьких аспірацій і революційних ілюзій», у «пореволюційному послідовному нищенні української духовної й фізичної субстанції», «у травмах, що спричинили ряд аномалій у психіці й поведінці народу», «в болях акліматизації пересаджених у чужий ґрунт людських організмів» [10, 31].

Ідея «великої літератури», виснувана У. Самчуком, — одна з ідейно-естетичних концепцій повоєнного часу, позначеного активними пошуками українськими інтелектуалами-емігрантами нових ідеологічних, естетичних формул національного письменства (серед подібних і відмінних їй — теорії «національно-органічного стилю» Ю. Шереха, «держави слова» М. Ореста, «вільної української літератури» Ю. Косача та ін.), у якій ідеться, зокрема, про можливість розвитку української літератури за межами України, в умовах відсутності останньої як політичного (отже, й культурного) суб'єкта (до речі, у повоєнний час подібні ідеї розвивали у власних історико-культурних контекстах і польські, й російські, й інші літератури й автори в екзилі). Загалом, «велика література» в розумінні У. Самчука — це не лише література, а й процес, подія, форма буття і спосіб оприявлення «істини». Ідею «великої літератури» письменник пов'язує передусім із захистом цінностей, потребою збереження решток культурної пам'яті, зцілілих на руїнах «старого світу», — єдиного, що зостається в умовах, коли людину, націю, культуру поставлено на кін знищення. «Зараз нашим великим завданням є рятувати певні цінності, — твердить він, — і, коли ми втратили наші музеї, наші архіви, наші бібліотеки, мусимо хоронити щось таке, що є сильніше і триваліше від паперу чи каменю. Ми тепер переконалися і, можливо, будемо й далі переконуватися, що історія вміє не одну дуже цінну річ обернути на грудку попелу, коли на це прийде потреба. Однак це не значить, що немає цінностей, сильніших від каменю і триваліших від писаного папірусу» [11, 40].

Звісно, ідея «великої літератури» не була ні єдиною, ані визначальною, мала своїх прихильників і опонентів. Своєрідною контрконцепцією до обґрунтованої У. Самчуком можна вважати запропоновану В. Домонтовичем у його «Історіософічних етюдах» (1947), яку він висновує, звертаючись до історико-культурного досвіду Німеччини доби романтизму. Якщо У. Самчук пов'язує ідею розвитку літератури з поняттям державності, наголошуючи на взаємозалежності літературного та суспільного розвитку, необхідності перетворити літературу на інституцію, яка би слугувала зміцненню національної ідентичності, то В. Домонтович натомість наголошує на незалежності розвитку літератури від політичних інституцій, неспівмірності літератури й політики. На його думку, література може розвиватися й за відсутності держави, не обтяжуючи себе позаестетичними, отже, не іманентними для неї завданнями, не намагаючись сприяти утвердженню національних ідей та державності, бо політичне самоздійснення, наголошує він, не сприяє, а іноді й паралізує розвиток літератури. Попри це В. Домонтович не виключає того, що «історично можливі обидва варіанти: прямого зв'язку етносу, держави й культури <...> і оберненого» [6, 9—10]. На передчасну приреченість,

крах ідеї «великої літератури» (який невдовзі, у статтях 1960—1970-х років, відчуваючи ту порожнечу, у яку вона потрапила, визнав і сам У. Самчук, говорячи про «рахітичний стиль розвитку» української літератури, а також про те, що «наша література <...> не вийшла поза рямці того зачарованого кола, яке зветься “нашим”, і не стала справою вселюдського зацікавлення» [18, 198]), указував у своїй «Вільній українській літературі» (1946) Ю. Косач. Внутрішня криза, у яку, на його думку, потрапила українська література, полягає не лише в задалегідь запрограмованій тенденційності, політизації літератури, а й в ідеологічній спрощеності, естетичній одноплщинності: «Кожна нація в кожную добу має таку галузь писаного слова, що зветься письменством утилітарним, тенденційним, — пише він. — У нашу добу цією галуззю піклуються окремі державні установи. <...> Слово може заступити меч, але меч — слово, на жаль, ні. <...> Письменникові вільно боронити своїх або чужих окреслених ідеалів, доктрин, програм. Але <...> безглуздо накидати всім письменникам бути пропагандистами хоч би найсвятішої справи або літературний процес зводити до постачання агітаційного матеріалу, все одно високо- чи низькоякісного. Ідеться про засаду» [4, 51].

Проблеми визрівання, переродження етнічно й соціально різно-рідної маси в політичну націю (як духовну спільноту, об'єднану узами спільних мови, культури, історії тощо), місії культурного героя в процесі націєтворення, а також національного вибору та (само)зречення — «втечі від себе», як означив цю проблему У. Самчук у назві третьої частини «Ost»-у, — визначальні в його публіцистичних і художніх працях. Ідейно й тематично проза У. Самчука пов'язана з широким колом питань національного буття в критичні, переломні моменти історичного розвитку, перейнята пошуками сенсу існування людини, розкриття її соціальних, морально-етичних, духовних можливостей у надзвичайних ситуаціях. Надаючи надвагомого значення морально-етичним (щодо змісту) й художньо-інтелектуальним (щодо форми) критеріям літературного твору, письменник укотре підтверджує, що під визначенням «великої літератури» він розуміє насамперед «літературу класичну», зразки якої «давали, дають і будуть давати щось, що скріплює, збагачує, цементує солідарність людських вдач і різноманітностей»: «<...> це найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі не чи не досить заступлені <...>» [11, 45]. Інша річ, якою мірою співвіднесено теорію з практикою, себто обґрунтовану письменником ідею з його художньою творчістю, і чи є тексти самого ідеолога «великої літератури» (передусім — його «Ost») ідейно-естетичним відображенням цієї теорії?

Ідея «великої літератури», як і будь-яка інша, звісно, не позбавлена різних неузгоджень і суперечностей, які віднедавна, з початку

1990-х років, після повернення постаті й творчості У. Самчука в материковий літературно-критичний процес, породжують різні, не завжди послідовні дискусії (про ідеологічні й естетичні погляди, жанрову природу, стиль і манеру письма, значення художнього спадку митця та ролі, які йому довелося виконувати в театрі подій свого часу — редактора «Волині», очільника МУРу та ін.), продукуючи різні стереотипи (від «традиціоналіста і людини минулого [себто ХІХ. — В. В.] століття» до «українського Гомера ХХ століття»), діаметрально протилежні (від ревізіоністських до апологетичних) оцінки. У царині пострадянських літературознавства та критики така дискусія, зведена, зокрема, до протиставлення, дихотомії реалізму — модернізму, націоналізму — космополітизму тощо, засвідчила радикальну антиномічність, полярність посттоталітарних світомислення та самосприйняття.

Творчість У. Самчука, пов'язана з розвитком реалізму та становленням жанру роману в українській літературі, є своєрідним відображенням внутрішніх і зовнішніх змін, яких зазнали ці стиль і жанр у ХХ ст. Висловлюючи власні бачення та розуміння роману як жанру, сутність якого полягає в художній трансформації життєвих феноменів, У. Самчук наголошує на реалістичній основі як певному способі спостереження, вивчення й відображення дійсності, хоча, звичайно, не обмежується нею: «Роман мусить бути романом <...>. Із темою, сюжетом, ідеєю, проблемою, дійовими особами. І чим він буде більше реалістичним за стилем, тим він буде сильнішим мистецьки і переконливішим нараційно. Так само, як і в архітектурі, його весь модернізм може полягати лишень у зовнішніх деталях і деяких відмінах відчуження образу та життєвого клімату» [12, 51]. Наголошуючи на перевагах «роману широких тем і широких полотен», — «як у музиці мірилом її визначення є симфонія й опера, так у літературній прозі є роман. Усі інші жанри <...> це лишень галузки прози» [18, 201], — він указує на важливість не лише зовнішніх, а й внутрішніх рис письма, які виявляються передусім у відчутті, переживанні речей, явищ, образів: «Для мене новаторство може зміщатися у внутрішніх процесах думання і в бажанні по-новому бачити життєві явища» [9, 257]. Виступаючи послідовним захисником реалізму, одного з художніх принципів зображення дійсності, У. Самчук дає програмну характеристику реалістичного письма, доводячи істотну перевагу «об'єктивного» зображення над «суб'єктивними» способами осягнення дійсності (хоча й не виключає, а радше маргіналізує їх, відводячи на другий план: реалістичне зображення, наголошує він, не анахронізм, а фокус сприйняття «об'єктивного» світу). Розмірковуючи про стилі та способи відображення дійсності, письменник указує на реалізм як на «основний стиль» прозової творчості, наголошуючи: «Проза, як і архітектура, засадничо сприймає модернізм лише в деталях, а в основ-

ному вона зістається незмінною. Вона зовсім не піддається деструкції, бо інакше вона тратить свою питому вагу і стає іншим, висловлюючись мовою хімії, тілом» [18, 201]. Або: «Проза — це ознака спотужнення, визрівання, організації почуттів, це ознака логічної думки й незалежного ідейного спрямування» [14, 50]. Загалом, у своїх статтях і висловлюваннях У. Самчук тяжіє не до методологічного, стильового монізму, а до, хай і не рівномірного, з перевагою першого, синтезу реалізму та модернізму — явищ, які не взаємовиключають, а доповнюють одне одного. Якщо реалізм зостається для нього певним принципом, або, за його власним визначенням, «терміном, який ні до чого не зобов'язує і не визначає напрямку мистецького руху» [17, 30], своєрідним «універсальним ключем до дверей реальності», то модернізм — оптикою, крізь яку він спостерігає речі та явища: «<...> модернізм у зовнішньому та внутрішньому підході до предмету — це своєрідне світосприймання». Поєднання реалістичної традиції та модерністських тенденцій, розмиття стильових контурів свого часу дало підстави Р. Мовчан говорити про «привид реалізму» у прозі У. Самчука, який, за її словами, нагадує «про об'єктивний іманентний зв'язок кожного тексту зі своєю національною традицією» [5, 450]. Модерністське оновлення реалістичного канону у творах прозаїка дослідниця вбачає в «метафізичній детермінованості зображуваного, а не суспільній, соціальній, як то пропонувала попередня реалістична традиція» [5, 452]. Усе ж визначальною для У. Самчука стала ідея синтезу, взаємопереходу та взаємоіснування різних стилів, оскільки, пише він, «життя є досить скомпліковане, щоб можна уняти його якоюсь виключністю. Думаю, що складником його можуть бути одночасно і реалізм, і романтизм, і ідеалізм, і матеріалізм» [11, 38]. Розкриваючи свою письменницьку джерелографію, у доповіді «Ідейні мотиви моєї творчості», прочитаній студентам університету Торонто (1971), він додає: «Мені завжди здавалося, що життя не має точно визначених категорій людської поведінки і що кожний людьми видуманий “ізм”, байдуже якого забарвлення, буде лише частиною, а не цілістю вимог і потреб життя людини. <...> Твердження, що певних явищ не можна поєднати, як не можна поєднати вогню і води, мене також не переконувало, бо мені здавалося, що вогонь і вода діють якраз збалансовано, взаємно доповнююче» [14, 50].

Перший том трилогії «Ost», написаний у 1945—1947 рр. у Західній Німеччині, вийшов друком 1948 р. у видавництві М. Борецького в Регенсбурзі; другий («Темнота»), над яким автор почав працювати одразу ж по завершенні першого, з 1948 до 1955 рр., у Німеччині, а продовжив у Канаді, з'явився у Нью-Йорку заходами Української Вільної Академії Наук; третій же («Втеча від себе») був написаний у Торонто упродовж 1953—1982 рр. й виданий товариством «Волинь» у Вінніпезі. Прикметно, що редакторами «Ost»-у стали поет-неокласик, теоретик літе-

ратури М. Орест («Морозів хутір»), літературознавець Ю. Лавріненко та лінгвіст П. Одарченко («Темнота»), а художнє оформлення виконали Я. Гніздовський (до першої книги) та П. Холодний (до другої). Листування У. Самчука з редакторами (передусім із Ю. Лавріненком) відкриває розлогу джерелографію і тривалу історію створення трилогії (особливо це стосується другого тому), зміни й корекції (зокрема пов'язані з визначенням жанрової природи, поглибленням внутрішнього сенсу зображення, соціальної та політичної критики тощо). А також виявляє різні (ідейно-естетичні, політичні, жанрові тощо) суперечності, що виникли в процесі написання, обговорення (однак не зникли, а лише посилились після виходу книги друком) і — як широке дискусійне поле, зіткане з різних, антагоністичних поглядів, — становить певний ключ до розуміння і трилогії, і всієї творчої лабораторії прозаїка.

Питання жанрової належності трилогії У. Самчука, яке постало вже після виходу у світ першої книги, усе ще зостається нерозв'язаним, а серед різних, переважно метафоричних визначень, до яких звертаються дослідники: «родинна хроніка», «сімейна сага», «роман-ріка», «роман ідей» та ін. (жанри, тематично споріднені сімейним нарративом, однак ідейно й естетично різні). Генеалогічна природа трикнижки У. Самчука — складна й неоднорідна — поєднує в собі декілька жанрових різновидів, властивих кожній із книг, що дає підстави говорити про розмивання жанрових меж твору, поліжанрову генезу трилогії (процеси жанрових контамінації та диференціації, притаманні чи не всій повоєнній прозі, стали одним зі способів оновлення роману). Основним (макро)жанром, який убирає в себе інші (мікро)жанри, об'єднуючи трилогію в єдиний, змістовно й композиційно цілісний нарратив, є, звісно, «родинна хроніка», закорінена в давньоукраїнську літературну традицію (літописи, житія тощо) та форми класичного «сімейного роману», започаткованого прозою Г. Квітки-Основ'яненка («Пан Халявський», 1840), А. Свидницького («Люборацькі», 1862), О. Стороженка («Брати-близнюки», 1857), І. Франка («Основи суспільності», 1895) та ін. Своєрідна (ре)актуалізація, зумовлена посиленням зацікавлення письменників і дослідників питанням пам'яті (родової, національної, культурної тощо), у другій половині ХХ ст. оновила зміст і значення «родинної хроніки» — як «артефакту», «документа пам'яті», який, зберігаючи свої основні структурні принципи, зазнав внутрішніх змін (зокрема, оновлення поетики, зміни стилів тощо).

Безперечно, «Ost» став значною віхою у творчій біографії У. Самчука й узагальнив традиційні для його прозомислення художні образи й мотиви зі співзвучними міфологічними елементами (архетипами, вічними символами тощо), філософськими пошуками, загальнокультурними тенденціями повоєнного часу, що знайшло своє

відображення у своєрідній поетиці роману. Сюжетно-композиційна структура трилогії вирізняється широким використанням психологічного й епічного паралелізмів, суголоссям і переплетенням основної (чи основних) сюжетних ліній, образів-персонажів із другорядними, (поза)сюжетними відгалуженнями. У. Самчук поєднує в одному часовому полі декілька різноsubj'єктних ракурсів, кутів зору на події, явища, процеси, розкриваючи історію з погляду різних учасників, від імені кількох різнорівневих, але рівноправних суб'єктів, отже, поліфонічно, як «множинність рівноправних свідомостей із власними світами» [1, 6]. Вони у різних розділах (структурно), на різних етапах (сюжетно), доповнюючи одне одного, забезпечують «просторову акустику», поліфонічність — невід'ємну умову повнокровності художнього світу твору. Своєрідність «поліфонічного роману» (поняття, що його свого часу М. Бахтін застосував як опозицію «роману монологічного» до прози Ф. Достоевського — «творця поліфонічного роману») полягає в тому, що він постає не як вираження однієї свідомості, котра вбирає в себе інші, а як взаємодія, співіснування декількох свідомостей, жодна з яких не стала об'єктом іншої: «Не множинність характерів і доль у єдиному об'єктивному світі, у світі єдиної авторської свідомості розгортаються в його творах, а саме множинність рівноправних свідомостей із власними світами поєднуються тут, зберігаючи свою відокремленість, у єдність певної події» [1, 78], — пише М. Бахтін.

Зважаючи на те що від виходу першого до з'яви третього тому «Ost»-у минуло понад 30 років, час, значною мірою істотний для (пере)осмислення й (пере)оцінки подій і їх значення (паралельно з «Ost»-ом У. Самчук створив іще декілька романів, зокрема «Чого не гоїть огонь», 1959; «На твердій землі», 1967 та ін.), трилогія є певним підсумком всієї повоєнної творчості автора. На це вказує і сам У. Самчук у післямові до роману «Втеча від себе», зазначаючи, що цією книгою «було закінчено і зведено до певного фокусу основні творчо-філософські тенденції автора, якими позначено всю його літературну спадщину» [22, 429]. А в «Ідейних мотивах моєї творчості», підсумовуючи свої творчі здобутки, констатує: «Головними, центроспектральними моїми задумами були дві такі розповіді, висловлені мовою прози і формою трилогії, як роман “Волинь” і роман “Ost”» [14, 50]. Водночас трилогія демонструє рівні його творчої еволюції: якщо «Морозів хутір» і частково «Темнота» — твори поліструктурні, багатошарові, належать до періоду творчого зростання У. Самчука, то «Втеча від себе», позначена великими нагромадженнями публіцистики, диспропорціями змісту і форми, плитка й одноплщинна, — наслідок творчого (само)вигорання, (само)повтору, художньої поразки митця. До того ж, «Ost» — не лише підсумок попередніх художніх пошуків і напрацювань письменника, одна

зі завершальних стадій його творчої еволюції, а й своєрідне змістоутворювальне поле, що відображає тяглість традиції і тенденцій розвитку всього реалістичного письма, жанрової еволюції роману в літературі української еміграції, вбирає в себе попередні (і автора, й доби) художні досягнення та надає їм нових змісту і значення.

Традиційно «родинну хроніку» розуміють як жанр, що структурує виклад історично значущих подій і фактів (соціальних, культурних, політичних тощо) у хронологічній, лінійній послідовності: текстуальне втілення лінійності нерідко виражається через послідовне датування подій («Будденброки» 1901 р., Т. Манна), винесення дії в назви розділів («Ті, що співають у терні» 1977 р., К. Мак-Каллоу), співвіднесення подій роману зі знаковими історичними подіями, соціальними, економічними, культурними процесами, історіями дорослішання чи старіння персонажів тощо. Указуючи на те, що принцип лінійності відрізняє «родинну хроніку» від «роману поколінь», дослідники водночас визнають, що художня репрезентація історії покоління нерідко може проявлятися через різні форми ретроспекцій, спогадів (як от у «Гронах гніву» 1939 р., Дж. Стейнбека та ін.), а зміна генерацій у контексті соціальних, історичних, культурних епох — одна з визначальних рис «родинної хроніки», що рухає сюжетом.

Описуючи історію трьох поколінь, які відрізняються поглядами й уявленнями про світ, У. Самчук наголошує на взаєминах між генераціями, кожна з яких відіграє власну роль у складній драмі приватної, родової, національної історій. Якщо перше покоління, чільним виразником якого є патріарх роду Морозів, асоціюється з ідеєю селянської, доіндустріальної, хутірської України, яка відходить у минуле, то друге, революційне, репрезентоване дітьми Григорія Мороза, синами Іваном, Андрієм, Сопроном, Петром і донькою Тетяною, інтегроване із традиційно-патріархального до модерно-комуністичного, тоталітарного суспільства, приречене на соціальну мімікрію чи еміграцію. Третє, до якого належить Віра Мороз — донька Івана, репрезентує повоєнну генерацію DP, яка перебуває в пошуку нового дому й ідентичності, переходить від моноетнічної вкоріненості до транснаціональних міграцій, об'єднуючи «старий» і «новий» світи.

Часові та просторові межі трилогії У. Самчука неоднорідні й широкі — у кожній із книг відтворено окремих розділ української історії ХХ ст. Подієва площина, що розгортається в різних країнах, на різних континентах (Європа, Азія, Америка), пов'язуючи індивідуальні історії із загальнонаціональною, європейською, світовою, охоплює значні хронологічні (від подій революції в «Морозовому хуторі», знищення патріархальної «селянсько-хутірської цивілізації» в «Темноті» до Другої світової війни, еміграції й асиміляції в поліетнічному, мультикультурному просторі Канади початку

1980-х років у «Втечі від себе») та просторові (Україна, Росія, Німеччина, Канада) обшири. Таке розмаїття, переплетення і взаємодоповнення часопросторових реальностей, зумовлене історіософською концепцією У. Самчука, дозволяє йому з історичною послідовністю відтворити образи й історії персонажів, а також образ епохи, у якій їм судилося жити. Попри це, автор зосереджується не так на сутності подій, що відбуваються (революції, великого терору, Першої і Другої світових війн, еміграції тощо), як на їх відображенні у свідомості й мисленні протагоністів. Історичний процес цікавить його тією мірою, якою він здатен розкрити характер героїв — і головних, і другорядних.

У повній згоді з концепцією «ідилічного хронотопу», в основу якого закладено ідею дихотомічного поділу, бінарності світу, побудованій на опозиції центр — периферія, простір роману звужений, однак не закритий від зовнішнього світу, а постає його відображенням, а час, що є вищою мірою символічний, підпорядкований порам року, добі, календарній хронології (від Різдва до Великодня), наповнений сакральним, метафізичним змістом (народження та воскресіння) — упродовж роману часова символіка функціонально змінюється. Як певну форму, що вбирає в себе різні часопросторові зв'язки, М. Бахтін визначає «ідилічний хронотоп» як такий, що органічно пов'язаний із внутрішнім світом персонажів, мотивом пошуку гармонії та вирізняється «органічною прикріпленістю, прирощеністю життя і його подій до місця — до рідної країни зі всіма її куточками <...>. Ідилічне життя і його події невіддільні від цього конкретного просторового куточка, де жили батьки й діди, будуть жити діти й онуки» [2, 374]. У «Морозовому хуторі» такий хронотоп дворівневий: з одного боку, це простір провінції, що живе в повній злагоді зі світом і природою, за звичаями, закладеними патріархальним ладом, а з другого — замкнений простір, світ у собі. Основною ж у структурі «ідилічного хронотопу» є ідея роду як смислового осердя роману, композиційного, ідейно-тематичного, сюжетно-фабульного «серцебиття» його художнього світу, сакрального простору, що вберігає всіх його членів од руйнівного, деструктивного зовнішнього впливу. Дослідження родового, поколіннєвого зв'язків у романі У. Самчука охоплює широкий діапазон питань: концепції сім'ї (як мікрокосму, мікрообразу нації, «національного образу світу» тощо), її зв'язку із загальною ідейно-естетичною концепцією твору, своєрідності історіософського мислення, історизму У. Самчука, характеру його світоглядної системи тощо.

Своєрідною віссю, навколо якої розгортається «ідилічний хронотоп», у художньому світі роману є хутір. Як своєрідна міфологема, «несвідомо-художній», архетипний образ, він виступає певним ментально-географічним і духовним кордоном, межею українського простору (зокрема культурного) й означає передусім спосіб укорінення у простір,

культуру осілості як стилю та способу життя, протиставлену стану знекорінення, безгрунтянства, номадизму тощо. Сміслові наповнення образу хутора як хронотопного осердя всієї прози У. Самчука, символічного «серця України» [3, 31], пов'язані з історіософською традицією, що сягає своїми витокami філософії та поезії українського романтизму, зокрема літературної спадщини «апостола хутірної філософії» П. Куліша. В історіософському сенсі хутір постає формою підкорення, окультурення простору, перетворення хаосу в космос: антитетичними відображеннями хутора Морозів у третій книзі стають садиба німецьких бауерів Врінглерів поблизу Веймара, ферма «Протон» у канадській провінції тощо. Попри це, своєрідність хутора як символу у трикнижжі У. Самчука полягає не лише в його неподільній двочленній структурі — як матеріального «тіла», що водночас має власний «психологічний портрет», «свою незаперечну душу, дихає своїм диханням, чує, бачить і розуміє» [20, 105], а й у позачасовій і понадпросторовій універсальності — як міфу, що зберігає пам'ять про минуле людини й роду: це не лише конкретне місце, а й своєрідний стан буття, форма ідеального (спів)існування. Поліструктурний, багатозначний образ хутора має подвійний зв'язок із часом і простором, до якого належить, і людиною, через глибинні, позачасові та понадпросторові зв'язки з якою розкривається його зміст.

Якщо історія зародження та розквіту хутора Морозів невіддільна від історії роду, пов'язана із превалюванням ієрархічності, визнання меж (морально-етичних, релігійних, державних тощо), то руйнація, спалення — картина, що має метафізичне значення, — із проблемою переступання межі (між Своїм і Чужим, хаосом і впорядкованістю, цивілізацією і варварством, сакральним і профанним, життям і смертю тощо). Ідея занепаду хутора як колиски великого роду містить багатозначні й різнорідні смисли, які прочитуються на різних рівнях тексту, і пов'язана з наскрізним лейтмотивом — процесом руйнації сімейної ідилії, розпадом роду як внутрішньої цілісності й органічної єдності. Розпадання роду, що починається раніше, ніж до нього доходять руйнівні події та сили історії, пов'язані з категоріями гріхотворення, переступу, осквернення, порушення шлюбної вірності, яке руйнує сімейну гармонію, а зовнішні події, що постають радше тлом, аніж дійсністю, лише завершують занепад і руйнацію. У цьому плані знищення хутора як утілення мотиву «втраченого раю» чи ідеального уявлення про цивілізацію (патріархальну, селянську, європейську тощо) — це спроба переосмислення біблійного міфу про вигнання української людини з раю (така людина, вражена гріхом, несе його в собі, до того ж без сподівання на спокуту) та пошуки нею «землі обітованої», які звершуються на далекій канадській землі.

Відповідно до концепції «ідилічного хронотопу», зв'язок сім'ї із зовнішнім світом у першій частині трилогії мінімалізований. Основ-

ний творчий імпульс письменника спрямований на внутрішнє життя родини, яке розгортається в межах хутора і, замкнене вузьким домашнім колом, майже не виходить за нього — тут ніхто нікуди не поспішає, і навіть бій годинника зумисне розтягнутий. Попри це, внутрішнє, сімейне життя — не замкнено-рутинне, а динамічне. На це вказують активні переміщення героїв усередині простору, поїздки, подорожі — з і до Києва, Черкас, Канева. Розмикаючи внутрішній, ідилічний світ, автор долає враження ізольованості, актуалізує ціннісно-сміслові категорії Я — Інший, Свій — Чужинець, відкритість — закритість, дім — світ, батьківщина — чужина, гармонійність — хаотичність тощо. Коло сім'ї, навколо якої розвивається оповідь, упродовж роману розширюється, зокрема через пошлюблення братів Морозів із сестрами Лоханськими (у родину Морозів уходить Мар'яна, дружина Івана, і її сестра Ольга, дружина Андрія), взаємини Тетяни з капітаном Миколою Водяним тощо. Письменник населяє художній світ роману великою кількістю персонажів, як головних, так і другорядних, вигаданих та історичних, різних за віком, статтю, соціальним станом, із різними, антагоністичними поглядами, ідеями, упередженнями тощо. Це значно підсилює враження різноаспектності системи персонажів і сприяє розгортанню основного, внутрішнього конфлікту — суперечок, полемік, дискусій (про революцію, політичні партії, суспільні устрої, ідеології — комунізм, соціалізм, націоналізм, імперію, республіку, Маркса, Леніна тощо). При цьому зовнішня, ідеологічна сітка є радше формою, ніж суттю — полеміку зосереджено на питаннях не злободенних, а смисложиттєвих. Попри те, що в різних частинах трилогії система персонажів різна (максимально звужена, лапідарна в першій і максимально розгалужена в другій і третій), вона виконує спільну функцію, репрезентуючи загальні тенденції в житті сім'ї й суспільства (другорядні персонажі при цьому відіграють допоміжну роль, відтінюючи різні сторони характерів головних — Івана й Андрія Морозів). Ідейно-світоглядні протиріччя, як і морально-психологічні метаморфози, що відбуваються в сім'ї, співзвучні зі змінами суспільно-політичного ладу і значною мірою зумовлені ними. Вони відображають суперечності навколишнього світу і стають метафоричним виразненням соціально-політичної гетерогенності, ідеологічної складності суспільства. Так під одним дахом співіснують люди з різними, антагоністичними поглядами на майбутнє: російський офіцер-слов'янофіл Іван Мороз, студент-українофіл Андрій, пролетар-марксист Сопрон, російський шовініст і поборник монархії — канівський учитель географії та директор гімназії Афоген Васильович, український соціаліст-есер — лікар Микола Степанович Лоханський, капітан царської армії, «перший, можна сказати, хрещеник революції» Микола Іванович Водяний та ін. Кожен із них виголошує власну «істину», вбрану в норми відповідної ідеології

(соціалізму, панславізму, націоналізму, монархізму тощо), а словесні поєдинки, що відбуваються як зіткнення різних, антиномічних поглядів, надають романові потужного інтелектуального потенціалу, що дозволяє говорити про нього як про «роман ідей».

Зупиняючи свою увагу на кожному із членів родини, У. Самчук розкриває внутрішні зміни, що відбуваються в поведінці, психіці, мисленні персонажів, виявляючи комплекс розбіжностей між ними: «Міцні, барчисті люди, кроєні з доброго матеріалу, не дуже плекані, але роблені рукою майстра, що знає своє ремесло. Кожний із них творить заокруглену цілість. Навіть не можна напевне сказати, що Петро є рідний брат Сопрона — такі вони різні, і тільки досвідчене око помітить між ними багато спільного. Вони однаково нахиляють голову, руки їх при розмові роблять подібні рухи, те саме помітне в модуляції їх мови, співу, кашлю. Здається, ті люди росли в різних земних широтах і зріли в різних температурах. Такі в них різні погляди, смаки і вподобання. Але вони такі походять з одного кореня. Вони тільки постійно розходились по різних місцях, вони жили один від одного далеко, знаходились у відмінних середовищах, зростали в різних земних широтах і зріли в різних температурах. Такі у них різні погляди, смаки і вподобання. Але все-таки вони походять з одного кореня» [20, 34]. Ідею сімейної єдності, пов'язану із символічним топосом хутора — своєрідної оптики, з якої і крізь яку спостерігаються і світ, і події в ньому, письменник акцентує і в другому томі: «Такі вони, ті люди Морози. Ось такі. Браття рідні. Чують, що одна їх утроба на світ призвела. Сила велика в їх крові сидить. <...> Чи Сопрон у Сибірі, чи Андрій у Москві, чи Петро в Києві, чи Тетяна в Празі, чи Іван тут — простір їх не ділить. Ні. Вони всі разом, ті Морози» [21, 205].

Про події зовнішнього світу, пройнятого тривогою, Морози довідуються з чуток і оповідей, і чим загрозливішою стає реальність, тим помітнішим здається прагнення родини відмежуватися, звільнитися від неї, немов би вивищуючись над подіями, дарма, що такі відмежування, звільнення ілюзорні. Обговорюючи війну та революцію, переплітаючи розмови про реальність із історичними ретроспекціями, філософськими аргументами, шукаючи відповіді на одвічні питання в літературі, історії, філософії, обурюючись, іронізуючи над дійсністю, сім'я, усі турботи якої зведено до дотримання споконвічних ритуалів і традицій, опиняється в ситуації випадання з історичного часу чи впадання в позачася — ще одна риса ідилічного часопростору, де все здається усталеним і незмінним, визначеним раз і назавжди. Наділяючи своїх персонажів належністю до культури — військової (Іван), художньої (Петро), книжної (Андрій) тощо, отже, наголошуючи на сфері духовно-естетичної, а не конкретно-історичної реальності, У. Самчук розвиває започатковану ним ще у «Волині» ідейно-тематичну парадигму, пов'язану зі зміщен-

ням духовних пошуків зі зовнішніх («культу землі») на внутрішні (культурні) стимули. Як носії традиції Морози акумулюють у собі культуру власної епохи, закорінені в неї, мислять її категоріями, виявляючи розуміння філософських, суспільно-політичних, культурних конфліктів своєї доби. Учинки й рефлексії протагоністів зумовлені їхньою приналежністю, закоріненням у власне середовище, свідомістю родового спадку та, підпорядковані своєрідному етичному алгоритму, імперативу поведінки, не виходять за рамки провінційних, хутірських мислення й етики. Як зазначає Я. Поліщук, «відчуття окраїни, загумінку, хутора переходить також на внутрішнє усвідомлення провідних героїв, які переконуються в неможливості протистояти великій світовій стихії новітньої історії та обирають як ефективну тактику захисту свого (приватного) малого простору» [8, 26]. Однак революційний вибух, зіткнення і протистояння різних, антагоністичних сил і воль, що відбуваються за лаштунками родинного життя, відштовхує Морозів не в останню чергу й тому, що не вписується в узвичаєні «культурні норми»: сім'я перебуває не лише на маргінесі суспільного життя (комплекс хуторянства), а й у своєрідній опозиції до нього.

Удруге письменник збирає родину через десять років після подій, описаних у першій книзі, по смерті батька та знищенні хутора. І зовнішньо, і внутрішньо це вже інші люди, які, хоч і є безпосереднім продовженням героїв першого тому, проте мало чим подібні до себе попередніх: Іван — колишній офіцер і військовополонений, тепер «ворог народу», перебуваючи під наглядом, відновлює один із радянських радгоспів; Андрій — відомий письменник, автор роману «Ллють сталь», високо поцінованого «вождем народів», приїздить із дружиною Ольгою та сином, що має подвійне ім'я: публічне Октябрин і родинне Тарас (ще один вияв внутрішнього роздвоєння: між кон'юнктурними, державними приписами та приватним, сімейним простором); машиніст Сопрон — внутрішньо зламаний, розчарований революцією пролетар. Упадає у вічі відсутність Тетяни й капітана Водяного, яку Морози та Лоханські, утім, воліють не помічати: після поразки національно-визвольної революції ті перебувають в еміграції, у Празі, тож їхніх голосів у другому томі не чути. Зміни статусу (десоціалізацію) кожного з членів родини в «Темноті» увиразнено змінами настроїв і характерів — тут немає і тіні радості чи сподівання на майбутнє: Морозів чекають великі драматичні випробування, спрогнозовані вже наприкінці першої книги, — сім'я стає полем, на якому випробовуються репресивні механізми тоталітаризму.

Біографічний час, локалізований центральними історіями (Івана й Андрія Морозів), задає хронологічну послідовність, почерговість подій. Збираючи підказки, розпорошені у творі, сюжетний ланцюг другої частини можна означити подіями, що відбуваються від початку колекти-

візації, політики «великого перелому» до початку «великого терору». Попри це, письменнику не йдеться про послідовний і точний виклад історичного фактажу: йому важливо показати психоемоційне сприйняття, переживання подій, створити узагальнений образ складного та суперечливого часу народження й постання радянської імперії. Зміну соціального статусу, внутрішнього стану Івана Мороза виражено, зокрема, через зміну самого способу переживання, відчуття часу — сповільненого (у ситуаціях блукання спустошеним Києвом, переслідувань, допитів тощо) або пришвидшеного (у ролі каторжанина, а згодом — майора НКВС і начальника радянського концтабору). Дистанціюючись од панорамного, багатоаспектного зображення, властивого «Морозовому хутору», у «Темноті» У. Самчук розгортає дві відносно незалежні одна від одної, сюжетно завершені лінії — Івана й Андрія Морозів: подібно до великих рік, вони рухаються в різних напрямках і з різною швидкістю, вбираючи в себе менші, другорядні історії. Розвиваючись незалежно один від одного, життєві шляхи персонажів у різні моменти перетинаються між собою — спершу в Каневі, перед засланням Івана, а згодом в Усть-Печорську, на засланні. Прийом «перехрестя ліній» як один із наскрізних у структурній побудові твору підпорядковано центральній ідеї — єдності роду, обірваний ланцюг якого відновиться лише наприкінці третьої книги.

Художнє мислення У. Самчука просторово детерміноване, а єдність місця в романі пов'язана з єдністю життя поколінь, віковою прикріпленістю, належністю до простору, від якого невіддільні всі події життя: така єдність розкривається через усвідомлення людиною свого родового коріння, спільності «древньої крові, спокійної, мов метал, але так само, як метал, твердої і неугинної» [20, 54]. Життєві дороги персонажів починаються й завершуються на хуторі — колиці великого роду, яка єднає сім'ю і рід, значно вужче його локалізовано образом-ідеєю дому. Вони перебувають у повній гармонії зі світом, у якому існують, а відчуття втрати гармонійності супроводжується вигнанням, скитанням, відчуженням, закинутістю в чужорідне середовище, утечею (від світу, людей і себе самого), станом безгрунтянства, коли «відколюється з родини брила за брилою, ніби від розсадженої скелі уламки каменю. І кожна частина кудись котиться» [20, 362]. Кожна зміна, пов'язана із простором, важлива для письменника як у сюжетно-композиційному, так і в умовно-символічному планах. Наприклад, коли Тетяна з капітаном Водяним полишають хутір, вони одразу ж випадають із поля зору автора, а будь-які згадки про їхнє життя в Європі, у Празі, обмежені натяками, недомовками, чутками тощо; коли Сопрон, машиніст трансибірського експресу, залишає цей простір, він не згадується до часу свого повернення. У. Самчук наповнює свій твір різними конкретно-історичними й умовно-символічними

образами місць — це емоційно заряджені, антропологізовані образи, які він не лише зображує (як наочні), а й розвиває. Якщо у першій частині трикнижжя панують статичні, герметично замкнуті, розлогі краєвиди, у другій — динамічні й лапідарні, то в третій пейзаж як художня система відсутній або ж його зведено до мінімуму. Така композиція має власну логіку, пов'язану з рухомістю, невпорядкованістю простору: «український» пейзаж, що є частиною центрального, «ідилічного хронотопу», змінюється картинами холодної російської півночі, дикої природи Печорського краю, необжитої порожнечі, тундри, тайги, яку підкорює людина (мотив підкорення природи дозволяє письменнику розкрити вразливість і водночас зухвалість людської істоти — експериментатора, першовідкривача тощо). Чимало місця у другій книзі роману присвячено описам північних краєвидів, а могутню красу та силу природи протиставлено внутрішньому стану людини (як її дослідника, художника й начебто власника), рівновеликої природі чи хворобливо слабкої, безпорадної та немічної перед нею. Апокаліптичні картини повоєнного світу, зображеного в третьому томі, — історії руйнації, нищення, смерті — включають із себе природу як символ життя.

Якщо у першій книзі художній простір максимально звужений, обмежений усесвітом хутора та пов'язаний із внутрішнім, родинним життям, то в другій він максимально розширений і охоплює всю «імперію зла», від провінційних хуторів, містечок до міст-столиць (Києва, Харкова, Москви). Дихотомічний поділ просторового світу руйнується, а поняття центру й периферії, верху і низу, світу і дому зміщуються. Лінія Івана в романі локалізована топосом Росії, системою ГУЛАГу, необжитим Печорським краєм, підкорювачем і заручником якого він стає; лінія Андрія — топосом культури (літератури, кінематографа, театру), символічно репрезентованим Харковом і Москвою. Наприкінці роману ці лінії перетинаються й розходяться остаточно й безповоротно.

Попри відмінності своїх біографій, обидва брати опиняються перед складним екзистенційним вибором (не лише між узаконеним, імперським Чужим і поставленим поза законом, колоніальним Своїм, а й між двома культурами в собі самому, одна з яких нівелює іншу) і відображають, з одного боку, колективну (національну, родову), із другого, — індивідуальну історію занепаду, роздвоєння, знеособлення людини (й нації) в тоталітарному суспільстві. Фактично, біографії Івана й Андрія Морозів — це символічно-узагальнене втілення кількостолітньої історії вражених «імперським» і «колоніальним» комплексами національних еліт, які ціною власних життєвих і творчих сил творили російську чи радянську імперії, і така участь, як глибоке тавро, залишає рубці й на зовнішньому вигляді, й внутрішньому світі персонажів. Утім, якщо історія Івана відображає прогресивний спосіб самоствердження — від не-

свідомості, «сну розуму» до пробудження, прозрівання, здатності розпочати нове, заокеанське життя, то історія Андрія натомість демонструє зворотний, регресивний спосіб самозанепаду, западання в тоталітарну дійсність, як у бездонну прірву, до повного підпорядкування індивідуального й національного Я імперській, тоталітарній волі.

Сучасні дослідники вбачають в образі Андрія різні прототипи, які своїми біографією і творчістю могли слугувати письменнику за взірць (ідеться, зокрема, про П. Тичину й О. Довженка — двох чи не найконтроверсійніших постатей української літератури ХХ ст., чії життєві історії, безперечно, знайшли своє відображення в біографії протагоніста). Проте, як очевидно, цей образ — умовно-символічний, у ньому відображено весь драматизм і внутрішню суперечність пореволюційного покоління («казенного», безальтернативного «оптимізму», за яким приховано глибокий травматичний досвід). Показуючи зміну «національного обличчя» на «інтернаціональну» безликість, історію підкупу, підпорядкування тоталітарною системою митця, У. Самчук увиразнює внутрішню боротьбу героя, який перебуває у внутрішній полеміці як зі своїм українським єством, так і з імперським, радянським Я. Загалом, в історії Андрія письменник порушує одну із проблем внутрішньої деструкції, роздвоєння особистості як наслідку «національної мімікрії», породженого світоглядними антиноміями, психологічними деформаціями імперського, тоталітарного світу. Зокрема, на пристосовану, зовнішню (кар'єрно успішного радянського письменника-орденоносця), і непристосовану, внутрішню (соціального ізгоя з колонізованої окраїни), або, за логікою антиколоніального наративу, імперську та провінційну, свідому (породжену, з одного боку, прагненням до самореалізації, а з другого — почуттям страху перед молохом великого терору) і підсвідому (пов'язану зі спогадами дитинства та ранньої юності, періодом зародження національної самосвідомості, самопізнання). Такий дуалізм — опозиція внутрішнього із зовнішнім, що має як суспільно-політичні (переживання історичної поразки української революції), так і морально-психологічні (страх перед спецслужбами, власним походженням, завербованою дружиною, приховування свого єства за офіційною маскою, яку змушений носити навіть у присутності найближчих людей) вияви, ґрунтується на внутрішніх контрастах, різних сприйняттях протагоністом себе самого. Попри це, співпраця з радянською владою, пошанування Сталіна стає «точкою вразливості», яка відкриває закамуфльоване почуття «індивідуальної слабкості». Це стан зачарування силою, уособленою диктаторським режимом, яке по-своєму переживає і його брат Іван, пройшовши шлях від «ворога народу» й каторжанина до «людини в уніформі», начальника радянського концтабору, відчуваючи свою владу над іншими — тими, які походили з вищих класів чи вирізнялися особливими талан-

том, заслугами (філософами, письменниками, ученими, партійними діячами тощо).

Інстинктивна прив'язаність Івана до ґрунту (свого простору) робить його заручником і співучасником тоталітарної системи: він постає міфологізованою абстракцією, збірним образом радянської доби, покликаним репрезентувати все покоління «синів землі», мобілізованих на службу «пролетаріату». Імпантований у радянський, тоталітарний світ, він набуває рис людини «комуністичної наддержави», «імперської людини», однак, ментально закорінений у власний ґрунт, він психологічно відмежований від нього і є уособленням Чужинця, джерело життєвої енергії якого пульсує в іншому, прихованому від зовнішнього погляду місці. Так відбувається занепад внутрішньої цілісності, відділення людини зовнішньої від людини внутрішньої: «<...> зір його нутра все ще там, він все ще бачить той інший світ, який недавно залишив. <...> хоча його тіло тут, серед цього простору, під зливою цього сонця сліпучого і цього міцного вітру, що безперервно дме з рівних просторів сходу» [21, 204]. Розвінчуючи міф про «радянську надлюдину», У. Самчук показує, як руйнівна, деструктивна, спотворююча сила — розбещення душі владою — нищить внутрішній світ людини: на службі в каральній системі вона позбавлена «вищої» сфери людського буття та змушена жити в «нижній», де «вверху» — «влада тьми», а «внизу» — «тьма влади». Репрезентація тоталітарної влади в романі пов'язана, зокрема, із постаттю Сталіна — фігури умовно-символічної, позбавленої, на відміну від інших партійних, номенклатурних чинів (Вормана, Ягоди, Балицького, які постають носіями державної ідеології, виконавцями волі тирана), індивідуальних рис. У романі він двічі зустрічається з Андрієм (такі зустрічі, як із недосяжним, міфічним божеством, ритуалізовані), згадується через описи на плакатах, у телеграмах, у роздумах Андрія Мороза, але ніколи (як ім'я, яке не промовляють у голос) у розмовах. Це «одинокий індивідуум, дивовижний монстр, незбагнаний фатум, що для нього і проти нього просто нема ніяких інших сил і диктатур, і навіть здається, що він одинокий на цілій планеті Земля володіє дивовижною силою, що походить безпосередньо від цих мурів, цих башт, цього каменю. Це символ. Це зовнішній облик. Це подоба. Це чорне сонце. Це світло, що має червону барву. Червоний ліхтар. На планеті. У всесвіті» [21, 200].

Із погляду розвитку жанру «родинної хроніки», перехід від першої до другої частини означає розрив питомих зв'язків із родом, зникнення спільності як основи світу сім'ї, що забезпечувалася, зокрема, присутністю фігури батька, і (спів)існування, натомість, відособлених, розрізнених героїв-антагоністів (що означає зміщення жанру, переростання «родинної хроніки» в «сімейну сагу», взаємодією кількох паралельних сюжетних ліній). За фабулою, сімейна історія розвивається лінійно: від

заснування хутора патріархом роду, із відсиленням до родинних історій і переказів, до його зруйнування та смерті, загибелі засновника. Епізод смерті батька — художнього втілення архетипу Мудрого Старого, ретранслюється в різних історіях у другій і третій книгах. Отже, вочевидь, ідеться не лише про відсутність реального батька — як певної постаті чи ідеального уявлення про неї, а й про символічну роль його покоління (у третій книзі цю роль, хоч і з іншим смисловим, функціональним навантаженнями, перекладено на Івана — він чи не єдиний із Морозів по-справжньому сімейно закорінений, оброслий щільно переплетеними за кілька поколінь кровно-духовними сув'язями, що споріднюють його з родом).

Події у «Втечі від себе», хронологічно та просторово віддалені від двох попередніх частин, переносять читача в 1944 р., у німецьке містечко Веймар — культурну столицю Німеччини, що стає епіцентром для розгортання основної, родинної драми. У третій книзі автор робить спробу відновити порушену цілісність, з'єднати розділених часом і світами членів сім'ї (хоч, звісно, ця єдність неповна та радше умовна — обірвані зв'язки як зовнішні, так і внутрішні, відновити вже неможливо: Софрон і Петро безслідно зникли в роки Другої світової війни; Андрій, евакуйований напередодні окупації до Уфи, залишився в СРСР). Отже, відбувається своєрідна ротація персонажів: родина Морозів, а вірогідніше, зацілілі уламки колись великої родини поєднуються — спершу в тюрингському містечку Веймарі, у повоєнній Німеччині, а згодом на фермі «Протон», у Канаді. Про Андрія, який упродовж війни перебуває з родиною в евакуації, про його книжки (конфіскований роман «Тверді руки») персонажі говорять у минулому часі — його образ присутній на рівні спогадів і здогадок. Автор «прощається» з Андрієм наприкінці другого тому, після його повернення з Москви до Харкова, яке відбувається в часі між двома самогубствами — Хвильового та Скрипника. У поле уваги натомість повертається подружжя Тетяни й Миколи Водяних, яке репрезентує покоління «викинутих українців», міжвоєнну празьку еміграцію. Утім, центральною сюжетною лінією у «Втечі від себе» стає історія Віри Мороз — доньки Івана та Мар'яни, яка об'єднує в собі декілька інших історій (самого Івана — колишнього радянського каторжанина, начальника концтабору, а згодом військовополоненого та в'язня Бухенвальду; письменника Нестора Сидорука — alter ego самого У. Самчука; сім'ї німецьких бауерів Врінглерів та ін.).

Часова лінія, зафіксована останніми роками війни, переривається різними формами ретроспекції, неодноразовими поворотами сюжету в минуле (через спогади, листи, внутрішні діалоги тощо), часовими розривами (від 1945 до 1953 рр.), що порушують хронікальний принцип, визначальний для «родинної хроніки», в основу якого закладено лі-

нійність, темпоральну послідовність розвитку подій, характерів, руйнують хвилеподібний ритм роману. Водночас вони мають функціональне призначення та виступають організуючим композиційним прийомом, своєрідною хронологічною конденсацією, стислим переказом, конспектом основних подій, які передували моменту сімейної єдності. Прийом ретроспекції повертає читача до спогадів про пережите, психологічних образів і подій, знакових для персонажів, і вирізняється складною, багаторівневою структурою (як-от: спогади у спогадах, ретроспекція в ретроспекції тощо). У третьому томі ретроспекція стає певною опозицією до антиципації чи проспекції першого, ускладнює та поглиблює його наративну структуру — це відбувається паралельно з ускладненням і поглибленням психостанів героїв. Часовий розрив — 8 років, які випадають із сюжетної канви роману, — переносить увагу з Веймара 1945 р. до Нью-Йорка 1953 р.: перервана оповідь про події змінюється постподієвою розповіддю, яка ведеться від імені *alter ego* автора. Подібно до літописця чи екскурсовода, у стиснутій, документальній формі, констатуючи факти, які випадають із часового проміжку, він не лише підсумовує події минулого й указує на його взаємозв'язок із сучасністю чи майбутнім, яке для самих персонажів іще недоступне, а й висловлює власне ставлення до них. Отже, погляд *alter ego* письменника на героїв, у долі яких він утручається, — це не лише бачення автором створених ним персонажів як об'єктів художньої уяви, а й погляд читача, для якого вони — об'єкти внутрішньо близькі, але водночас зовнішньо віддалені. Форми вираження авторської свідомості у трилогії, звісно, виходять за звужені рамки автобіографізму, безпосереднього чи опосередкованого ототожнення автора з його *alter ego* (хоча суб'єктно-об'єктні зв'язки автора й персонажа — пункти опори, на яких тримається вся структура роману). Стратегія «внутрішнього життєпису» як одна з форм автобіографічного письма в романі У. Самчука прикметна, зокрема, тим, що автор намагається виписати альтернативну, символічну автобіографію. Стосується це як історії Нестора Сидорука (вірогідної автобіографії У. Самчука), так і Андрія Мороза — його альтернативної, символічної автобіографії, яка в той або той спосіб виявляється в різних його творах і в основі якої — оберненість перспективи. Це спроба уявити і спрогнозувати, як би склалася життєва і творча доля автора, коли б він, піддавшись «спокусі Сходу», у 1924 р. таки перейшов Збруч і дістався до «омріяного» Києва.

Сюжетно, емоційно веймарський епізод роману збігається, нерідко дослівно, зі щоденниками, мемуарами У. Самчука (зокрема, його «П'ять по дванадцятій», «Планета Ді-Пі» та ін.), що, хоч і надає йому документальної значущості, однак уписує в задалегідь визначені, апробовані схеми. Автор заповнює рефлексивне поле різними публіцистичними ескападами, обтяжуючи неоднорідну, скомпліковану структуру роману, попри те, що пору-

шене коло проблем суголосне з його публіцистичними, мемуарними творами, отже, вдається до самоповторення, самодублювання тощо. Просторові межі «Втечі від себе» розсуваються у напрямку Заходу, до американського континенту, хоча основним, осьовим центром подій у романі є повоєнна Німеччина, Веймар — місто Гете, Шиллера, Вагнера й Ліста, простір поразки та руїни, що асоціюється з різними психостанами персонажів — утікачів, вигнанців, «засуджених на ув'язнення чужим простором», людей без простору, історії й майбутнього, «передвісників громадян Земної кулі», отже, апатридів, номадів. Простір Веймара — культурне осердя Німеччини, перетворене в руїни, метафоризоване, пов'язане з пам'яттю історії й культури, стає країною в країні, місцем зустрічі Сходу та Заходу. Це дозволяє авторові розкрити стан епохи ХХ ст. в широких історико-філософському, культурному контекстах, озвучити ідею європейського коріння української ідентичності. Веймарський простір, який У. Самчук із притаманною йому німецькоцентричністю прагне досягнути в усіх його іпостасях, актуалізує низку понять, навколо яких і розвиваються знакові події, пов'язані з екзистенційно значущим концептом утечі. Як своєрідний вихід, життєву стратегію, що вивільняє простір (як внутрішній, так і зовнішній) для власного самоствердження, «поріг між Учора і Завтра», У. Самчук розуміє втечу в подвійному плані: фізичному (втечу від чогось, когось) та психологічному (втечу від себе, власного Я, фатуму, призначення тощо). Свободу від диктатури, колективного й індивідуального минулого в романі пов'язано з темою відповідальності, обов'язку перед Іншим, а також зародженням нової суб'єктності — повоєнної, посттоталітарної людини, викоріненої зі свого ґрунту, завислої в повітрі, але водночас звільненої від тягаря минулого.

Отже, як художньо цілісна, завершена система («родинна хроніка», що водночас убирає у себе ознаки інших жанрів), трилогія У. Самчука — це розлоге епічне полотно, на тлі якого розгортається родинна драма (у трьох актах). Родовий, родинний контексти в романі переплітаються з генераційним (історією трьох поколінь Морозів, які продовжують і взаємно доповнюють одне одного), а родова, національна (мікро)історія — з європейською, світовою (мега)історіями. Сукупність питань, порушених автором (української і європейської ідентичностей, самовиживання людини, роду, культури тощо), відображають, зокрема, його власні, індивідуальні й поколіннєві пошуки (ідейні, естетичні) у повоєнному, посткатастрофічному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 464 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234—407.

3. *Власенко-Бойцун А.* Хроніки, романи, мемуари Уласа Самчука // *Власенко-Бойцун А. Есеї і рецензії.* Coral Spring; Miami: Coast-to-coast organization, 1983. С. 26—43.
4. *Косач Ю.* Вільна українська література // МУР. Зб. I. Регенсбург, 1946. С. 47—65.
5. *Мовчан Р.* Привид модернізму, або Проза Уласа Самчука // *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. Київ: Стилос, 2008. С. 445—471.
6. *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. Зб. III. Регенсбург, 1947. С. 7—10.
7. *Поліщук Я.* Від романтики Волині до образу духовної України: Іпостасі Батьківщини в осмисленні Уласа Самчука // Українська мова та література. 2000. Ч. 5 (165). С. 1—4.
8. *Поліщук Я.* Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби // Слово і Час. 2007. № 6. С. 25—32.
9. Розмова з українським письменником Уласом Самчуком (інтерв'ю провів член редколегії «Современника» О. Гідоні) // Слово: Збірник українських письменників в екзилі. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. Збірник 7. Едмонтон: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1978. С. 257—261.
10. *Розумний Я.* Улас Самчук // Сучасність. 1987. № 12. С. 30—34.
11. *Самчук У.* Велика література. Доповідь на I з'їзді Мистецького українського руху // МУР. Збірник I. Регенсбург, 1946. С. 38—52.
12. *Самчук У.* До проблеми нашої прози // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Фонд 195. Од. зб. 77. 57 арк.
13. *Самчук У.* З книги биття // МУР: Література. Мистецтво. Критика: Альманах. Б. м.: Прометей, 1946. Ч. 1. С. 131—134.
14. *Самчук У.* Ідейні мотиви моєї творчості // Урок української. 2005. № 3—4. С. 46—53.
15. *Самчук У.* На білому коні: Спогади. Вінніпег: Інститут дослідів Волині, Товариство «Волинь», 1972. 251 с.
16. *Самчук У.* Письменник і нація // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Фонд 195. Од. зб. 124. 2 арк.
17. *Самчук У.* Планета Ді-Пі: Нотатки й листи. Вінніпег: Інститут дослідів Волині, 1979. 355 с.
18. *Самчук У.* Про прозу взагалі і прозу зокрема (До проблеми нашої літературної прози) // Слово: Збірник українських письменників в екзилі. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. Зб. 2. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1964. С. 198—207.
19. *Самчук У.* Юність Василя Шеремети: Роман. Мюнхен: Прометей, 1946. 156 с.
20. *Самчук У.* Ost. Роман: У 3 т. Т. 1: Морозів хутір: У 3 ч. Регенсбург: Видання Михайла Борецького, 1948. / Літ. ред. М. Ореста. 584 с.
21. *Самчук У.* Ost. Роман: У 3 т. Т. 2: Темнота: У 2 ч. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1957. / Літ. ред. П. Одарченка. 494 с.
22. *Самчук У.* Ost. Роман: У 3 т. Т. 3: Втеча від себе. Вінніпег: Інститут дослідів Волині, Товариство «Волинь», 1982. 430 с.
23. Чого ми хочемо? // МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики. Мюнхен; Карльсфельд, 1946. Зб. I. С. 3—6.

Отримано 1 жовтня 2019 р.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972) Problemy poetiki Dostoievskoho. Moskva: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
2. Bakhtin, M. (1975). Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetiki. Bakhtin, M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 234—407. [in Russian]
3. Vlasenko-Boitsun, A. (1983). Khroniky, romany, memuary Ulasa Samchuka. Vlasenko-Boitsun, A. *Esei i retsenzii*. Coral Spring; Miami: Coast-to-coast organization, 26—43. [in Ukrainian]
4. Kosach, Yu. (1946). Vilna ukrainska literatura. *MUR. Zbirnyk I*. Regensburg. 47—65. [in Ukrainian]

5. Movchan, R. (2008). Pryvyd modernizmu, abo Proza Ulasa Samchuka. Movchan, R. *Ukrainskyi modernizm 1920-h: portret v istorychnomy interieri: Monografii*. Kyiv: Stylos, 445—471. [in Ukrainian]
6. Petrov, V. (1947). Istoriosofichni etiudy. *MUR. Zbirnyk. III*. Regensburg. 7—10. [in Ukrainian]
7. Polishchuk, Ya. (2000). Vid romantyky Volyni do obrazu dukhovnoi Ukrainy: Ipostasi Batkivshchyny v osmysleni Ulasa Samchuka. *Ukrainska mova i literatura*. 5 (165), 1—4. [in Ukrainian]
8. Polishchuk, Ya. (2007). Formuly identychnosti Ulasa Samchuka na tli doby. *Slovo i Chas*. 6, 25—32. [in Ukrainian]
9. Rozмова z ukrainskym pysmennykom Ulasom Samchukom (interviu O. Hidoni). (1978). *Slovo: Zbirnyk ukrainskykh pysmennykiv v ekzyli. Literatura. Mystetstvo. Krytyka. Memuary. Dokumenty. Zbirnyk 7*. Edmonton: Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv v ekzyli, 257—261. [in Ukrainian]
10. Rozumnyi, Ya. (1987). Ulas Samchuk. *Sychasnist*. 12, 30—34. [in Ukrainian]
11. Samchuk, U. (1946). Velyka literatura. Dopovid na I zizdi Mystetskoho ukrainskoho rukhu. *MUR. Zbirnyk I*. Regensburg. 3—52. [in Ukrainian]
12. Samchuk, U. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 195, Folder 77). [in Ukrainian]
13. Samchuk, U. (1946). Z knyhy bytiii. *MUR: Literatura. Mystetstvo. Krytyka: Almanakh*. Bez mistisia: Prometei. Ch. 1, 131—134. [in Ukrainian]
14. Samchuk, U. (2005). Ideini motyvy moiei tvorchosti. *Urok ukrainskoi*. 3—4, 46—53. [in Ukrainian]
15. Samchuk, U. (1972). Na bilomu koni: Spohady. Winnipeg, Instytut doslidiv Volyni, Tovarystvo “Volyn”. [in Ukrainian]
16. Samchuk, U. Pysmennyk i natsiia. The Department of Manuscripts and Textual Studies. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Fund 195, Folder 124). [in Ukrainian]
17. Samchuk, U. (1979). Planeta Di-Pi: Notatky i lysty. Winnipeg, Instytut doslidiv Volyni. [in Ukrainian]
18. Samchuk, U. (1964). Pro prozu vazhali i prozu zokrema (Do problemy nashoi literaturnoi prozy). *Slovo: Zbirnyk ukrainskykh pysmennykiv v ekzyli. Literatura. Mystetstvo. Krytyka. Memuary. Dokumenty. Zbirnyk 2*. New York: Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv v ekzyli, 198—207. [in Ukrainian]
19. Samchuk, U. (1946). Yunist Vasylia Sheremety: Roman. Munich: Prometei. [in Ukrainian]
20. Samchuk, U. (1948). Ost. Roman. (V. 1—3. V. 1). Moroziv khutir: U 3 ch. Regensburg: Vydannia Mykhaila Boretskoho. [in Ukrainian]
21. Samchuk, U. (1957). Ost. Roman. (V. 1—3. V. 2). Temnota: U 2 ch. New York: Ukrainska Vilna Akademiia Nauk u SSHA. [in Ukrainian]
22. Samchuk, U. (1982). Ost. Roman. (V. 1—3. V. 3). Vtecha vid sebe. Winnipeg, Instytut doslidiv Volyni, Tovarystvo “Volyn”. [in Ukrainian]
23. Choho my khochemo? (1946). *MUR. Zbirnyky literaturno-mystetskoï problematyky. Zbirnyk I*. Munich. 3—6. [in Ukrainian]

Received 1 October 2019

Vadym Vasylenko, PhD
Shevchenko Institute of Literature,
4 M. Hrushevskoho str., Kyiv 01001
e-mail: wadym.wasylenko@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7685-9258

BETWEEN SMALL VILLAGE AND WORLD: TRILOGY “OST” BY ULAS SAMCHUK

The paper considers the trilogy of novels by Ulas Samchuk “Ost” as a genre variety of a family chronicle. The main issues are its genre nature, correlation of the work with traditions

of the classic Ukrainian novel and the modern novel forms, its relation to the concept of “high literature”, the ideological and aesthetic views of the author.

The main point of the paper is the interpretation of Ulas Samchuk’s novel as an attempt to implement the idea of high literature substantiated by him. The concept of high literature in Ulas Samchuk’s sense is related to the concept of classical literature, and the very idea of literary work in exile is connected with the idea of the lost statehood.

The realistic basis of Ulas Samchuk’s novels originates in his understanding of realism as an artistic style and principle of depicting reality, the “universal key to the door of reality”. At the same time, the researcher testifies to the blurring of style shapes in Ulas Samchuk’s postwar prose and points to the combination of realistic traditions and modernist tendencies in it.

Focusing on the concept of generation and family in the novel, the author emphasizes the relations between the generations, because each one plays its significant role in the complex drama of the family and national histories. The family, as the subject of action and one of the main actors in the theater of history, becomes a symbolic embodiment of the trauma generated by history.

The notion of idyllic chronotope is connected with the sacred space of family, the motive of searching harmony. The basic element of such chronotope is the topos of hamlet as a form of ideal national existence. The idea of destroying the hamlet during the revolution is related to the process of destroying the family idyll. In general, the history of Moroz’s family in Ulas Samchuk’s novel is a reflection of the national history, and the destroyed space of the family is a field in which the Soviet totalitarianism repressive mechanisms were tested.

Keywords: *high literature, genre, family chronicle, generation novel, chronotope, totalitarianism.*



Нахлік Є. К. Іван Котляревський у рецепції Івана Франка : До 250-річчя від дня народження першого класика нової української літератури / Євген Нахлік; наук. і літ. ред. Оксана Нахлік ; НАН України.

ДУ «Інститут Івана Франка».

Львів, 2019. 191 с. Серія «Іван Франко і діячі української культури, науки та мистецтва» (XIX — початок XX століття). Вип. I.

У монографії, яка започатковує нову видавничу серію Інституту Івана Франка НАН України, уперше всебічно й системно розглянуто Франкову рецепцію доробку І. Котляревського — поетичну й наукову (інтердисциплінарну), а також Франкове висвітлення літературного наслідування, видавничої історії, освітнього вивчення, наукового осмислення й театрального та малярського освоєння творів класика вітчизняного письменства в Галичині та на Наддніпрянщині. Простежено знакові паралелі, відмінності й контрасти між окремими творами обох авторів («Наталка Полтавка» — «Украдене щастя», «Енеїда» — «Лис Микита», «Мойсей»). Подано тексти поетичної котляревськіани І. Франка.

Наші
презентації