

Оксана
Румянцева-
Лахтіна

УКРАЇНСЬКИЙ СІМЕЙНИЙ РОМАН



ГЕНЕЗА,
ДИНАМІКА РОЗВИТКУ,
ТРАНСФОРМАЦІЇ
І МОДИФІКАЦІЇ
ЖАНРУ





**РУМЯНЦЕВА-ЛАХТІНА
ОКСАНА ОЛЕКСАНДРІВНА –**

доктор філософії, старший викладач кафедри методики навчання мов і літератури Комунального вищого навчального закладу «Харківська академія неперервної освіти».

Автор понад 25 наукових та методичних робіт із різних проблем літературознавства та методики викладання української мови, літератури та зарубіжної літератури, що були надруковані у вітчизняних та закордонних виданнях. Учасниця численних міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій, тренер і майстер-тренер Нової української школи, експерт уроків проекту «Всеукраїнська школа онлайн» з української літератури.

Україна, м. Харків, вул. Григорія Сковороди 24, 61002
roksik2911@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7588-3395>



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Харківська академія неперервної освіти
Харківське історико-філологічне товариство

**Оксана
Румянцева-Лахтіна**

**УКРАЇНСЬКИЙ
СІМЕЙНИЙ РОМАН:
ГЕНЕЗА, ДИНАМІКА РОЗВИТКУ,
ТРАНСФОРМАЦІЇ
І МОДИФІКАЦІЇ
ЖАНРУ**

Монографія

Харків
ХАНО – ХІФТ

2025

УДК 82-31:821.161.2

Рецензенти

Наталія Левченко, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, академік Академії наук вищої школи України.

Сніжана Жигун, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3281 від 18.09.2008

Румянцева-Лактіна Оксана. Український сімейний роман: генеза, динаміка розвитку, трансформації і модифікації жанру : [монографія]. — Харків : ХАНО; ХІФТ, 2025. — 252 с.

Рекомендувала до друку вчена рада
Харківської академії неперервної освіти
(протокол № 1 від 27 січня 2025 року)
Редакційна Рада ХІФТу
(протокол №1 від 3 червня 2025 року)

Монографія присвячена дослідженню жанру сімейного роману в українській літературі, який останнім часом набув популярності як серед письменників, так і серед читацької аудиторії. На основі текстуального аналізу сімейних романів української літератури розглянуто становлення цього жанру в контексті світової літератури, простежено генезу та історію жанру сімейного роману в українській літературі, прокоментовано наукові рецепції жанрово-стильових особливостей сімейного роману в літературознавстві. Представлений проблемно-тематичний спектр сімейного роману, його поетикальні характеристики, методологія трансформацій і модифікацій жанру. Авторка монографії розгортає динаміку формально-змістового оновлення жанру в актуальній українській літературі, засвідчує прагнення письменників до нових тем, ситуацій, сюжетно-фабульних сторін та художніх образів сімейної романістики. Уперше в науковому осмисленні українського сімейного роману як жанру розглянуто тенденції формування й розвитку нуклеарної (егалітарної та біархатної) родини в українському суспільстві. До аналізу були залучені твори сучасних українських письменників, які досі не привертали уваги дослідників.

Для літературознавців, аспірантів і студентів філологічних спеціальностей, учителів-словесників.

ISBN 978-966-1630-70-2

© О. Румянцева-Лактіна, 2025
© Обкладинка, макет Т. Лисиченко, 2025



Сім'я – це не просто люди, що живуть під одним дахом.
Це ті, хто створює для тебе дім у будь-якому місці.

Оксана Забужко

Сім'я – це живий організм, а не мертвий механізм;
вона росте й розвивається, а не стоїть на місці.

Іван Франко

Сім'я – це притулок у безсердечному світі.

Оскар Уайльд

Щаслива сім'я – це ранні небеса.

Джордж Бернард Шоу

Рід, приречений на сто років самотності,
не мав уже другого шансу на землі.

Габріель Гарсія Маркес

Хто не знаходить щастя у своїй родині,
той не знайде його ніде.

Оноре де Бальзак

Дивна це річ – родина. Ти можеш роками
нікого не бачити зі своїх родичів, але вони
все одно залишаються твоєю родиною.

Агата Крісті



ПЕРЕДМОВА

Тема родинного життя в його перипетіях, проблемах і пристрастях приваблювала й приваблює письменників і читачів усіх часів і народів. Адже сімейне буття — така собі матриця, сукупність усіх можливих родинних сценаріїв і сюжетів, різних чи відмінних, але впізнаваних як досвід — свій або чужий. Тож література рясніє творами, зокрема романами, де розгортаються колізії стосунків близьких та далеких родичів, де життя однієї чи декількох сімей перебігає на тлі подій епохи як віддзеркалення її реалій і цінностей.

Українська література має тривалу історію сімейної прози — від «Пана Халаявського» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Любо-рацьких» Анатолія Свидницького до письменників-сучасників, які не лише розповідають про ту чи ту родину, але й вибудовують синхронну онтологічно-художню модель українського родинного буття в його світоглядних, ментальних, етичних, духовних орієнтирах. Ці тексти мають як звичайних читачів, так і доскіпливих читачів-дослідників, які прагнуть осмислити й відрефлексувати траєкторії, якими рухається сімейна романістика в її формах і змісті, жанрах і мотивах, сюжетах та образах.

Одним з таких літературознавчих досліджень є монографія «Український сімейний роман: генеза, динаміка розвитку, трансформації й модифікації жанру» за авторством доктора філософії Оксани Румянцевої-Лахтіної. Структурна архітектоніка книги вибудовується авторкою відповідно до наукових принципів синтезу теорії й практики, хронологічної послідовності в аналізі літературних текстів, логічності й релевантності обраних методологій і методів наукового опису. Фокусом дослідницької уваги є жанрові особливості українського сімейного роману, зокрема сучасного, репрезентованого творчістю актуальних письменників XXI століття.

Теоретичним підґрунтям роботи, його методологією основою стали положення про жанр сімейного роману закордонних учених М. Бахтіна, К. Делл, Р. Хедела, Ї.- Л. Ру, українських науковців Є. Нікольського, Н. Порохняк, О. Гречешнюк, Т. Гро-

севича, які розробляли моделі й метамову наукового аналізу й опису відповідних творів, вивчали їх жанрову специфіку (І розділ «Гене́за й еволю́ція жанру сімейного роману в контексті становлення й розвитку романістики»). Спираючись на загальні методологічні приписи Т. Бовсунівської, Н. Копистянської, Н. Бернадської щодо жанрових верифікацій, авторка книги пропонує таку ієрархічну модель обраного жанру: власне сімейний роман становить формально-змістовий, жанроутворювальний патерн, ядерний складник; роман поколінь, сімейна хроніка, сімейна сага, антисага, генераційний роман — модифікації жанру, форми різновимірною художнього буття сімейного роману.

Досліджувати сімейний роман як зріз приватного, індивідуального життя людей у родинному колі не було би науково переконливим без соціологічної інформації про сім'ю та її типи. О. Румянцева-Лахтіна аналізує сучасні характеристики сімейних моделей в їхній динаміці, зумовленій розвитком суспільства: патріархальна родина з її укладом, сімейними цінностями, традиційними ролями старших і молодших поколінь трансформується з часом в нуклеарну родину (егалітарну чи біархатну) як іншу форму родинного існування, з іншими засадами, насамперед партнерськими стосунками між чоловіком та жінкою без акцентів на їх гендерних ролях.

Література цілком чутлива до суспільних змін, тож у сучасному сімейному романі, точніше в його модифікованих жанрових різновидах увагу приділено саме нуклеарній родині, про що свідчать досліджені авторкою твори українських актуальних письменників, зокрема: М. Матіос «Майже ніколи не навпаки», В. Шевчука «Тіні зникомі»; С. Жадана «Інтернат», С. Андрухович «Фелікс Австрія», Є. Кузнецової «Спитайте Міечку». Ці письменники є нашими сучасниками, відчують час і його виклики, прагнуть синхронізувати представлену художню реальність з дійсністю, що відповідно додає поданому літературознавчому дослідженню переконливої актуальності й спонукає до більш вдумливого перечитання цих творів (розділ II «Еволюція моделі родинних стосунків та її трансформації в сучасному сімейному романі»).

Світоглядні й естетичні засади постмодерної доби вплинули на характер епічної поетики, яка розгорнуто представлена в сімейних наративах О. Забужко (роман-сага «Музей покинутих секретів») та О. Коцарева (роман-антисага «Люди в гніздах»). Досліджуючи жанрові й текстотвірні особливості тексту О. Забужко, авторка монографії відзначає його пазловість, мозаїчність, нелінійність, що є ознаками гіпертекстуальності, властивій постмодерному літературному дискурсу. Попри універсальні коди постмодерного текстотворення письменниця порушує національно важливі питання: відновлення української колективної пам'яті, що є чинником розуміння травм минулого й усвідомлення персонажами власної національної ідентичності. Відрефлексована в монографії й оригінальність антисаги О. Коцарева як експеримент із жанровою формою: зберігаючи змістове ядро сімейного наративу, письменник порушує класичну форму оповіді, вдаючись до прийому деконструкції класичної структури жанру (розділ III «Трансформація жанру сімейної саги в українському літературному контексті ХХІ століття»).

Резюмуючи подані міркування про монографію як цікаве й актуальне літературознавче дослідження, сподіваємося, що йому знайдуться вдячні читачі — не тільки професійні дослідники, а й усі, хто прагне відкрити для себе дивовижний світ щедрої на цікаві сюжети й оригінальні образи української літератури.

Професор Олена Маленко

ВСТУП

Феномен сім'ї, традицій, родової пам'яті є одним із фундаментальних елементів тематики й проблематики художніх текстів української літератури. Його виявлення в літературних творах свідчить про глибоку інтеграцію в усі сфери традиційного українського суспільства. Сімейна пам'ять завжди виконувала функцію збереження пам'яті історичної, відіграла важливу роль у формуванні етнічної свідомості та культурної ідентичності українців. Комплексний аналіз цього феномену з позицій літературознавства дозволяє розглянути жанр вітчизняного сімейного роману в контексті історичному, жанротвірному, виявити актуальність проблематики цих творів, бо родовід, сімейна історія та сімейна пам'ять є механізмами передачі національних кодів і традиційних цінностей від покоління до покоління.

Останні десятиліття в українській прозі як серед письменників, так і серед читачів на вершині популярності знаходиться сімейний роман, що пояснюється змінами соціокультурного контексту на початку XXI століття й зумовлює нову хвилю інтересу до сімейного роману, який став інструментом дослідження родової пам'яті, національної ідентичності та місця особистості в історичному процесі. Сімейний роман в сучасній українській літературі на сьогодні став своєрідним літописом, що фіксує трансформації суспільства та індивіда, відбиваючи складні взаємозв'язки між особистою історією та історією нації.

Серед літературознавців на сьогодні термін «сімейний роман» не набув широкого дискурсивного функціонування. Окрім того, у науковій літературі часто трапляються поняття «роман покоління», «сімейна хроніка», «сімейна сага», що свідчить про те, що не існує чіткої термінологічної диференціації та відсутні диференціації цього жанру.

Загалом жанр роману не є канонічним у науковій рецепції. Деякі дослідники по-різному ідентифікують такі жанри, як «сімейна сага», «сімейна хроніка» й «роман виховання» (роботи С. Бородиці, В. Зарви), що є певною дослідницькою проблемою.

За довгі роки свого розвитку українська романістика виробила складну систему жанрових форм: їй притаманні досягнення різних естетик світобачення, тому сучасні сімейні романи представлені широким проблемно-тематичним спектром, репрезентовані оригінальними характеротвірними прийомами, сюжетно-композиційними конструкціями в контексті авторських верифікацій, що ще більше ускладнює їхню диференціацію.

У сучасній українській літературі на сьогодні чільне місце посідає жанр сімейного роману в його різних модифікаціях; автори цих творів маніфестують думку, що сім'я та її традиції — невичерпне джерело надзвичайних історій.

Письменники намагаються не тільки описати родинні хроніки, але й переосмислити їх у соціально-історичному контексті, показати, як під впливом часу й соціальних умов змінилося життя не лише сім'ї, а й цілої нації. Війни, геноциди, революції, що зображені в сімейних романах (хроніках, сагах, романах поколінь) розкривають для сучасників історичні реалії крізь призму людських стосунків у колі сім'ї, тому є актуальними й популярними серед загалу.

Фундамент для розвитку жанру сімейного роману в українській літературі закладався в середині XIX століття (роман «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка, хроніка «Люборацькі» А. Свидницького). Український сімейний роман як конкретно-історичний варіант зростає на національному ґрунті. У XX столітті У. Самчук розширює межі жанру сімейного роману: його сімейна хроніка «Марія» та сага «Волинь» розкривають трагедію й поневіряння української нації у вирі революції, громадянської війни, в умовах тоталітаризму, Голодомору — усіх страждань, що випали на долю українського народу в першій половині XX століття.

Одним із знакових багатогранних романів української літератури XX століття став сімейний роман І. Вільде «Сестри Річинські». Письменниця, створюючи унікальний літературний експеримент, синтезувала в цьому творі елементи різних романних жанрів, що базувалися на сімейній історії. Радянський період розвитку жанру сімейного роману в українській літе-

ратурі представлений романами й сагами А. Дімарова «Його сім'я», «Біль і гнів», «І будуть люди».

В українській літературі ХХІ століття жанр сімейного роману зазнає інтенсивного розвитку, інтегруючись у літературу європейську. З'являються сімейні романи, які стають популярними серед читача: В. Шевчук «Тіні зникомі»; В. Лис «Століття Якова», «Соло для Соломії»; М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки»; О. Забужко «Музей покинутих секретів»; О. Коцарев «Люди в гніздах» тощо. Шляхи формування цього жанру відбуваються на тлі розвитку й становлення держави, з'являються сімейні романи, розраховані на масового читача й на читача-інтелектуала. Виникає живий літературознавчий інтерес до способів та форм презентації нових концептів жанру сімейного роману, його поетики та художньо-естетичних функцій у контексті сучасного літературного процесу, але в літературознавстві, як уже було зазначено, термін «сімейний роман» не має чітко окресленої дефініції, бо в новітній українській романістиці спостерігаються помітні трансформації й модифікації цього жанру.

У теоретичному аспекті жанр сучасного сімейного роману початку ХХІ століття відповідає вимогам історико-літературного процесу, бо демонструє як сталість форми жанру, так і намагання її деконструювати. Із-поміж актуалізованих аспектів художніх особливостей сімейного роману в критичних та літературознавчих статтях, монографіях, дисертаційних дослідженнях не маємо чіткого визначення стилю, проблематики, творчого методу, авторської естетики сімейного роману. Літературознавчі дослідження лише концентруються на категорії «жанру», на що звернули увагу М. Бахтін, Н. Бернадська, П. Білоус, Т. Бовсунівська, О. Галич, Л. Гінзбург, П. Декс, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Г. Клочек, В. Кожінова, Ю. Ковалів, Н. Копистянська; в ідеях та наукових спрямуваннях дослідників сімейного роману К. Делл, Д. Джонса, В. Зарви, З. Кірнозе, Н. Ніколаєвої, Є. Нікольського, Л. Симонової, Н. Порохняк, Ї-Л. Ру, В. Шкловського здійснено спроби окреслення сімейного роману як окремого жанру, однак на сьогодні відсутнє комплексне дослідження основних проблем генезису сімейного роману перших десятиріч

XXI століття, яке дало б уявлення про його ключові жанрово-стильові особливості.

Окрім того, дефініція сімейного роману у вітчизняній і зарубіжній літературах до сьогодні не чітка й «розмита», що дає підстави розглядати цей жанр як такий, що перебуває в динамічних процесах, а сам термін «сімейний роман», зважаючи на популярність серед авторів і читачів в останні десятиліття, потребує, на нашу думку, ширшого дискурсивного функціонування.

У монографії розглянуто низку питань, пов'язаних із теоретичними, зокрема жанрово-стильовими особливостями сучасного українського сімейного роману. Окрім цього, до аналізу залучено доробок письменників XIX та XX століть, які сформували підґрунтя для розвитку й еволюції жанру сімейного роману в українській літературі. Основну дослідницьку увагу приділено аналізу особливостей жанру сімейного роману на прикладі творів сучасних українських прозаїків, які досі майже не привертали увагу дослідників і критиків-літературознавців.

Залучення до аналізу романів сучасних прозаїків умотивовано наявністю в них жанрово-стильових рис сімейного роману на рівні змісту й форми. Вибір творів зумовлено тим, що за жанровими ознаками, за змістом (зображення життя представників однієї родини), структурними характеристиками, тематикою, проблематикою, типами сімейних конфліктів, художніми образами ці романи відповідають наявним характеристикам жанру сімейного роману. Аналіз творчості авторів сучасної української літератури, з'ясування співвідношення традиції та новаторства жанру сімейного роману в обраній прозі забезпечать розуміння популярності сімейного роману серед авторів і читачів, тяглості літературної традиції щодо розвитку й функціонування цього жанру в українській літературі, поглиблення літературознавчої верифікації сімейного роману у вітчизняній культурі.

Проведення типологічних паралелей між сучасними сімейними романами й текстами цього жанру XIX–XX століття дозволило виокремити й диференціювати ключові моменти жанрово-стильових особливостей сімейних наративів у сучасній вітчизняній прозі, а також визначити жанрові трансформації й

модифікації сімейного роману. Окрім того, у роботі здійснено спробу пояснити феномен популярності сімейного роману як національного культурного надбання. Звернення саме до вищевказаного літературного матеріалу дає можливість розширити уявлення про типологію творчих модифікацій сімейних романів XXI століття.

Методологічними основами монографії стали теоретичні концепції відомих науковців, що досліджували проблематику жанру сімейного роману, зокрема положення М. Бахтіна про специфіку сімейної ідилії в романі. У роботі «Форми часу і хронотопу в романі» М. Бахтін представив цілісну концепцію формування жанру сімейного роману, де відстежив як генезис жанру, так і прокоментував його основні структурні особливості. Власне терміном «сімейний роман» літературознавець не оперує, але виокремлює як ознаки класичного сімейного роману, так і ознаки роману покоління, а також визначає шляхи їхньої диференціації та чітко окреслює проблематику й мотиви жанру.

Складником методологічної основи поданої студії є роботи американських дослідниць К. Делл та Ї.-Л. Ру. Наприклад, К. Делл у роботі «The Family Novel in North America from Postwar to Post-Millennium: A study in Genre» (2005) здійснює спробу диференціації сімейного роману й виділяє його субжанри. Окрім того, дослідниця визначає сімейний роман як особливий жанр, який здатний «встановити діагноз» суспільству [Dell, p. 9]. Ї.-Л. Ру в монографії «Сімейний роман. До жанрового визначення» стверджує, що осучаснення жанру сімейного роману автори здійснюють завдяки використанню міфологічних парадигм, використовуючи психологізм відтворення образів і спираючись на давні традиції. Основною ознакою сімейного роману, на думку дослідниці, є занепад роду [Ru Yi-Ling, p. 165]. У монографії використано ідеї і положення літературних розвідок О. Гречешнюк, Т. Гросевича, Є. Нікольського, Н. Порожняк, С. Притолюк щодо виокремлення сімейного роману як самостійного жанру.

Термін «сімейний роман» на сьогодні ще недостатньо використовується вченими-літературознавцями, його типологія не розроблена, не окреслені як теоретичне підґрунтя, так і і-

торико-літературні питання, не визначені його трансформації і модифікації, форми художнього синтезу, «перехідність», індивідуально-авторські варіації, тому в роботі здійснено спробу окреслити жанрові трансформації й модифікації сімейного роману, з'ясувати вплив соціально-історичної епохи на традиції української родини крізь призму сімейних наративів у сучасній вітчизняній літературі, узагальнити й проаналізувати основні проблеми генезису, розвитку, поетики сімейного роману в українській літературі XXI сторіччя.

У монографії засвідчено динаміку змістовно-формального оновлення письма, прагнення до новизни тем, ситуацій, сюжетно-фабульних сторін та ідейно-художніх образів жанру сімейного роману; виявлено дифузю субжанрів досліджуваного періоду; уперше в дослідженні сучасного українського роману розглянуто тенденції зображення формування й розвитку нуклеарної (егалітарної або біархатної) родини. Усе це дає можливість розширити наукове осмислення тенденцій розвитку української літератури початку XXI століття.



Розділ І.

**ГЕНЕЗА Й ЕВОЛЮЦІЯ
ЖАНРУ СІМЕЙНОГО РОМАНУ
В КОНТЕКСТІ
СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ
РОМАНІСТИКИ**

1.1 ДОСЛІДЖЕННЯ СІМЕЙНОГО РОМАНУ В МЕЖАХ ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ ЖАНРУ

1.1.1 СТАНОВЛЕННЯ Й ЕВОЛЮЦІЯ СІМЕЙНОГО РОМАНУ ЯК СКЛАДНИК РОЗВИТКУ РОМАННОГО ЖАНРУ

На початку XXI ст. популярним жанром в українській літературі став сімейний роман, що зумовлене зміною ідеологічної парадигми в суспільстві: посилюється інтерес до родової пам'яті, до державотворення, переживається травматичний досвід національної історії. Умотивованим стає тісний зв'язок родина – суспільство – нація – держава, що й відображено в сучасному сімейному романі.

На думку Н. Порохняк, «увага словесності здавна фокусувалася на створенні сімейних хронік, визначальною рисою яких є реалізація універсальної моделі розповіді про родовід. Найбільш відомі зразки — це фольклорні генеалогічні перекази, текст Старого Заповіту, античні генеалогічні міфи, ірландські саги» [Порохняк, 2010, с. 149].

Дослідниця сімейного наративу у фольклорних джерелах І. Разумова відзначає, що сімейні наративи — це такі тексти, які побутують у сімейному колі та «представляють» родину зовнішньому просторові. Такі оповіді передають інформацію про ступінь родичання та сімейний досвід, відображають зв'язки й стосунки між кількома поколіннями однієї родини [Разумова, 2000, с. 77]. Науковиця розглядає сімейну пам'ять із погляду ознак вибіркості, індивідуалізованості; особливе ставлення у сімейних наративах, на думку вченої, виявляється через «запам'ятовування» і «забування» та «надання переваги смислу подій над їхньою фактичною стороною» [Разумова, 2000, с. 82]. Вона акцентує увагу на тому, що «внутрішній час» родинної групи розглядається у двох площинах: як родознавчий, генеалогічний (той часовий діапазон, що виражений через термін — від предків до нащадків) та як сімейний (той, що включає лінійну циклічність, — зміну поколінь та відтворення родини). Тобто в сімейних наративах основним є час події, а датування завжди вторинне, а отже, календарна хронологія обмежена, тому озна-

ки сімейного нарративу властиві історіям роду усної народної творчості та авторському тексту [Разумова, 2000, с. 22].

Зародження жанру сімейного роману в західноєвропейській літературі припадає на добу реалізму кінця XIX – поч. XX ст. У цей час родинний устрій зазнав певних трансформацій через стан суспільного буття, коли одна формація змінила іншу. Відповідно відбувся злам у художньому зображенні сімейних стосунків: їх розглядають в аспекті людської психології та протистояння людини й соціуму. Тема травматичного конфлікту старших і молодших поколінь уповні відбивала тогочасні проблеми суспільства й ставала цілком продуктивною в літературі. Про це свідчить поява романів Т. Манна «Будденброки» в німецькій літературі; Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» в англійській літературі, Р- М. дю Гара «Сім'я Тібо» у французькій. Як зазначають літературознавці, саме в реалістичному романі XIX ст. образи героїв дозволяють «говорити про ступінь взаємовпливу особи й середовища: через абсолютну залежність від обставин, рухаючись від автономії особистості до розвитку в діалектично складних контактах із оточенням, відбувається протистояння героя світу» [Матвеева, 2017, с. 38].

1901 року світ побачив роман Т. Манна «Будденброки», за який письменник отримав Нобелівську премію в області літератури (роботу над романом автор розпочав наприкінці XIX ст.). На думку Ї-Лінг Ру, твір знаменує появу жанру сімейного роману у світовій літературі: «... це перший прототип сімейного роману на Заході, який маркує швидкий розвиток цього субжанру, бо він показує більш відмінну форму, що відділяє його від інших видів роману» [Ru Yi-Ling, 1991, p. 4].

Книга була спочатку задумана як історія бюргерської сім'ї, побудована на матеріалі домашніх переказів. Письменник не міг передбачити, що Нобелівська премія буде присуджена йому саме як автору «Будденброків». У нарисі «Мій час» Т. Манн зазначав: «Я дійсно написав роман про власну сім'ю... Але по суті справи я і сам не усвідомлював, що, розказуючи про розпад однієї бюргерської сім'ї, я сповістив про набагато більш глибокі процеси розпаду та вмирання, початок набагато більш значної культурної й соціально-історичної ломки» [Мотильова, 1982,

с. 189]. Темою роману «Будденброки» є падіння бюргерського дому. У підзаголовку роману «занепад однієї родини» автором було визначено програму розвитку подій і подано натяк на жанр роману (роман поколінь, тобто сімейний роман).

На нашу думку, Т. Манн є основоположником жанру сімейного роману в європейській літературі, адже в романі «Будденброки» він зображує занепад родини, у якій маємо протистояння двох типів світогляду: старше покоління намагається зберегти патріархальні цінності, старовинні традиції, а молодше прагне пристосуватися до інших соціальних умов та ставить у пріоритет цінності нової епохи. Письменник переконливо відтворив стосунки й атмосферу в родині Будденброків і наповнив роман соціально-філософським змістом: поступовий перехід від родини патріархальної до сім'ї нуклерної на тлі розвитку науково-технічного прогресу індустріальної революції в Європі.

Американська літературознавиця Ї-Лінг Ру, досліджуючи сімейний роман «Будденброки», слушно зауважує, що роман поколінь, яким вона вважає «Будденброків», є субжанром сімейного роману. Дослідниця виокремлює сімейний роман як особливий різновид (субжанр) роману, роз'єднує сімейні романи та романи взагалі («family novel proper» та «novels»). Вона акцентує увагу на тому, що «сім'я як мотив тривалий час існує в літературній традиції, проте сімейний роман не розвивався як окремий жанр аж до початку ХХ століття» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 2]. Ї-Лінг Ру вважає, що «в сімейному романі «Будденброки», який побудовано на традиційних формах жанру, простежуються також інноваційні аспекти: автор намагається використовувати нові техніки й генерувати сучасні ідеї, завдяки чому цей жанр набуває нової енергії щодо підходів до вирішення старих проблем» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 165].

Розширення меж жанру сімейного роману в європейській літературі на початку ХХ століття обумовлено появою сімейного роману-трилогії Дж. Голсуорсі — «Сага про Форсайтів», який репрезентує хроніку життя родини англійської буржуазії у вікторіанську епоху. Форсайти створені за «образом і подобою» автора та його оточення. Подібні до Голсуорсі, вони є вихідцями з провінції. Форсайти — це респектабельна й багата родина,

де цінується лише влада, гроші та соціальний статус. Усе це вони вважають основою добробуту. Життя Форсайтів підпорядковане власницьким інтересам, вони не визнають романтичних почуттів. Світ Форсайтів — закритий, прагматичний і стабільний, але форсайтівські твердині руйнуються, увесь світ для них перетворюється на хаос, коли хтось із членів родини по-справжньому закохується, а отже, старе покоління не в силах протистояти вимогам нового часу, тому й виникає протистояння між носіями старих традицій і їхніми потомками. За цей роман автор, як і Т. Манн, був нагороджений Нобелівською премією в галузі літератури.

На початку ХХ століття Р.-М. дю Гар, лауреат Нобелівської премії 1937 року в галузі літератури, створює сімейний роман «Сім'я Тібо». «В основу цього твору французький письменник хотів покласти історію двох братів, людей із зовсім різними темпераментами, “але з глибокою, хоч і невиразною схожістю”, яка буває у людей однієї крові. На його думку, такий сюжет давав змогу виразити одночасно дві протилежні сторони його натури: “З одного боку — інстинктивне прагнення до незалежності, до бунту, непокірність, з другого боку — спадкова схильність до порядку, чуття міри, неприйняття крайностей”» [Піхновська, 2018]. Р.-М. дю Гар збирався приділити більше уваги розвитку характерів Антуана й Женні, їхнім складним взаємовідносинам, вихованню їхніх дітей. За первісним задумом автора, «“Сім'я Тібо” — це багатотомний роман, сімейна хроніка, насичена гострими драматичними ситуаціями. Зображенню життя тогочасної Франції й навіть подіям Першої світової війни в романі відводилося незначне місце. Дія роману за авторським задумом мала охоплювати 40 років життя героїв (з 1903 до 1943 р.), але через десять років після початку роботи над “Сім'єю Тібо” письменник, переглядаючи план, не міг не побачити, що події останніх років примушують узяти під сумнів спроможність продовжувати роман за старим планом, тому що поведінка героїв суперечитиме історичному розвитку країни. Отже, не автомобільна катастрофа, не перерва в роботі й не сповільнений ритм оповіді викликали перебудову “Сім'ї Тібо” — цього вимагали обставини тогочасного міжнародного

життя» [Піхновська, 2018]. І ці зміни планів письменника щодо написання сімейного роману надають твору, на нашу думку, жанрових рис роману-епопеї.

Отже, якщо в сімейних наративах ранніх зразків приватне виражається суто в поведінковій формі через особистісний, позасоціальний конфлікт (тобто такий, що не відбувається зі світопорядком), то в сімейних романах кінця XIX – початку XX століття спостерігаємо подвійний конфлікт: по-перше, це конфлікт особистого «Я» із середовищем (соціальний чи соціально-психологічний), по-друге, конфлікт із самим собою «Я» – «Я інший» (власне психологічний). Тобто конфлікт жанру сімейного роману має певну динаміку: загальне виражається через індивідуальне, а колективне інтерпретується як сума «я» — індивідуумів, а не як один репрезентант «ми» [Матвєєва, 2017, с. 18].

У зарубіжній літературі XX століття сімейні романи не втрачають своєї популярності: проблематикою цих творів є посилення конфлікту між різними поколіннями, що призводить до розпаду роду. У таких художніх текстах описано як наслідкування й оновлення сімейних традицій, так і їхнє руйнування (Г.-Г. Маркес «Сто років самотності», М. Дрюон «Прокляті королі», І. Альєнде «Будинок духів» та інші). Г.-Г. Маркес отримав Нобелівську премію не за конкретний твір, а за всю свою творчість, проте його роман поколінь «Сто років самотності» є одним із найвідоміших сімейних романів у світовій літературі.

Уже сама назва твору Г.-Г. Маркеса налаштовує на той часовий проміжок, протягом якого герої будуть самотніми, тобто на них очікує сто років самотності. Головними персонажами є представники покоління Буєндія. Автор описує сучасну для нього добу й недавнє минуле, хоча в романі наявні історичні екскурси — згадки про події XVI ст. На прикладі занепаду родини Буєндія символічно відтворено біблійну історію: від вигнання людства з Раю до Апокаліпсису.

Жанр сімейної саги у XX столітті став популярним і в австралійській літературі. До сімейних романів уналежнюють сагу «Ті, що співають у терні» (1977) австралійської письменниці К. Мак-Каллоу. Події твору охоплюють період від початку XX століття і до 60-х років. Роман має лінійну структуру та

побудований як хроніка трьох поколінь сім'ї Клірі. Родина долає складні випробування, щоб вибратися з бідності, і врешті-решт Клірі стають управителями одного з найбільших і найбагатших австралійських маєтків — Дрогеди. Доля сімейства була нелегою, сповненою трагедій: голова родини й сини гинуть під час повенів і пожеж; Меггі вирачає сина Дена. Лише Джастіна має перспективи на щасливе майбутнє, вона виходить заміж і планує народження дітей. Цей твір — захоплива сімейна сага про працьовитість, стійкість, гідність і родинну гордість багатодітної сім'ї Клірі.

Журі Пулітцерівської та Букерівської премій також не оминують своєю увагою сімейні хроніки. «Пулітцера» свого часу отримав Дж. Євгенідіс за історію трьох поколінь грецьких емігрантів в Америці, яку описано в книзі «Середня стаття». Цієї ж премії був удостоєний Р. Руссо за роман «Емпайр-фолс» (2002). Букерівський комітет відзначив родинну сагу «Бог дрібниць» індійської письменниці А. Рой [Рикун, 2018].

У ХХІ столітті сімейні романи набувають «піку популярності» серед читачів. Книги закордонних письменників, які отримали літературні премії в ХХІ столітті, є сімейними сагами. Національною книжною премією США були відзначені сімейні романи Дж. Гласс «Три червні» (2002), Ш. Хаззард «Велика пожежа» (2003) та інші.

Щодо специфіки жанру роману американської письменниці Дж. Гласс «Три червні», то можна сказати, що він побудований як традиційний англійський роман ХІХ століття. Окрім сімейного конфлікту (конфлікт батьків і дітей), у творі порушуються й такі проблеми, як ставлення до людей нетрадиційної сексуальної орієнтації (Фено — гомосексуаліст), проблеми СНІДу й штучного запліднення.

У сімейних сагах ХХІ століття сучасні європейські письменники порушують проблеми колективної і родової пам'яті, травматичного досвіду минулого, подій Другої світової війни, долі дітей колаборантів і нацистів, радянської та енкаведистської спадщини, еміграції націй тощо, тобто їх хвилюють такі теми й проблеми, які раніше замовчувалися («Ляля» Я. Денеля, «Люди в гніздах» О. Коцарева, «Музей покинутих секретів» О. Забужко).

Польський письменник Я. Денель у романі «Ляля» змальовує життя предків, що проживали в Києві на початку ХХ століття, спираючись на перекази своєї бабусі. Спогади Лялі Бенецької про всіх відомих їй предків та родичів є реальними, вони об'єднані в цілісну розповідь про події минулого. Ляля згадує історію Польщі останніх двох століть — від часів побудови держави до міжвоєнного десятиліття, перепиті Другої світової війни, німецької та радянської окупації. За допомогою ретроспекції автор відтворює родинну історію, яка подається уривками й відновлюється в спогадах бабусі. Тобто сімейна сага, що складається зі смішних і трагічних історій, складних родинних зв'язків і стосунків ніби «записана» з перших вуст. Таку ж форму оповіді про своїх родичів обирає сучасний український письменник О. Коцарев. Створюючи антисагу зі спогадів своїх близьких, автор використовує сімейні легенди. Він розповідає трьохсотлітню сімейну історію в сатирично-гумористичній манері, акцентуючи увагу на подіях буремного ХХ століття, зокрема на епізодах часів Першої та Другої світових війн, згадує радянську й німецьку окупації з єдиною метою — пам'ятати про своє «родинне гніздо».

Важливим чинником жанроутворення сімейного роману в літературі є хронотоп (термін, уведений у літературознавство М. Бахтіним). В окремому розділі літературної розвідки «Форми часу й хронотопу в романі» учений приділяє увагу ідилічному хронотопу. Він зазначає, що «идилічне життя невіддільне від тієї частини простору, де жили пращури, де будуть жити нащадки» [Бахтін, 1975, с. 258]. Це виражається насамперед у відношенні часу до простору в ідилії: від рідного дому до рідної країни з усіма її куточками.

Сімейні романи, де зображено традиції родини, нерозривно пов'язані з історією поколінь. М. Бахтін називає це явище в літературі «идилічним хронотопом» і визначає його як характерну особливість єдності місця в романі: «Єдність життя поколінь (узагалі життя людей) в ідилії в більшості випадків істотно визначається єдністю місця, одвічною єдністю життя поколінь із одним місцем, від якого це життя з усіма його подіями не відділене» [Бахтін, 1975, с. 258].

Художній простір у сімейному романі моделює взаємозв'язки цього твору (сімейні, соціальні, етичні тощо) та характеризується відкритістю / замкненістю, доступністю / недоступністю, відносністю до місця розташування людей. Сімейні романи ранніх зразків характеризуються закритим простором будинку чи обійстя: для членів родини — це простір «свій», а зовнішній простір, тобто «чужий», несе загрозу: із «чужого» простору до будинку потрапляє ворожа сила, що руйнує «сімейну ідилію». Літературний простір визначає хаотичність структури, він розпадається й уже не може бути єдиним цілим, бо перетворюється на безліч просторів, не пов'язаних між собою. Його структура є важливим засобом поетики, бо саме завдяки просторовим параметрам відображається естетичний зміст певної епохи: «Кожному художньому простору відповідає особливий тип стосунків, який реалізується в свідомості героїв» [Лотман, 1970, с. 299].

Слід зауважити, що в сімейних романах кожної історичної епохи відображено стосунки частіше за все через відтворення свідомості головного героя, який перебуває і взаємодіє, по-перше, у родинному колі, і, по-друге, під зовнішнім впливом соціуму, що сформований певною історичною епохою. У сімейних романах епохи реалізму хронотоп, як правило, має лінійну структуру, хоча в сучасних зразках спостерігається його динаміка: хронотоп має внутрішньопсихологічний, авторський, соціально-історичний характер та часто ускладнюється ретроспекцією.

Отже, щодо розвитку жанру сімейного роману важливою є думка Г. Косикова (1972), який зазначав, що «роман базується на визнанні цінності внутрішнього світу особистості та її власних інтересів» [Косиков, 1972, с. 19]. Науковець конкретизує цю думку, уточнюючи тип конфлікту, він вважає, що мова йде не «про конфлікт між героєм і буттям, а про руйнування всередині самого буття» [там само]. Цей чинник, тобто тип конфлікту, чітко окреслено в романах покоління.

Духовно-моральний вектор сімейних романів у світовій літературі є очевидним як у засобах жанроутворення, так і в особливостях поетики, бо історико-родова основа оповіді формує

типових героїв, де ключовою фігурою сімейного роману є родоначальник сімейства — «зачинатель роду». Розповідь про нього, його портретна характеристика або окремі риси вдачі — джерело оповідання, що, розвиваючись, природно розростається в систему героїв: «прадіди», «діди», «бабусі», «сестри», «брати», «тітки», «дядьки», «дочки», «сини», «племінники», тощо. Зазвичай, згадуючи одного з представників роду, оповідач прагне запропонувати читачеві всі сімейні «гілки» цього героя. Окрім того, сімейним романам епохи реалізму притаманні наявність топосу дому (обійстя), найчастіше — хронологічна послідовність подій, конфлікт поколінь, руйнування (набагато рідше — відновлення й розквіт) родини, мотив «блудного сина», який не хоче змиритися зі старими традиціями й прагне до нових, а також одним із основних конфліктів є руйнування патріархального устрою родини.

1.1.2 ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ СІМЕЙНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

У класичній українській літературі жанр сімейного роману починає розвиватися з ХІХ століття. Тема та проблеми сімейних стосунків прослідковуються ще в драмі І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819), де патріархальна родина втрачає батька, а мати Горпина Терпилиха намагається вирішити матеріальні проблеми сім'ї шляхом шлюбу дочки із заможним, але нелюбим чоловіком.

Жанр сімейного роману в українському літературознавстві, як і у світовому, науковці до останнього часу не диференціювали. У літературознавчих працях спостерігаємо певну жанрову неточність, яка полягає в зарахуванні сімейного роману то до жанру літературної хроніки, то до підвиду роману виховання [Чик, 2014, с. 167].

Н. Копистянська запропонувала в дослідженні жанрів визначити такі поняттєві сфери: «жанрова система літератури», «жанрова система літературної епохи, напряму», «жанрова си-

стема епохи, напряму, національної літератури», «жанрова система у творчості окремого письменника, у межах вияву його творчої індивідуальності» [Копистянська. 2005, с. 63–78]. Ця типологія, на думку Д. Чика, дослідника сімейних хронік, допомагає «чіткіше окреслити жанрові атрибути» [Чик, 2014, с. 165] так само, як і межі субжанрів сімейного роману. Поряд із загальними ознаками жанру своєрідним «маркером» окреслення його типології учений вважає дослідження жанру в межах жанрової системи певної епохи відповідно до проблематики твору та стосовно врахування національної специфіки. Також він наголошує на відсутності вагомих студій щодо генези жанрового різновиду сімейного роману в XIX ст. «Дослідження сімейних романів здійснюється в більшості випадків на матеріалі романів XX – початку XXI ст., але так ігноруються твори XIX ст., які можна віднести до цього жанру (за винятком роману “Люборацькі” А. Свидницького, який часто означають як сімейну хроніку)» [там само].

Варто відзначити, що жанровий різновид сімейного роману в українській літературі з’являється раніше, ніж у західноєвропейський, і репрезентований Г. Квіткою-Основ’яненком. Російськомовний роман «Пан Халявський» (1839) побачив світ у першій половині XIX століття.

Жанр цього роману намагається верифікувати українська дослідниця Н. Бернадська. Вона вважає, що «досвід історичної романістики В. Скотта, традиції сімейного роману-хроніки, авантюрного й сатиричного морально-описового роману англійської літератури суттєво впливають на формування жанру роману в українській літературі» [Бернадська, 2004 с. 22]. Учена зазначає, що «російськомовні романи українських авторів постають не лише як приклад наслідування поетики роману англійської літератури, а і як твори, із яких починається зародження тенденцій розвитку окремого жанру, що починає інтенсивно розвиватися в українській романістиці в XIX столітті. У таких романних зразках з’являється чітко вибудована концепція героя, представника свого часу й соціального стану, наявна поліфункціональність образу оповідача, зміщується акцент на внутрішній світ героя» [там само].

Сучасна дослідниця сімейної хроніки в українському літературознавстві Н. Порохняк вважає, що важливу роль у формуванні жанру сімейного роману відіграли родинні спогади, перекази, сімейні документи, які зберегли пам'ять роду, бо передавалися з покоління в покоління і стали джерелом уявлень молодших поколінь про минувшину, сформувавши певні морально-етичні цінності [Порохняк, 2008, с. 225].

«Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка став одним із перших романів, у якому зображено побут трьох поколінь українських поміщиків кінця XVIII – початку XIX століть. Старий сімдесятирічний поміщик Трохим Миронович Халявський намагається описати усі періоди свого життя. Сатиричне висміювання повсякдення старого полковника представлено через його спогади про батьків, дитинство, навчання, службу в армії, сватання, розподіл батьківської спадщини. Хронологічна послідовність, лінійний хронотоп твору вказують на те, що за жанром твір має ознаки сімейної хроніки. Д. Чалий визначає жанр роману «Пан Халявський» як сімейну хроніку, дослідник зауважує, що «саме цей вибір жанру влучно відображає радикальні зміни у дворянській родині, які призводять до розпаду знатного роду» [Чалий, 1980, с. 258].

Погляди сучасних літературознавців стосовно жанрової приналежності роману «Пан Халявський» суттєво відрізняються. В. Кулешов вважає цей роман «наслідуванням М. Гоголя» [Кулешов, 1965, с. 31], хоча спільним у письменників є лише тема зображення «повсякденного життя провінційних дворян та української старовини. Окрім того, обидва письменники акцентують увагу на зображенні деталей» [Чик, 2018, с. 295] українського побуту. Н. Калениченко визначає жанр роману «Пан Халявський» у такий спосіб: «це побутовий, а почасти й авантюрно-повчально-описовий роман» [Калениченко, с. 107], дослідниця припускає, що «звернення до цього жанру є результатом впливу англійського просвітницького реалізму» [там само]. Я. Вільна називає твір «історичним романтичним романом» [Вільна, 2005, с. 160], що належить до романтичної прози. Дослідник І. Лімборський вважає, що «“Пан Халявський” — це сатирично-гротескна біографічна хроніка, пародія на роман

виховання» [Лімборський, 2007, с. 18], а на думку В. Власенка, твір впливає на становлення жанру роману в українській літературі лише опосередковано, бо «написаний поза українським літературним процесом» [Власенко, 1983, с. 3].

Найбільш наближене до чіткого й конкретного, на нашу думку, є розуміння жанрової приналежності вищезазначеного роману Н. Бернадською, яка називає «Пана Халявського» сімейною хронікою, слушно звернувши увагу на простежування в ньому традиції повчально-моралістичних тенденцій: «За жанром — це сімейна хроніка з притаманними їй сюжетними вузлами: родине виховання, навчання, смерть батьків і доросле життя головного героя Трушка Халявського» [Бернадська, 2004, с. 47], та якщо спиратися на думку З. Кірнозе, яка зауважувала, що сімейній хроніці, на відміну від сімейного роману, притаманний історизм, оскільки в сімейному романі історичне тло є нечітко окресленим [Кірнозе, 1977], тому слід розглянути такі аспекти жанрових особливостей «Пана Халявського»: наскільки чітко окреслені в романі епохальні події, чи тільки соціально-побутовими проблемами обмежені герої в родинному колі?

У словнику літературознавчих термінів хронікою названо «літературний твір, у якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу» [Літературознавчий словник-довідник Гром'яка, Коваліва, 2007, с. 713]. Заразом час виступає суб'єктом історичного процесу. Спираючись на студії визнаних дослідників теорії жанру, Д. Чик виокремлює інваріантні ознаки цього жанру: «Слід мати на увазі, що ми маємо справу з сімейним романом (за тематичною ознакою), який “за особливостями поетики є хронікальним” [Бахтін, 1975, с. 308], та можна не погодитись із тим, що сімейний роман завжди є романом виховання. Для роману виховання центральною є проблема становлення (або деградація) людини, для сімейної хроніки й “роману поколінь” — занепад (іноді — розвиток) роду, але в романі виховання становлення особистості головного героя відбувається на межі двох історичних епох» [Чик, 2014, с. 166]. Характеризуючи особливості історизму сімейної хроніки, науковець Д. Чик зазначає, що «історизм у сімейному романі-хроніці може бути звичайним

тлом і зображенням зміни історичних умов крізь призму трагічних подій у приватному житті сімейних поколінь. Тобто у сімейній хроніці побутовий час невіддільний від історичного й відповідно формує з ним єдине ціле» [там само].

Щодо зображення особистості та її місця в романі, то беззаперечним вважаємо те, що особистість зображена у певних відносинах із соціумом, бо не може існувати поза ним, що і є концепцією формування жанру роману, на що звертає увагу дослідниця Т. Матвеева [Матвеева, 2017, с. 32]. Особистістю в романі є герой зі своїм світоглядом, а в сімейному романі сюжетний ланцюжок, перш за все, обертається навколо стосунків персонажа всередині родини, і тільки потім герой виходить на рівень соціуму. У такий спосіб розкривається чи то його становлення, чи то причини занепаду й деградації (не лише особистості, а й цілого роду).

У контексті огляду проблематики слід зазначити, що сімейний роман певною мірою досліджує традиції сім'ї, її мікроклімат, проблеми батьків і дітей, а також вивчає конфлікти й соціальні зв'язки родини. Важливим є те, що поряд із персонажами носієм родової пам'яті є топос дому (обійстя або замку). Дім оберігає героя від зовнішнього світу, який для членів родини часто буває чужим і ворожим. Усе, що відбувається за межами сімейного осередку, шкодить особистості та руйнує сімейні цінності.

«Аналізуючи специфіку цього жанру, слід акцентувати увагу на визначенні слова “сімейний”, що реалізує відношення роману як літературного жанру до понять “сім'я”, “сімейні стосунки”, “сімейні проблеми” тощо. Якщо розглядати семантичне навантаження слова “сімейний” у назві жанру, то слід зауважити, що воно конкретизує особливості жанру роману, виокремлює його з-поміж інших, тобто сімейний роман на формально-змістовому рівні відрізнятиметься, наприклад, від детективного й пригодницького, соціально-психологічного» [Румянцева-Лактіна, 2019, с. 98].

Г. Квітка-Основ'яненко описує побут і звичаї українського дворянства першої половини ХІХ століття на прикладі життя родини Трушка Халявського: дитинство й виховання героя, його

юність, навчання та одруження, судові процеси з приводу розподілу майна з братами, потім — виховання власних дітей. Усі події структуровані за лінійним принципом та охоплюють три покоління роду Халявських, що є ознаками сімейних хронік, але цей роман, на відміну від сімейної хроніки, не має історичного підґрунтя. Письменник відтворив руйнування патріархальних відносин у дворянській родині: сім'я, де виростав Трушко Халявський, існувала завдяки патріархальним принципам домінування чоловіка, голови сім'ї, тобто голова родини — батько, а мати й діти підпорядковані його волі. У сатирично-іронічній манері, властивій українським традиціям зображення життя й побуту, Г. Квітка-Основ'яненко «викриває нещастя, ненажерливість, жорстокість, несправедливе отримання дворянського титулу, що є причинами розкладання дворянського роду й деградації особистостей: Трушко Халявський разом зі своїми братами знищив батьківське обійстя, що й призвело до занепаду патріархальної родини» [Румянцева-Лахтіна, 2019, с. 107].

Спираючись на думку Н. Бернадської, уважаємо, що роман «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка за всіма ознаками жанру — це сімейний роман, але, на відміну від хроніки, не має чітко окресленого історичного тла, хоча твору й притаманні певні ознаки хроніки: хронотопна організація сюжету, побудована за лінійним принципом, оповідь ведеться від імені головного героя, який розповідає про три покоління своєї родини й про деградацію та виродження дворянського роду, шлях дорослішання, зрілості й старіння головного героя відображено поступово. Та слід зазначити, що історизм цього роману не є чітко окресленим, бо суттєві історичні події та реальні історичні діячі не цікавлять автора: зміну ідеологій у сімейному романі «Пан Халявський» він розкриває через конфлікт поколінь, а руйнування старих кріпосницьких традицій показано крізь призму руйнування дворянської родини.

3. Кірнозе обґрунтовує необхідність розділяти сімейно-побутовий роман і сімейну хроніку [Кірнозе, 1977], тому можемо зазначити, що «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка — сімейно-побутовий роман, у якому в сатирично-гумористичній манері письменник докладно описує побут, традиції сім'ї,

її мікроклімат, окреслює проблеми батьків і дітей, розкриває конфлікти й соціальні зв'язки в родині, характеризує відповідне соціальне середовище. Окрім персонажів, носієм сімейної пам'яті є «родинне гніздо»: члени патріархальної родини Халявських безпорадні поза межами свого обійстя. Водночас поведінка героїв, оцінка ними суспільних подій, їхнє самосприйняття спонукають читача до розуміння психологічних чинників розгортання сюжету. Це підтверджує думку З. Кірнозе про те, що «сімейний конфлікт виникає як конфлікт характерів, замкнених у коло певних обставин» [Кірнозе, 1977, с. 156].

Г. Квітка-Основ'яненко став першим українським письменником, який художньо відтворив мотив «родина – суспільство» в контексті руйнування патріархальної родини через занепад духовно-моральних якостей кількох поколінь. Цим він визначив перспективу для розвитку жанру сімейного роману в українській літературі, окреслив риси сімейно-побутового роману (хронікальна побудова, розповідь про сім'ю кількох поколінь у «родинному гнізді», деградація особистості в колі патріархального сімейства в кінці XVIII – на початку XIX століття).

Отже, в українській літературі в першій половині XIX століття з'являється сімейний роман, написаний українським письменником (хоч і російською мовою), цей твір за жанровими ознаками має характерну лінійність оповіді, яка охоплює історію трьох поколінь, нечітко окреслений історичний контекст (адже автор лише акцентував увагу на типових негативних рисах патріархального укладу дворянської родини, що й призвело до занепаду роду), наявність топосу родового обійстя. Окрім того, письменник здійснив акцент на такому чиннику, як регрес поколінь Халявських, що має в романі морально-етичний характер.

Сімейний роман «Люборацькі» А. Свидницького йшов до свого читача майже 40 років. Сам автор зазначає, що жанр роману – сімейна хроніка, а В. Шевчук вважає, що, «незважаючи на довгі роки забуття, твір вражає читачів та дослідників своєю “сконденсованістю”» [Шевчук, 2006, с. 27]. Роман розкриває історію занепаду родини на українському національному ґрунті. Темою твору є розповідь про родину священика Любо-

рацького, де маємо представників трьох поколінь: о. Гервасій та його дружина, їхні діти — Мася, Антось, Оріся й Текля, онук Люборацьких Фоня, син Орісі. Прототипами героїв Анатолій Свидницький зробив власну сім'ю та найближче оточення (сам письменник здобував освіту, як і Антось Люборацький, у Крутянському духовному училищі та Кам'янецькій духовній семінарії).

На відміну від родини Будденброків із однойменного роману Т. Манна, де авторитетним головою був старий Йоганн Будденброк, берегинею роду й носійкою історичної пам'яті сім'ї Люборацьких є паніматка. Можливо, це обумовлено культурними традиціями українців і роллю жінки — берегині родини. Прадід попададі освячував ножі гайдамакам, а дід брав участь у Коліївщині й боровся за віру та волю, сама пані Люборацька про це добре пам'ятає й нагадує дітям. Родоначальник сім'ї Люборацьких — отець Гервасій добре править службу в церкві, у стосунках з парафіянами ввічливий та гречний, поважає дружину, є гарним господарем, турботливим батьком та люблячим чоловіком. На перший погляд здеться, що в родині все ідеально, але священник занадто інертний, він не дбає про духовні цінності родини, не намагається прищепити своїм дітям любов і повагу до національних традицій, бо переймається тим, як би краще «біля пана поживитися» [Сиваченко, 1962, с. 51], тобто панотець є типовим представником подільського духовенства 40–50-х років XIX століття. Священник Люборацький стає ініціатором відходу своїх дітей від давніх звичаїв і традицій, що порушує гармонію сімейного життя [Шевчук, 2006, с. 25]. Така духовна безвідповідальність та байдужість призводять до того, що молодше покоління Люборацьких не може ідентифікувати себе з українським народом, тому це покоління приречене на виродження й деградацію.

У романі «Люборацькі», як і в романі Т. Манна «Будденброки», наявний мотив «блудного сина» — біблійний мотив, що став ознакою сімейних романів світової літератури. Блудним сином зображено Антося, який під впливом схоластичних законів духовної семінарії стає зрусифікованим і втрачає свою національну ідентичність, потім спостерігаємо повне руйнування

особистості Антона Люборацького, який урешті-решт спивається.

Є. Нікольський, досліджуючи сімейні хроніки, у своїй літературній розвідці зауважує: «Слід звернути увагу на хронологічність сімейних наративів “Будденброків” та “Люборацьких”, на часову послідовність подій. У романах поступово розкриваються сімейні історії в кількох поколіннях, їхні родинні стосунки зображено на тлі суспільних подій у лінійній послідовності, що вважається ознаками сімейних хронік» [Нікольський, 2009, с. 314]. Науковець намагається віднести обидва романи до жанру сімейної хроніки, але, на нашу думку, принцип історизму в обох романах не є чітко окресленим. Родинні стосунки зображені на зламі епох. Т. Манн відображає розпад бюргерської родини під тиском капіталізму, а в романі А. Свидницького «Люборацькі» наявне відтворення не тільки занепаду кріпосництва та зародження капіталістичних відносин, а й неможливість українців усвідомити свою національну ідентичність та подолати комплекс меншовартості.

Можна припустити, спростовуючи думку Є. Нікольського, що романи Т. Манна «Будденброки» та А. Свидницького «Люборацькі» є за жанром не сімейними хроніками, а сімейними романами, точніше — романами поколінь (сам автор Т. Манн вказує на цю ознаку жанру в підзаголовку — «занепад однієї родини»), бо родини руйнуються як під тиском зовнішнього впливу, так і завдяки особистим якостям членів сім'ї: розпад патріархальних стосунків відбувається на тлі суспільних колізій, а разом із цим занепадають і руйнуються сімейні цінності. Проблема «Люборацьких» А. Свидницького, на нашу думку, є набагато глибшою й трагічнішою. Якщо родина Будденброків втрачає свій головний оберіг — будинок, а з часом розриває міцність родинних зв'язків і тільки тоді розпадається, то сім'я Люборацьких позбувається свого родового коріння, тобто занепадає духовно. Саме тому поступово нащадки роду деградують, а потім узагалі гинуть.

Щодо жанру роману А. Свидницького «Люборацькі» (1861–1862), то науковці переважно одностайні щодо визначення його жанрової форми, але увагу зацентровано не на сімейних про-

блемах, а на гостроті соціального конфлікту. На думку О. Огоновського, «Люборацькі» є «сімейною хронікою» [Огоновський, 1992, с. 534]; О. Дорошкевич називає твір «побутовою хронікою» [Дорошкевич, 1924, с. 145]; В. Коряк — «хронікою попівської родини», «повістю» [Коряк, 1929 с. 210]; С. Єфремов — «сімейною хронікою», «великою повістю», «першою в українському письменстві цілком соціальною повістю, видержаною в реальних тонах» [Єфремов, 1995, с. 419]. М. Сиваченко, характеризуючи твір як «сімейний роман-хроніку», наголошує на тому, що авторським задумом було «показати історію руйнування та занепаду сім'ї дрібного попа — і не внаслідок “хатнього лиха”, а під впливом соціально-економічних і національно-культурних факторів» [Сиваченко с. 174]. В. Власенко [Власенко, 1977, с. 3] аналізує роман як соціальний. Натомість Н. Крутікова [Крутікова, с. 357], Д. Чалий [1980] виводять «Люборацьких» за межі сімейної хроніки (на думку останнього, «показ соціально-економічного, громадського життя вимагав твору широкого масштабу, що свідчило про виникнення потреби епопейного жанру») [Чалий, 1980 с. 141]; О. Гончар (1991, 1996, 2005) зараховує «Люборацьких» до соціально-психологічних зразків [Гончар, 1991, с. 198]; [Гончар, 1996, с. 563]; [Гончар 2005, с. 11]. В. Зарва вказує на жанрову специфіку цього роману як на модифікацію роману виховання й наголошує на наявності в його структурі рис «антироману виховання» [Зарва, 2006, с. 48]. Тобто жанр роману «Люборацькі» дуже важко верифікується в колі літературознавців.

На нашу думку, А. Свидницький, натякаючи на невизначеність українців (використання бінарних опозицій типу українізація / полонізація або українізація / русифікація), викриває неможливість подолати комплекс меншовартості під соціально-культурним тиском суспільства Росії та Польщі й окреслює жанр роману як сімейну хроніку, що визначається лінійним принципом побудови сюжету (хронологічною послідовністю) та принципом історизму, але нам здається, що це лише натяк на історичні події, тому, спостерігаючи за поведінкою представників кожного покоління Люборацьких, розуміємо, що саме слабка воля голови родини, відсутність патріотизму, національної гідності спричиняють духовну деградацію сім'ї та моральне

падіння кожного її члена. «Сімейна ідилія», яку спостерігаємо в родині на початку твору, руйнується не лише під впливом зовнішніх факторів: цьому сприяє мікроклімат інертності, невизначеності й духовної байдужості старшого Люборацького і як наслідок — бажання молодших нащадків пристосуватися до «зручного» для них оточення. Це дає можливість називати «Люборацьких» А. Свидницького не тільки сімейною хронікою, а й, за словами І. Франка, «першим реалістичним романом на побутовому тлі» [Франко, 1980, с. 367], тобто сприймати цей твір як перший сімейний роман, роман поколінь, що став ката-лізатором розвитку жанру сімейного роману в українській літературі.

Отже, роман А. Свидницького «Люборацькі» є прикладом модифікації жанру сімейного роману: сімейна хроніка, зберігаючи лінійний хронотоп, не має чітко окресленого історизму, але соціальні та національно-культурні чинники ззовні впливають на деградацію та занепад родини, що є характерною рисою роману поколінь (руйнування «сімейної ідилії»).

Дослідження сімейних романів української літератури початку ХХ століття полягають, на нашу думку, у вивченні трансформацій і модифікацій жанру на прикладі романів І. Франка «Петрій і Довбушуки», У. Самчука «Волинь» і «Марія». У цей час субжанрами (модифікаціями) сімейного роману стають сімейна сага й сімейна хроніка. Важливим чинником розвитку цього жанру є також трансформації сімейного роману.

На нашу думку, сімейну хроніку «Марія» У. Самчука, роман про трагічні події Голодомору 1932–1933 років, можна вважати «доцентровим» романом: «У книзі «Мистецтво роману та ХХ століття» Д. Затонський розподіляє романи на два основні види: «відцентровий» [Затонський, 1973], тобто монументальний, панорамний, і «доцентровий» [Затонський, 1973], той, що тяжіє до відображення, переломлення, «розчеплення» життя якоюсь індивідуальною свідомістю, до ліричних, умовних, метафоричних форм» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 137]. Доля Марії зображена на тлі суспільних колізій, що відбувалися в Україні за радянських часів.

Хроніка життя Марії (від народження до смерті) означена як книга життя та вказує на жанрову своєрідність твору — роман-хроніка. Слід зауважити, що, досліджуючи жанрові особливості сімейних романів, Є. Нікольський наполягає на використанні терміна «сімейна хроніка» [Нікольський, 2009] стосовно всіх жанрових моделей сімейних романів. Побудова роману «Марія» базується на лінійному принципі: на тлі суспільних та історичних подій початку ХХ століття в Україні зображено життя родини, ключовою фігурою якої є селянка Марія. Цей художній образ створено як архетип української Божої Матері. Хроніку життя Марії відображено від першого до останнього подиху. Жінка переживає події Першої світової війни, більшовицької революції й помирає під час Голодомору. Усе, що відбувається довкола, передається крізь призму її світогляду, що формує цілісне й об'єктивне сприйняття історичних явищ і дає підстави вважати твір класичним зразком сімейної хроніки ХХ століття.

Сімейну хроніку «Марія» У. Самчука можна назвати «романом долі» (таку класифікації пропонує у своїх дослідженнях І. Мегела). «Як правило, у такому творі зображено внутрішній світ людини, її конфлікт з оточенням і суспільством, він має екзистенціальну проблематику й звернений до сучасності, також у такому романі маємо конкретне розуміння категорії часу й простору, що представлене організацією лінійного хронотопу. Це форма діалогу із часом і суспільством, що апелює одночасно й до естетичного почуття, і ще більшою мірою — до соціального досвіду» [Мегела, 2008, с. 23]. Н. Порохняк вважає, що подібні твори, тобто сімейні хроніки, базуються на прадавніх текстах, зображуючи життя певних прошарків суспільства, і мають на меті не лише донести інформацію про рід, про типи взаємостосунків, а також застерегти нащадків від негативних моментів і фатальних помилок. [Порохняк, 2008, с. 224].

Сімейний роман-хроніка «Марія» має хронотопну побудову, але морально-етичний аспект твору структурований за принципом філософської часопросторової верикалі, на тлі якої в романі «Марія», як у давніх чи біблійних міфах і легендах, постає боротьба між Добром і Злом, що увиразнює картини геноциду

української нації, Голодомору, як постколоніального синдрому українців.

Символом добробуту й щастя постає людська праця: «Сонце весь час працювало» [Самчук, 1991 с. 6]. Сонце, як сакральний символ вищого, небесного, є гарантією існування всього живого на Землі. Людина, так само як і сонце, повинна весь час працювати. Це основа її добробуту, щастя, родинного життя. Праця приносила насолоду Марії: «Та що Марії праця? Жне, в'яже за косарями і, мов дзвінок, гомонить...» [Самчук, 1991, с. 12]. Праця наповнювала сенсом її життя. Щастя Марія вбачала в злагоді й добробуті, але шлюб без кохання став для жінки розчаруванням і злом. Основою щасливого шлюбу є взаємність, а вона Гната не любила. Сподівалася втішити душевний смуток любов'ю до праці й щастям материнства: «...Втіху мала, коли почувала вагітність. Тепер хоч не буде сама... Марія тішилась і працювала...» [Самчук, 1991, с. 41].

Смерть, морок, темрява постають у романі символом суцільного Зла, що затьмарює людині сонце. Це зло спустошує душу Марії. Спочатку морок і темрява забирають найрідніших людей — батька й матір. А потім великим горем для жінки стала смерть дітей. Марія відвертається від праці, обирає шлях гріха. Марія загуляла, «повернулася в далекі царства минулого дівочтва» [Самчук, 1991, с. 52], адже вона широко кохає Корнія, який повернувся з армії. Та цей вчинок став великим злом стосовно Гната, який кохав Марію до нестями: чоловік дізнався, що Марія знову зустрічається з Корнієм. На Гната, хворого й немічного, одразу подивилося Зло, а «сонце почорніло, як підбите око» [Самчук, 1991, с. 63]. Темрява наповнює душу Гната, і він прагне помсти, тим самим опиняючись на боці Зла: урешті-решт, до самозречення закоханий чоловік спалює хату Марії.

Плодом людської праці, ознакою добробуту української родини в романі «Марія» є хліб — символ сакрального й профанного. Але суспільне Зло, тоталітарна машина, насувається на селян і знищує мільйони українських родин. «Крицевими дорогами мчать у далечінь поїзди. Там сніги, морози. Там сосни шумлять і виють білі ведмеді. Соловки. Страшне, незабутнє слово, страховище і рана віків. Мільйонна могила України» [Самчук, 1991,

с. 141]. У тих, хто залишився в Україні, відбирають хліб: вони приречені на голодне співіснування та втрачають почуття милосердя, взаємодопомоги та співчуття. «Хліб. Виривали один другому з рук, з зубів... Сухі, жилаві руки простягалися за відібраною торбою, а з розтрощеного черепа лилася жовта кров» [Самчук, 1991, с. 128].

Типовим представником тоталітарної системи, уособленням суспільного зла у творі є Максим Перепутько, середній син Марії. Корній бачить у ньому себе, «темний» бік своєї душі, і розуміє, що Максим — запроданець Пекла. Корній мудро, по-філософськи узагальнює: «Немає тепер злодіїв. Його замінив грабіжник, якому нема заборон...» [Самчук, 1991, с. 132]. Корній вирішує вбити сина-виродка, бо відчуває відповідальність за життя тих людей, яких Максим щодня знищує, адже сучасне завжди віддзеркалюється як у минулому, так і в майбутньому.

Образ Марії — символ материнської жертвовності й доброти, прообраз Біблійної Марії, яка ладна йти за своїми дітьми на Голгофу. Гнат так подумки і звертається до неї, порівнюючи з Божою Матір'ю: «Маріє! Встань. Згадай велику Матір, яка стояла під хрестом розп'ятого Сина і чекала Його смерті» [Самчук, 1991, с. 107]. У романі втілена ідея євангельського воскресіння. Смерть Марії є початком неодмінного відродження. Вона є необхідним моментом переоцінки пережитого, найважливішою умовою доступу до іншого рівня буття. Смерть — це і є момент істини, після якого обов'язково буде відродження. Вона констатує перехід у підземелля, але із землі завжди народжується щось нове. У філософському розумінні людина звільняється від умовностей і набуває цілковитої свободи.

Отже, можна стверджувати, що «в романі “Марія” увиразненою стає не тільки філософська часопросторова вертикаль, а й вертикаль соціальна» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 140], бо «загальна проблематика твору Уласа Самчука є типологічно розмаїтою — від психологічної (рефлексія людської душі) до соціальної (доля людини національної (доля нації) і навіть філософської (і долю людини, і долю нації подано під соціокультурним, історіософським поглядами). Візія національної

держави постає як новий міф, орієнтований, за У. Самчуком, на концепцію нової людини» [Гаєвська; Линченко, 2009, с. 125].

На початку ХХ століття жанр сімейного роману інтенсивно розвивається: окрім сімейної хроніки, де зображується доля приватної особи та розкриваються її духовні цінності, популярності набуває сімейна сага. Сімейній сазі властивий історизм, епопейність подій, тематика генеалогії, соціально-історичний епохальний хронотоп, у той час коли сімейна хроніка орієнтована на зображення долі приватної особи, збереження моральних засад роду та його духовних цінностей, хоч події хроніки також відображають епізоди певного періоду історичної епохи.

Розвиток сімейної саги як субжанру сімейного роману в українській літературі знаменувався романом-трилогією У. Самчука «Волинь». «Саме “волинською сагою” У. Самчук заявив про себе як майстер розлогого епічного мислення, що володіє талантом бачити як долю окремо взятої людської особистості, так і цілого народу. У полі зору митця — становлення національної свідомості волинського селянина у вирі бурхливих подій Першої світової війни, революції, проголошення УНР, польської окупації. Тому персонажі його “Волині” — репрезентанти активної життєвої позиції, суголосної донцовської ідеології “чину”, дії» [Мафтин, 2011, с. 121].

В. Шевчук називає роман «волинською сагою» [Шевчук, 1992, с. 3] і відзначає спорідненість Самчукової «Волині» не тільки з давньоісландським епосом, а й із родинними сагами Р. Роллана, К. Гамсуна, В. Реймонта, Т. Манна, Дж. Голсуорсі — знаковими творами європейської літератури кінця ХІХ – середини ХХ ст. [Шевчук, 1992 с. 3].

Улас Самчук розширює грані жанру сімейної саги: відтворивши національні традиції, він зображує проблеми родини на тлі історичних подій, складних і переломних для українського суспільства.

Головними персонажами твору є родина українських селян Довбенків. Батько «Матвій Довбенко — хлібороб, людина, яка понад усе шанує працю й здатна вирощувати хліб — сакральний символ життя» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 134]. Матвій каторжним трудом перемагає злидні, «бо хліб народжений

людською працею, а праця на землі визначає вищу сутність людини, її потяг до високого, небесного, духовного, тому монументальний образ Матвія уособлює стійкість і спокій, а міфологічні просторові кореляції світу Рід – Бог – Родина посилюють його архетипність» [там само].

Хронотопна побудова роману здійснюється навколо часпросторової вертикалі. Особливою константою й онтологічним символом сімейної саги «Волинь» є Земля, часпросторова вертикаль від якої може продовжуватися як вгору, так і вниз. У центрі такої вертикалі перебуває селянин, людина з релігійною свідомістю. «Головна особливість сутності буття Довбенка-хуторянина — це сакралізація профанного, радість пізнання сакрального через буденне. Побудувати дім, виплекати дерево (сад), виростити дітей — це і є універсальний закон його життя та життя його предків. І це є сенсом його буття» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 135].

Домінанти сенсу існування Матвія — рідний хутір (земля), у яку він неначе вростає корінням, його духовний простір — небо (Всесвіт), до якого він намагається доторкнутися. Людина, яка обробляє землю, одразу підноситься до неба, стає ближчою до Бога, бо, на думку М. Єліаде, небо символізує трансцендентність, міць і непохитність уже внаслідок свого місцезнаходження [Єліаде, 1999, с. 51]. Так само ґрунтовно й монументально, як патріарх великої родини, Матвій Довбенко молиться. Батько молиться довго, широко і уважно хреститься. «Матвій говорив голосно з Богом! І тут любив ясність. Кожне слово вимовляв «трезво», повно. Не любив дрібних, звичайних молитов, любив псалми. У них говорилося до Бога гарною, вибраною мовою. Кожне слово, мов ядерне, пшеничне зерно» [Самчук, 1993, т. 1, с. 97]. Саме так Матвій підноситься вгору, до неба, до Бога, хоча сам, як твердиня, стоїть на Землі. Ця вертикаль вгору пов'язується з нескінченністю, необмеженістю простору й часу, вічністю й безсмертям душі, наближенням до абсолюту. Як зазначив Ю. Лотман, вертикаль, спрямована вгору, — це розширення простору до безмежності, вертикаль, спрямована вниз, — звуження до кінцевої точки, де щезає простір: «...Рух можливий тільки вгори, і опозиція «верх – низ» стає структурним інваріантом

не тільки антитези «добро – зло», але й «рух – нерухомість» [Лотман, 1970, с. 97].

У романі «Волинь» У. Самчука зображено чимало топосів, значення яких виходить за межі звичайного пейзажу, натомість вони наповнюються такими географічними деталями, які, символізуючись, перетворюються на своєрідний код твору. Особливою константою й онтологічним символом сімейної саги «Волинь» є Земля, часопросторова вертикаль, яка може продовжуватись як вгору, так і вниз. Земля як координата Всесвіту лише відображає проміжне перебування, де зливаються буття людське й священне. Образ символ Землі, родючого ґрунту, що є центральною, відправною точкою філософської часопросторової вертикалі, тієї Землі, звідки можна як піднятися як до неба, так і потрапити в підземелля, є лейтмотивом побудови сюжетної ланки сімейної саги «Волинь». На думку Н. Плетенчук, дослідниці Самчукової творчості, у центрі цієї просторової моделі перебуває людина з релігійною свідомістю, яка є органічною частиною сакральної сфери. Це своєрідна топос-призма, крізь яку просвічується сенс людського буття [Плетенчук, 2011, с.168].

У сазі «Волинь» наявний мотив «блудного сина», бо світ як безкінечний й вічний універсуум «стає можливим тільки завдяки тому, що людський дух обживає простори. Володько Довбенко, син Матвія, на відміну від батька, не вростає корінням у землю, не спішить її обробляти. Він тягнеться до духовного, його манить небо» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 135–136]. У цьому й полягає конфлікт поколінь роману. «Володько вертається самотньо зі школи, іде поза селом, городами, зрубами, лісом. Мліє земля... Володько задирає голову, і в ньому негайно прокидаються хижі бажання знов позмагатися з тими птахами. Але у нього під пахвою у торбині книга “Сеятель”, а на другому, угорському схилі долини поле засипане людьми... Володько прикладає до чола долоню, прижмурює очі і дивиться на той другий бік. Його завжди манить кожний другий берег» [Самчук, 1993, т. 1, с. 252]. Володькові координати — невідомі береги. Він «мріяв сіяти зерна істини, намагаючись заглянути за невідомі обрії. Часопросторова проєкція молодшого Довбенка підно-

ситься вгору, він не може “заземлитися”, обмежитися простором хутора й плодючої землі. І парубок, наче блудний син, покидає рідну домівку. Батько Матвій не знає, куди пішов його син і чи повернеться він коли-небудь?» [Румянцева-Лахтіна, 2020, с. 136].

Отже, проблемою роману У. Самчука «Волинь» є екзистенційний вибір, пошук сенсу життя, що відтворений письменником за допомогою конфлікту старших і молодших поколінь. Кожен із представників свого покоління здійснює цей вибір за велінням душі й серця.

На думку дослідниці Самчукової прози Н. Мафтин, жанрово-композиційна структура сімейної саги «Волинь» «значною мірою вмотивована також наративною стратегією твору: осмислення подій епохи відбувається шляхом світосприйняття окремих персонажів, що на рівні наративу задіює модель героя-наратора, котрий оцінює й інтерпретує події. У “Волині” цей наратор максимально наближений до самого автора, чим визначається рівень автобіографізму твору» [Мафтин, 2001, с. 154].

У такий спосіб У. Самчук окреслює жанрові доміанти сімейної саги в українській літературі початку ХХ століття: архетипний і фундаментальний образ батька-родоначальника, топос родинного обійстя-хутора, поза яким ворожа сила може обірвати щасливе існування українського селянина, сакральні образи-символи землі й хліба, що були святими для кожного українця. Феномен духовного (у сакральній сфері автентичного волинського макротопосу) стає «специфічним модусом Самчукового художнього мислення» [Плетенчук, с. 169], а вертикальна часопросторова проекція є конструкцією світобудови, зв'язку мрії та ідеалу з реальністю.

На тлі посилення феміністичних рухів у Європі, в Україні з'являється перший жіночий сімейний роман «Сестри Річинські» І. Вільде, що став знаковим твором, у якому досліджується еволюція жіночої ролі в українському суспільстві на початку ХХ століття та відображаються складні процеси, пов'язані з пошуком жіночої ідентичності. Роман «Сестри Річинські» є поліфонічним і складним за своєю жанровою структурою. Він поєднує елементи історичного, сімейного, психологічного та

соціального романів і є багатогранною панорамою життя галицької родини на межі XIX–XX століть. Провідним чинником хронотопної будови є топос дому, адже будинок Річинських, на нашу думку, символізує в романі патріархальні традиції.

«Сестри Річинські» є детальною сімейною хронікою однієї родини, яка розпадається під тиском історичних подій та внутрішніх конфліктів. Через призму долі роду Річинських авторка досліджує питання морального вибору, відповідальності за свої вчинки та впливу минулого на майбутнє. Образ Аркадія Річинського, амбітного та безпринципного священника, стає символом втрачених ідеалів і розчарування в людських цінностях. Аркадій — конформіст, який заради посади й матеріальних благ готовий зректися національної ідентичності. У будинку Річинських панував «сердечний дух до Польщі як до держави. Поруч Шевченка знайдеться місце і для Сенкевича, аякже» [Вільде, 1977-1, с. 57].

Після смерті Аркадія дім-фортеця Річинських починає руйнуватися. На прикладі долі п'яти сестер авторка досліджує складні процеси, пов'язані з пошуками жінкою гідного місця в суспільстві, тобто виходом за межі патріархальних устоїв та пошуком власного місця в суспільстві. Вона відтворила мотив розпаду родини як основу для формування нової жіночої ідентичності. Письменниця блискуче проаналізувала феномен сестринства. П'ять сестер у романі втілені в абсолютно різних образах жінок. Кожна має свою мету: хтось шукає шлюб з розрахунку, хтось прагне самореалізації, а хтось мріє про щасливе кохання. На тлі підкорення чоловічій волі, яке було характерним для попереднього покоління й представлено матір'ю сестер, Оленою Річинською, доньки прагнуть самореалізації та незалежності. Роман демонструє еволюцію жіночого образу в українській літературі, що розкривається в динаміці: від пасивної ролі берегині домашнього вогнища до активного учасника соціальних змін. Жінки-сестри в цьому романі переважно виявляються сильнішими й рішучішими за своїх партнерів, проте акцент на жіночих образах не означає відсутності добре прописаних чоловічих персонажів. Характери сестер розкриваються, зокрема, через їхні стосунки з чоловіками, що є ознакою «феміноцен-

тризму» (термін, уведений О. Забужко). Їхні образи далекі від стандартного поділу на добрих та поганих, ці героїні духовно міцні й емансиповані.

Тобто І. Вільде досліджує складні питання жіночої ідентичності, виходячи за межі традиційних гендерних ролей, тому сучасна письменниця О. Забужко високо оцінила значення сімейного роману І. Вільде «Сестри Річинські» для сучасного літературного процесу: «Коли мені кажуть, що “Музей покинутих секретів” — перший великий епос в українській літературі, я кажу “Ні, не перший”, тому що є “Сестри Річинські” Ірини Вільде. Давайте визнаємо, що це — найкращий роман в українській літературі ХХ століття» [інтерв'ю Забужко, 2008].

Суттєві трансформації, на нашу думку, відбуваються із романом виховання, що в сучасній українській літературі синтезується із соціально-побутовим романом, а за типом сімейного конфлікту й жанрово-змістовим ядром цей жанровий різновид інколи набуває рис сімейного роману. Межі жанру роману виховання розширив А. Дімаров, трансформуючи його в сімейний роман. Автор використав родинний конфлікт «чоловік – дружина». «Я брався за теми, офіційно майже заборонені, бо ж усі писали на виробничу тематику, а я — про сім'ю й виховання дітей», — згадує письменник [Терен, 2020]. Його перший роман було піддано нищівній критиці, адже герої літературних творів соцреалізму не мали розлучатися, а мали зберігати родину, та письменник порушив цю традицію, зобразивши руйнування неопатріархальних стосунків у родині в радянському суспільстві.

Поглиблюючи проблематику роману виховання, А. Дімаров відтворює випробування героїв, що відбуваються в колі родини, через призму сімейного конфлікту «чоловік – дружина». У розвідці «Анатолій Дімаров. Літературний портрет» Г. Штонь зазначає, що «літературознавці не помічають переживань двох людей, духовність яких обмежена егоїзмом, ревнощами, пересудами, саме такий конфлікт і покладено в основу змісту роману» [Штонь, 1987, с. 35].

М. Бахтін зауважував, що роман виховання передбачає таку динаміку: «сам герой, його характер стає змінною величиною...

Зміна самого героя набуває сюжетного значення, а у зв'язку з цим в основі переосмислюється й перебудовується весь сюжет роману» [Бахтін, 1975, с. 212], однак вітаїстична світоглядно-естетична парадигма А. Дімарова, що окреслювала прагнення до гуманістичного ідеалу як світової гармонії, у романі «Його сім'я», на думку Г. Корецької, «ревізувала процес поступу людини до внутрішнього, гармонійного синтезу духовних і матеріальних реалій» [Корецька, 2011, с. 155]. Із процесом становлення особистості, що увиразнений у цьому романі, дослідниця пов'язує його дидактичну мету, яка наближає твір до жанру роману виховання. Згідно з класифікацією романів виховання, запропованою М. Бахтіним, така мета й зміна людини у зв'язку з історичним поступом увиразнює риси роману становлення, п'ятого підвиду роману виховання [Корецька, 2011, с. 155], але виховання й становлення героїв роману «Його сім'я» відбувається в колі родини, тому за змістом, тобто жанрово-тематичним ядром, роман виховання набуває рис сімейного роману, а отже, трансформується.

Як зауважує дослідниця С. Притолук, спираючись на концепцією Н. Ратца, у романі виховання герої проходить такі етапи: «дезорієнтація особистості – саморефлексія – синтезування історично життєвої та актуальної психічної і соціальної реальності» [Притолук, 2004, с. 32–33]. Отже, «дезорієнтація» головних героїв роману — Якова й Ніни Горбатюків — відбувається «як зіткнення несвідомо кодифікованого суспільством наївно-дитячого розуміння патріархальних гендерних стереотипів» [Корецька, 2011, с. 156].

Конфлікт «чоловік – дружина» роману «Його сім'я» не вирішується позитивно: намагання Якова Горбатюка повернутися до дружини, змінивши своє ставлення до неї, увінчується поразкою, бо Ніна усвідомлює, що може реалізувати свій творчий потенціал і бути корисною суспільству, а також матеріально незалежною від чоловіка.

На думку дослідниці Н. Бернадської, «передумови виникнення українського роману мають типологічну спільність із процесами генези західноєвропейського роману нового ренесансного типу... novel» [Бернадська, 2004, с. 335]. Що ж стосу-

ється сімейного роману як окремого жанру, то його теоретична модель може бути верифікована у такий спосіб: жанрове ядро залишається незмінним — зображення людини як приватної особи в усіх вимірах її стосунків у родині, від чого й залежить основний сюжетний конфлікт («батьки – діти» чи «чоловік – дружина»), а еволюція цього жанру представлена трансформаціями й модифікаціями сімейного роману, що залежать від історичної епохи, літературних стилів і напрямів, виявляються в авторських інтепретаціях, зміні обсягу, сюжетній багатолінійності та динаміці хронотопу цих творів.

1.2 СІМЕЙНИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

1.2.1 ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ РОМАНУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

На сьогодні питання верифікації жанрів набуває актуальності в сучасному літературознавстві, адже і методологія аналізу тексту, і літературознавча термінологія перебувають у процесі постійного розвитку. Окрім того, сучасні письменники все частіше починають відходити від усталених традиційних форм в контексті розвитку постмодернізму й метамодернізму. Усі ці чинники сприяють тому, що відбувається руйнування канонів жанру роману та здійснюється утворення його різних модифікацій.

Проза ХХІ століття переживає оновлення жанру завдяки зміні ідеологічної парадигми в суспільстві. Відбувається трансформація канону жанру роману: розширення тематичних меж, утворення жанрових модифікацій, спостерігається відсутність чітких жанрових обмежень. Сучасний український роман стає синтезом традиційного й новаторського. Дослідників завжди цікавлять визначення жанрових категорій, а також їхнє злиття й розмежування, трансформації й модифікації. М. Бахтін, досліджуючи традиційні жанри, уважав, що «жанр є посередником між індивідуальним і колективним, одиничним і загальним» [Бахтін, 1975, с. 211]. Учений указував на регламентацію жанрів,

їхнє окреме існування, чіткі межі та використання лише «свого» матеріалу. Дослідник зауважував, що канон жанру — «певна система стійких і твердих жанрових ознак» [Бахтін, 1975, с. 452].

На думку дослідниці Т. Матвєєвої, найчастіше в основу типології жанру роману закладено «способи зображення людини й середовища в їхньому протистоянні чи взаємодії» [Матвєєва, 2017, с. 38]. Ядром романної ідейно-художньої концепції, на думку В. Одинокова, є «принцип духовного долання особистістю “поганої” дійсності» [Одиноков, 1970, с. 14]. О. Цибенко [Цибенко, 1971, с. 377], Г. Поспелов [Поспелов, 1972, с. 284] акцентують увагу на основних ознаках роману й відзначають, що «основною ситуацією» його жанроутворення є взаємовідношення героя й соціуму в контексті соціального становлення особистості, що виявляється в боротьбі цієї особистості з суспільством.

У монографії Т. Бовсунівської «Жанрові модифікації сучасного роману» здійснено спробу інтерпретації жанрових модифікацій і трансформацій на основі наукових концепцій сучасних дослідників. Учена пропонує розглянути поняття «жанрової модифікації» як «структуровану систему ідеологем художнього мислення, що визначається в кореляції з ідеологічними процесами певної доби» [Бовсунівська, 2015, с. 27]. Окрім того, дослідниця зазначає, що «жанрова типологізація явно протистоїть процесу утворення жанрових модифікацій, які жодним чином не беруться при цьому до уваги дослідниками, а без урахування цих непіддатливих форм будь-яка типологія стає хибною» [Бовсунівська, 2015, с. 7].

Дослідниця Н. Власенко представляє свою концепцію модифікацій жанру роману доби традиціоналізму, що, на її думку, полягає в синтезі жанроутворення й текстопородження: «На “виднокіл” предметно-методологічного самовизначення науки про літературу повертається проблематика, котрою акцентується неусталеність — на “горизонтах” реконструкції історичного руху роману — його модифікації...» [Власенко, 2013, с. 23]. Н. Власенко пропонує простежувати жанрові модифікації в синхронічному й діахронічному спрямуванні: у синхронічному спрямуванні — це взаємопроникнення «генеративних моделей

і структурних матриць конкретних романних різновидів» [Власенко, 2013, с. 26], а в діахронічному — «сукупність відмінностей, які поступово утворюють жанрову модифікацію роману» [там само].

Українська дослідниця теорії жанру роману Н. Бернадська в монографії «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004) намагається систематизувати романні форми. Вона вважає, що «зображення людини як приватної особи у вимірах її буття — фізичному й метафізичному, соціальному й психологічному, культурному й етичному — є жанроутворювальною ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку. Однак ця риса не є самодостатньою — тільки в поєднанні зі специфічними структурними ознаками вона творить модель жанру» [Бернадська, 2004, с. 343]. Суто формальними характеристиками роману як жанру вона вважає його «здатність до численних ретардацій та виокремлення певних завершених фрагментів як самостійних цілісних частин, а також множинність точок зору на головну подію» [Бернадська, 2004, с. 343]. Отже, Н. Бернадська визначає романний жанр як художнє ціле, у якому «існують домінуючі ознаки на різних рівнях організації й сприйняття твору (тематика, проблематика, сюжетно-композиційний та мовний аспекти) і змінні ознаки (система гнучких і рухливих елементів структури)» [Бернадська, 2004, с. 238].

На дослідження Н. Бернадської спирається Т. Кушнірова, яка акцентує увагу на тому, що «невід'ємною складовою жанрового змісту твору є наявність жанрової домінуючої, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Якщо існує тенденція щодо неправильно розставлених акцентів у визначенні жанрової домінуючої твору, тоді може відбутися непорозуміння між автором і читачем, що призведе до ідейної переакцентуації твору та його художнього пафосу» [Кушнірова, 2018, с. 11]. Основою літературного жанру Т. Кушнірова вважає жанрову домінуючу, яка «забезпечує жанровий кістяк, що сполучається із певними модифікаціями» [Кушнірова, 2018, с. 12].

Н. Копистянська запропонувала розглядати модифікації жанру роману через сукупність чинників, які впливають на цей

процес, а саме: публіцистичну діяльність письменника, народність і героїчність, новий тип соціальності, історизм, співвідношення об'єктивного й суб'єктивного в романі [Копистянська, 1978, с. 242]. Поль де Ман у такий спосіб висловлюється про утворення жанру роману: «Виникнення роману, провідного сучасного жанру, розглядається як результат зміни структури людської свідомості; розвиток роману відображає модифікації людського способу самовизначення стосовно всіх категорій буття» [Ман Поль де, 2002, с. 75].

Теоретик жанру сучасного роману Т. Бовсунівська виокремлює риси жанрових трансформацій / модифікацій, зазначаючи неможливість їхнього відокремлення одне від одного:

- жанрова модифікація важко типологізується, бо «кожна модифікація неповторна, оригінальна, самодостатня, оскільки жанр безпосередньо реагує на естетичну концепцію особистості» [Бовсунівська, 2015, с. 24];
- модифікація і трансформація завжди поруч, за допомогою трансформацій утворюються «варіанти оновленої жанрової схеми, але тільки трансформація не вирішує кінцевого результату» [там само];
- жанрова модифікація є сумою трансформацій і улогічне схему твору, в основу якої покладено ідеологічне спрямування [там само];
- типологію жанрових модифікацій, на відміну від трансформацій, укласти не можна, адже жанрова модифікація не піддається укладанню внаслідок розмаїтості задіяних у ній видозмін за джерелами, формами, рівнями [там само].

Визначення форм трансформацій, на думку Т. Бовсунівської, «становить найбільшу проблему в сучасній жанрології» [там само], адже література початку ХХІ ст. й доби постмодернізму має безліч форм жанрових трансформацій, тому переходи «трансформацій-модифікацій ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації із часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації — остаточно засвідчують утворення жанру» [там само]. Отже, трансформація

утворює горизонталь видозмін твору, а модифікація — вертикаль, вона ж здатна утворити новий жанр.

Т. Бовсунівська спирається на систематизацію жанрових трансформацій, яку запропонував Алестейр Фаулер: «Він не просто дає своєрідну класифікацію ймовірних жанрових змін, а трактує принцип споглядання жанру як систему вічних трансформацій. Його принципи трансформативності й комбінаторики вподобали теоретики постмодернізму. Фаулер наголошує на тому, що істотною формою оновлення жанрової системи є комбінування або змішування жанрів. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін “включення”» [Бовсунівська, 2015, с. 16].

Українська дослідниця Н. Копистянська висуває свою концепцію щодо «шляхів» трансформації жанру. На думку вченої, трансформації жанру пов'язані зі «змінами на рівні тематики», «різним ставленням до традицій»; «зміною уявлень про предмет мистецтва та його функції» [Копистянська, 1978, с. 15]. Також вона відзначає, що «за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку між видами мистецтва» [там само], «збагачення, видозмін жанрового поняття, появи нових різновидів і модифікацій як наслідку зв'язку літератури з наукою і публіцистикою» [там само] та активним впливом жанрових теорій відбуваються суттєві трансформації жанрових форм.

Д. Чик пропонує розглядати типологію літературних жанрів у контексті досліджень проблематики, що визначаються межами жанрової системи певної епохи: «Типологічне зіставлення було б неточним без актуалізації проблематики національної специфіки літературних жанрів, яка б окреслила й своєрідні жанрові маркери поряд із загальними» [Чик, 2014, с. 166].

На думку Т. Бовсунівської, «вплив світоглядних позицій письменника й “спрямування читача” стосуються жанрових модифікацій, а не трансформацій, бо трансформація — це кінцевий результат, що у вигляді опанованого прийому або стилістично підкріпленого висловлювання скаладає мнемонічну схему тексту. Модифікація ж завжди незавершена, адже свідомість автора не може бути завершеною, як не буває завершеною і його художня концепція» [Бовсунівська, 2015, с. 18].

В. Будний та М. Ільницький (2008), пропонують своє бачення стосовно генезису жанрових форм: обґрунтовуючи типологію роману, науковці рекомендують не розмежовувати жанровий зміст і жанрову форму, натомість наголошують на необхідності їхньої взаємодії в контексті світоглядних та стильових ознак: «від класицизму до романтизму, від позитивізму до модернізму й від модернізму до постмодернізму» [Будний, Ільницький, 2008, с. 197].

Отже, дослідження жанрової диференціації й жанрової дифузії уможливило формування типологічного спектру роману, будова якого здійснюється на основі як внутрішньородових, так і внутрішньожанрових трансформацій, про що свідать дослідження Н. Бернадської (2004), Н. Копистянської (2005). Зокрема йдеться про «органічне взаємопроникнення й взаємопідпорядкування, динамічну співвіднесеність та інтеграцію» [Копистянська, 2005, с. 28]. Однак, одночасно утворюючи і кістяк, і модифікацію жанру, формотвірні чинники жанру роману залежать від «мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, своєрідності історичних, естетичних, національних рис літератури певного періоду» [Бернадська, 2004, с. 238].

М. Бахтін зауважує, що канонічні жанри утримують «пам'ять жанру», його типологічну змістовність, яка зберігається протягом історико-літературного функціонування певного жанру й набуває значення канону, тому кожна модифікація має «невмирущі елементи архаїки» [Бахтін, 1975, с. 177], які постійно змінюються й оновлюються. «Жанр завжди і той, і не той, завжди й старий, і новий одночасно. Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок» [Бахтін, 1975, с. 178].

Ж. Женнет уводить поняття «архіжанр». На його думку, такі жанрові форми, тобто «архіжанри» існують лише як теоретичні системи, оскільки, на відміну від оновлених, щойно сформованих у результаті синтезу жанрів, володіють меншою культурно-історичною обумовленістю. Учений зауважує: «кожен з них має зайняти вищу сходинку в ієрархії й увібрати в себе певну кількість емпіричних жанрів» [Женнет, 1998, с. 311]. Отже, архіжанр можна вважати каноном.

Т. Кушнірова в роботі «Проблемні питання типології роману в літературознавстві» зазначає, що «важливою структурною одиницею жанрового змісту є жанрова домінанта» [Кушнірова, 2011, с. 55], яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Учена наголошує: «Поняття “жанровий зміст” тотожне “жанровій модальності”, проявом якої є жанровий пафос, що акумулюється в композиційно-мовленнєвій структурі твору, а також є визначальним чинником жанрового стилю. Через стиль жанрова модальність доводить до реципієнта змістове наповнення твору» [Кушнірова, 2011, с. 55].

Науковиця А. Есалнек (1985), досліджуючи специфіку жанрового змісту, наголошує на принципі домінування проблематики в романі, що створює ядро романного жанру [Есалнек, 1985]. Тобто проблематика зумовлює вибір авторського задуму, впливає на особливості композиції та організацію змістового наповнення. Т. Матвєєва, не погоджуючись із цією думкою, уважає такий підхід дискусивним, адже, на її думку, проблематика як універсальний елемент сфери вияву «Я» людини притаманна будь-якому епічному жанру, хоч і виявляється в кожному жанрі з різною інтенсивністю. [Матвєєва, 2017, с.101].

Щоб не викликати жанрову «плутанину» в сучасних умовах суцільних трансформацій і модифікацій, учені-літературознавці звертаються до патерну, який є центровим у визначенні жанру твору, тобто його ядром. Патерн (ядро) жанру, як правило, залишається незмінним, не зважаючи на ті трансформації / модифікації, які зазнає будь-який жанр у процесі когнітивного моделювання й провокують появу шаблону жанру. Тобто патерн закладає принцип «народження» нового смислу, чим істотно відрізняється від поняття «канон». На думку Т. Бовсунівської, «патерни характерні для латерального (нестандартного) мислення, оскільки ведуть від кліше, від канону — у сферу вигадки. Патерн завжди — тільки тенденція, яку кожен письменник зреалізує по-своєму» [Бовсунівська, 2015, с. 20].

Що стосується верифікації жанру роману за принципом його структури від центру до периферії й навпаки, то, на думку дослідниці Т. Матвєєвої, яка розглядає відцентрову й доцентрову структуру роману, прикладів будови відцентрової романної

структури менше, бо це пояснюється як антропоцентризмом літературного процесу, так і креативністю кожного митця. Якщо письменник, структуруючи роман, рухається від центру, то на периферії стикається з обмеженою територією, переступаючи межі якої, стикається із ворожим світом, «наслідком перебування в якому зазвичай стає нівеляція ества персонажа, його моральний занепад і врешті — смерть, духовна, а часто й фізична» [Матвеева, 2017, с. 108].

Отже, стиль, проблематика, творчий метод, авторська естетика концентруються в категорії «жанру», на що свого часу звернули увагу М. Бахтін, Н. Бернадська, П. Білоус, Т. Бовсунівська, О. Галич, Л. Гінзбург, П. Декс, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Г. Клочек, В. Кожінова, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, а ідеї та наукові спрямування дослідників сімейного роману К. Делл, Д. Джонса, В. Зарви, Н. Ніколаєвої, Л. Симонової, Ї-Л. Ру, В. Шкловського дають змогу розглянути цей жанр як такий, що перебуває в процесі формування й розвитку.

1. 2. 2 ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТВОРІВ, ЩО НАЛЕЖАТЬ ДО КАТЕГОРІЇ СІМЕЙНОГО РОМАНУ

У сучасному літературознавстві в останні роки проблема жанроутворення сімейного роману залишається дискусійною серед літературознавців, оскільки література ХХІ століття змінює естетичну парадигму: помітними стають тенденції синтезу роману постмодерного з романом історичним, соціально-психологічним, сімейно-побутовим тощо.

На сьогодні не існує чіткого визначення як терміна, так і типології сімейного роману. Серед англо-американських та вітчизняних літературознавчих джерел, де існують подібні дослідження, найчастіше трапляються терміни «сімейна хроніка», «сімейна сага», «сімейний наратив», але, на думку Н. Порохняк, «відсутні спільні критерії внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру» [Порохняк, 2010, с. 149]. Слід зауважити, що не існує єдиного підходу до визначення самого терміна «сімейний роман», а також відсутні критерії його диференціації. Попри інтенсивність літературної полеміки щодо визначення типології,

термін «сімейний роман» не посів належного місця в довідниках із теорії літератури, словниках літературознавчих термінів. Ми не знайшли цього терміна в таких поширених у радянському й пострадянському (у т.ч. й українському) інтелектуально-науковому просторі словниках, як, наприклад, «Словник літературознавчих термінів» В. Лесина та О. Пулинця (1971), у «Літературознавчому словнику-довіднику» Р. Гром'яка, Ю. Коваліва (2007), у підручнику О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва «Теорія літератури» (2001) та інших подібних виданнях. Лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття з'явилися літературні розвідки, присвячені цьому жанру.

Досліджуючи динаміку й розвиток жанру сімейного роману в українській літературі, ми спиратимемося здебільшого на літературознавчі праці вітчизняних теоретиків. Модифікації жанру роману в сучасному літературознавстві досліджують Т. Бовсунівська, Н. Власенко, Н. Копистянська, Т. Кушнірова, Т. Матвеева. У своїх працях вони вивчають питання архітекτονіки, нарації, типології, трансформації, динаміки та функціонування літературних жанрів в історичній проекції. Сучасні українські дослідники сімейного роману (Є. Нікольський, Н. Порохняк) у своїх літературних розвідках частіше оперують терміном «сімейна хроніка». Є. Нікольський ототожнює введений М. Бахтіним термін «роман покоління» із сімейною хронікою. Літературознавець вважає, що поняття «сімейна сага» й «сімейна хроніка» синонімічні [Нікольський, 2009, с. 315].

За принципом патерну, тобто жанрового ядра, ми пропонуємо верифікувати трансформації й модифікації сімейного роману. Сімейний роман може бути трансформацією роману виховання, соціально-психологічного чи історичного. Сімейний роман має риси роману побутового, де людина поставлена у вузькі рамки свого буденно-побутового існування; із психологічним романом, що досліджує глибини внутрішнього світу особистості; із соціальним романом, у якому розглянуто закони суспільно-політичного життя; із історичним романом, що відтворює історичні події, репрезентує закони епохи. Тобто усе це є доказом дифузії жанру.

На нашу думку, «патерном, тобто жанровою домінантою для інших субжанрів, жанровим ядром, можна вважати сімей-

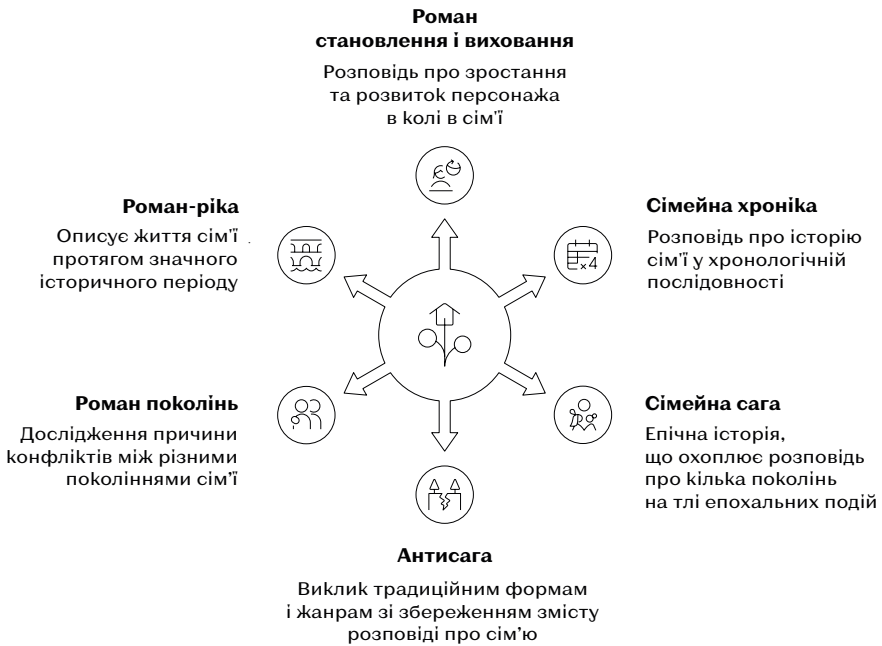
ний роман як такий, що за змістом є моделлю епічної оповіді про сім'ю та узагальнює поняття модифікацій епосу про родину» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 88]. Погоджуючись із думкою Т. Кушнірової, слід зазначити, що «важливою структурною одиницею жанрового змісту є жанрова домінанта, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанровий зміст роману визначає сукупність жанрових домінант, які охоплюють різні рівні (від тематичного до сюжетного-композиційного, стилістичного), і створюють певний “стрижень”, який відтворює авторські орієнтири» [Кушнірова, 2011, с. 54].

Субжанрами, або жанровими трансформаціями й модифікаціями сімейного роману, верифікуємо такі його форми: роман становлення й виховання, сімейну хроніку, сімейну сагу, антисагу, роман поколінь, роман-ріку, генераційний роман тощо, але за змістом (зображення людини в колі родини), типом конфлікту між членами родини, їх можна віднести до сімейних романів. Домінантною проблематикою та змістовим ядром вищезазначених субжанрів є стосунки особистості з членами родини та формування світогляду героїв під впливом внутрішніх (родинних) та зовнішніх (соціальних) чинників. Таку концепцію можна відтворити за допомогою схеми «Сімейний роман (патерн) і його жанрові трансформації / модифікації» (Схема 1).

«У значеннєвій структурі терміна сімейний роман вирізняємо семи, що сигналізують про відношення роману як літературного жанру до поняття сім'ї як соціальної групи, яка складається з людей, що перебувають у шлюбі, їхніх дітей та родичів, і здійснює свою життєдіяльність на основі спільного економічного, побутового, морально-психологічного укладу. Семантичне навантаження першого слова в назві жанру “сімейний” конкретизує особливості цього роману на формально-змістовому рівні й виокремлює цей вид роману з-поміж інших. Такий аспект жанроутворення обумовлює вивчення своєрідної проблематики, сюжетно-фабульних сторін твору, а також категорії часу й простору. У контексті проблематики слід зазначити, що сімейний роман певною мірою досліджує традиції сім'ї, її мікроклімат, проблеми батьків і дітей, а також вивчення конфліктів і соціальних зв'язків сім'ї» [Румянцева-Лахтіна, 2019, с. 106].

Схема 1

Сімейний роман та його субжанри



Отже, невід'ємною складовою жанрового змісту є наявність жанрової домінанти: жанровим ядром, патерном, для всіх субжанрів можна вважати сімейний роман. Ця домінанта стає визначальним чинником жанрового наповнення, утворює «жанровий кістяк», що характеризується певними ознаками й залежить як від мислення й світогляду письменника, його авторського задуму, так і від літератури певної епохи.

Окремо слід розглянути структуру сімейного роману й виділити його відцентрові й доцентрові конструкції. Принципи побудови «відцентрового» й «доцентрового» романів окреслюють Д. Затонський (1973), О. Чичерін (1975). Сімейний роман (хроніка, сага, роман виховання) можуть бути конструйовані автором як за доцентровим, так і за відцентровим принципом. Сімейні романи, скеровані своєю тематикою на відтворення внутрішнього стану героя, як правило, побудовані за доцентровим

принципом. Це переважно романи, пов'язані з ідеологічною, психологічною, феміністичною площиною самовияву (наприклад, «Марія» У. Самчука, «Його сім'я» А. Дімарова).

Основні засоби характеротворення доцентрових романів спрямовані на особистісну сферу персонажів. Такі твори є «інтровертно скерованими, бо віддзеркалюють внутрішні змагання людини» [Матвеева, 2017, с. 83].

Жанровий зміст у доцентрових сімейних романах утворюється за принципом від відцентрового до доцентрового, а подієвий сюжет поступово перетворюється на психологічний. На думку дослідниці Т. Матвеевої, «така динаміка дозволяє письменнику глибше проникнути в ество героя, встановити контакти персонажів із зовнішнім світом, осягнути причини конфліктів із соціумом, “невписуваність” у середовище та відтворити гармонію внутрішньо психологічної опозиції Я / Інший» [Матвеева, 2017, с. 83].

Доцентрова структура, на думку Т. Матвеевої, об'єднує практично всі твори, у яких автори розкривають тему й проблему жіночої емансипації. На особливу увагу заслуговують ті сімейні романи, де зображено жінку, яка кидає виклик суспільству, намагається зламати патріархальні стереотипи та заявити про рівні права з чоловіками. Тобто, ідеться про вибір життєвих пріоритетів, спосіб їхнього обстоювання. Як зазначає Т. Матвеева, «маємо моноцентричні конструкції, “зав'язані” на головному жіночому образі. Інші персонажі, навіть першого плану, лише відтінюють позитивне або негативне вирішення конфлікту такої героїні з середовищем, головне — із собою. Письменники зображують їх представницями різних соціальних прошарків, вони неоднакові за культурним, освітнім рівнем, поглядами на власну долю, проте їх об'єднує прагнення зрозуміти, чи є їхнє місце в соціумі самостійним, чи вони тільки об'єкти впливів чужих воель» [Матвеева, 2017, с. 105-106]. Прикладами доцентрових романів вищезазначеного типу можна вважати, на нашу думку, сімейну хроніку «Марія», роман виховання «Його сім'я» А. Дімарова, історичну сімейну хроніку «Тіні зникомі» В. Шевчука.

Відцентрову структуру мають в основному сімейні романи, які відносяться до субжанру «роман покоління». Соціум для ро-

дини є ворожою силою. Така тенденція представлена Т. Манном у романі «Будденброки» та А. Свидницьким у романі «Люборацькі» (1861–1862). Центром твору в цих романах є родина, де закладаються основи взаємин, норми поведінки, але під впливом зовнішніх факторів, що зазвичай сприяють конфлікту між старшим і молодшим поколіннями, такий «центр» починає руйнуватися. Тоді виникають непорозуміння, діти покидають сім'ю (мотив «блудного сина»). Часто такі діти втрачають орієнтири, і на когось із них очікує смерть — духовна або фізична [Матвеева, 2017, с. 108].

Мішану будову, на нашу думку, мають переважно сімейні романи сучасної української літератури (сімейні саги, генераційні романи). Це “густонаселені” твори з багатолінійним сюжетом, які мають мозаїчну або пазлову структуру. Минулий час у таких романах представлений, як правило, ретроспекцією. Персонажів мотивує не тільки теперішнє, а й минуле, що «існує як самодостатня хроноплощина, у якій фокусується перспектива загалу, держави» [Матвеева, 2017, с. 108]. Тобто будова такого роману за рівнозначним принципом доцентровості / відцентровості дає можливість авторові не лише зосереджуватися на зображенні життєвих обставин і внутрішніх переживань приватних осіб, а й акцентувати увагу на формуванні об'єктивних чинників цього впливу.

Наприклад, мішаною за будовою є сімейна сага «Музей покинутих секретів» О. Забужко. Усі сюжетні лінії та конфлікти обертаються навколо Дарини Гощинської та Адріяна Ватаманюка. Головні персонажі стають як об'єктами, так і суб'єктами масштабних соціально-історичних подій і протиріч, що склалися в Україні в середині ХХ століття: Дарина та Адріян усвідомлюють свою національну ідентичність, розкриваючи загадки й таємниці минулого. Молоді люди мають активну громадянську позицію, вивчають досвід минулого своєї родини й розуміють, що вчинки представників попередніх поколінь стають для них дороговказом не тільки в розкритті забутих трагедій і доль, пов'язаних з історією держави, але й шляхом до пошуків особистого щастя.

Поліфонічність вищевказаного роману зумовлена такою особливістю, як новелістичність багатолінійного сюжету: пись-

менниця називає кожний розділ «залою музею», залом таємниць минулого, секретів, які збережені на старих фотографіях. Авторка на початку роману подає історію родоvodu Дарини й Адріяна. Дарина намагається розгадати таємницю загибелі художниці Влади й зникнення її картин, але занурюється набагато глибше — розкриває таємницю Олени Довган та окреслює її роль в історії України. Лінія кохання Дарини Гощинської / Адріяна Ватаманюка перемежується з кількома додатковими, як із минулого, так і з сучасного, — Олени / Адріяна-першого, Рахелі / Адріяна-першого, Олени / Стодолі, Влади / Вадима і навіть Дарини / олігарха Р. Пуанти, якщо їх з'єднати, складають наскрізну лінію родини, «утворюють мозаїку, візерунок якої чимдалі від центру стає примхливішим у різноманітності способів пізнання граней вічних цінностей» [Матвеева, 2017, с. 127]. Відповідно йдеться про мішаний тип будови роману: відцентровість пов'язана з історичним минулим країни, яке так чи інакше вплинуло на майбутнє головних і другорядних персонажів, а доцентровість виявляється в любові Дарини до Адріана, їхніх партнерських стосунках, побудованих на взаєморозумінні, що є формулою особистого щастя.

На думку Т. Матвеевої, «тенденція до пріоритетності обсервації індивідуальної долі, яка визначає рух літературного процесу, а в ньому — зміни в його жанровому оприявленні, зумовлює й певні особливості будови роману» [Матвеева, 2017, с. 132].

Ми здійснили спробу спроектувати концепцію Т. Матвеевої на жанроутворення сімейного роману, тому слід зазначити, що сімейні хроніки в основному побудовані за доцентровим принципом. В основі цього субжанру сімейного роману полягає людиноцентризм, тобто концентрація змісту твору на внутрішньому світові приватної особи: «моноцентричність як спосіб вираження характерного пріоритету одиниці, навколо якої створюється образний фон» [там само]. За принципом відцентровості (біцентричності або поліцентричності) побудовано романи поколінь, у яких наявна поляризація світобачень, що дозволяє розглянути проблему з погляду не лише однієї особи, а й оточення. Сучасні сімейні саги, генераційні романи — це, як правило, багатопланові, багатокомпозиційні твори з мозаїчни-

ми сюжетами, екскурсами в минуле, нелінійним хронотопом, тому мають мішану будову: доцентровість полягає у виявленні індивідуальних людських стосунків, а відцентровість є історичним тлом, минулим, яке так чи інакше впливає на сучасність і на формування світогляду теперішніх поколінь.

Т. Гросевич вважає, що «сімейний роман, узятий у всій сукупності своєї проблематики, спрямованої на осмислення взаємин людини і сім'ї, включення в простір сім'ї особистості, творення особливого типу героя, чие життя визначається усвідомленням свого зв'язку зі світом сім'ї, це досить складне явище, що пояснює його актуальність на сьогоднішній день, виводить інтерес до цього жанру на новий рівень наукового осмислення» [Гросевич, 2016, с. 271].

Отже, сімейний роман — один із найдавніших жанрових різновидів роману, що посідає чільне місце в історії літератури, а безперервність процесу трансформацій і модифікацій указує на необмеженість розвитку цього жанру.

1. 2. 3 НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ ТЕКСТІВ СІМЕЙНОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У сучасній науці про літературу на сьогодні аналізуються різні концептуальні підходи щодо категорії жанру й субжанрів сімейного роману. Серед них увагу зосереджено на тих, які, на наш погляд, щонайбільше сприяють визначенню основних тенденцій розвитку сімейного роману. Як зазначає Т. Матвеева, «зображення поведінкової моделі людини у ранніх романах відбувається поза соціумом, тобто приватне репрезентується крізь особистісне, що може виявляється в розлученнях, викраденнях, змаганнях та інших побутових сценах, тоді як еволюція жанру роману вимагає іншого конфлікту: пріоритетними стають конфлікти психологічні й соціально-психологічні» [Матвеева, 2017, с. 168]. Саме така тенденція властива й розвитку жанру сімейного роману.

О. Ліпатов, досліджуючи зародження роману в історії європейської літератури, переконує в тому, що зародження цього жанру починається з часів античності. Учений доводить, що ро-

ман як жанр сформовано за принципом народних казок, античних трагедій і комедій, еротичних оповідань, етнографічних утопій, оповідань про мандри, літературних листів, історичних оповідань і біографій [Ліпатов, 1974, с. 36]. Тобто дослідник акцентує увагу на тому, що все це — історії приватного життя.

Із приводу утворення жанру сімейного роману З. Кірнозе зауважує: «За логікою такого визначення роман повинен був сформуватися в такому його варіанті, коли приватне життя постає в особливій сублімованій якості. А що може бути більш сконцентрованим, сублімованим від тієї форми приватного життя, яка називається сім'єю. Звідси й особливий тип роману — сімейний. Тут ідеться не про певні сторони сімейних стосунків, а саме про специфічне жанрове явище, що називається сімейним романом» [Кірнозе, 1977, с. 181]. Сімейний роман розширює межі роману кар'єри, де герой «іде від самого себе, від початкової своєї заданості» побутового роману, де людина поставлена у вузькі рамки свого буденно-побутового існування, психологічного роману, що досліджує глибини внутрішнього світу особистості, роману соціального, який розглядає закони суспільно-політичного життя, та історичного роману, що відтворює «історичні обставини та події як доцільну неминучість» і пояснює «зображувані події ... законами епохи» [Реїзов, 1969, с. 95], тобто сімейний роман завдяки жанровим дифузіям трансформується й верифікується як окремий жанр.

Сімейний роман, перш за все, сконцентрований на зображенні людини в колі родини та на сімейних проблемах. Дослідниця Т. Матвеева так коментує складники жанрового змісту роману: «Ключовими складниками жанрового змісту є поняття «людина» й «світ», смислове збагачення яких і виявляє його соціальний та історичний рухи» [Матвеева, 2017, с. 168]. Вона вважає, що специфіка романного жанру полягає в тому, що його «глибина й об'ємність, масштабність і точковість дозволяють змінити ракурс бачення людини й світу від всеохопного до сконцентрованого на одиничному» [там само].

У сучасному літературознавстві не існує терміна «сімейний роман», також немає визначення його типології. Серед зарубіжних літературознавчих джерел відсутні спільні критерії вну-

трішньовидової класифікації цього літературного жанру, хоча такі термінологічні сполучення як «сімейна хроніка», «сімейна сага», «сімейний наратив» мають місце в науково-популярній літературі вже майже століття. Наприклад, на початку ХХ століття відомий літературознавець В. Шкловський використовує термін «витримана сімейна хроніка» [Шкловський, 1966, с. 166].

І. Разумова, дослідниця фольклорних джерел, розглядає сімейний наратив як сукупність текстів, які служать для передачі накопиченого досвіду, відображають особливості зв'язків та стосунків в межах родини та репрезентують сім'ю зовнішньому світові, тобто існують у «сімейному комунікативному просторі» [Разумова, 2000, с. 77].

Характеризуючи історію розвитку жанру роману та його становлення, М. Бахтін наголошує на тому, що цей жанр незавершений. Він визначає роман як «єдиний жанр становлення серед уже готових та частково мертвих жанрів» [Бахтін, 1975, с. 448]. Аналізуючи становлення жанру роману від античності до ХХ століття, учений уважає, що саме незавершені жанри важко піддаються теоретичному осмисленню. М. Бахтін обумовлює виникнення нових жанрових різновидів роману, серед яких виділяє «роман поколінь» (термін М. Бахтіна). Літературознавець не виокремлює сімейний роман чи сімейну хроніку як підвиди роману, але визначає шляхи їхньої диференціації. Терміном «сімейний роман» він не оперує, але пояснює, що сімейний роман зростає на ґрунті «сімейної ідилії». Дослідник детальніше окреслює проблематику й мотиви жанру «роману поколінь». Згідно з концепцією М. Бахтіна, «роман поколінь» виникає на зламі епох, бо викликаний катаклізмами в суспільстві та зумовлений «зруйнуванням ідилій» [Бахтін, 1975, с. 381]. «Сім'я сімейного роману, звісно, не ідилічна сім'я... Ідилічна єдність місця у разі зображення родини обмежується сімейно-родовим міським домом... Але й ця єдність місця в сімейному романі не є обов'язковою. Більше того, відрив часу життя від певної та обмеженої просторової локальності, поневіряння головних героїв, перш ніж вони знайдуть сім'ю та матеріальне становище, — суттєва особливість класичного різновиду сімейного роману. Мова йде саме про міцний сімейний та матеріальний устрій го-

ловних героїв, про подолання ними тієї стихії випадковостей, за законами яких вони спочатку існують, про створення ними суттєвих, ... тобто сімейних зв'язків з людьми, про обмеження світу певним місцем та певним вузьким колом рідних людей, тобто сімейним колом» [там само].

Деякі дослідники не відмовляються від «формотвірних» типологій жанру сімейного роману. В. Кірпотін (1965) намагався верифікувати романний жанр, зважаючи на способи представлення в ньому сімейних взаємин [Кірпотін, 1965]. М. Хлебнікова вважає, що типологія роману має бути «виведена з різних основ: ідейної спрямованості, предмета, способу зображення, композиційного плану» [Хлебнікова, 1973, с. 371].

3. Кірнозе обґрунтовує необхідність розділяти сімейно-побутовий роман і сімейну хроніку. У сімейно-побутовому романі «сімейний конфлікт виникає як конфлікт характерів, що замкнені в колі обраних обставин» [Кірнозе, 1977, с. 31], тобто сімейно-побутовий роман вимагає докладного опису побуту, характеристики певного соціального середовища. Водночас різниця поведінки, оцінки подій, самосприйняття героїв змушує автора до глибокого психологічного аналізу. Дослідниця вважає, що сімейні хроніки органічно всотують усі риси сімейно-побутового роману, але до сюжету долучено хроніки історичних подій, а отже, сімейні хроніки будуються за принципом історизму.

Німецький дослідник М. Нойшефер у своїй праці «Умове я. Сім'я, ідентичність й історія в сучасному сімейному романі» («Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman», 2013) обґрунтовує думку, що класичний сімейний роман утворює кілька субжанрів: «Роман виховання та роман про батька, у якому головні герої — представники малої сім'ї, у той час як сімейні хроніки або генераційні романи описують цілі покоління великої родини» [Neuschäfer, 2013, p. 16], тобто увагу сконцентровано на взаємозв'язках між членами родини та на типові родини.

Деякі дослідники у своїх роботах називають сімейний роман генераційним, Так, наприклад, про генераційний роман у своїх роботах згадує літературознавець Б. Ян, який запевняє, що «сучасний сімейний роман — це генераційний роман, у якому

зображені щонайменше три покоління родини й кожне з власної перспективи» [Jahn, 2006, p. 590], тобто німецький дослідник підтверджує думку про трансформації й модифікації жанру сімейного роману.

Деякі сучасні літературознавці пропонують свою класифікацію жанру сімейного роману. Так, наприклад, дослідник жанру сімейного роману Є. Нікольський у своїх літературних розвідках не бере до уваги поняття «сімейний роман», але оперує поняттям «сімейна хроніка», іноді — «сімейний роман-хроніка». Уведений М. Бахтіним термін «роман поколінь» він ототожнює із сімейною хронікою. Літературознавець вважає поняття «сімейна сага» й «сімейна хроніка» синонімічними [Нікольський, 2009]. Учений окреслює основні ознаки сімейної хроніки, якими, на його думку є, по-перше, хронікальність подій, по-друге, принцип історизму, по-третє, часова лінійна послідовність. Для творів цього жанру характерним, на його думку є дотримання принципу чіткої хронології, панування лінійного принципу і співвідношення подій роману з подіями історії, а також із природними принципами старіння та взросління персонажів. Дослідник указує на «відмінності роману-сімейної хроніки від роману-епопеї та роману-біографії» [Нікольський, 2013, с. 58], зауважуючи, що ця відмінність полягає «у відмові від прямого зображення великих подій або зміні способу їхнього зображення, що характерно для епопеї» [там само].

Є. Нікольський визначає основну проблематику сімейної хроніки у такий спосіб: це співвідношення історії сім'ї та історії суспільства, що є пріоритетною складовою цього жанру та його «класичних мотивів» [Нікольський, 2013, с. 59], що, на думку вченого, у зарубіжному літературознавстві розглядається як мотив еволюції або деградації персонажів протягом сімейної історії [там само]. Науковець умовно розподіляє жанр сімейної хроніки на «чотири групи модифікацій жанру: нейтрально історичні, обумовлені змінами психологічного та соціального стану сім'ї; негативні зміни сім'ї (деградація, виродження); відродження сім'ї, тобто відновлення матеріального та духовного потенціалу; становлення роду шляхом прогресивного розвитку» [Нікольський, 2013, с. 60].

Українська дослідниця сімейних хронік Н. Порохняк у своїй літературній розвідці, спираючись на досвід зарубіжних дослідників, виокремлює такі риси сімейної хроніки:

- реалістичне зображення сім'ї в кількох поколіннях;
- основною темою твору є загибель роду;
- смерть батька (як духовна, так і фізична) є початком занепаду чи зникнення роду;
- відтворення родинного життя на тлі певного історичного періоду життя окремої нації, що полягає в зображенні життя й еволюції вибраної автором спільноти в часі й просторі;
- основні типи конфліктів: протистояння між батьком і сином, чоловіком і дружиною;
- «у романі-сімейній хроніці реалізується міфологема сім'ї-Раю та міфологема втрати героєм сім'ї як вигнання з Раю» [Порохняк, 2010, с. 144].

Т. Гросевич, досліджуючи сімейні романи А. Дімарова, зазначає, що «сімейний роман — один із найдавніших формально-змістових утворень в історії літератури, яке пройшло досить довгий історико-літературний шлях, що засвідчило постійне коригування його жанрових меж, безперервність процесу трансформації» [Гросевич, 2016, с. 271]. Дослідник пояснює популярність сімейного роману й називає цей жанр «досить складним явищем», бо життя людини, зображеної в межах такого роману, спрямоване на усвідомлення стосунків у колі родини й на осмислення свого зв'язку зі світом сім'ї [там само], але він часто ототожнює цей жанр із «романом виховання»: роман поколінь «Будденброки» науковець вважає класичним зразком роману виховання [Гросевич, 2013].

Окрему увагу, на нашу думку, слід приділити жанровій трансформації роману виховання, бо роман виховання як жанр виникає раніше, ніж сімейний роман. Першим романом виховання прийнято вважати «Вільгельма Мейстера» (1795–1796) Й.-В. Гете, тому необхідно розглянути концепцію розвитку цього жанру, яка належить М. Бахтіну.

У праці «Роман виховання і його значення в історії реалізму» М. Бахтін представляє типологію й класифікацію роману виховання (Бахтін, 1986). Літературознавець зіставляє «роман випробування» з «романом виховання», наголошуючи на тому, що роман випробування «походить із готової людини й наражає її на випробування з точки зору вже готового ідеалу» [Бахтін, 1986, с. 204], тоді як роман виховання «протиставляє йому становлення людини <...> життя з його подіями, висвітлене ідеєю становлення, розкривається як досвід героя, школа, середовище, що формують характер героя та його світогляд» [там само].

Літературознавець вважає роман виховання синтезом роману мандрів, роману випробування, біографічного роману. Він окреслює образ людини в контексті розвитку особистості й наголошує на тому, що в жанрі «роман виховання» вперше з'являється «справжній хронотоп», часопростір. Тип героя, що еволюціонує, формування й розвиток його особистості, хронотоп — найважливіші чинники роману виховання, що мають значний вплив на подальший розвиток романного жанру.

Отже, основними рисами жанру роману виховання є:

- процес внутрішнього й зовнішнього формування особистості від дитинства й до фізичної й духовної зрілості;
- виховання та формування особистості шляхом мистецтва, праці, тобто середовище впливає на зміну світогляду головного героя;
- виховання через подорожі, вплив ідеологій тощо;
- наявність «категорії мінливого героя»;
- чітко окреслені типи героїв (або наставник, або вихованець);
- мотив випробувань (ініціації);
- функція другорядних персонажів полягає у вихованні головного героя;
- дидактизм фіналу.

Оскільки роман є жанром не канонічним, а таким, що постійно змінюється, то слід зазначити, що роман виховання під впливом різних чинників (соціально-історичних епох, авторських

інтерпретацій, художніх стилів і напрямів) зазнає трансформацій і модифікацій. Якщо, наприклад, становлення й розвиток героя роману виховання відбувається в колі родини, то за змістом і структурою він набуває рис сімейного роману. Саме тому в українському літературознавстві дослідники по-різному верифікують жанри сімейного роману. В. Зарва вважає сімейну хроніку А. Свидницького модифікацією жанру роману виховання й відзначає в його структурі наявність рис «антироману виховання» [Зарва, 2006, с. 48]. С. Бородица, досліджуючи творчість У. Самчука, уважає жанровою трансформацією роману виховання сімейну сагу «Волинь», порівнюючи твір із класичними зразками романів «Вільгельм Мейстер» Й.-В. Гете, «Домбі й син» Ч. Дікенса [Бородица, 2009].

У літературних розвідках О. Гречешнюк, де досліджуються німецькі генераційні романи, визначено риси «класичного» сімейного роману в такий спосіб: «У класичному сімейному романі важливе смислове навантаження несе взаємодія та взаємовплив представників різних поколінь, які різняться між собою своїм світосприйняттям, думками та духовним досвідом» [Гречешнюк, 2019, с. 140]. Визначальними рисами класичного сімейного роману вона вважає такі:

- у сімейному романі описано життя однієї або декількох сімей і детально схарактеризовано їхніх представників;
- відображення реальної дійсності в усіх проявах людського життя;
- зображення найважливіших подій у житті людини (весілля, народження дитини, смерть), що є формотвірним чинником композиції сімейного роману;
- основою конфлікту в сімейному романі є почуття любові та взаємоповаги, що є центром сюжетної побудови [там само].

Дослідниця спирається на думку А. Богданова, який наголошує, що «головне в сімейному романі — не характери, а стосунки, що визначаються ідеалами» [Богданов, 1970, с. 308].

О. Гречешнюк, окреслюючи особливості сучасного сімейного роману, зазначає: «Важливим моментом у визначенні тема-

тичних особливостей сімейного роману є наявність історичного тла в сюжеті. Проте автори таких творів використовують його лише задля того, щоб показати, як історичні події впливають на членів сім'ї та стосунки між ними. Самі історичні факти, події та діячі їм не цікаві. Суттєві зміни в трактуванні історичних подій в сімейних романах відбуваються на зламі ХХ та ХХІ століть унаслідок поширення ідей демократії та свободи. Люди все частіше звертаються до власного минулого, минулого своїх родин та цілого народу з метою віднайти себе, свою ідентичність, приналежність до певного простору» [Гречешнюк, 2019, с. 135]. На прикладі новітньої німецької літератури дослідниця представляє жанрові трансформації сімейного роману:

1. Тематичне оновлення: на перший план висувається тема сімейних спогадів та збереження пам'яті предків, переборення народом травматичного минулого, зумовленого Другою світовою війною.
2. «Зміна масштабу твору»: збільшується кількість персонажів, час оповіді охоплює три або більше поколінь однієї сім'ї в трансформованій ретроспективі, тобто наявна динаміка хронотопної будови роману.
3. «Зміна функції тексту»: головною метою є переосмислення минулого крізь призму інституту сім'ї з погляду кількох поколінь, бажання заглибитись у власну історію, подолати травматичний досвід, відновити й зберегти в пам'яті все, що викреслювалось.
4. «Включення» позалітературних текстів: активне включення текстів телебачення, радіо, інтернету, використання документів, політичних промов, листів та приватних щоденників, фотографій.
5. Зміна авторського позиціонування: головний герой роману, він же — наратор, «вбачає своїм завданням пояснити, інтерпретувати та переосмислити, на прикладі власних сімейних життєписів, історичне минуле свого народу, відновити сімейну пам'ять і в такий спосіб віднайти свою ідентичність» [Гречешнюк, 2019, с. 144].
6. «Зміна світогляду в суспільстві: особливий інтерес до історії держави» [там само].

Дослідниця О. Гречешнюк у своїх літературних розвідках дотримується думки, що всі поняття, споріднені із терміном «сімейний роман», близькі за змістом і тематикою. Вона окреслює поняття «генераційний роман», ототожнюючи його із сімейним романом новітньої літератури. На думку дослідниці, «сучасний генераційний роман — як один із жанрових різновидів літератури, належить до підвидів сімейного роману, у якому йдеться принаймні про три покоління однієї сім'ї та їхні стосунки один з одним, що зближує цей жанровий різновид із сімейним романом. Обидва жанрові різновиди відтворюють приватне життя людей. Проте сімейний роман — це такий жанр, у якому йдеться про становлення, формування якогось роду, про важливість родинних цінностей тощо. У центрі ж генераційного роману знаходиться історія кількох поколінь, як невід'ємна частина Великої історії, яка здатна відновити її хід» [Гречешнюк, 2018, с. 164]. Тобто ключовими поняттями генераційного роману є «генерація», «покоління», «пам'ять», «історія», адже кожне покоління сприймає й тлумачить історичні події по-різному.

Визначення терміна «сімейний роман», як і розмежування жанру, у зарубіжному літературознавстві так само нечітке й «розмите». Учені для його означення у своїх дослідженнях використовують різну термінологію. У польському літературознавстві Ю. Пальчевський використовує термін «roman-fleuve» (роман-ріка). Основними характеристиками такого твору є зображення як мінімум двох поколінь однієї родини, що розгортаються на історичному тлі. [Palczewski, 1981, p. 6]. Американська дослідниця Ї-Л. Ру послуговувалась терміном «family novel», тобто сімейний роман, аналізуючи «Сагу про Форсайтів» Дж. Голсуорсі. Л. Ферст характеризує цей жанр як «multigenerational novel» — роман про декілька поколінь. К. Делл пропонує поняття «family saga» (сімейна сага), чи «family chronicle» (сімейна хроніка) [Dell Kerstin, 2005]. У розвідці Л. Симонової, яка досліджувала французький роман, трапляється термін «le-romancycle familia» (сімейна хроніка), запропонований А. Тібодє для романів про історію сім'ї в кількох поколіннях та в їхніх природних зв'язках [Симонова, 2005, с. 9].

На сучасному етапі розвитку жанру сімейного роману в літературознавстві з'являються праці, які оцінюють популярність і роль романів цього жанру. Так, наприклад, у монографії «The Family Novel in North America from Post — war to Post — Millennium: A study in Genre» (2005) К. Делл здійснила спробу диференціювати сімейний роман як жанр і виділити його субжанри.

Дослідниця виділяє такі підвиди сімейного роману:

- сімейний «романс» — твір, який містить розповідь про початок стосунків, розвиток почуттів, заручини, одруження, зародження сім'ї;
- домашній роман (сімейно-побутовий роман): у змісті наявне зображення побутових сцен, опис стосунків між членами родини та спосіб життя сім'ї в межах одного покоління, тобто нуклеарна родина;
- сімейний роман, у якому описується нуклеарна сім'я в межах одного чи двох поколінь;
- сімейна сага чи сімейна хроніка, що зображує життя більше, ніж двох поколінь [Dell Kerstin, 2005, p. 33–35].

Досліджуючи родини американського суспільства, що скалалося переважно з мігрантів, К. Делл диференціює сімейні романи за типом соціально-психологічного досвіду або за расовою чи релігійною приналежністю автора, а також за антропологічним типом сім'ї (англосаксонські, протестантські, сім'ї білих, афроамериканців, євреїв). Така диференціація, на нашу думку, зумовлена історичним формуванням американського суспільства, бо його «ядром» є різні типи родин. К. Делл зауважує, що найчастіше сімейний роман у наукових працях асоціювався з домашнім романом («domestic novel»), тобто з домашніми хроніками, що виникли в XV столітті в Європі. Ці твори мали документальну основу і, на думку критиків, не мали художньої якості. Проте, як уважає літературознавиця, «попри відсутність гострих соціальних проблем, наявність яскравих персонажів та оприлюднення сімейних конфліктів у межах району чи міста, подібні твори викликали значний інтерес широкого читачького

кола» [Dell Kerstin, 2005, p. 6]. К. Делл визначає важливу функцію сімейного роману в контексті розвитку суспільства і вважає, що сімейний роман — це «social diagnosis» («соціальний діагноз») [Dell Kerstin, 2005, p. 9], адже коло родинних проблем висвітлює проблеми соціуму і якнайповніше розкриває їх. Літературознавиця наполягає на тому, що сімейний роман може «визначити хворобу суспільства і встановити його діагноз» [там само].

Проекуючи літературний дискурс на дискурс соціально-політичний, дослідниця на основі вивчення художнього тексту сімейного роману аналізує стан американського суспільства. К. Делл акцентує увагу на тому, що питання хвороби суспільства є спільною темою сімейних романів. Вона стверджує, що «хворобу в художньому тексті не обов'язково слід прочитувати як симптом занепаду, <...> вона також може бути індикатором кризи, із якої індивід може вийти оновленою, зрілою особистістю». Дослідниця інтерпретує «хворобу» як певне очищення, що здатне не тільки оновити стосунки в межах однієї сім'ї, а й очистити від цієї «хвороби» суспільство [Dell Kerstin, 2005, p. 10].

Одним із ґрунтовних сучасних досліджень в галузі жанрового визначення сімейного роману є монографія «Сімейний роман. До жанрового визначення» Ї-Лінг Ру. Праця базується на дослідженні творів письменників Західної Європи (Англія, Франція, Німеччина). Учена верифікує сімейний роман як окремий різновид (субжанр), розподіляючи романи на «family novel proper» та «novels» (власне сімейний роман та романи взагалі). Ї-Лінг Ру стверджує, що «сім'я як мотив тривалий час існує в літературній традиції, проте сімейний роман не розвивався як окремий жанр аж до початку ХХ століття» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 2]. Аналізуючи сімейний роман Т. Манна «Будденброки», літературознавиця наголошує на тому, що в цьому художньому тексті увагу акцентовано на зображенні традицій, возвеличенні минулого, яке репрезентує соціальні й духовні цінності попередників. Ї-Л. Ру акцентує увагу на тому, що сімейний роман є «енциклопедією, що дозволяє подивитись на людей, життя, атмосферу однієї нації в минулому» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 169]. Дослідниця стверджує, що центральною темою сімейних романів найчастіше виступає «занепад /decline/ роду» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 168], що збігається

з концепцією М. Бахтіна стосовно порушення ідилії в романі покоління. Ї-Лінг Ру зауважує, що «автори романів про занепад роду здійснюють спробу осучаснити форму сімейного роману, використовуючи міфологічні парадигми, психологізм та фрагментації, та водночас намагаються зберегти традиційні цінності» [там само].

У сімейних романах відображено не лише конфлікт покоління, а й протиставлення світоглядів: старше покоління відстоює патріархальні цінності, а молодше під впливом соціальних чинників прагне до змін і нових умов життя. Ї-Лінг Ру розглядає два основних типи конфліктів, які покладено в основу сімейного роману: конфлікт покоління, що відображений у творі через протистояння батьків і дітей; конфлікт сімейний, що відтворений на тлі непорозумінь між чоловіком і дружиною. Ключовою фігурою у сімейному романі, на думку дослідниці, є фігура батька: він стає уособленням влади, яка об'єднує членів родини й одночасно руйнує сімейні стосунки. Батько і чоловік є «одночасно і творцем, і руйнівником сім'ї» [Ru Yi-Ling, 1992, p. 180].

Основні ознаки сімейного роману окреслює сучасний німецький дослідник Р. Хедел. Пропоновані ним критерії визначення сімейного роману виникли на основі аналізу двадцяти романів із німецької, англійської, французької, іспанської, португальської, японської, польської та південнослов'янських літератур, а саме: Buddenbrooks («Будденброки») Т. Манна, Les Rougon-Macquart («Ругон-Маккари») Е. Золя, Absalom! Absalom! («Авесалом, Авесалом!») В. Фолкнера, The Moor's Last Sigh («Прощальний подих Мавра») С. Рушді, La casa de los espíritus («Будинок духів») І. Альенде [Хедел, 2010, с. 177].

За основу визначення критеріїв сімейного роману Р. Хедел пропонує такі:

- Синхронна й діяхронна тяглість. Дійові особи — це щонайменше три покоління родини. Визначено місце розташування героїв, яке базується на принципі кровних і родинних зв'язків. Горизонтальний вимір включає в себе братів, сестер, двоюрідних братів, зятів, невісток, широко охоплюючи в такий спосіб синхронну тяглість. Вертикальний вимір включає кілька наступних поколінь.

- Ототожнення сім'ї з домом. Латинське слово «familia» можна цілком витлумачити в етимологічному сенсі: його етимологія пов'язана з поняттям *famulus* («слуга»). Корені значення цього слова беруть свій початок із дискурсу патріархальної системи, що передбачала об'єднання кровних родичів, залежних осіб і рабів під одним дахом під керівництвом *dominus*. Також слов'янське слово «сeм'я» у своєму первісному значенні означає територіальну спільність, тобто членів одного роду, включаючи «челядь» і «домочадців».
- Структура паралельних місць дії. Паралельні будинки-господарства, що виникають у результаті шлюбу, перебачають паралельне місце дії. Автор «веде» читача від одного господарства до іншого. Під час переходу від одного місця дії до іншого виникає ефект монтажу, наприклад, ретардація дії або зіставлення паралельних елементів тексту за аналогією. У якості прикладу візьмімо роман Т. Манна «Будденброки». Події переміщуються зі старого дому-фортеці Йогана Будденброка в новий, побудований Томасом Будденброком. Томас намагається штучно нав'язати собі «натуру» багатого купця-патриція. Молодший Будденброк нібито здійснив блискучу кар'єру та наділив бюргерський дім Будденброків шляхетністю, бо перший із представників родини став сенатором і побудував власний дім. Продовження традицій Томасом урешті-решт перетворюється на порожнє неякісне акторство, і він знищує оберіг Будденброків — дім на Менгштрассе, продавши його конкурентам.
- Характер синекдохи. Зображення життя однієї родини протягом кількох поколінь в їхньому соціальному, етнічному й релігійному оточенні стає одночасно зображенням цілої епохи. Сім'я виконує у такий спосіб функцію синекдохи в метонімічному сенсі «*pars pro toto*» (тобто частина замінює ціле). Так, у романі А. Свидницького «Люборацькі» зображено типову родину українського духовенства, представники якої збайдужіли до віднов-

лення українських традицій, вони прийняли нав'язану їм полонізацію / русифікацію.

- Корпоративна ідентичність («corporate identity»). Окремого члена родини слід розглядати як типового представника всього сімейства. Сім'я — перехідна ланка від особистості до суспільства, або, за термінологією Хабермаса, — від «життєвого світу» (Lebenswelt) до «системи».

У літературному зображенні цієї корпоративної ідентичності спостерігаються дві тенденції, що зазвичай комбінуються. Безпосередня форма ідентичності виявляється на основі подібності, а отже, сім'я зображується як співтовариство, що має однакові духовні цінності, тобто «єдину душу». Якості й властивості цієї «душі» виявляються (хоча і різною мірою) у представників кількох поколінь.

Інша форма корпоративної ідентичності, на думку Р. Хедела, ґрунтується на доповненні, а саме, на тому, що «окремі члени родини є показниками протилежних рис, що у своєму поєднанні визначають ідентичність сім'ї в цілому, тобто зображення персонажів засноване на принципі контрасту й взаємодоповнення відносно інших членів родини» [Хедел, 2010, с. 180].

В останні роки особливої популярності набувають сімейні саги як серед читачів, так і серед письменників. Саме цей субжанр сімейного роману поступово змінює сімейну хроніку й роман поколінь, які були популярними в XIX–XX століттях.

«Саги (інш. — ісл. *Saga*) — оригінальні та перекладні епічні (історичні та героїчні) твори, що зародилися й розвинулися в Ірландії та Ісландії у VIII–XIII ст.» [Літературознавчий словник-довідник Гром'яка, Коваліва, 2007, с. 609]. Згодом сагами почали називати літературні твори інших стилів і епох (у тому числі й сучасні) або життєві історії, які мають щось спільне з найдавнішими сагами: зазвичай ці твори мають певну епічність стилю чи змісту, що має відношення до сімейних історій кількох поколінь, тобто мають прозову розповідь. Сагам, авторство яких не встановлено, властиві побутові реалії, психологізм, епічна простота. Епічні засади саги — діяхронне зображення багатьох поколінь, фаталізм родової долі, історичний та побутовий реалізм.

лізм, простота та об'єктивність оповіді, тому автори включають слово «сага» або в назви своїх творів, або в такий спосіб визначають жанр.

У деяких сагах центральним ядром побудови сюжету та основою базою формування конфлікту стає кохання; найголовніше в такому романі — це зумовлені ідеалами стосунки, а не характери. На нашу думку, сучасна сімейна сага — це субжанр сімейного роману, якому властиве не лише відображення ідеальних стосунків у родині, але й порушення злободенних проблем суспільства. На відміну від класичної саги, яка відтворює життя родини на тлі історичної епохи («Волинь» У. Самчука), у сагах сучасної української літератури на передній план висуваються такі проблеми: збереження пам'яті роду, усвідомлення травматичного минулого нації, тобто сюжетно-фабульні межі сімейної саги розширюються. Такі жанрові трансформації репрезентовано в сімейній сазі О. Забужко «Музей покинутих секретів»: твір стає поліфонічним, набуваючи рис генераційного роману, відбувається динаміка хронотопу від лінійності до нелінійності. Хронотоп постійно змінюється від соціально-історичного до автобіографічного, наявне зміщення часових площин за рахунок ретроспекції, а отже, відбувається й зміна авторського позиціонування; тричі змінюється техніка наративу; у сюжетну канву додані включення позалітературних текстів.

Письменник, створюючи сімейну сагу, описує не лише стосунки в родині, він переосмислює складні періоди історичних епох. Історичним тлом життя пересічних людей стають війни, геноциди, революції, а отже, сазі, на відміну від хроніки чи сімейно-побутового роману, властиві епопейність та історизм. Отож, сучасна сімейна сага набуває рис роману-епопеї. Наявність родинних саг в національній літературі є показником розвитку культури країни, бо ці тексти зберігають культурну й національну пам'ять, «дають їм змогу відрефлексувати болючі моменти національної пам'яті» [Рикун, 2018].

В українській і світовій літературі в останні роки популярним жанром стала антисага. У словниках із теорії літератури ми не знайшли визначення терміна «антисага», бо літературознавці частіше оперують терміном «антироман» або ж «новий роман».

Антироман — жанровий різновид французького модерного роману другої половини 40–70-х ХХ століття. Його представники (Наталі Саррот, Ален Роб-Грійє, Мішель Бютор, Клод Симон та ін.) «опиралися на філософсько-естетичну систему екзистенціалізму й відтворювали розірвану свідомість особи, стан її відчуттів та вражень. В антиромані немає “відображеної дійсності”, конфлікту, сюжетних колізій, зав’язки чи розв’язки, немає героя, його вмотивованих вчинків, емоцій» [Літературознавчий словник-довідник Гром’яка, Коваліва, 2007, с. 46]. На відміну від традиційної розповідної прози, естетиці антироману властивий експеримент: техніки класичної розповіді усуваються, натомість застосовуються прийоми безгеройної й безфабульної розповіді.

Якщо сага розповідає про події, що трапилися з вигаданими, але реальними героями сім’ї, то «антисага» описує лише ті події про родину, які є суб’єктивним поглядом письменника. Персонажі у звичному розумінні стають зайвими, бо відображено світ, де люди й речі зрівняні в якості об’єктів. Розвиток подій в антисазі, як і в антиромані, передається через змінний опис буденних подій і предметів, герої не мають зовнішності, голосу, імені, персонажі іноді навіть не позначені займенниками, бо оповідь безособова. Зображення центрального принципу зовнішнього світу «антироману» — шозизму (франц. *chose* — «рiч») властиве й антисагам, тобто таке зображення є чисто зоровим, об’єктивним. Героями антисаг є члени кількох поколінь однієї родини, але характерною рисою цього субжанру сімейного роману є те, що на перший план висуваються не почуття й співпереживання, а події. Тобто автором усунена емпатія, бо вона поступається місцем тим подіям, які трапляються з героями зображуваної сім’ї.

Антисага в українській літературі представлена романом «Люди в гніздах» О. Коцарева. Зберігаючи жанрове ядро сімейного роману (розповідь про свою родину), автор вдається до експерименту, він створює пародію на численну кількість саг, опираючись на міфи й легенди про власну сім’ю, об’єктивно описує факти й події. Цей роман можна читати як із початку, так і з кінця, бо розділи й окремі новели не пов’язані між собою сю-

жетною лінією. В антисазі «Люди в гніздах» відсутній герой, але читач споглядає безліч близьких і далеких родичів автора, про яких іде мова у творі, і співпереживає їм. Цей роман створено з огляду на міфи й легенди про родичів письменника. «Антисага» вимагає від читача не співчуття до героїв, не «занурення» в їхні долі, а діяльної участі в процесі власного створення, тому й книга (як матеріальний предмет, видання) перестає бути нейтральним носієм тексту: її формат є своєрідним композиційним і стилістичним прийомом, бо автор уводить у текст і старовинні сімейні фотографії, і відмітки на гугл-карті, де відбуваються ті чи інші події. Письменник пропонує різні «маршрути» та способи просування текстовим простором, тобто «книгу можна просто розглядати, а можна з нею заснути, продовжуючи співтворчість у сновидінні» [«Історія зарубіжної літератури ХХ століття», 2016, с. 22].

Отже, у сімейних романах (хроніках, сагах, романах поколінь, романах виховання тощо) йдеться про специфічний зв'язок усіх субжанрів за посередництва епічності, розповіді про перебування людини в колі родини, в основу якої покладено сімейні конфлікти або конфлікт із зовнішнім середовищем. Тобто сімейні романи є відображенням моделі світу як через зовнішні, так і через внутрішні показники: індивідуальне обов'язково має бути включеним до загального, а загальне увиразнюється за допомогою індивідуального. Фактично епічність і романна побудова сюжету сімейного роману є взаємодією компонентів, зумовлених як масштабністю, так і сконцентрованістю, синтезом об'єктивного й суб'єктивного зображення людини в колі родини через проекцію історичної епохи й навколишнього світу загалом.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Отже, сімейний роман як жанр зароджується в західноєвропейській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття та представлений у творчості Т. Манна, Дж. Голсуорсі, Р.-М. дю Гара такими субжанрами як роман поколінь, сімейна сага, роман-ріка.

Усі ці романи мають певне змістове ядро — розповідь про людину в колі сім'ї.

В українській літературі розвиток жанру сімейного роману розпочато Г. Квіткою-Основ'яненком (сімейний роман російською мовою «Пан Халявський»), але поштовхом для розвитку цього жанру є сімейний роман А. Свидницького «Люборацькі», визначений самим автором як «сімейна хроніка», хоча твір за характерними ознаками можна верифікувати як соціально-психологічний (зображення життя українського духовенства), і як роман поколінь (руйнування й виродження родини на тлі полонізації й русифікації українського суспільства в ХІХ столітті).

ХХ століття ознаменувалося розвитком жанру сімейного роману, репрезентованого сімейною хронікою «Марія», сімейною сагою «Волинь» У. Самчука та сімейним романом «Сестри Річинські» І. Вільде. В українській літературі радянського періоду межі жанру сімейного роману поглибив і розширив А. Дімаров.

На жаль, однастайності у висловлюваннях учених щодо визначення поняття «сімейний роман» не існує. Літературознавці найчастіше оперують термінами «сімейна сага», «сімейна хроніка», «роман поколінь», «генераційний роман» тощо. Такі розбіжності в дослідженнях науковців зумовлені актуальністю цього жанру, що підтверджується великою кількістю художніх текстів, які з'явилися за останні двадцять років у сучасній українській літературі.

Роман як жанр не канонічний, а такий, що постійно розвивається й еволюціонує, тож набуває певних трансформацій і модифікацій: відбувається зміна темпоралізацій сюжетних схем, накладається авторська інтерпретація на синтез нового жанру, спостерігаються включення позалітературних текстів, але змістове ядро сімейного роману залишається незмінним — становлення, розвиток і формування людини як особистості в колі сім'ї, тому можна розглядати жанроутворення сімейного роману за принципом «патерну» (жанрового ядра), а його трансформації й модифікації в сучасній літературі верифікувати як субжанри сімейного роману. На сьогодні цей жанр порушує безліч морально-етичних, соціальних, екзистенційних та соціальних проблем.

Сімейний роман — це особливий вид романної прози, що відрізняється такими рисами: описом традицій родини, що охоплює кілька поколінь; сімейною проблематикою (стосунки чоловіка й дружини, батьків і дітей у родині), специфікою історизму (шляхом відображення стосунків у родині розкривається контекст соціально-історичної епохи). Окрім того, сімейний роман відрізняється особливостями хронотопу (як правило, наявний топос будинку як місця події, розподіл на «свій» і «чужий» простір у контексті соціально-історичного хронотопу та сімейної ідилії). У світовій і вітчизняній компаративістиці не існує загальноприйнятої типології жанру сімейного роману і його субжанрів (сімейної хроніки, сімейної саги, роману поколінь, генераційного роману тощо) та визначення домінантних типів цього жанру.



Розділ II.

**ЕВОЛЮЦІЯ МОДЕЛІ
РОДИННИХ СТОСУНКІВ
ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ
В СУЧАСНОМУ СІМЕЙНОМУ
РОМАНІ**

2.1 ТИПОЛОГІЯ МОДЕЛЕЙ СІМ'Ї В СОЦІОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ

Першим різновидом сім'ї в українському суспільстві була родина патріархальна, де главенство належало чоловікові. Подібний сімейний устрій назвали *патріархатом*. У Європі та в більшості країн світу еволюція патріархальної сім'ї тяжіла в бік закріплення моногамії.

На думку соціологів, сучасне уявлення про традиційну патріархальну родину в Україні — це міф: «Як правило, це були моногамні довічні шлюби, які, зазвичай, не розпадалися, але зовсім не через те, що чоловік і жінка палко кохали одне одного, а тому, що не було законодавчих (та інших) передумов для розлучення. Апологети традиційних цінностей не говорять про те, що кохання як основи для укладання шлюбу в минулому не існувало. Шлюби укладалися як господарські, дипломатичні, політичні союзи, де місця кохання не було. Багатодітність та народження дітей загалом не було свідомим «життєвим проектом», бо існували суворі заборони релігійного порядку, а також була висока дитяча смертність. Особлива позиція жінки-матері та дитини так само входить у міфологему «ідеальної української родини», проте це не мало місця в реальності. Жінка була переобтяжена домашніми справами, і в неї не було часу дбати про дітей. У патріархальній родині особлива позиція дітей була не можлива, адже вона ієрархізована, і в них було менше всього прав» [Стрельник, 2017].

На сьогодні в українському суспільстві збереглися прихильники патріархальних цінностей, яких влаштовує неопатріархальний устрій у родині, але гендерна рівність у сучасному суспільстві, відокремлення праці від сім'ї породили новий її різновид — сім'ю нуклеарну (від латинського *nucleus* — ядро). Така сім'я складається тільки з чоловіка та жінки, тих членів родини, які необхідні для її утворення, може мати скільки завгодно дітей, хоча не виключає і їхньої відсутності. Нуклеарна родина може бути повною і неповною, тобто мати одного з батьків, який виховує дітей. Сучасні соціологи пропонують так звану егалітарну (від латинського *egalitäre* — зрівняльний) концепцію сім'ї, яка полягає в тому, що й чоловік, і жінка рівні між

собою як особистості й тому мають паритетні можливості для свого розвитку. Загалом егалітарна модель сімейних стосунків передбачає «сукупність морально-етичних цінностей сім'ї, які формуються за принципами рівності, взаємоповаги, взаємодопомоги та емоційної близькості між членами родини» [Черняхівська, 2015, с. 55]. Соціологічні дослідження свідчать, що сучасна нуклеарна сім'я еволюціонує в бік формування сім'ї егалітарної, у якій усі дорослі члени мають рівні права й відповідальність.

На думку соціологів, «сучасні шлюби в Україні поступово набувають ознак егалітарності, що передбачають гнучкість партнерів, здатність до взаємозаміни виконання гендерних ролей, спільного ухвалення рішень і розв'язання проблем, відповідальності кожного члена родини за майбутнє дітей, однак, в Україні останнім часом доречніше говорити про біархатність» [Протас, 2020, с. 147], тобто про взаємозамінність чоловічої та жіночої ролей у реалізації економічної, господарсько-побутової та виховної функцій, що «особливо помітно у відходженні від стереотипів у виконанні ролей батька й матері» [там само].

У сучасному суспільстві однією з тенденцій трансформації стосунків у родині є вихід жінки за межі традиційної родинної функції — «берегині домашнього вогнища». Сучасна жінка здобуває освіту, вибудовує кар'єру чи створює бізнес, посідає чільне місце на високих державних посадах, а тому стає незалежною від чоловіка матеріально. Чоловік наразі втрачає право бути єдиним годувальником сім'ї, тобто на сьогодні об'єктивно закріплюється перехід до біархатної родини.

Супротивники біархатної сім'ї стверджують, що такі стосунки «призводять до непорозуміння між членами родини і до недбалого ставлення одне до одного, що впливає на дітей, які в результаті не засвоюють норми моралі суспільства. Наслідками таких стосунків є самотність і неспроможність створити чи зберегти родину» [Черняхівська, 2015, с. 55], тому, на думку соціологів, «біархатний тип сім'ї насправді є тріумфом матриархату, що виступає її головною рушійною силою» [там само]. Це положення підтверджують і наукові дослідження відповідних стосунків у біархатній родині, і життєвий досвід внутрішнього

родинного укладу сучасних сімей, і літературні твори на сімейну тематику.

Отже, для моделей сучасної нуклеарної сім'ї характерні ознаки різних типів сімейних стосунків — як із традиційним укладом (так звана неопатріархальність), так і новим, зумовленим часом (егалітарність і біархатність).

2.2 СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОДИННИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ДИНАМІЦІ ХУДОЖНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПИСЬМЕННИКІВ-РОМАНІСТІВ

Сімейні традиції завжди були предметом художнього відображення в літературі, адже ментальність і характер героїв, їхні дії та вчинки найповніше розкриваються в родинному колі, тому в українській літературі з початку її існування сімейній темі присвячено безліч художніх текстів. О. Коцарев, автор сімейного роману «Люди в гніздах» зауважує, що «в історії української літератури створено безліч ефектних і яскравих образів родинного життя, що передбачають різні концепції родинного укладу й розвитку, – від щасливої сімейної ідилії до постійного відчуття кризи» [Коцарев, 2019]. Тобто йдеться про динаміку моделювання образу родини різного типу — від патріархальної до нуклеарної, із закладеними в кожному із них сімейними цінностями.

Сімейні цінності, на думку О. Коцарева, уперше в новій українській літературі означає І. Котляревський у соціально-побутовій драмі «Наталка Полтавка»: «Якщо вчитатися, придивитися чи дослухатися, у “Наталці Полтавці” помічаємо своєрідну сімейну ідилію, як її розумів Котляревський і його коло. По-перше, молоді герої п'єси борються не просто за щастя, а саме за подружнє щастя й за розуміння родини як спільноти осіб, що кохають одне одного, а не як вигідної оборудки» [Коцарев, 2019]. Уже в той час І. Котляревський художньо окреслив перспективу зародження родини егалітарної, адже шлюб Наталки й Петра будувався на любові, дружбі, взаємоповазі.

У середині ХІХ століття А. Свидницький у сімейному романі «Люборацькі», жанр якого сам автор визначає як сімейну хро-

ніку, зобразив модель гармонійної егалітарної родини в аспекті стосунків батька й матері. Отець Гервасій, батько родини, — гарний господар, турботливий батько та відданий чоловік. Він кохає дружину, яку вважає берегинєю роду. Свої стосунки з дружиною отець Гервасій вибудовує на взаємоповазі, тому в родині панують мир та злагода. Панотець і паніматка, звертаються одне до одного словом «серце». Інертність і лінощі священника призводять до того, що він не переймається вихованням дітей у дусі народних традицій і припиняє дбати про духовні цінності молодшого покоління: «Отець Гервасій нічого так не боявся, як (Б)ожої кари за недолю дітей, і неба їм прихилив би, та був тяжко лінивий, то все відкладав та й відкладав» [Свидницький, 2006, с. 59]. Тож образ батька, який є гарним чоловіком, але не виконує місію вихователя дітей, не можна вважати досконалим, адже його байдужість призводить до того, що формуванням моральних чеснот у родині опікується дружина. Тобто йдеться про шляхи перетворення егалітарної родини в біархатну.

Проблеми біархатної родини порушують Панас Мирний та Іван Білик у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»: Мотря, мати Чіпки, сама виховує сина, бо його батько втік (був двоюродним, тобто одруженим не тільки з нею). Нещасна жінка, зацькована односельчанами, дбає лише про те, як прогодувати малого й стару матір, яка й ростить Чіпку. Тож про виховання сина навіть не йдеться через жорсткі соціальні умови й психологічну травмованість Мотрі.

В українській літературі радянських часів уперше своєрідну модель біархатної родини репрезентував В. Шевчук у сімейному романі-баладі «Дім на горі» (1983). До концептуальної сфери в прозі В. Шевчука належить гендерний концепт щодо образу жінки, яку автор демонізує. Архетип демонічної жіночості бере початок з античності, поєднуючи в ній риси ангела й демона. Еротичний зв'язок із красивою жінкою виступає як деструктивна пристрасть вірності: такі демонічні стосунки руйнують чоловіка, який такою жінкою володіє. Тобто спокуслива жінка стає «об'єктом бажань, яку прагнуть мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти» [Gamer, 2004, p. 158]. Як бачимо, жінка наділена відьмацькими, демонічними

якостями, що свідчить про її внутрішню силу. Образ відьми може мати подвійне значення: це звичайна жінка, якій властиве людське начало, але завдяки своїй красі, харизмі й розуму їй приписуються містичні властивості: неначебто її краса як чаклунство спрямована на звабу чоловіків.

У романі-баладі «Дім на горі» В. Шевчук наділяє й чоловіка демонологічними здібностями: він з'являється до жінки в образі птаха уві сні, віщує їй нелегку долю. Чоловік у цьому творі перебуває в постійному духовному розвитку, перед ним відкрита дорога життєвого шляху для пошуку істини й самого себе, жінка ж залишається у замкненому просторі, у будинку, і бере на себе відповідальність за добробут родини й за виховання дітей. Мабуть, саме тому жінки в романі «Дім на горі» прагнуть, щоб у сім'ї народжувалася дівчина, яка в майбутньому має стати берегинею дому.

На думку К.-Г. Юнга, архетип являє собою колективне несвідоме, що є надіндивідуальним. Психолог вважав, що саме архетипи структурують колективний та індивідуальний психічний світ і що психічне здоров'я та внутрішня гармонія залежать від здатності розуміти символіку архетипів. За К.-Г. Юнгом, архетипи наділені властивістю передбачати майбутнє, а їхня деконструкція вимагає залучення позараціональних форм пізнання [Юнг, 2013].

На думку Н. Букіної, дослідниці творчості В. Шевчука, «архетип — це, по суті, несвідомий зміст, який змінюється, коли він стає усвідомленим і сприйнятим, і використовує барви індивідуальної свідомості, у якій він виявляється» [Букіна, 2016, с. 174]. У такий спосіб, на нашу думку, В. Шевчук відтворює модель біархатної родини в романі-баладі «Дім на горі», використовуючи міфологічну символіку, яка відповідає певним архетипам.

О. Боднар зазначає, що в «Домі на горі» основні смислові лінії утворюють вертикаль — між потягом до «далеких зірок» і «грішною землею», а отже, чоловік у пошуках себе вдосконалюється духовно, а жінка, залишаючись на грішній землі, дбає про родину: «Реальне і фантастичне об'єдналося, переплітаючись зримо і незримо. Але духовне й матеріальне не протиставляється, воно зближене і являє собою одне натхненне і ре-

чове ціле, єдиний, олюднений світ. Письменник стверджує ідею єдності всього живого, суцього на землі, яке передбачає необхідність для кожного нового покоління виборювати свій досвід пізнання себе й світу та перевіряти досвід минулих поколінь для майбутнього» [Боднар, 2011, с. 177–181].

Модель ідеальної егалітарної родини художньо відтворена в сімейному романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» (роман, створений на початку XXI століття).

Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» — сімейний роман нашого часу. Саму письменницю «ніколи не асоціювали із пропагуванням сімейних цінностей» [Коцарев, 2010, с. 151–152], але родинна сага «Музей покинутих секретів» присвячена пошукам сімейної гармонії, хоча історія кохання розгортається на історичному тлі протягом майже півстоліття. В основу твору покладено минуле, що довгі роки замовчувалось, а саме — історія України 40-х років XX ст., пов'язана з діяльністю УПА. Сама авторка у бесіді з кореспондентом Deutsche Welle визначає жанр роману як «сімейну сагу доби неklasичної фізики» [Вовк, інтерв'ю Забужко, 2010] і так коментує задум цього твору: «Я завжди хотіла написати роман, який був би рівновеликий життю, тобто який означав би якийсь свій автономний світ, до якого запрошується читач і в якому йому хочеться жити разом з героями» [Вовк, інтерв'ю Забужко, 2010].

Головна героїня, журналістка Дарина Гощинська, яка довго не могла визначитися з вибором чоловіка в особистому житті, нарешті закохується й прагне створити з Адріаном партнерську сім'ю. Цих героїв об'єднують спільні інтереси й погляди на життя: Дарина та Адріан намагаються розгадати секрети минулого, занурюючись в історію роду та розслідуючи детективні історії сучасності. «Активна життєва позиція Дарини приваблює Адріана не менше, ніж її жіночність. Саме таку родину можна назвати гармонійною» [Мельников, Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 74]. На думку О. Коцарева, сім'я подібного типу «ґрунтується не на миттєвій пристрасності (хоч і не без цього) чи матеріальних розрахунках, а на взаємоповазі, дружбі й любові» [Коцарев, 2019].

Відвертою щодо стосунків Адріана й Дарини в романі є думка сучасного критика Р. Семківа: «Спеціально для захоплених

любовними серіалами написано сучасну історію кохання Дарини Гощинської та Адріяна Ватаманюка. Героя-коханця вдосконалено: він тепер не менш успішний, ніж його подруга, проте й далі, і ще більше (безнадійно — аж хворобливо) залежний від неї емоційно. Наразі лише такі чоловіки можуть існувати поруч із відьмацько-вампіричними героїнями авторки. Зрештою, Адріян Ватаманюк потрібен, щоб сплести обидва часові пласти книги у філософську понадчасову притчу» [Семків, 2012, с. 421]. Тобто у цьому сімейному романі відображено модель емоційної біархатності в сімейних стосунках між чоловіком і жінкою.

Таку ж тенденцію вбачаємо в сучасному сімейному романі С. Жадана «Інтернат», де репрезентовано модель біархатної родини.

У романі «Інтернат» розгублений і безхребетний Паша, опинившись на «лінії розмежування» під час початку війни на Сході (Донбас 2014 року), за три дні розуміє своє призначення — урятувати родину, за яку він несе відповідальність. Зі своїм нікчемним життям він опиняється серед геополітичної кризи із думкою про те, що це не його війна і він тут ні до чого. Таке бачення в цьому випадку не спрацьовує. Сам того не розуміючи, головний герой здійснює вибір «власного орієнтування» й бере на себе відповідальність не тільки за збереження родини, а й за життя випадкових людей, що оточують його у вирі страхіть війни, де необхідно вижити й вистояти. На відміну від В. Шевчука («Дім на горі»), де демонізовано жінку, С. Жадан демонізує чоловіка, інваліда-учителя Павла Івановича, який за короткотривалий час розуміє, чого він вартий насправді: «Усі дивляться на Пашу, як на демона, що з'явився з темряви й порушив загальну тишу... Паша стоїть і відчуває, що всі дивляться саме на нього, чекають, що він скаже, про що важливе повідомить. Діти лякаються його великої темної постаті, жінок він теж напружує» [Жадан, 2017, с. 223].

Жіночий художній образ у романі, Пашина сестра-близнючка Женя, яка працює провідницею, переймається лише тим, як заробити більше грошей, щоб утримати сина й допомогти батькові. Жінка навіть рідко телефонує рідним, бо вважає своєю мі-

сією матеріальне забезпечення родини. Отже, у романі зображено модель біархатної родини: жінка бере на себе навантаження практичне, забезпечуючи родину матеріально, а чоловік зростає духовно й емоційно. За три дні, протягом яких відбувається дія роману, Паша перероджується: він уже не безхребетний бюджетник, якому все байдуже, а людина з активною громадянською позицією, яка чітко розуміє, що від війни, яка на порозі дому, не можна сховатись, навіть вимкнувши теленовини.

Отже, матеріал сімейної прози виявляє проблематику стосунків у родині, окреслює перспективи розвитку нуклеарної сім'ї та виявляється придатним для того, щоб ототожнити власні переживання та впоратися з ними шляхом художнього переосмислення завдяки стійкій інформації. Саме тому більшість сімейних романів, зображуючи перехід суспільства від традицій патріархальної родини до нуклеарної, ідейно спрямовані на потреби смаків вишуканого читача й розкривають секрети пошуків рівноваги й гармонії в житті людини.

2.3 ВІДОБРАЖЕННЯ КРИЗИ ТРАДИЦІЙНОЇ ПАТРІАРХАЛЬНОЇ РОДИНИ В СУЧАСНИХ РОМАНАХ ЯК РУЙНАЦІЯ МІФУ ПРО ПАТРІАРХАЛЬНУ СІМ'Ю

Сучасний український читач через власне розуміння суспільно-історичних подій в країні потребує усвідомлено переосмислити своє існування й вирішити нагальні проблеми як у родині, так і в суспільстві, чим і зумовлена популярність сімейного роману в сучасній українській літературі.

Досліджуючи еволюцію жанру сучасного сімейного роману в українській літературі, ми розглянули інші епічні жанри основоположника української прози Г. Квітки-Основ'яненка, де відображено сутність укладу патріархальної родини. У центрі уваги повісті «Маруся» — «історія родини Наума Дрота. У цій патріархальній селянській родині дружина з дочкою повинні коритися волі батька. Маруся палко кохає Василя, але не сміє піти проти батькової волі, який забороняє виходити заміж за

коханого парубка. І слово батька в патріархальній родині — закон» [Мельников, Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 73].

Не менш правдоподібне зображення патріархальної родини, на нашу думку, реперезентовано в сімейному романі «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка. У творі автор описує побут дворянської родини з погляду патріархальних стосунків у шлюбі. «Мирон Халявський нібито вболівав за те, щоб його сини були освіченими, але він, нащадок пічника, що волею долі здобув дворянський титул, не міг і не хотів контролювати ні процес освіти, ні родинне виховання нащадків, бо не розумів їхнього значення й суті» [Мельников, Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 74].

Письменник зображує причини деградації «шляхетних» дворян Халявських і занепад патріархальної родини: Трушко Халявський разом зі своїми братами постійно свариться через майнові інтереси та знищує батьківське обійстя. Принизливим є становище жінки в патріархальній дворянській родині: Фекла Халявська дуже часто виходила з кабінету чоловіка із хусткою, збитою набакир, що свідчило про рукоприкладство.

Отже, «Г. Квітка-Основ'яненко в цьому творі зображує руйнування патріархальної родини крізь призму занепаду духовно-моральних якостей кількох поколінь дворян Халявських та розкриває перспективу для зародження нової структури родини, де панівними стають цінності нуклеарної сім'ї» [Мельников, Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 74]. Нуклеарна сім'я є на сьогодні найбільш поширеним типом родини. Кожна особа протягом життя буває членом двох нуклеарних сімей: спочатку виростає й виховується у сім'ї своїх батьків, а після одруження з партнером / партнеркою створює власну родину.

Соціальні процеси середини й кінця XIX століття відбиваються в літературних творах і відображають переформатування сільських родин з усіма їхніми суперечностями на тлі капіталізації та індустріалізації суспільства. У той час відбувається криза патріархальних стосунків, що суттєво впливає на зміну сімейних цінностей. На цей процес звернули увагу українські письменники-реалісти. Першим, на думку О. Коцарева, руйнування патріархальної родини відображає І. Нечуй-Левицький у сімейній повісті-хроніці «Кайдашева сім'я»: «Велика патріар-

хальна родина занепадала. Як свідчать соціологи, наприкінці ХІХ століття українські сім'ї, зокрема й сільські, були вже здебільшого “нуклеарні”, тобто склалися тільки з батьків і їхніх неодружених дітей» [Коцарев, 2019].

Виразним прикладом руйнування патріархальних відносин у родині в радянському суспільстві є сімейний роман А. Дімарова «Його сім'я». Згідно з М. Бахтіним, такий субжанр сімейного роману можна віднести до роману виховання, адже літературознавець стверджував, що роман виховання передбачає особливу динаміку: характер героя «набуває сюжетного значення», у зв'язку з чим відбувається переформатування сюжету. [Бахтін, 1986, с. 211]. Тобто становлення героя, його виховання чи самовиховання впливають на сюжет, але за змістовим ядром та типом конфлікту (чоловік – дружина) пропонуємо розглядати роман А. Дімарова «Його сім'я» як сімейний.

Через зовнішній хронотоп (перебування героїв у реальному часі та просторі) простежується хронотоп внутрішньопсихологічний (спогади героїв, монологи). «“Дезорієнтація” головних героїв роману — Якова й Ніни Горбатюків — відбувається як зіткнення несвідомо-кодифікованого суспільством наївно-дитячого розуміння патріархальних гендерних стереотипів» [Агеєва, 2003 с. 154].

Романтичне кохання Якова й Ніни поступово руйнується під тиском побутових проблем і непорозуміння. На перший погляд, родина Горбатюків — нуклеарна, але Яків намагався побудувати стосунки в сім'ї за неопатріархальним принципом, розподілити ролі членів родини в такий спосіб, щоб потенціал дружини був спрямований на приготування борщів і боротьбу за чистоту. Сам же Яків працював у редакції, користувався успіхом у жінок і реалізовував себе як успішний журналіст. У романі А. Дімарова однією з форм експлікації конфлікту між чоловіком і дружиною виступає відсутність сімейних коштів. О. Дудар відзначає: «Відсутність грошей як засобу для існування <...> є джерелом сімейних конфліктів, що призводять до деформації родинних почуттів, поглиблюють внутрішні конфлікти, зумовлюють рефлексії героїв, моделювання психологічних ситуацій» [Дудар, 2011, с. 9]. Уже на перших сторінках роману можна в цьому переконатися-

ся: «Він зовсім не думає про те, що в неї не вистачає грошей, що вона повинна заощаджувати на всьому, аби дотягти до зарплати!» [Дімаров, 1982, с. 15]. Ніна, нехтуючи власною гідністю, приходиться на роботу до чоловіка, щоб попросити грошей: «Я прийшла до тебе по гроші, — навмисно грубо сказала Ніна. — Твоїм дітям вже їсти нічого...» [Дімаров, 1982, с. 16].

Ніна деградує як особистість, вона стає не цікавою навіть своєму чоловікові, який колись її щиро кохав. До того ж, жінка принижує і його, і себе постійними ревнощами. Істерики та сварки Ніни — трансформований протест проти покірливого існування, проти залежності від чоловіка. Успішний журналіст Горбатюк не зважав на духовні потреби дружини. Ніна мала відігравати роль хатньої робітниці, і відстань між супругами збільшувалася. Ситуація дедалі ускладнювалася, тому жінка впадала в істерики, а Яків все частіше «зазирає у чарку», бо радянська система не схвалювала розлучень.

На думку дослідника Т. Гросевича, у романі «Його сім'я» процес руйнації патріархальних стосунків родини Горбатюків протікає як експліцитно, так і імпліцитно [Гросевич, 2016, с. 271–273]. Мотив приреченості родини можна передбачити з перших сторінок твору: «Вона знала лише один, світлий бік життя і тому не замислювалася, як буде жити з Яковом, а думала лише про те, який ласкавий, покірний і милий цей чорноволий хлопець з гарячими, трохи розкосими очима і як радісно стояти поруч з ним: доторкатися несміливо рукою до його руки, зустрічатися вологими поглядами — святкувати розквітле почуття. І не думати, зовсім не думати, що за святами завжди приходять будні, без яких неможливе життя...» [Дімаров, 1982, с. 14].

На думку, Т. Гросевича, родина Горбатюків поступово розпадається під тиском побутових чинників. Експліцитно «процес руйнації виражається через зіткнення деструктивних дій героїв — безпідставні ревності та істерики Ніни, пияцтво Якова, підпорядкування дружини чоловікові. Навіть усупереч спробам “утечі” від сімейної руйнації (Горбатюка — у роботу, у творчі відраджень, Ніни — у нові знайомства, домашні клопоти, книги) прірва між чоловіком і дружиною не зменшувалася» [Гросевич, 2016, с. 272], а, навпаки «...з кожною сваркою все глибшала

й глибшала та щілина, що зрештою розколола сім'ю Горбатюків» [Дімаров, 1982, с. 107].

Отже, головний герой Яків Горбатюк, слідуючи гендерним патріархальним стереотипам, що окреслювали дві ролі жінки, — як матері і як берегині сімейного вогнища, визначає «світле й щасливе» життя дружини, відводячи їй місце вдома. Тобто патріархальні погляди Горбатюка на устрій родини руйнують його шлюб. «“Турбуючись” про майбутнє Ніни, чоловік деструктурує її активно-творчу натуру» [Мельников, Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 75]. Із цього приводу французька дослідниця С. де Бовуар зазначила: «Війна зі сміттям, яка виникає в результаті будь-якої життєдіяльності, переростає у війну із самим життям» [Бовуар, с. 283]. Яків не зміг побудувати нуклеарну партнерську родину, йому не вдалося зберегти й неопатріархальні стосунки, тому шлюб зруйнувався.

У сімейних романах сучасних українських письменників (здебільшого — історичних хроніках і сагах) відтворено згубний вплив патріархальних традицій в українській родині. Так, наприклад, сімейна сага в новелах М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» окреслює жахливе безправне становище жінки. Б. Червак зазначає, що «“сімейна сага” Матіос “Майже ніколи не навпаки” не має нічого спільного із скандинавськими манускриптами» [Червак, 2007], але сама авторка визначає жанр як сагу в новелах. Твору властиві як риси новели (незвичайність подій, гострота сюжетних поворотів, концентрованість дії, посилена увага до душевного переживання героїв в моральній площині), так і риси саги (родинні стосунки в соціально-культурному контексті), де на першому плані відображено пристрасті в родинному колі, що розкриваються через особливості людської психіки.

Поетика роману вражає своєю багатоплановістю та складається з різночасових епізодів-новел про життя й побут буковинського села Тисова Рівня за часів Першої світової війни. Глибоко психологічні новели водночас нагадують притчі й детективні історії. У сазі відтворено драматичну історію кількох гуцульських родин у межах першої третини ХХ століття. І. Насмінчук у такий спосіб характеризує стильові особливості цієї

саги в новелах: «Письменниця вдається до різних нарративних форм: спогаду-сповіді, розповіді-одкровення, внутрішнього мовлення тощо. Фрагментована манера викладу, членування роману на окремі завершені складові має світоглядний сенс, адже світ далеко не цілісний, він розколотий на безліч бачень, сприймань, розумінь» [Насмінчук, автореферат, 2009].

М. Матіос використовує композиційний прийом ретроспекції — зміщення часових і просторових площин, що підкреслює багатоярусність твору і є особливістю організації нелінійного хронотопу, характерного для сучасних сімейних романів.

М. Бахтін у праці «Форми часу та хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» вказував, що «хронотоп у літературі має істотне жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, до того ж у літературі провідним началом у хронотопі є час» [Бахтін, 1975, с. 120]. Спочатку авторка викладає історію, а вже потім подає передісторію. За допомогою ретроспекції письменниця звертається до події, яка вже відбулася. Кожна подія — трагедія родини із зображенням нещасливої жіночої долі, але дистанція в часі між подією й реальністю не дає змоги читачеві категорично оцінити те, що сталося, бо, по-перше, трагедія вже забута, а по-друге, про переплетіння долі героїв розповідається з позицій різних нараторів, тому зрозуміти мотиви вчинків персонажів можна лише тоді, коли кожна історія складається як пазл у єдину канву.

Розповідь про трагічну історію родини Чев'юків у першій новелі доповнює екскурс у минуле: згадка про померлого Дмитрика, найменшого сина Кирила Чев'юка, який «пішов у глину парубком, не маючи й двадцяти років» [Матіос, 2007, с. 3] і загинув через те, що шукав «пригоди на свою захмелілу голову» [там само].

Про безправне й принизливе становище жінки йдеться одразу в першому абзаці саги, бо в тогочасному суспільстві (початок ХХ ст. на Буковині й Закарпатті) єдине, що вимагалось від жінки, — це народжувати дітей: «Тут від зачаття світу чоловічою турботою було здорове сім'я, а жіночою — витривале лоно. Ото й увесь спільний гешефт» [там само]. Жахлива трагедія спіткала

родину Чев'юків: спочатку за намовлянням старшого брата далекий родич Кейван вбиває Дмитрика, молодшого сина родини, за те, що закохався в заміжню сусідку, а потім середні сини Андрій і Оксентій вирішили вбити батька, щоб підробити заповіт, де більша частка майна була відписана старшому, Павлові.

Ця новела в складі саги — детективно-психологічна, а в основі психологізму в літературі покладено соціально-психологічну вертикаль, що виявляється явно або дискретно [Копистянська, 2012, с. 119]. Отже, усі людські почуття, прагнення волі, добробуту, щастя й кохання, розуміння сенсу людського буття пов'язані із символікою вертикалі. Батькові статки не принесли братам щастя, не згуртували родину, усе сталося навпаки, але кожен покраний Богом за свої гріхи: Андрій овдовів, Оксентій ще більше зубожів, лише Докія й Павло, які все життя чесно працювали, нажили добра й без батькових статків. Григорій Кейван, кат і вбивця Дмитрика, скалічився на тому самому місці, де покинув напівживого й забитого ним до полусмерті хлопця.

Новела «Чотири — як рідні брати» нагадує притчу. Авторка використовує архетипний образ батька, який має не трьох синів (магічне казкове число), а чотирьох. Ідея наполегливої праці людини й турбота про екзистенцією є в новелі фундаментальною. Вона закономірно породжується сакральністю та здобувається лише за умови поєднання з усіма формами профанного. Буття людини представлене просторово-архетипним концептом. Через призму фундаментальних архетипів батька й синів вимірюється справжність цього буття, смислом якого є земля та праця людини на ній. Саме земля забезпечує гідне й заможне існування селянина-хлібороба.

Земля для українського селянина завжди була сакральним символом і святинею, бо від неї залежав добробут. На землі виростав хліб — символ сакрального й профанного для будь-якої української родини. Численні обряди освячення землі-годувальниці пов'язані з початком землеробського циклу. Про такий ритуал йдеться в романі «Майже ніколи не навпаки»:

«— Завтра будемо орати на лугах, — сказав Павло за вечерею. — Мама прийде поблагословити. <...>

— Як перший раз починаєш землю після зими, треба благословити, — навіщось пояснював Павло, нібито Доця того не знала» [Матіос, 2007, с. 18].

Середній син Чев'юків Андрій зламав вічні закони, коли пішов проти батька й підбурих проти нього інших братів. На думку Н. Завдаської, «у романі “Майже ніколи не навпаки” суперечка між братами перешкоджає ритуалу освячення, тим самим десакралізуючи образ землі як святині. Мати Павла та Оксентія приходять на поле з образом Божої Матері, але освячення так і не відбувається, оскільки виявляється, що поле, яке за батьковим заповітом належить Павлові, тепер є власністю його брата Оксентія. Земля стає простором, на якому відбувається зіткнення рідних братів» [Завдаська, 2018, с. 67].

М. Матіос у контексті цього твору використовує кохання як символ профанного, гріховного, тілесного. Письменниця намагається зобразити людину такою, яка вона є, але саме в цьому й полягає земне існування людини: «У світі завжди одне й те ж: одні люди вбивають інших людей, а якісь інші люди в цей самий час — люблять іще інших. А ще інші — ненавидять тих, хто любить. І не можуть собі дати ради ні перші, ні другі. Ні з любов'ю. Ні з ненавистю. І майже ніколи не є навпаки» [Матіос, 2007, с. 5].

Тяжко на душі в Докії Чев'юк, бо вона вважає своє мовчання гріхом. Образ Докії — символ жіночої жертвовності й доброти, жінка, яка щиро любила свого чоловіка, працювала разом із ним на землі, народжувала й виховувала дітей, доглядала родичів свого чоловіка до самої смерті, а зараз ходить до них на могили. Обсадила могилку Дмитрика барвінком і канупером, як він і просив, адже ці рослини — символи вірного кохання й одвічного життя. «Доцька була б насадила барвінку й без того. Бо не мав хлопець барвінкового вінка на своїй голові. То хоч хай на тому світі цвіте йому синя квітка. А канупер також не чекає сонця. Рветься собі на волю та пахощі на всі боки пускає, не встигнеш листя ледь-ледь сколихнути рукою» [Матіос, с. 30]. Жінка знає про тяжкі злочини родичів, але свідчити проти них, щоб встановити справедливість, не має права, оскільки її статус — займатися хатніми справами та й взагалі «ослухатися чоловіка в їхній фамілії не було права» [Матіос, 2007, с. 21]. Саме так ді-

яли закони патріархального суспільства. Одокія приходить на могили свекра й Дмитрика, які довіряли їй за життя, моляться й подумки розмовляє із душами померлих.

Петруня, героїня новели «Будьте здорові, тату!» почувається «товаром», який батько продає нареченому. П'ятнадцятирічна дівчина вперше бачить свого чоловіка й з переляку втрачає свідомість, коли бачить, хто прийшов її сватати. Під час сватання стояла «біла, як туман після дощу над їхнім хутором. Та невинна, як цвіт яблуневий у травні» [Матіос, 2007, с. 35].

Майбутній чоловік старший від свого тестя Гаврила, але заможний. «Що старший молодий від молодої вдвоє і ще трошки, то правда. Ну, якщо вже на те пішло, то молодий старший навіть від тестя. Від нього, від Гаврила, старший його завтрашній зять. Чи в їхніх горах це дивина?... Стільки, скільки в Гаврилового зятя є ґрунтів та худоби, більше хіба лише побрехеньок на бабинських язиках» [Матіос, 2007, с. 34].

На думку Н. Косинської, процес сватання у тогочасному суспільстві — «це не що інше, як торг, де, відповідно, дівчина — товар, батько нареченої — власник товару, а наречений та свати — купці, які бажають цей товар придбати. У контексті патріархального розуміння шлюбу жінка стає власністю свого чоловіка, але й доти вона не є вільною, бо нею розпоряджається батько» [Косинська, 2012, с. 32].

Підстаркуватий чоловік зводить наклеп на молоду Петруню, піддаючи сумніву її честь, хоча сам був винен, бо «не вдатний до жінки». Дівчина не може захистити себе, її не підтримує батько, коли Петруня розповідає правду: «Мене це тепер не обходить! — кричить Гаврило і з усієї сили знову теше доньку кулаком по обличчю. — Ти тепер його шлюбна жінка і живи з ним, як із чоловіком. Мені доста одної ганьби» [Матіос, 2007, с. 46].

Нещасна в шлюбі Петруня потрапляє в тенета своїх почуттів: вона, заміжня жінка, закохується в наймита Дмитрика, молодшого сина Чев'юків, за що невдовзі і її, і хлопця очікує жорстока помста чоловіка, який повернувся з війни. Вони разом із Грицьком Кейваном забивають хлопця до смерті. Для Петруні були приготовані інші тортури: Іван Варварчук не випускає дружину з хати, постійно лупцює її, аж поки з вуст жінки не почув слова:

«...А ТЕПЕР МОЖЕШ убити й мене, як убив його... — байдуже сказала Іванові Петруня, дивлячись, як із Павлової брами розходяться люди після поминок» [Матіос, 2007, с. 51]. І тоді нарешті Іван зрозумів, що він не має влади над жінкою, навіть якби зачинив її на всі засуви й ніколи не випускав на люди.

Патріархальні стосунки, що панували в тогочасному суспільстві, зруйнували життя Петруні: віддана за нелюба й ним же зганьблена, вона була проклята батьком і не змогла покинути чоловіка, а за своє недовге щастя розплачується смертю близької людини. Отож, підтримуючи думку В. Агеевої, яка вважає патріархальні стосунки в родині «чи не найважливішими причинами дискримінації» жінок [Агеева, 1994, с. 10], можна стверджувати, що жінка в тогочасному суспільстві не мала не тільки громадянських прав, але й не могла вибудувати особисте щастя.

Теофіла, героїня новели «Гойданка життя» жодного разу не бачила свого оголеного тіла: заважали забобони й сором, привитий жінкам змалку. Ця категорична вимога була нав'язана феодалними законам патріархального суспільства: «Кожна жінка гір зобов'язана була передусім стидатися своєї статі й власного тіла» [Матіос, 2007, с. 90]. Так і засвоювався цей закон патріархального суспільства жінками ще задовго до шлюбу.

Теофіла під час війни була згвалтована черкесом і завагітніла, оскільки такі ситуації траплялися часто. Жінка народила близнят й дуже боялася того, як відреагує на це її чоловік, Грицько Кейван, що перебув у той час на війні, але черкес-гвалтівник розбудив жіночу пристрасть Теофіли: «... напівпритомна млість розливається їй від грудей до самого лона. Аж темніє в очах. Так що вона ладна ловити за рукав будь-якого чоловіка, що минає дорогою її хату, ладна зазирати йому в очі та допитуватися: чи не видів він де чорного чоловіка? Чи не переказував той чоловік за нею? Та не тужив за її роздражненим тілом?...» [Матіос, 2007, с. 90].

Люди на селі знали, що «.. діти не винні. І Теофіла не винна. Клясти треба війну і Цісаря» [Матіос, 2007, с. 90], але чоловік Теофіли в усьому звинувачував її: «Чоловік не винен ніколи. То все жіноча воля, її ворожба й лукавство. Відьомська зваба непокритого тіла. Раптова блискавка погляду... Якби Теофіла не

була така статна... якби мала бляклі очі й усохлу пазуху... якби була боронила, а не розгортала своє тіло... Чи той черкес лишив би в ній своє чорне паскудне сім'я?» [Матіос, 2007, с. 90]. Сам же Грицько Кейван «не гвалтував на війні чужих жінок, хоч би й розлягалися були перед ним! Він їх брав — бо вони того самі хотіли, а йому того конче було треба. Для здоров'я. А гвалтувати — Боже борони» [Матіос, 2007, с. 90]. Отже, те, що можна було вчинити чоловікові, категорично заборонялося робити жінці у патріархальному суспільстві.

Теофіла визнає свій гріх і намагається «очиститися» перед смертю, оскільки очікує на повернення чоловіка. М. Матіос використовує символізм води як традиційного очищення від будь-яких гріхів. Купання Теофіли можна порівняти із купанням покійника перед похованням. Це свого роду ритуал передсмертного очищення: Жінку не покидає думка, що «вона має вмерти чиста, позаяк смерть її буде моторошна» [Матіос, 2007, с. 146], тобто після смерті вона має постати перед Богом чистою та праведною, хоча згрішила не з власної волі.

Грицько Кейван, чоловік Теофіли, не зміг її вбити, але він не позбувся своєї люті. Через злість на жінку він погоджується на пропозицію Варварчука й стає катом для свого хрещеника Дмитрика. Навіть сповідь перед Одокією не дає чоловікові бажаного спокою. Сниться Грицькові, що він горить у пекельному вогні. Письменниця використовує образ вогню як деструктивний символ забуття про гріхи й злочини.

На думку Н. Косинської, яка досліджує творчість М. Матіос, «патріархальне гуцульське суспільство з його численними приписами, які узаконюють дискримінацію жінки, суперечать жіночій природі» [Косинська, 2012, с. 32]. Отже, проблеми патріархального суспільства з його численними догмами й стереотипами, які заважають особистості виявляти свою ідентичність, правдиве зображення безправності членів сім'ї патріархального домоустрою якнайповніше розкриті сучасними українськими письменниками в сімейних романах ХХІ століття. У сазі в новелах «Майже ніколи не навпаки» М. Матіос остаточно розвінчує міф про ідеальну патріархальну родину, бо правдиво зображує безправне становище жінки як особистості і як грома-

дянки, її безапеляційну покору чоловікові, жертвовність заради власного щастя на користь інших, догматизм і забобонність суспільства, де панує патріархат.

2.4 ГЕНЕАЛОГІЧНИЙ ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА РОДОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СІМЕЙНІЙ ХРОНІЦІ В. ШЕВЧУКА «ТІНІ ЗНИКОМІ»

Сімейні хроніки в XXI столітті в сучасній українській літературі поступаються своєю популярністю сімейним сагам, але цей субжанр сімейного роману усе ж таки посідає чільне місце в сучасній літературі. Жанровий різновид роману-сімейної хроніки в сучасній українській прозі представлений творами В. Лиса «Століття Якова», «Соло для Соломії», Т. Белімової «Вільний світ» тощо. На рубежі тисячоліть у 2002 році світ побачила історична сімейна хроніка В. Шевчука «Тіні зникомі. Сімейна хроніка».

На думку Н. Кухти, «у романі “Тіні зникомі” наскрізні мотиви творчості В. Шевчука поглиблюються й набувають нових нюансів значною мірою завдяки вдалій художній знахідці — оригінальному образу оповідача, який репрезентує тип інтелектуала, сформований на межі епох бароко й романтизму» [Кухта, 2014]. Теодор Темницький, нащадок українського аристократичного роду, вирушив на навчання до Петербурга. Будучи ще зовсім молодим, він покинув рідний дім. Пізніше Теодор став офіцером російської армії, проте із часом почав усвідомлювати, що є «блудним сином» свого роду й народу, його турбували важкі роздуми й душевні протиріччя: молодий шляхтич прагнув до розуміння своєї національної ідентичності та усвідомлював приналежність свого роду до української нації.

Літературознавець С. Яковенко, досліджуючи сімейну хроніку «Тіні зникомі», зазначає, що помітним у контексті написання твору автором є автотематизм: «Автотематизм — це явище художньої літератури, що охоплює твори, у яких наявні зауваги щодо їхнього “повстання” або ж загальні міркування про мистецтво слова й діяльність письменника. Саме слово “авто-

тематизм” може вмщати в собі набагато більше, ніж ця вузька дефініція терміну» [Яковенко, 2001, с. 11]. Автотематизм у творі В. Шевчука набуває значення присутності автора, тобто предметом аналізу є художній текст сімейної хроніки в безпосередньому зв'язку з їхнім автором.

Між письменником і головним героєм сімейної хроніки існує певна спорідненість: Валерій Шевчук, маючи польсько-українське походження, захоплюється польською культурою, але, як і Тодосій Темницький обирає для себе культуру українську. С. Яковенко у такий спосіб коментує цей контекст: «Окрім пристрасті до “книжного почитання”, спільні для автора й оповідача риси — це любов як основа життя, філософія Сковороди, замилювання красою українського бароко (захоплення бароковою архітектурою Чернігова), християнський екзистенціалізм» [Яковенко, 2001, с. 13].

Молодий шляхтич усе частіше розмірковує над тим, для чого людина з'являється на цей світ: «Я — майор артилерії, тепер уже в абшиті, російської армії, Теодор Михайлович Темницький, отож довелося пройти за гарматою майже всю Європу, а також змагатись із турками; чинив те із належною самовіддачею, відповідно не завжди міг визначити, що головніше в цьому світі: я чи гармата, тобто чи гармата служить мені, чи служу їй я, чи ж ми разом служимо третій силі, кожен сказав би: Російській імперії або ж його імператорській величності. Але в глибині душі, признаюся, не раз виникала думка, що й та третя сила не першоручна, бо й держава, від імені якої чинили ми із гарматою свої дієства, добрі чи недобрі, хай розсудить Господь, залежна від світового порядку речей і закоріненень у них самих, відтак, нехай вибачить мені Бог це кошунництво: і його імператорська величність є рабом стосовно своєї ж імперії, десь таким самим, яким був я стосовно гармат, увірених під моє командування...» [Шевчук, 2002, с. 2].

Ще однією ознакою цієї історичної сімейної хроніки «Тіні зникомі» є інтертекстуальність. На думку Ю. Крістєвої, «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст — це вибирання й трансформація якого-небудь іншого тексту» [Крістєва, 2004, с. 429]. В. Шевчук поєднує у своїй творчості діалог із Бі-

блією, міфологією, світовою й українською літературою, який у художньому доробку письменника розгортається у формах прямих і прихованих цитат, алюзій, ремінісценцій. Трансформуючи претексти на рівні сюжету, хронотопу, наративу, змісту, В. Шевчук розширює їх монологами й діалогами, ускладнює описами, деталями, удається до моделювання оригінальних образів, проте письменник висуває й цілком оригінальні філософські ідеї та порушує актуальні проблеми сучасності [Приліпко, 2020, с. 34].

Ознакою майже всіх класичних сімейних хронік, саг, романів поколінь є мотив «блудного сина» (про що свідчать наші дослідження). Архетипний мотив «блудного сина», що пов'язаний із міфологемами дому й дороги, є наскрізним у художній прозі В. Шевчука. Л. Тарнашинська зазначила: «Людина у творах Валерія Шевчука — завжди в дорозі (дорога — як символ, наскрізна метафора), завжди у пошуку: себе, істини, сенсу буття, шлях до чого непростий і звивистий — через самопізнання, досягнення добра і зла, розчарування, тобто постійну й велику роботу душі» [Тарнашинська, 2001, с. 177].

У восьмій главі роману «Хліб життя. Григорій» оповідач також згадує притчу про блудного сина й розмірковує про те, що життя — це театр, а герої в ньому — тіні, та з відходом цих тіней завжди зникає щось таємниче. Він осмислює долю свого хороброго дядька, який навмисне шукав смерті, але завжди залишався неушкодженим і зазначає: «Оце “щось” і є навіки пропале, таїна, яка не розгадується. І я впевнений, що кожна людина — носій такої таїни, але з них мало що розгадується людьми» [Шевчук, 2002, с. 188].

Сам Теодор Темницький покидає рідний дім не за власної волі, а за бажанням свого батька і служить офіцером в армії Російської імперії, він «блудний син», бо в ті часи всі чинили так: у патріархальній родині ніхто не смів ослуhatись голови сім'ї. Батько ж його давно став прихильником «великої держави» й «двоголового орла»: «Мій батько недаремно дістав у герба двоголового орла, той і справді залетів у його душу, саме з його волі я й став слугою мідного жерла, чавунного ядра та шаблі» [Шевчук, 2002, с. 3].

Дослідниця Н. Букіна зазначає, що в сфері готичного роману, яким є «Тіні зникомі», поняття родини й роду має надважливе значення, оскільки висвітлює нагальні проблеми суспільства й нагадує про негативні тенденції родових стосунків та розвиток людства в цілому. Визначальним у цьому контексті є імперський характер патріархальності, як обмежувальний, недолугий, зловісний та руйнівний тип сімейної інституції [Букіна, 2017]. Отже, В. Шевчук завдяки біблійному мотиву притчі про блудного сина відтворює негативний вплив патріархальних стосунків на формування особистості.

На думку І. Приліпко, після повернення Теодор Темницький «самотужки заглиблюється в дослідження свого роду, відновлює історії й образи своїх предків» [Приліпко, 2020, с. 36]. Вона вважає, що В. Шевчук вигадав продовження біблійної історії, яка набуває значення символічної євангельської події, адже письменника «цікавить, що ж було після повернення блудного сина» [Приліпко, 2020, с. 36]. Теодор розмірковує над своїм поверненням, усвідомлюючи своє призначення: «<...> бажаю всіх їх, похованих у склепі, зрозуміти, і коли таке здолаю, саме це й можна буде назвати “Поверненням блудного сина”, адже блудні вогні навряд чи так остаточно перестали мене манити — я, ідучи сюди, принаймні не зовсім був упевнений, що повертаюсь у батьківський дім назовсім <...>» [Шевчук, 2002, с. 70].

Теодор не хоче змиритися з думкою батька про те, що всі вже встали росіянами. Душевні переживання, невдоволеність своїм становищем постійно мучили Теодора, поки він не усвідомив своє призначення — з'ясувати, навіщо він з'явився на цей світ: «Отже першорушна сила, гадаю я (і можливо, саме такі думки поклали в моїй душі зачала отого душевного сум'яття, згадкою про яке й почав цю розповідь), не в державі чи володарі, яким прослужив немало, не в знарядді, яким користувався, а таки в людині, можна сказати, персональній, а ще в її закоріненні» [Шевчук, 2002, с. 2].

В. Соболь відзначила, що «крізь чималу кількість подорожувальниць, гостин і блукань (у тому числі й мисленневих) головний герой торує шлях до пізнання себе, свого роду та свого етносу. Описів мандрівок у творі чимало, і майже всі є знаменними.

З-поміж них перша, коли герой несподівано залишає службу і вирушає до рідного порогу — це “дощова дорога до таїн роду”, інша “пилява” — до таїн рідної землі у ширшому контексті» [Соболь, 2002, с. 46].

С. Яковенко зауважує, що концепція мислення героя не псує загального візерунку нарації, яка, будучи стилізацією під давню мемуаристику, «має постійно дотримуватися “пакту” з читачем, котрий читає не сімейну хроніку початку ХІХ ст., а роман кінця ХХ віку» [Яковенко, 2001, с. 12], бо в цій хроніці співіснують аналітичні й метафізично-символічні елементи, адже «мозок наш — маленька свічечка у безчассі і безконечній темряві»; «зрештою, й абсурд життя — ніщо інше, як частина його незбагненного, вищого розуму» [Шевчук, 2002, с. 57].

С. Андрусів, розкриваючи прозоріння Теодора Темницького, усвідомлення ним своєї національної ідентичності, зазначає: «Відбуваючи службу в Естляндії, Теодор відчував незрозуміле сум'яття й вирішив поворожити на Біблії, щоб з'ясувати його причину. Біблію він розгорнув на сторінці книги пророка Ісаїї “Долина видіння”» [Андрусів, 2000, с. 16]. Ті слова, які він прочитав, мали глибокий символічний зміст і викликали різні емоції та роздуми. Описане місто, сповнене галасу та веселощів, про яке читав Темницький, вразило його. Проводирі утекли без жодного пострілу, а поруйнована дочка, тобто роздерта країна, залишилась на самоті, що викликало в пророка потребу плачу.

Тобто, досліджуючи символіку Вічної книги, Теодор усвідомив серйозність ситуації і був засмучений важкою здогадкою. Рядки книги, колись загадкові, раптово постали перед ним в іншому розумінні: вони описують розтерзану Україну, її страждання й муки. І сам Теодор усвідомлює, що належить до тих, хто був байдужим до долі країни, хто втік далеко, залишивши її напризволяще. Таке прозоріння стає для Темницького вирішальним. Він розуміє, що не можна бути байдужим до долі своєї країни, що кожен має бути відповідальним за її майбутнє за долю нащадків.

Доля посилає Темницькому «ряд містичних зустрічей і осяянь та допомагає усвідомити, що він різниться від росіян своєю природою, на подолання якої направлені усі його зусилля, щоб

не стати тим, ким бажав бачити його батько, — росіянином» [Букіна, 2017, с. 82]. Він раптом розуміє, що природу «не так подавлено, як загнано до закамарків свідомості, де та природа зберігалася як зерно» [Юрчук, 2007, с. 25], що чекає проросту. Хворий на ностальгію, Теодор ступає на поріг рідного дому. Він розуміє, що має бажання дослідити історію сім'ї. Цей крок стає для нього початком нового покликання, що знаменує шлях до самопізнання та до єднання з власним корінням. Родовід стає віддзеркаленням предків, де він бачить їхні сильні й слабкі сторони, їхні прагнення й помилки, і розуміє, що ніколи не дасть перетворити їх на невідомі тіні.

Теодор Темницький зміг зрозуміти себе та усвідомити власну ідентичність лише після того, як був складений родовід його сім'ї. Це допомогло молодому шляхтичу подолати сум'яття в душі. Задля відновлення душевного спокою Теодор вирішив продовжити справу померлого старшого брата Петра Темницького, який до кінця своїх днів залишився самотнім та неприкаяним. Теодора мучили сумління, коли він переймався долею Петра. Петро передчував свою кончину й сам наближав її. Брат Іван Михайлович писав Теодору, що Петро нібито бачив чортів, які заберуть його до пекла, та дуже переймався тим, що гріхи не спокутувані. Характеризуючи подорож Теодора до брата Івана, яка завершилася втечею з дому, В. Соболя зазначила, що «він тікав ніби від темряви родового минулого, щоб у кінці-кінців написати справжню родинну хроніку, де минуле постає єдиним суддею суперечливих вчинків, різноликих подій і дивовижних звершень людських» [Соболь, с. 46], тобто рід, доля — важливі складники, що «вкорінилися» в колективній українській свідомості.

Н. Букіна вважає, що творчості В. Шевчука притаманна демонізація людських доль. Письменник «демонізує долю людини» [Букіна, 2017, с. 81] і стверджує, що життя не належить їй, а визначене вищими надприродними силами. Це твердження підсилено екзистенційними архетипами-протилежностями, якими є Добро і Зло — Самість і Тінь, із якими постійно стикається герой цієї сімейної хроніки, рогадавши загадки невідомого та незбагненого.

Отже, готичний мотив здійсненого пророцтва В. Шевчук наповнює реальним змістом, а в основу романного сюжету покладає архетипний мотив «повернення блудного сина» до свого Дому. Знайдені Теодором Темницьким у родовому маєтку старовинні документи та рукописи викликають у нього чимало запитань, але ці артефакти відкривають перед ним нове розуміння свого роду та історії, збуджуючи цікавість та спонукаючи до пошуків відповідей.

Центральним архетипом аналітичної психології є Самість, поняття, яке, на думку К.-Г. Юнга, означає психологічну цілісність окремого індивіда й виступає принципом об'єднання свідомої та несвідомої частин психіки. Самість — це даність, яка не може бути пізнаною людиною, але шлях до неї є метою людського існування. Цей шлях К.-Г. Юнг називає індивідуацією. Процес індивідуації — це становлення Бога у внутрішньому бутті особистості [Юнг, 2013, с. 352–360]. На думку Н. Букіної, «процес пізнання людиною себе та досягнення Самості неможливий без подолання своєї темної сторони — Тіні. У цьому архетипі поєднані темне і світле начала, добро і зло, бог та диявол» [Букіна, 2017, с. 81]. Отже, Теодорові Темницькому вдається досягти Самості. Він поєднує світло й тінь у своїй душі, увіковічує себе як автор «Історії Русів».

На думку С. Яковенка, запорукою самототожності, а також заповіддю автотематизму у сімейній хроніці В. Шевчука є «оригінальна концепція головного героя — митця в період творчого неспокою» [Яковенко, 2001, с. 12], і типова першоособова оповідь, яка полегшує розгортання психонарації, робить органічними розлеглі дигресії (зокрема й автотематичні), «дає необмежені можливості для інтимізації оповіді й підстави до кваліфікування героя як *porte-parole*» [Яковенко, 2001, с. 12], тобто автор ототожнює себе із головним героєм і вибудовує концепцію пошуку людиною свого призначення через творчий неспокій.

Теодор занурюється у вивчення життєписів предків та стиється з численними запитаннями, які змушують глибоко замислитися над походженням родового дерева. Його місія полягає в тому, щоб зберегти пам'ять про предків для нащадків

і «витагти» тіні з пільми. Сублимацією творчої енергії Теодора Темницького є процес пошуку коріння родового дерева, що відбувається то із захопленням, то надзвичайно хворобливо. На відміну від Івана Михайловича, який уважає всіх Темницьких проклятими, Теодор приймає своїх родичів з усіма достоїнствами й недоліками, розуміючи, що в людській душі поєднуються світло й тінь. Мабуть, тому йому і вдається закінчити «Історію Русів», унаслідок чого Теодор усвідомлює сенс свого буття й дістає спокій.

У заключному розділі «Ліс дому» оповідач через декілька років вирішує повернутися до написаного про дім лісу та лісових духів, хоча стверджує, що розказав майже все. Автор використовує міфологічні символи наших пращурів (дерево, ліс). Символи дерева й лісу — універсальні архетипи суспільного індивідуального життя, у яких закодоване минуле нації і які разом із тим детермінують її майбутнє. У цьому розділі розкривається зміст основних міфологем твору: «Коли визначати за алегорією: ліс — це мій народ, кожне дерево в тому лісі — окрема особистість, порода дерев — рід, власне дім лісу, то не можна не відзначити іншої алегорії: ліс дому; адже так, як окреме дерево має розширення у рід, плем'я, народ (до речі, в давнину пожилців Полісся недаремне звали деревлянами), так само кожна людина має розширення в глибину себе, а також і рід її, що я й позначаю формулою ліс дому» [Шевчук, 2002, с. 134]. Отже, історії людських душ, з'єднаних в один рід, створені для наступних поколінь із вчинків і дій, впливають на майбутнє як певна субстанція, як ліс, що так само є неосяжним і до кінця ніколи не пізнаним, а тому з лісу роду проростатиме ліс народу.

На думку дослідниці С. Приліпко, герой, усвідомивши себе частиною «родового дерева, гостро відчуває власну національну належність, осягає свою місію й актуалізує бажання уникнути долі блудного сина, щоб не бути перекотиполем» [Приліпко, 2020, с. 36]. Теодор Темницький ухвалює для себе рішення: «Я вже напевне пізнав, що нікуди звідси не поїду, що я вже не марнотратний син, котрому доводилося їсти й свинячу їжу (свиняча їжа — це й була моя служба на чужій землі, чужим людям, чужій, зрештою, державі), а що я вже повернувся, а той батько,

що зустрічав блудного сина, можливо, і є оце дерево роду мого, що його пізнав у цьому склепі» [Шевчук, 2002, с. 58–59].

Важливим чинником побудови сюжету сімейної хроніки «Тіні зникомі» є хронологічно упорядкована ретроспекція. Ретроспекція, як правило, засновується на властивостях пам'яті автора, героїв або читача, здатного створити надтекст. Історична ретроспекція розширює та конкретизує простір і час твору, виконує функцію створення документа про епоху і людину в ній, стає берегинею пам'яті про минуле [Копистянська, 2012], тому плин художнього часу в романі не є безперервним і повним, як у реальності, бо ретроспекція виконує не лише інформативну й пізнавальну функції, але й впливає на формування моральних засад персонажів. Функцію ретроспекції в цьому випадку виконують спогади Теодора Темницького та документи, які він читає й описує.

У романі «Тіні зникомі» автор порушує одвічні філософські проблеми: по-перше, це стосується Шевчукового розуміння Бога, свободи та творчості, історичної відповідальності та усвідомлення національної ідентичності. Отже, поєднання філософського дискурсу сучасності з історичними оповідями та частково з елементами стилізації створює унікальний та багатогранний текст сімейної хроніки «Тіні зникомі». В. Шевчук прагнув не просто відтворити минуле, але й осмислити його з погляду сучасної людини, він використав історичне тло для реалізації філософських ідей, мотивів у сімейному романі, зберігаючи сучасний характер письма та акцентуючи увагу на актуальних проблемах людського буття, адже Теодора Темницького цікавила не лише історія роду, він намагався зрозуміти: чи вростає його родове дерево своїм корінням в історію «великого лісу» держави?

Отож, сучасний сімейний роман в українській літературі представлений не лише численними сагами, але й історичною хронікою «Тіні зникомі», у якій дослідження родового дерева Темницьких виходить далеко за межі історичної сімейної хроніки й опису роду. Загальнолюдське, родинне й конкретно історичне подано через художній образ оповідача — Теодора Темницького: крізь призму його думок і почуттів розповідається

історія роду й народу з усіма її протиріччями й трагедіями. Тобто, «для В. Шевчука цікавим є суб'єкт, характер, реалізований у родинній та історичній ситуації, а представники роду Темницьких, доля яких висвітлюється в хроніці, є окремими особистостями зі своїм суперечливим внутрішнім світом, із своїми таємницями, поглядами й пошуками хліба життя й місця під сонцем» [Приліпко, 2010, с. 234].

2.5 ГЕНЕРАЦІЙНИЙ РОМАН С. ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»: ВІДОБРАЖЕННЯ КРИЗОВИХ ЯВИЩ У СУЧАСНІЙ БІАРХАТНІЙ РОДИНІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Жанрово-стильові риси роману «Інтернат» мають ознаки роману виховання, який М. Бахтін уважає синтезом роману мандрів, роману випробування, біографічного роману. Можна стверджувати, що «Інтернат» С. Жадана — це роман-подорож, роман-дорога, але автором чітко окреслено процес становлення героя-індивідуаліста, що вказує на риси роману виховання, а оскільки роман є жанром не канонічним, а таким, що змінюється, то пропонуємо верифікувати цей твір як сучасний генераційний роман, адже наскрізною у творі є сімейна тема. На тлі вторгнення ворога в країну постає вирішення проблеми об'єднання зруйнованої сім'ї та відновлення стосунків між родичами. Формування світогляду героя Паші відбувалося в родині: він ідеалізував свій напівзруйнований будинок, захоплювався стосунками батька й матері, які теж уважав ідеальними. Представник одного з трьох поколінь сім'ї, учитель Павло Іванович, опиняється в надзвичайній ситуації: вирушає під обстрілами ворожих снарядів на територію окупанта, де знаходиться інтернат, адже його наміри — уберегти й урятувати свою родину. Паші необхідно забрати племінника, і він має взяти на себе відповідальність за відновлення родини.

Роман «Інтернат» — це роман С. Жадана про історію війни, яка почалася 2014 року на Сході. У своєму інтерв'ю автор зазначає: «Це оптика війни з точки зору цивільного, мирного населення.

Спроба показати цю війну очима не військових, не журналістів, не політиків, а саме пересічних українців, які знаходяться на лінії фронту. Про їхній вибір і відсутність у них вибору, про їхню позицію й відсутність у них цієї позиції, необхідність брати на себе відповідальність і відсутність звички брати на себе відповідальність. Увесь цей комплекс дуже складних і болючих питань, які багатьох непокоять і турбують» [Куришко, 2017].

Із погляду визначення жанру пропонуємо розглядати роман «Інтернат» як генераційний роман, бо у своїх розвідках О. Гречешнюк зазначила, що однією з головних рис сучасного генераційного роману (трансформованого роману з інших жанрів у новітній літературі) є зміна авторського позиціонування, коли «оповідь ведеться від першої особи — головного героя роману, який перебрав на себе завдання пояснити, інтерпретувати та переосмислити на прикладі власних сімейних життєписів історію свого народу» [Гречешнюк 2019, с. 135–147], відновити сімейну пам'ять і в такий спосіб віднайти свою ідентичність. Саме крізь призму екзистенційних модусів на тлі творення новітньої історії України (війни на на Сході, що почалася 2014 року) у романі «Інтернат» інтерпретовано збереження сімейних цінностей й усвідомлення національної ідентичності героя.

Майже вся прозова творчість Сергія Жадана, сучасного українського письменника, розрахована на егоцентричних підлітків. Т. Гундорова називає письменника «вічним підлітком» [Гундорова, 2005, с. 160]. На нашу думку, роман «Інтернат» написаний зрілим і дорослим письменником, людиною, яка спирається на певний життєвий досвід.

Стосовно визначення жанру роману існують різні думки. Г. Врублевська й І. Булкіна визначають його як «роман-дорогу»: «Роман-дорога — триденне блукання між згарищ, спроба дістатися додому. Ми розуміємо, що це війна й не потребуємо пояснень, яка саме, хоч верифікація часу й простору відбувається рідко, та й то наприкінці. Тягучий перехід від осені до зими, маленькі містечка, лише кілька разів трапляється топоніми «Харків», «Азов» [Врублевська, Булкіна, 2022]. У своїй творчості С. Жадан часто будує сюжети навколо залізниць, вокзалів, а отже, мотив дороги є наскрізним і в романі «Інтернат». Критикеси

визначають жанрову своєрідність роману, називаючи його ще й «романом-квестом»: «Це радше квест, ніж традиційний роман» [Врублевська, Булкіна, 2022].

Дослідниці роману Н. Левченко, Л. Печерських, вважають, що це постмодерний роман, у якому мова йде не тільки про пошуки людиною самої себе під час хаосу війни, але й про бажання зберегти власний дім: «... пошук героєм себе і своєї ролі в зруйнованому навколишньому світі, який ще вчора був простим, знайомим і комфортним, — це зворушлива історія про те, як війна змінює все в зовнішньому і внутрішньому світі людини, карколомно вриваючись у людські долі, руйнуючи надії, звужуючи всі людські бажання і прагнення до одного — вижити, знайти власне місце в хаосі війни, свій дім у буквальному й символічному значеннях» [Левченко, Печерських, 2020, с. 47].

У романі зображено біархатну родину. Павло Іванович живе з батьком і сестрою-близнючкою. Мати давно померла. Сестра Женя працює провідницею. Ця жінка несе на собі тягар відповідальності за матеріальне забезпечення сина-підлітка, виховання якого довірила спеціалістам інтернату, бо давно розлучилася із чоловіком. Її постійна зайнятість та прагнення заробити посилюють прірву між нею і рідними. Женя – духовно обмежена особистість, її цікавлять лише гроші, тому вона віддала сина до інтернату. Перші рядки твору починаються з прохання старого до Паші забрати племінника Саню з інтернату:

— Поїдь, забери його, — кричить старий.

— Її син, — відгукується Паша у відповідь, — хай сама захирає.

— Він твій племінник, — нагадує старий.

— І що?

— Він мій онук [Жадан, 2017, с. 7].

Паша, головний герой роману, постає перед читачем людиною, апатія та байдужість якої вражають. С. Жадан створює художній образ інтелігента, тридцятип'ятирічного вчителя української мови, що втратив інтерес до життя. Він оточив себе «коконом байдужості» та звик до цього. Здається, що в душі Паші немає місця ні емоціям, ні прагненням до змін. Він не цікавиться новинами та політикою, принципово не дивиться

телевізор, вважаючи його джерелом негативної інформації, йому все одно, що сестра майже не з'являється вдома, а племянник перебуває в інтернаті, тобто все, що коїться за межами його «кокона», чуже. Єдине, що влаштовує Павла Івановича, — це робота вчителем української мови. Він пишається тим, що бюджетник, що відвідує роботу щодня, хоча й там не виявляє особливої активності.

Поділ головним героєм простору на «свій» і «чужий» чітко простежується в романі (така хронотопна будова є ознакою роману покоління). Паша щиро прив'язаний до свого будинку, адже він прожив у ньому все життя й планує жити далі. «Його побудували німецькі полонені, відразу після війни. Була це доволі простора будівля на дві родини» [Жадан, 2017, с. 9]. За межами сімейного кола, рідного будинку йому некомфортно, бо там усі чужі, і Паша не збирається порушувати ці кордони: «Світ простий і зрозумілий. Його рівно стільки, скільки ти зможеш відчувати й охопити своєю пам'яттю. Він має чіткі обриси й міцні кордони. Кордони ці пролягають зовсім поруч — за ближчим рядом холодних дерев. Там, далі, за цими видимими кордонами, починається щось інше — щось цілком чуже, незрозуміле, й тому малоцікаве: невідомі тобі люди, не дотичні до тебе обставини, непрясна для тебе країна» [Жадан, 2017, с. 226–227]. Тобто будинок стає для героя втіленням стабільності, раціональності та знайомого світу, де він може відчувати себе комфортно та безпечно. Дім Паші пов'язаний із приємними для нього спогадами, індивідуальною пам'яттю, тобто будинок у романі є архетипом, що символізує інші смислові значення: хата, земля, Батьківщина. У творах сучасних письменників, як зазначає Т. Гундорова, «дім <...> вкорінювався в Буття і виглядав уже не так патріархально, як “українська хата”» [Гундорова, 2005, с. 164].

О. Лівінська вказує, що «дім у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі концентрує в собі все розмаїття значень, пов'язаних із сімейним життям, подружнім коханням, любов'ю батьків до дітей та дітей до батьків, спільною працею та життям у всіх його буденних та святкових виявах за стінами, що бережуть родинне тепло» [Лівінська, 2004, с. 148].

«Він тут виріс і не збирається ніколи покидати свій наполовину згорілий будинок. У романі наявна реалізація ставлення героя до оточення через призму опозиції “дім — поза домом”, “комфортний простір — некомфортний простір”. Поняття “дім” набуває ознак екзистенційної категорії і трактується як еквівалент замкненості героя у своїй шкаралупі» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 66]. Дім у романі «Інтернат» дає героєві відчуття безпеки, тепла й комфорту, стає свідком та хранителем історії життя, адже Паша часто згадує щасливий шлюб батьків і безтурботне дитинство. Отже, дім зберігає пам'ять про минуле, про важливі події, але, з іншого боку, напівзгорілий будинок став для героя в'язницею і утримує у замкненому просторі. Постійне перебування в домі, де панують лише спогади, призвело до відчуття розчарування, марності буття, і така прив'язаність стає хворобливою. Отож, дім як символ прихистку, рідної землі, захисту вкорінився у свідомості Паші, але йому, перш за все, необхідно досягти гармонії із собою задля того, щоб відчувати гармонію з оточенням.

Окрім того, у романі простежується натяк автора на конфлікт поколінь (що властиве сімейному роману, роману поколінь). «Паша називає батька “старий”, хоча в “старого” активна громадянська й життєва позиції: саме старий розуміє, що зараз украй необхідно забрати онука з інтернату додому й нести відповідальність за родину. Батька ображає Пашина байдужість, тому вони ніяк не можуть порозумітися» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 67]. Отже, у романі «Інтернат» спостерігаємо, як ворожа сила війни вривається у світ сім'ї та намагається зруйнувати остаточно ту родину, яка й так знаходиться на межі руйнування. На думку дослідниць Н. Левченко, Л. Печерських, «Паша не має духовного зв'язку з родиною, тому не має ні відчуття батьківщини, ні відчуття Батьківщини. Спілкування з рідними позбавлене духовного тепла, є суто схематичним» [Левченко, Печерських, 2020, с. 44].

Особливе смислове навантаження в романі мають взаємодія та взаємовплив представників різних поколінь, які в пошуках ціннісних орієнтирів обирають шляхи самовизначення. Представники трьох поколінь однієї родини (старий – Паша – Саня)

відрізняються і способом думок, і духовним досвідом. Сім'я в цьому випадку стає фактором стримання та єднання, оскільки «в романі мова йде не про виродження, а про руйнування сімейних орієнтирів: Паша спостерігав за тим, що батько дуже кохав маму й пишався цим, але сам не спромігся на щирі стосунки з Мариною. Урешті-решт і сестра Паші, Женя, розлучилася із чоловіком та віддала сина до інтернату, не замислюючись над тим, що може втратити його назавжди» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 67].

На думку О. Харчука, «зв'язок між членами родини Паші обірвався вже настільки давно, що тепер вже немає жодного сенсу його відновлювати. Надто багато зусиль доведеться докласти. Надто складне це завдання. Пашина сім'я, наче стара пошматована ковдра, окремі частини котрої ще можна якось зшити до купи, позалатувавши дірки, але легше просто викинути на смітник» [Харчук, 2017].

Потрапляючи у ворожий простір, Паша одразу «обростає» апатією та байдужістю: він не прагне до змін, не має чіткої мети в житті, його влаштовує «бюджетна» робота вчителем української мови та мізерне існування, хоча «Паша не любить свою роботу, конфліктує з учнями, українською розмовляє лише на уроці, а в коридорах одразу переходить на російську» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 67], тобто герой роману завжди і всюди ховається навіть від самого себе. Чи усвідомлює він взагалі, хто він є? У. Чіпак так коментує життєву позицію головного героя: «Літературний персонаж часто неспроможний розв'язати життєві суперечності, а тому прагне втекти від нестерпного болю. Ця втеча — втеча від свободи, від необхідності обирати власну долю — не дає такому персонажеві порятунку, провадить його в нікуди, оскільки від себе втекти неможливо. Такий герой, по суті, закинутий у чужий для себе світ» [Чіпак, 2017, с. 579].

Павло Іванович не здатен на рішучі дії, хоча кожного ранку, ідучи на роботу, переконує себе, що життя вдалося. Чи дійсно Паша усвідомлює своє становище й те, як родина опинилася на межі розпаду? Чому відбувається руйнування країни і що із цим робити? Чи вдасться йому, байдужому слабаку, зібратися із силами та зберегти свою сім'ю? «Внутрішньопсихологічний

простір цього героя визначається тим, як він сприймає зовнішній світ і як себе в ньому почуває» [Копистянська, 2012, с. 85]. У романі «Інтернат» головний герой покидає рідний дім і вирушає до інтернату під час бойових дій. Його скрізь переслідують запах мокрої псятини. Протягом усього шляху Паші трапляються собаки (живі й мертві), та цей запах псятини стосується не зовнішнього простору, а характеризує внутрішні відчуття персонажа, який потрапив у чуже середовище й усвідомлює, що так пахнуть війна і смерть. Отже, «простір у сучасному сімейному романі є не тільки місцем та тлом дії, а й чинником, який впливає на людську свідомість, почуття, формує характер, фізичне й духовне обличчя особистості» [Копистянська, 2012, с. 86].

«Потрапляючи в зовнішній простір, Павло Іванович бачить порожні вулиці, трасу, скупчення людей на блокпостах і поранених військових, яких принесли й поклали на дорозі на плащ-палатки й старі цивільні пальта. Урешті-решт герой розуміє, що сталося щось, що не може залишити нікого байдужим — почалася справжня війна, але Паша, як завжди боїться. Здається, що він завжди всього боявся, навіть власної тіні» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 68]. Проходячи повз військових, Паша не дивиться в очі бійцям: «До військових Паша так і не звик за ці кілька місяців, завжди їх обходив. Коли перепиняли біля станції й щось розпитували, сухо відповідав, дивлячись співрозмовнику за плече» [Жадан, 2017, с. 28]. Чому Паша не дивиться в очі бійцям? Він інвалід, і всі розуміють неспроможність тримати зброю та боронити країну пліч-о-пліч з іншими, але сором (уже не байдужість) пече його зсередини, викликаючи відчуття нікчемності та провини.

Паша не може дивитися в очі тим, хто ризикує життям, знаючи, що сам такого ніколи не зробить, адже весь час намагається бути поза конфліктом. Він боїться відвертої розмови з Мариною, адже це може призвести до емоційної напруги, тому готовий радше розірвати стосунки: «Найгірше, що Паша тепер нічого не міг від неї приховати, вона дивилася на нього зблизька, вона все дуже добре бачила. Бачила зранку його тіло, його обличчя, шкіру, що швидко втрачала пружність, тьмяніла, вигорала, як газетний папір на сонці. Бачила, як він ставиться за

старого, як не може домовитися з ним про найпростіші речі. Бачила, як він боїться сестри. Бачила, як він ховається від племінника. Як тихо ненавидить свою директорку, як ігнорує своїх учнів» [Жадан, 2017, с. 128].

Однією з причин Пашиної поведінки є проблеми, які, імовірно, коріняться в травматичному досвіді минулого. Постійні згадки про те, як він ухвалив перше важке для себе рішення — їхати на навчання до інституту — натякають на те, що саме ця подія життя істотно вплинула на Пашину свідомість: сімнадцятирічний, він тоді мав покинути рідну станцію й поїхати на навчання до міста. Тобто С. Жадан у романі моделює бінарну опозицію «свій – чужий» уже не стосовно простору, а стосовно людини, яка відчуває чужість не лише по відношенню до світу, а й стосовно несприйняття самого себе. Паша за будь-якої нагоди намагався повернутися назад і сховатися: «Він зникає поступово до великого міста, до чужих людей, до нових обставин. Єдине — за першої-ліпшої нагоди, щойно з'являється можливість — тікає додому, добирається перекладними, ніби холодна пружина виштовхує його з нового життя — назад у його кокон, назад до його зони спокою» [Жадан, 2017, с. 228–229]. Чи зможе Паша, який постійно повторює, що нікого не шкода, усвідомити, що під час війни не можна залишитися байдужим?

У романі вибудовано опозицію «свій – чужий» за концепцією М. Бахтіна у такий спосіб: «свій визначається як сфера знайомого, рідного, зрозумілого, подібного. Чужий — як сфера таємничого, незрозумілого, несхожого. Сфера Свій може розширюватися у процесі пізнання оточення, коли Чужий, ворожий стає знайомим та зрозумілим. Проте повного зникнення Чужого досягнути неможливо, оскільки Чужий завжди присутній у Своєму. Кожний елемент сфери Свій, що виступає як суб'єкт будь-яких відношень, можна тлумачити як Чужий, оскільки порівняння, оцінка неминуче передбачають присутність Іншого» [Бахтін, 1975, с. 191]. Головний герой роману «Інтернат» уважав «своїм» лише простір будинку, усе, що знаходилося поза ним, було «чужим». Навіть рідний батько, який відряджає Пашу забрати малого, сприймається головним героєм як чужий, як людина, яка його не розуміє. Екстремальна ситуація, війна, змушує Павла Івановича

розширити свій простір і вийти за його межі, більше того — зрозуміти й захистити тих, хто перебуває у світі ворожому й чужому.

Паша, мов ті голуби, які скупчилися під дахом вокзалу, які всього бояться: «Паша ковзає поглядом вгору-вниз, і раптом помічає їх — сотні теплих пташиних згустків, що стискаються, мов кулаки, сотні пташиних дзьобів, що націлились на нього згори, сотні очей, круглих, застиглих від постійного страху — голуби тиснуться одне до одного, щільно сидять угорі, над колонами, під вокзальним навісом, втикаються одне в одного, ніби їм холодно, хоча їм не холодно насправді, їм страшно. Бояться гуркоту за комбінатом, бояться тиші в довколишніх вулицях, бояться ртутних небесних відблисків, бояться того, що довкола нікого немає» [Жадан, 2017, с.61].

У чужому світі герой змінюється, його «кокон» розкривається. Дивлячись на безпомічних птахів, Паша усвідомлює, що люди мають бути відповідальними за все, що діється довкола: і за птахів, які можуть згоріти разом зі станцією під час бомбардувань, і за розстріляних псів, а йому, перш за все, треба знайти й забрати племінника: «Паші відразу ж стає незатишно, стоїть під прискіпливими пташиними поглядами, дивується — скільки їх туди набилось, як вони помістилися всі туди, думає — а коли щось станеться з вокзалом? Якщо згорить вокзал? Тоді що? Куди їм? Де ховатися? Раптом стає їх так шкода, і малого стає шкода — якого чорта він сидить в цьому інтернаті, давно час забрати його додому, якщо його мама — ідіотка, то що — вони зі старим не зможуть за ним дивитися?» [Жадан, 2017, с. 61].

Герой вирішує взяти на себе відповідальність не лише за рідних, а й за тих, хто трапляється на його шляху, перш за все, за безпорадних жінок, дітей, людей похилого віку, яких треба відвести в безпечне місце зі старого вокзалу. І «Паша, мов той Мойсей, виступає провідником для людей, уже із гордістю заявляючи про те, що він учитель» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 69]. Він уже не боїться, бо в цьому світі чужих має місію — урятувати малого й зібрати докупи родину, адже близькі можуть загинути під час війни.

Отже, якщо герой потрапляє в певний простір, то його поведінка регулюється не тільки рисами характеру, але й загальними

властивостями місця, у якому він перебуває. Простір, змодельований письменником, поліфункціональний. І це стосується свого / чужого простору в сімейному романі як зовнішнього (локального), так і внутрішнього [Копистянська, 2012, с. 88]. У романі С. Жадана «Інтернат» Павло Іванович під впливом зовнішнього простору, опинившись на теренах бойових дій, змінює поведінку: із антигероя-слабака він перетворюється на сміливого героя.

Екзистенційна проблематика та екзистенційний герой твору тісно пов'язані з міфологемою екзистенційного простору. Сам термін «екзистенціал» був уведений М. Гайдеггером у роботі «Буття та час» (1927) замість загальнопоширеного поняття «категорія». «Принципи світового буття в невід'ємності з буттям людини трактуються філософом таким чином: екзистенціал — це “буття-в-світі”, “буття-з-іншим” і “страх» [Богданов, 1986, с. 193–196].

У змістовій структурі роману «Інтернат» чітко простежуються такі домінуючі екзистенційні мотиви: мотив трагічної самотності, що проявляється через відчуття відчуження героя від інших людей та від світу загалом (самотність призводить до відчуття безнадії, апатії та втрати сенсу життя); мотив безприступності та вигнання (головний герой, потрапивши у зовнішній світ, позбавлений відчуття дому, того місця, де міг би відчувати себе у безпеці), що підкреслює тимчасовість та хиткість людського буття; мотив маргіналізації індивіда: Павло Іванович не має можливості впливати на свою долю та змушений жити за правилами, які нав'язані зовнішніми обставинами. Мотив страху та відчаю (головний герой роману постійно перебуває у страху перед невідомим у зовнішньому світі, перед майбутнім, він відчуває відчай через неможливість вплинути на своє життя); мотив фатуму, приреченості, невідворотності смерті (Пашу не покидає відчуття приреченості на страждання, відколи він покидає межі рідного дому); апокаліптичний мотив, міфологема про кінець світу, безнадію (війна, що прийшла в дім пересічного громадянина й принесла із собою запах мокрої псятини, який постійно переслідує Пашу, символізує руйнування, загибель та кінець світу, створює відчуття безнадії

та безвиході). Отже, відчуження людини від світу спричинене зовнішніми соціальними факторами й суперечить людській індивідуальності, бо не дає змоги самореалізуватися, але людина не може бути відірваною від світу й існувати поза соціумом — у цьому й полягає парадокс людського існування. Екзистенційні мотиви роману С. Жадана «Інтернат» зображено за допомогою схеми:

Схема 2

Екзистенційні мотиви в романі «Інтернат»



Особливості екзистенційного змісту та стилю роману «Інтернат» С. Жадана визначає критик К. Воздвиженський, але зацентруймо увагу на основних: бойові дії є лише історичним тлом; дидактичні елементи приховані, бо еволюція героя й так є помітною; Паша не може зрозуміти, що він викладає і ким він є насправді, але, перетворившись на сміливця, дає відсіч іно-

земному репортерові, який порівнює українську з латиною, тобто з “мертвою” мовою. І врешті решт, — «це роман про відповідальність» [Воздвиженський, 2017].

Трагізм ситуації та розгортання драматичного сюжету в романі позначені рефлексіями персонажів. Паша переймається питанням: «Кому потрібна ця політика, але потім думає про те, що настав дивний час і ні за кого не можна вчепитися, кожен сам вирішує, з ким бути, кожен сам за себе [Жадан, 2017, с. 81]. Фізрука Валерку турбує думка: «Хто за все це буде відповідати?» [Жадан, 2017, с. 155].

На думку О. Галича, «основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) передує есенції (сутності). Представники течії якраз і зосереджують свою увагу на існуванні людини, що є емпіричною особистістю, вилученою з будь-яких систем (релігійних, політичних, соціальних). Саме існування людини «наодинці» з буттям і є, на думку екзистенціалістів, єдиною достовірною реальністю. Світ же вони розуміють як дещо вороже особистості, сприймають його як хаотичний, дисгармонійний, абсурдний. Процеси, що відбуваються в цьому світі, повному внутрішніх суперечностей, позбавлені закономірностей, логічного зв'язку, часової послідовності» [Галич, 2001, с. 416].

На думку психологів, людина може існувати в трьох модусах: її ідеальне «Я», бажане «Я» і те, якою вона могла б стати. Як зазначає О. Кочубейник, «базальна психологічна потреба “бути” визначає те, що особистість повинна “бути” або такою, якими є інші (модус уніфікації), або ж такою, якою вона є насправді (модус персоналізації). Між цими двома полюсами існує проміжна точка, у якій увиразнюється те, якою особистість в її власному розумінні хотіла б бути — ідеальне “Я” або бажане “Я” — або могла б стати, якби не стала такою, якою вона зараз є — тобто потенційно можливе інше “Я” (модус потенціалізації)» [Кочубейник, 2009, с. 247].

Яким же є Паша, герой роману, і яким він хотів би бути? Художній образ головного героя відтворено в динаміці: на початку твору він постає перед читачем як людина, яка втратила сенс життя, байдужа до оточення й «зациклена» на собі, однак,

вирушивши забрати племінника з інтернату, Паша стикається з жорстокими реаліями війни, що спрацювали як каталізатор для визначення життєвих пріоритетів.

Досвід короткого шляху стає для нього надважливим. Герой чітко усвідомлює, що війна увірвалася в життя країни, що від його рішучих дій залежить і майбутнє родини, і доля інших людей, а не лише власне благополуччя, тому Паші просто необхідно бути рішучим і сміливим. Він уже не боїться йти до комендатури окупантів і вимагати від них допомоги для жінок і дітей, бо розуміє, що зараз не час для байдужості. Паша як справжній учитель бере на себе відповідальність за тих, хто потребує допомоги, і виводить людей із вокзалу, де було небезпечно. Тобто ми бачимо, що головний герой здатен емпатувати. Зустріч з колишнім учнем-колаборантом стає для Паші ще одним викликом. Він відчуває гнів і обурення, адже не може зрозуміти, як його учень спромігся на зраду? Цей епізод демонструє, що Паша не втратив здатності щиро емоціонувати, співпереживати та бути незадоволеним через несправедливість.

Отже, протягом роману образ головного героя Паші еволюціонує від апатичної та байдужої людини до сміливої та відповідальної особистості. Він усвідомлює серйозність війни та готовий діяти, щоб допомогти іншим. Коли Паша бачить серед окупантів свого учня-невдаха, то його охоплює обурення: «Як же так? — Думає Паша, розглядаючи темний натовп перед собою. — Як же так сталося? Як я не помітив, що мої учні тепер воюють проти мене? Як я це пропустив? Хоча, — пробує він себе заспокоїти, — чому проти мене? Не проти мене. До чого тут я? Та ладно, не проти тебе, — тут таки не погоджується він із собою, — зрозуміло ж, що саме проти тебе, конкретно — проти тебе. Проти всього того, що з тобою пов'язане. А що зі мною пов'язане? — Не розуміє сам себе Паша. Та все, — відповідає він собі, — і твій предмет, і твоя школа, і прапор, який над нею висить. Вони ж за це воюють? Вірніше, проти цього» [Жадан, 2017, с. 254]. Рішуче заявляє про те, що не можна бути байдужим і стояти осторонь, директорка інтернату Ніна: «Звикли ви все життя ховатися. Звикли, що ви ні при чому, що за вас завжди хтось усе вирішить, що хтось усе порішає. А ось не вирішить, не порішає.

Не цього разу. Тому що ви теж усе бачили й усе знали. Але мовчали й не говорили. Судити вас за це, звісно, не будуть, але й на вдячну пам'ять нащадків можете не розраховувати» [Жадан, 2017, с. 156].

Щодо усвідомлення героєм національної ідентичності (одна з визначних ознак генераціного роману), то слід зауважити, що «вперше Паша усвідомлює національну ідентичність, коли впевнено повторює господарю будинку, що «станція наша», а потім, рятуючи пораненого бійця, зовсім хлопчика, просить смерть, яка постійно стоїть за його спиною та тхне мокрою псятиною, забрати його, Пашу, але врятувати цього молодого бійця. І смерть відступила, а Паша зрозумів, що ховатися вже не вийде» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 70].

Головний герой, подолавши перешкоди світу чужих, здобуває найважливіше — віру в себе й довіру людей. Недарма до Павла Івановича підійшов боєць, який декілька разів перепитав, чи він насправді вчитель? А тоді віддав закам'янілу папороть, врятовану зі зруйнованого музею. Пропонуючи вчителю забрати реліквію, боєць наголошує на тому, що цю папороть необхідно зберегти, що це наша історія, якій мільйони років, а отже, важливими мають бути не лише власні потреби й потреби родини, які все життя були пріоритетами для Паші, а й національна історія.

Папороть у цьому випадку має символічне значення. Давні слов'яни вірили, що папороть здатна відбивати негативну енергію, захищаючи носія від злих намірів та недуг. Амулет із папороттю надає власникові стійкість духу, волю та впевненість у собі, сприяє духовному розвитку, загартовуючи перед життєвими негараздами. Папороть допомагає налагодженню стосунків з оточенням, приносить мир і гармонію в життя. У давнину амулет із зображенням папороті пропонували носити вчителям і військовим, адже він дарує мудрість і терпіння.

Отже, пройшовши крізь пекло й побачивши жахи справжньої війни, душа Паші очищується, він розуміє, хто він, який він, на чиему боці завжди має бути, тобто досягає Самості, найвищої сутності й розуміння людського буття.

В останній частині роману автор змінює наратора: розповідь ведеться від імені Сані, Пашиного племінника. Мотив «блудного сина» розкривається автором саме через цей художній образ. Хлопець не зі своєї ініціативи тікає з дому, до інтернату його відправляє мати. Дитина (блудний син, а в цьому випадку — блудний онук) їде з дому, щоб у зіткненні з реальним світом, світом чужих, загартуватися й повернутися додому цілісною особистістю.

Хлопець без родини почувається самотнім і очікує, що дядя Паша врешті-решт приїде до інтернату й забере його. Як зазначає М. Мовчан, «проблема сутності самотності людини в соціальному середовищі пов'язана з особливостями світосприйняття, станом душі, мотивацією вчинків та самосвідомістю. Загострені специфікою сучасної доби почуття непотрібності, покинутості, відчуженості ставлять на часі проблему самотності. Завданням для кожної людини стає не просто навчитися жити в суспільстві, але й гармонізувати стосунки з іншими людьми й головне досягти гармонії свого внутрішнього світу» [Мовчан, 2008, с. 124–125]. Внутрішня самотність не руйнує особистості Сашка, а скоріше, навпаки, — гартує, надає чеснот. Саня був хлопцем зі стійкими переконаннями. Він не мирився з байдужістю, розуміючи, що в часи війни не можна залишатися осторонь. Хлопець не сумнівався в тому, що він хоче бачити український прапор над спорудами нашої країни і завжди вірив Паші, щиро захоплюючись його мужністю. Саня не розумів, чому Пашу досі не розстріляли, адже він відкрито виступав проти колаборантів і подекуди ризикував життям?

Хлопець ніколи не сумнівався, що дядько приїде за ним, адже знав його як добру, розумну, справедливу та інтелігентну людину. Паша ризикнув — і з байдужого бюджетника, яким завжди був, перетворився під впливом екстремальних обставин на справжнього героя, тобто став «антисобою». Павло Іванович довів у першу чергу собі, що здатен нікого й нічого не боятися. Така трансформація дядька вразила Саню. Він бачив, як Паша бореться з власними страхами й невпевненістю. Звичайно, малий завжди поважав і розумів Пашу, але в умовах війни Пашині

розсудливість, справедливість і мужність стали очевидними для інших.

Три дні дороги до інтернату й назад додому під бомбардуваннями й обстрілами ворожих снарядів загартували Пашу, він перетворився із слабака на самодостатню особистість і усвідомив, що має бути «провідником, учителем, бо відповідає за духовне й моральне виховання учнів, розуміє, що він патріот, адже станція для нього “наша”, а над нашою станцією має бути український державний прапор. І, урешті-решт, Паша — голова своєї неповної родини, а тому й має нести за всіх відповідальність: за старого батька, за неповнолітнього племінника, за постійно заклопотану заробітками сестру [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 71–72].

Отже, аналіз репрезентації бінарних опозицій «свій – чужий» роману «Інтернат» указує на ознаку сімейного роману, бо поведінка людини в сім'ї й соціумі зазвичай розкривається через такі види протистояння: людина і світ, (відчуження людини від соціуму); людина та її власне «Я» (людина не відчуває внутрішньої гармонії і є чужою для себе). Світ виступає джерелом небезпеки, порушує внутрішню рівновагу й гармонію, існує як «жива істота», що підкорює волю кожного окремого індивіда, але формує стресостійкість особистості, відповідальність за себе й за інших в екстремальних умовах війни.

Стосовно мови твору, як і мови всього творчого доробку письменника, важливою видається думка О. Коцарева: «Неодмінна риса мови роману Жадана — лексична простота, насиченість розмовними висловами, а ще — русизмами. Часто через усі ці речі його письмо переходить межі властиво літературної мови, не кажучи вже про чималі розбіжності з мовними стандартами письменників-традиціоналістів» [Коцарев, 2011]. Що стосується особливостей епатажного стилю написання (не секрет, що С. Жадан використовує в романі ненормативну лексику), то вона спрямована не так на епатування читача, як на передачу колориту, а кожен реципієнт визначає для себе, яку лексику може сприймати, а яку — ні.

Американська дослідниця Ї-Лінг Ру, зазначає, що, використовуючи усталену форму, сімейний роман еволюціонує, що

й надає цьому літературному жанру нову енергію: у текст вводяться нові ідеї, виробляються різні підходи стосовно старих проблем, а також використовуються інноваційні техніки [Ru Yíng, 1992, p. 165]. Отже, нова перспектива розвитку жанру окреслена автором роману «Інтернат»: роман виховання й становлення трансформується й набуває рис сучасного генераційного роману, адже в цьому творі С. Жадана ми маємо три покоління: старий — батько Паші; Паша; його племінник. Усі вони — представники свого покоління (генерації) зі своїми цінностями, проблемами й травмами — живуть у кризовий для країни час. І кожен із них по-своєму долає ці травми: знаходить чи не знаходить себе в цьому складному часі.

Фінал роману, як у романі виховання, залишається дидактичним, але автор спроектував його на представника наймолодшого покоління родини, який усвідомлює свій вибір і не має сумнівів. Вихований в інтернаті підліток не збирається здаватися. Він усвідомлює свою відповідальність. «Саню не приваблюють пахощі простирадл у рідному домі, тому особливо виразною є метафора наприкінці роману щодо малого щеняти, якого підбирає Саня й ховає за пазуху. Автор наголошує на тому, що це щеня обов'язково виживе й підросте, бо має сильну волю до життя, а коли виросте, то всіх порве — за волю, за ідею, за країну» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 72].

Отже, маємо підстави ідентифікувати роман С. Жадана «Інтернат» як генераційний роман, адже генераційний роман — це сучасний жанр, популярний у новітній літературі, що є підвидом сімейного роману, оскільки події твору відображують приватне життя представників трьох поколінь на історичному тлі (роман відтворює початок новітньої епохи в історії України — початок російської агресії на Донбасі 2014 року), під час якої кожен із представників родини, маючи свої сумніви, перестороги, погляди на життя, усвідомлює себе і громадянином своєї країни, і відповідальним членом своєї сім'ї.

2.6 СИСТЕМА ОБРАЗІВ СІМЕЙНОГО РОМАНУ С. АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ» НА ТЛІ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ

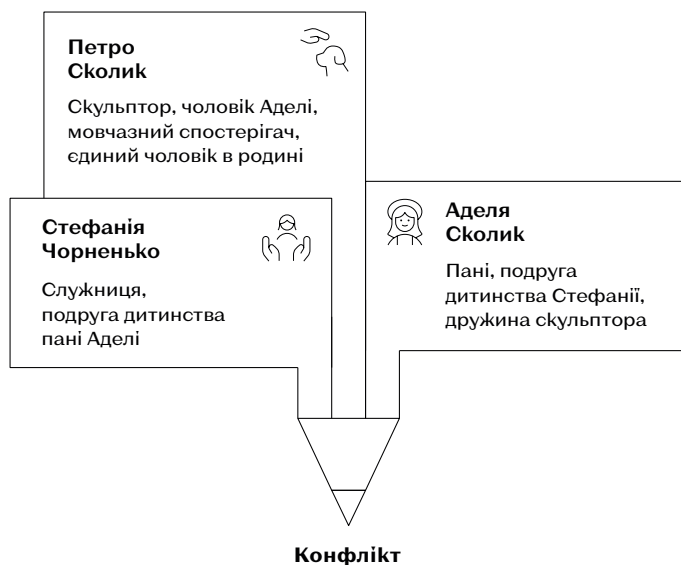
Сімейний роман сучасної української письменниці Софії Андрухович «Фелікс Австрія», що відображає сімейні таємниці на тлі епохи модернізму, — це не лише захоплива подорож до Станіслава (нині Івано-Франківськ) початку ХХ століття, а й глибоке психологічне дослідження людських взаємин у колі родини, залежностей та пошуку власного «Я». У центрі оповіді — зображення письменницею нуклеарної родини, трьох доль, що сплелися у тугий вузол: служниці Стефанії Чорненько, її пані та дночасно подруги дитинства Аделі Сколик (у дівочтві Анг'єр) та чоловіка Аделі, скульптора Петра Сколика. Існують іще другорядні персонажі — священник Йосип Рідний, єврейський парубок Велвеле та дивний хлопчик Фелікс, який взявся бозна-звідки. На думку теоретика літературознавства І. Качуровського, «геометричною структурою сюжетних взаємин (чи просто сюжету) називаємо таку структуру, де між дійовими особами, яких небагато, існують зв'язки, що їх легко визначити-накреслити кількома простими лініями, які створять таким чином одну з геометричних фігур [Качуровський, 2008, с. 20]. Структуру сюжету цього роману можна проілюструвати схемою (див. *схему 3*).

Отже, маємо геометричну структуру сюжету цього роману, що являє собою трикутник. Зазвичай подібна структура роману передбачає любовний трикутник, але цей сімейний роман (хоч і про різні вияви любові в родині) не передбачає такої тривіальності в розвитку сюжету.

Оповідь у романі ведеться від імені Стефанії. Цей образ є центральним і надскладним. Вона — не просто служниця, а душа дому, його таємна правителька і водночас найнещасніша бранка. Ідейна вага образу цієї дівчини полягає у втіленні теми токсичної, жертвовної любові до сім'ї, у якій її виховали, та пошуку ідентичності в умовах соціальної нерівності та емоційної залежності. Такий прийом створення художнього образу героїні дозволяє зануритися у внутрішній світ Стефи, відчути її найтонші переживання, образи, ревності та спалахи ніжності.

Схема 3

Трикутник сімейних зв'язків у романі



Стефанія часто згадує, як уві сні кричав доктор Ангер, якому снилася пожежа, коли загинула докторова дружина та обслуга, батьки Стефи. Дівчина згадує, як вона заспокоювала лікаря, будучи ще зовсім малою: «Сама ще зовсім дитина я шепотіла до нього й лагідно зацитувала, гладила по мокрому, як хлющ, волоссі, намагалася вкласти на софу...Я напувала його водою, крапала в ложку заспокійливу настоянку з синьої пляшечки, витирала докторові голову і груди рушником, швидко перестеляла постіль, бо та була волога» [Андрухович, 2021, с. 27]. Це свідчить про внутрішню силу й стійкість, а також про відданість Стефанії дому Ангерів.

Ця відданість поступово переростає в хворобливу залежність від членів сім'ї, іноді ненависть, але водночас і у своєрідний контроль: Стефанія стає незамінною у виготовленні кулінарних шедеврів для Адели й Петра. Вона віртуозна куховарка. Через приготування страв, що стали ритуалами, та їхній опис авторка розкриває характер героїні. Їжа стає для неї способом

вираження любові, турботи, але й засобом маніпуляції та контролю. Розкішні десерти та складні наїдки — це ті фокуси, якими Стефа намагається прив'язати до себе Аделю та контролювати її. «Коли ж гощу своїм їдженням Аделю й Петра чище кого — то й сама стаю ароматною, як смажений часник, соковитою і солоною, як полядниця, гострою, як перець, делікатною, як молочний пудинг, жирною і ситною, як печена качка. Віддаю себе — і віддала б без лишку. Тільки б їли» [Андрухович, 2021, с. 186].

Водночас Стефанія — це «ненадійний наратор», адже ми бачимо світ виключно крізь призму суб'єктивного, часто сповненого болем її сприйняття. Рабське служіння Аделі спотворює свідомість Стефи, вона ладна відмовитися від особистого щастя: «Аделя не може мати дітей — і це несправедливо...Я дітей мати не хочу, і то ніколи в житті: я вже маю кого любити, і любов моя така полум'яна, як той вогонь, якого теж вистачило колись на пів міста, коли пожежа забрала наших з Аделею матерів. Моя любов неподільна, непорушна. Її не вистачить вже більше ні на кого» [Андрухович, 2021, с. 49].

Критикеса О. Щур вбачає в романі алюзії мотиву творчості О. Кобилянської, яка жила й творила саме в ту епоху: «Заторкнутий іще в «Меланхолійному вальсі» Кобилянської мотив інтимного зв'язку неподібних жінок, витонченої панянки й іншої, земної, тут розвинено і загострено. Служниця Стефа все життя мазохістськи-віддано турбується про панночку Адель, але водночас і змагається з нею: за батьківську любов, прихильність чоловіків, зрештою, і за дитину, яка несподівано з'являється хтозна-звідки» [Щур, 2014].

Отож стосунки Стефи з Аделею — це класичний приклад співзалежності в родині. Стефа, врятована батьком Аделі з пожежі, де загинули і її батьки, відчуває довічний обов'язок, який межує з рабством. Ця залежність є не стільки фізичною, скільки емоційною. Вона водночас і ненавидить, і обожнює Аделю, не уявляючи свого існування без неї. На сповіді в Йосипа Стефанія відверто ділиться зі священником стосовно того, що давно хоче піти з сім'ї, але її стримує обов'язок перед покійним доктором, який наказав служити Аделі. Йосип, знаючи характер старого Ангера, не йме цьому віри й налаштовує служницю на те, що

вона має врешті-решт зробити вибір між особистим щастям і залежністю.

На протизвагу Стефанії письменницею створено образ аристократки Аделі Сколик (Ангер), яка на перший погляд здається витонченою шляхетною пані. Чи є вона такою насправді? Аделя — втілення жіночності та аристократичної крижкості своєї епохи. Вона красива, освічена, талановита піаністка, проте абсолютно не пристосована до самостійного життя. Її образ є уособленням ідеї про те, як зовнішня безпорадність може приховувати потужні механізми психологічного впливу. Аделя і Стефа — дві половинки одного цілого, що не можуть існувати окремо. Якщо Стефа — це фундаментальність, щирість, тілесність, практичність, то Аделя — це повітря, мистецтво, вишуканість. Їхня єдність, залежність і водночас боротьба символізують, на нашу думку, дуалізм людської природи в романі.

Аделя часто постає як тендітне створіння, яке потрібно обережати. Проте її безпорадність — це головна зброя. Вона майстерно маніпулює почуттям провини Стефи та любов'ю Петра, змушуючи людей обернутися навколо неї, як планети навколо сонця. За фасадом витонченої пані приховується жінка, здатна на таємний роман зі священником Йосипом. Ця сюжетна лінія розкриває її лицемірство та внутрішню порожнечу, яку не можуть заповнити ані турбота Стефи, ані любов чоловіка. Наприклад, підібравши «особливого» хлопчика Фелікса, Аделя розповідала сусідам на вулиці, що він дикий, наче звірятко, і що з нього навряд чи виросте порядна людина: «Вона так тяжко зітхала, що всі сусіди з Липової розуміли — перед ними свята жінка, втілення найвищих людських чеснот» [Андрухович, 2021, с. 134]. Та хлопчик Фелікс стає «містком порозуміння» між Стефанією і Петром, який уважав служницю причиною невдалого шлюбу: і Стефа, і Петро щиро ставляться до чужої дитини й постійно дбають про неї.

Петро Сколик, чоловік Аделі, єдиний чоловічий образ у цьому тісному тріо, відіграє роль своєрідного буфера та мовчазного спостерігача. Його професія — скульптор надгробків — є глибоко символічною (натяк на атмосферу застиглому часу та повільного вмирання, що панує в їхньому будинку). Петро

створює пам'ятники для мертвих, у той час як у його власному домі життя завмерло у складних, нездорових стосунках. Робота з каменем контрастує з ефемерністю та емоційною нестабільністю жіночого світу, у якому він існує. Хоча Петро і є законним чоловіком Аделі, він часто здається стороннім у нерозривному зв'язку між нею та Стефою, намагаючись бути добрим чоловіком і господарем, але його спроби встановити нормальний сімейний лад розбиваються об стіну співзалежності двох жінок. Постійна присутність Стефи здається Петрові згубною для його шлюбу. Він постійно «винагороджує» служницю своїми «шпильками»: «Наша служба така інтелігентна. Не здивуюсь, якщо піде сьогодні ввечері вислухати лекцію про сучасну військову техніку» [Андрухович, 2021, с. 12].

Поява в домі хлопчика Фелікса, якого Петро знаходить і приймає, стає для нього спробою вирватися з цього задушливого кола. Турбота про дитину дає йому можливість проявити свої найкращі риси — доброту, відповідальність та бажання справжнього, здорового родинного тепла. У романі спостерігаємо емоційну родинну бархатність: Петро щиро любить холодну й капризну Аделю, намагаючись присвятити їй усе своє життя. «Петрові вдається виголосити тост за здоров'я Аделі. Він небагатослівний. Більше промовляють його очі. Петро не годен вдірватися від своєї дружини» [Андрухович, 2021, с. 264].

Сімейні колізії і таємниці розкриваються крізь призму багаточасового полотна епохи провінційного містечка, тому хронологія сімейного роману пов'язаний із соціально-історичним процесом. С. Андрухович майстерно використовує просторово-часову організацію твору для відтворення духу епохи раннього модернізму, її суперечностей та реальних подій. Тобто письменниця використовує соціально-історичний хронологічний топос — «усе, що можна вчитати з твору про життя, думки, почуття, переживання, страждання і радощі людей у певних історичних та економічних умовах, рівень соціальної свідомості науки, культури, освіти; про духовну, моральну атмосферу, про норму поведінки, правила співжиття і порушення цих правил і норм [Копистянська, 2012, с. 161]. Провінційне містечко в романі С. Андрухович стає моделлю всієї габсбурзької імперії

з її характерними рисами: багатонаціональністю, культурною різноманітністю, адміністративною складністю та внутрішніми суперечностями. Авторка відображає те, як у цьому обмеженому просторі співіснують різні етноси, конфесії та соціальні верстви, створюючи унікальну культурну амальгаму.

Топографія Станіславова відображає соціальну стратифікацію суспільства. Центральна площа з ратушею символізує австрійську владу, синагога — єврейську громаду, церкви різних конфесій — релігійну різноманітність краю. Кожен простір має свою символіку і своє значення в загальній картині епохи. С. Андрухович детально описує вулиці, будинки, установи, створюючи достовірний образ галицького містечка кінця XIX століття: «Краєм ока вихоплюю звичні вілли, прикрашені люнетами і темпанами...Ось триповерхова кам'яниця, довгу галерею якої головами підтримують скулени химери — у них вишкірені обличчя, навислі над ротами гачкуваті носи й загострені вуха...» [Андрухович, 2021, с. 63].

Провінційне містечко Станіславів у романі характеризується культурною поліфонією. Тут звучать різні мови — німецька, польська, українська, їдиш, чеська. Кожна мова несе свій культурний код, свій спосіб сприйняття світу. Багатомовність відображає складну культурну ситуацію в Австро-Угорщині, де різні етноси зберігали свою ідентичність, водночас перебуваючи в єдиному державному просторі. «Назустріч мені йдуть молоді рабини у чорному вбранні з лисучого сатину, з під якого разять очі білизною снігові смуги шарпеток; на головах у них — ярмулки, оторочені лисячим хутром. Вони завзято розмовляють між собою, сперечаються і кричать пронизливими голосами...» [Андрухович, 2021, с. 65]. С. Андрухович відтворює різні культурні традиції, що взаємодіють в обмеженому просторі Станіславова. Католицькі, православні, іудейські, протестантські свята створюють різнобарвний календар міського життя. Архітектура, кухня, музика, звичаї — усе це формує унікальний культурний ландшафт, який авторка відтворює з любов'ю до деталей.

Соціально-історичний авторський час авторка закодувала, на нашу думку, у назві твору. «Перший сигнал автор посилає

читачеві, даючи назву твору, розділу, підрозділу тощо. Письменник спрямовує на певний соціально-історичний час, створює потрібну йому енергетично-психологічну хвилю очікування, сприйняття зображуваного, дає емоційний та інтелектуальний старт» [Копистянська, 2012, с. 161]. Назва твору «Фелікс Австрія» (щаслива Австрія) є символічною. У романі С. Андрухович провінційне містечко набуває рис утопічного простору — місця, де можливе мирне співіснування різних культур і народів. Письменниця ідеалізує австро-угорський період, протиставляючи його пізнішим трагічним подіям ХХ століття. Містечко Станіславів стає символом втраченого раю, золотого віку толерантності і культурного розмаїття. Ця ностальгічна інтонація не применшує художньої вартості твору, а навпаки, надає йому особливої емоційної напруги. С. Андрухович створює не документальну хроніку, а поетичну візію минулого, пропущену через призму сучасної свідомості.

У сімейному романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» мова є не просто інструментом для розповіді історії, а складовою соціально-історичного хронотопу, що формує атмосферу багатонаціонального й полікультурного міста кінця ХІХ – початку ХХ століть, розкриває психологію героїв та відтворює дух епохи. Мовно-стильові особливості роману увиразнюють його хронотопну структуру та є ключем до розуміння глибинних сенсів та художньої вартості цього твору.

Виразною в романі постає поетика смаку та запаху, тобто однією з індивідуальних рис роману є його неймовірна сенсорна насиченість, зокрема орієнтація на смаки та запахи, адже оповідь ведеться від імені Стефи, віртуозної куховарки, і світ роману ми сприймаємо крізь призму її кулінарного мистецтва. Текст рясніє назвами страв, інгредієнтів, кухонного приладдя та процесів приготування. Слова на кшталт «цвібак», «андрути», «галиретка», «конфітюри», «меляс» не просто створюють національний колорит, а є частиною творчої реалізації Стефи, способом її мислення та вираження почуттів.

Авторка блискуче реконструює мовне середовище Станіславова початку ХХ століття, яке було багатокультурним котлом. Ця стилізація досягається кількома засобами: по-перше,

це використання галицької говірки (у текст органічно вплетені діалектизми, характерні для тогочасного мовлення Галичини («файний», «газда», «вар'ятка», «шпацер», «бальон», «ночник»). Це надає оповіді автентичності та локального колориту. По-друге, це полонізми та германізми (мова персонажів насичена запозиченнями з польської та німецької мов, що було абсолютно природним для Австро-Угорської імперії. Такі слова як «фертик», «ґрати», «гефел», «штрика» не є чужорідними, бо органічно «вписуються» в мовний портрет епохи.

Отже, через призму соціально-історичного хронотопу С. Андрухович у сімейному романі «Фелікс Австрія» досліджує природу родинних стосунків, любові та її руйнівних форм на прикладі трьох складних і неоднозначних характерів. Цей твір репрезентує, як глибока прив'язаність, сімені обітниці можуть перетворитися на в'язницю, а турбота — на контроль. Стефанія, Аделя та Петро — це не просто персонажі з минулої епохи; це архетипи, що змушують читача замислитися над власними стосунками, межами особистої свободи та тією ціною, яку іноді доводиться платити за щастя, хай навіть ілюзорне, як у скляній кулі з написом «Felix Austria» — «Щаслива Австрія».

2.7 ХРОНОТОП ЯК ДОМІНАНТНИЙ ПРИНЦИП СЮЖЕТОТВОРЕННЯ ТА ОБРАЗОТВОРЕННЯ В СІМЕЙНОМУ РОМАНІ Є. КУЗНЕЦОВОЇ «СПИТАЙТЕ МІЄЧКУ»

Сімейний роман сучасної української письменниці Є. Кузнецової «Спитайте Мієчку» має змішану хронотопну структуру. Така структура виступає домінантним складником сюжетотворення цієї сімейної оповіді та впливає на характерологічну функцію художніх образів.

Хронотопна організація роману є популярною галуззю досліджень широкого кола літературознавців, але й до сьогодні це питання залишається актуальним і дискусійним, оскільки час і простір є тими філософськими категоріями, без яких світоглядна організація художнього твору не можлива. Ґрунтовни-

ми, на нашу думку, є дослідження основоположника хронотопної організації тексту науковців М. Бахтіна (1975, 1986), а також Ю. Лотмана (1970, 2000), Н. Копистянської (2012).

Термін «хронотоп» (часопростір) першим у якості метафори використав у контексті літературознавчої науки М. Бахтін. Учений зазначав, що в художньому тексті хронотоп — це синкретизм простору й часу, тобто простір зливається із рухом часу в художньому творі й стає невід'ємною складовою сюжетотворення [Бахтін, 1975]. Ю. Лотман, представник тартуської літературознавчої школи, звернув увагу на те, що простір може бути замкнений і відкритий. Окрім того, учений зазначав, що існує як побутовий, так і фантастичний простір, а отже, літературний простір розпадається на безліч просторів. У такий спосіб структура простору стає ключовим засобом поетики тексту, що відображає сутність певної історичної епохи, яка нерозривно пов'язана з діями і вчинками персонажів: «Кожному художньому простору відповідає особливий тип стосунків, який реалізується в свідомості героїв» [Лотман, 2000, с. 298].

Н. Копистянська, українська літературознавця, визначає роль хронотопу як «жанроутворювального, змістового, структурного, й філософського чинника» тексту. Вона виділяє такі типи простору в художньому творі: зовнішній, локальний і внутрішній (простір персонажа) [Копистянська, 1997, с. 172–178], а отже текстові універсалії «людина» – «час» – «простір» нерозривно пов'язані: час і простір художнього твору структуровані в такий спосіб, що в поєднанні з образами персонажів моделюють не лише функцію жанроутворення, а й формують сюжет і впливають на характеротвірну функцію: герої, зображені в тексті, прив'язані до певного місця й діють у текстовому часі.

Семантичний аналіз структури тексту роману Є. Кузнецової «Спитайте Міечку» дозволяє виявити розуміння будови хронотопу цього сімейного роману на рівні внутрішніх зв'язків (надтекст, підтекст, контекст, художні образи й символи), а отже, структуру хронотопу твору розглядаємо як домінуючу складову образотворення й сюжетотворення, бо хронотоп є ознакою семантичного простору цього тексту й поєднаний із категорією авторки й персонажів на рівні когнітивних зв'язків.

Роман «Спитайте Мієчку» можна віднести до масової літератури, тобто белетристики, адже це сімейний роман, у якому жінка-автор розповідає про жіночі долі, а отже, за гендерною ознакою — роман жіночий. Деякий час сімейний роман розглядався як несерйозний і тривіальний жанр, але літературний процес в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть не можливий без масової літератури, яка наразі стає все більш читаною й популярною. Часто подібні твори, на думку критиків, є низькоякісними, але М. Жулинський заперечив цю думку й окреслив важливість масліту в українській літературі в такий спосіб: «Давненько в моїй уяві зродився символічний образ літератури у вигляді океанського лайнера. Ми бачимо його верхню, елітну частину з палубами, капітанським містком, шлюпками на бортах, біленьку, красиву, заманливу... А що там, нижче ватерлінії, нам не цікаво, і про ту основну частину корабля з турбінами, трюмами і всілякими іншими службами, які забезпечують його життєдіяльність, а головне плавучість, здатність утриматись на воді, майже не згадуємо. Висока, елітна, справжня література мислиться як видима частина океанського пароплава, якою милуємося, захоплюємося довершеністю форми, її естетичною досконалістю. А та, украй важлива частина корабля, що нижче ватерлінії, мені нагадує масову, популярну літературу, без якої не може триматися на плаву література висока, елітарна» [Жулинський, 2008, с. 49].

Отже, щоб зрозуміти популярність і затребуваність сімейного роману в українській літературі серед авторів і читачів, необхідно звертати увагу не лише «елітарні» зразки цього жанру, але й на белетристику.

Досліджуючи структуру хронотопу роману, слід, на нашу думку, звернути увагу на назву твору та її контекст, адже, на думку Н. Копистянської, контекст, створений автором може бути вертикальним, часовим (відсилання до культурного минулого) та паралельним, просторовим (відсилання до культурного сучасного) [Копистянська, 2012, с. 272]. Літературознавця пов'язує назву твору із його часопросторовою організацією: «Коли в тексті автор вводить якусь назву, ім'я, історичний факт, усе те, чим він не просто відсилає до додаткової інформації, а перево-

дить зображуване в інший вимір, надає йому філософсько-узагальнюючого чи суспільно-узагальнюючого характеру...чим закликає до співавторства читача» [Копистянська, 2012, с. 274]. У назві роману авторка використовує ім'я «Мієчка» — зменшено-пестливе від імені Соломія. Це налаштовує читача на те, що головною героїнею має бути або маленька дівчинка, або тендітна жінка, яка багато знає і може відповісти на всі питання. Н. Копистянська наголошує на тому, що заголовок твору завдяки зовнішньо текстовому контексту «запрограмовується автором, але встановлюється вже читачем» [Копистянська, 2012, с. 273]. Тобто читач підсвідомо розкодує назву, а вже потім, під час прочитання, розуміє: чи виправдались його припущення? Отож, прочитавши назву, реципієнт одразу може припустити, що ключовий образ роману — жіночий.

Сестри Соломія і Лілія, героїні роману, намагаються сховатися від проблем у будинку дитинства, «зарослому кущами будинку для лузерів» [Кузнецова, 2021, с. 5], куди вони приїжджали завжди, коли без цього відвідування далі було не можна жити. Спочатку дівчата приїжджали до будинку через «екзистенційні переживання про померлих папуг і черепах» [Кузнецова, 2021, с. 7], потім Лілія тут, у зарослому малиною домі, колисала й заспокоювала синів, а Соломія вирішувала, куди рухатись далі. Сестри, різні за вдачею та зовні, хоча й здаються схожими на перший погляд, утікають від різних проблем: Соломії треба зробити важливий вибір між пристрастю й стабільністю, «між вічним стражданням, від якого тобі щемко прекрасно, і вічним спокоєм, від якого тобі до запаморочення нудно» [Кузнецова, 2021, с. 229], а Лілії виявити рішучість і сказати чоловікові «ні», адже вона не хоче їхати до Австралії. Отже, жінкам необхідно усвідомити те, що вони повноцінні й зрілі особистості, визначити свою подальшу долю самостійно, безсторонньої допомоги, і обрати правильний шлях: «Так складно на щось наважитись, так складно розуміти, що перед тобою сотні шляхів» [Кузнецова, 2021, с. 229].

Ключову роль в організації сюжету відіграє локальний простір бабусиноного будинку, який є символом прихистку жіночих душ. Критикеса Г. Ульюра також відзначає значущість простору

дому в романі: «Одне з перших слів, на яке натрапляємо в романі і яке далі повторюватиметься й варіюватиметься — притулок, прихисток, шелтер. Воно звучить почасти іронічно: прихисток у малиннику (повторю: боляче!) для сильних жінок, що втікають від своєї сили, щоби поплакати на колінах у бабусі. Воно звучить зрештою доста пафосно: цей будинок, який поглинув життя бабці й вартував їй стосунків із власною матір'ю, мав стати місцем, куди можуть прийти вже її діти-онуки-правнуки, не так місцем сили, як місцем обоження» [Улюра, 2021].

На перший погляд здається, що хронотоп твору циклічний, адже авторка підкреслює ідею кругообігу простору й часу: кожного літа сестри опиняються в будинку дитинства. Циклічний хронотоп тут представлений як архетипічна ситуація: такий вид хронотопу геометрично співвідноситься з еліпсом. Цей часопростір створюється авторкою, надається персонажам зовні й не залежить від них: проходить певний час — і дівчата приїжджають до бабусиного будинку. Цього разу вперше за вісім років «реабілітація потрібна була на все літо» [Кузнецова, 2021, с. 9]. Через деякий час сестри отримали повідомлення від кухарки Марти, яка теж приїжджає до старого дому з далекої екзотичної Індії, щоб виносити й народити близнят. Тобто всі жінки родини збираються під одним дахом — дахом старого бабусиного будинку.

Локальний простір будинку — місце перебування кількох поколінь жінок з однієї родини. Час у будинку ніби зупиняється, і все, як і колись, перебуває на своїх місцях уже кілька років поспіль. «Притулок являв собою будинок із величезними непропорційними вікнами, витертою підлогою і гнилою терасою, весь зарослий кущами, малиною, ожиною, хмелем, високими тополями, березами, здичавілими сливами, яблуками й грушами. ...Він стояв, як докір минулому про те, що ніколи там не буде так, як раніше. Ніколи вже не спатимуть усі по троє, бо... Усі ці люди давно розбіглися, вмерли, загубились, і про них нагадував тільки різноманітний мотлох, названий їхніми іменами» [Кузнецова, 2021, с. 6]. Тобто людей вже немає, а будинок стоїть і зберігає пам'ять про них. Хранителькою й господинею цього дому є бабуся Теодора, якій виповнилося майже сто років,

яка сиділа на зигнилій терасі й віддано чекала своїх онук, утікачок від зовнішнього світу. Старенька Теодора так само символізує вічність, її неможливо уявити поза межами будинку. Отже, авторка використовує хронотоп вічності, що створює в художньому творі і ситуацію зупиненого часу, і ситуацію простору, що покоїться й застиг у вічності: «Будинок ніс на собі відбиток минулої слави. Як особливо красивих жінок стає особливо шкода у старості, тому що видно, які вони були гарні, так і цей будинок мав на собі тавро колись гамірного, а тепер порослого малиною місця» [Кузнецова, 2021, с. 6].

Здається, ніби дім «зістарився» разом зі своєю хазяйкою Теодорою, яка в молодості переїхала із фешенебельної квартири з фікусами до чоловіка в це місце й усе життя створювала тут «рай». Отже, простір будинку є невід'ємним складником образу Теодори і якнайповніше розкриває образ бабусі — жінка все життя присвятила родині: ростила дітей, онуків, навіть зараз, майже на порозі століття, зустрічає онук і правнуків, смажить пончики та дає слушні поради. Старенька іронічно згадує: «Хіба я думала, коли учила напам'ять Рабле, що декламуватиму його тільки рачки, аби докрасити швидше підлогу, поки не почалися перейми і не родилася ваша мама?» [Кузнецова, 2021, с.13–14]. У такий спосіб функція зовнішнього, циклічного хронотопу роману підпорядковується функції хронотопу вічності, символом якої є будинок жіночої сили.

Авторка створює алюзію провідного мотиву роману В. Шевчука «Дім на горі», де образ будинку є символічним, бо в ньому панують лише жінки, адже дім на горі — це особливий простір, де немає місця чоловікам, бо вони звідси йдуть у далекі світи. У романі Є. Кузнецової так само: у бабусиному будинку немає чоловіків. Батько дівчат, чоловік Марії, жив окремо, не цікавлячись життям доньок. Він навіть плував сестер між собою, а може, ніколи й не знав, хто з них «знімає», а хто «пише»: «Батько досягнув дзену, якого індійські йоги, серед яких жила було Марта, досягають десятиліттями невтомної практики. Він не переймався ані успіхами, ані поразками» [Кузнецова, 2021, с. 30].

Численні шлюби Лілії, ті чоловіки, у почуттях до яких вона спочатку розчинялася, а потім швидко розчаровувалася, нама-

галися оминати дім жіночої сили, а Лілія народжувала хлопців, мріючи про дівчинку. Розгублена Соломія не могла прийняти пропозицію Данила, бо не була впевнена, чи не повторить вона долю сестри, чи зможе кохати все життя настільки «правильного», респектабельного й «стабільного» Данила? Його «правильність» дратує Міечку, душа її рветься до іншого чоловіка, до загадкового, сильного й привабливого Устима. Міечка у своїх ілюзіях також мріє про дочку, маленьку дівчинку й навіть уявляє, як вона із нею гуляє вулицями. Марта, двоюрідна сестра, не просто тікає з Індії: вона намагається уникнути стосунків і з розчаруванням показує на свій живіт, повідомляючи Соломії, що там не дівчинка, а двоє хлопців. Тобто авторка у такий спосіб наголошує на тому, що бажаною дитиною в родині могла б бути дівчинка — берегиня й хранителька будинку й сімейних цінностей.

Локус старого будинку розширений городом і садом. На горді жінки вирішують вирощувати гарбузи. «Це будуть органічні гарбузи, — запевняє Лілія, — ми будемо фотографувати, як він ростиме, кожен — із насінинки, з паростка, з пагона, з квітки і ... — готовий гарбуз» [Кузнецова, 2021, с. 40]. Символіка цього плоду в романі також має певний контекст. Здавна гарбуз в Україні вважався символом достатку й родючості, але у творі цей символ пов'язаний зі ставленням героїнь до чоловіків і розкриває сенс фразеологізмів «дати гарбуза», «з'їсти печеного гарбуза», «вхопити гарбуза», що означає відмову чоловікові у сватанні (адже саме це збиралися зробити і Соломія, і Марта), бо Мія рішуче налаштувалася на відмову, а про батька хлопчиків Марти не могли дізнатися навіть тоді, коли «гарбузи вже показали по два листочки, а живіт жінки вже нагадував кавун» [Кузнецова, 2021, с. 43].

Зав'язкою твору, на нашу думку, є поява в старому будинку дівчинки Люсі, дочки першого чоловіка Лілії. «Дівчинка не була красивою, але чимось нагадувала зображення інфанта на старовинних полотнах — великі, ледь банькуваті очі, високе чоло» [Кузнецова, 2021, с. 59]. Спочатку всі здивувалися, що Іван привіз колишній дружині дитину від другого шлюбу, але, дізнавшись, що це дівчинка, Марта із полегшенням сказала: «Ну, добре, що

хоч дівчинка. Хай хоч дівчинка» [Кузнецова, 2021, с. 50]. Кожна із сестер розуміє, що мріяла саме про таку дитину, тому кожна із цих жінок готова взяти за неї відповідальність. Люся стає нововспеченою правнучкою для Теодори, омріяною дочкою Соломії та Лілії, пробуджує в Марти материнський інстинкт, бо «всі хочуть дівчинку» [Кузнецова, 2021, с. 57]. І старий будинок наче наповнюється життям: жінки оновлюють підлогу, ремонтують дах, фарбують терасу у лавандовий колір, бо розуміють: колись це місце знадобиться Люсі, або ж Люся в майбутньому берегтиме будинок жіночої сили. Лавандовий колір в прованському стилі теж є символічним у романі, адже в перекладі з латинської «лаванда» означає омивання й очищення, тобто оновлюється й очищується все: і дім із терасою, і жіночі думки. Лаванда була символом давньогрецької богині Гекати, яку вважали покровителькою чарівниць. Отже, жіноче товариство трьох поколінь формує магію простору будинку, бо, як бачимо, отак просто можна взяти й «начаклувати» собі дівчинку, якщо в родині народжуються лише хлопці.

Г. Улюра коментує, що жіночий простір у творі стає все більш тривожним, але переформатування світу та якогось кульмінаційного вибуху не відбувається: «Натомість у притулок для жінок починаються звідусіль стікатися еліміновані чоловіки: батьки, сини, колишнє подружжя й актуальне, коханці — колишні й актуальні. Світ от-от мав вибухнути, але змирився-стишився та штучно себе гармонізував. Зрештою, і літо майже закінчилося, і рішення вже ухвалені, і потрібна мить, щоби все переписати наново, упущена — тож просто продовжуй жити: заходить на осінь» [Улюра, 2021].

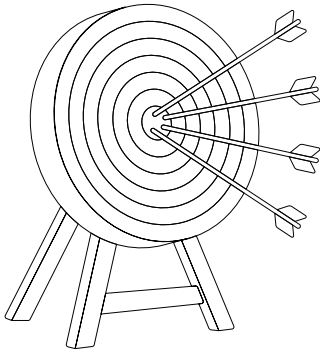
На нашу думку, магічне коло жіночого простору гармонізує Устим — надійний чоловік, у якого закохана Мія і який завжди приходиться на допомогу, тому його з повагою сприймають усі жінки. Устим ремонтує дах, а згодом бере на себе клопіт поховання Теодори. До того ж, його палко кохає Мієчка, але ховається від свого почуття: «Щоразу, коли я із ним сварюсь, то роблю це тільки в думках, бо знаю — він тоді просто зникне. У нього воля сталева, він сильніший за мене» [Кузнецова, 2021, с. 177]. Почуття Мієчки до Устима якнайповніше розкриваються в до-

розі. Надзвичайно продуктивним як для образотворення, так і для сюжетотворення постає мотив зустрічі Мієчки з Устимом, що відбувається поза простором будинку. Їхнє побачення пов'язане із локальним хронотопом дороги, якому учений М. Бахтін надавав великої значущості, зауважуючи, що саме в дорозі «поєднуються просторові й часові ряди людських долі і життів, які, ускладнюючись і конкретизуючись соціальними дистанціями, обов'язково долаються. Це точка зв'язування й здійснення подій» [Бахтін, 1986, с. 321]. У дорозі, перебуваючи поряд із Устимом, Соломія розуміє, що ніколи не була й не буде такою щасливою: «Жодне щастя із ним, жодну мить, коли здавалось, що заради цього й варто жити, неможливо було прожити до кінця» [Кузнєцова, 2021, с. 144]. Вона ухвалює рішення відновити дідів сад, потім пристає до думки чоловіка, що треба викорчувати все старе, щоб відродити нове — і на місці старих яблунь з'являються молоді сливи. Сад у романі виходить за межі локального простору будинку й залишається поза часом, він є символом гармонії, відновлення, творіння, віри в щасливе майбутнє.

Розв'язкою роману є смерть і похорон бабусі Теодори: будинок ніби її «відпускає». Саме в цей критичний момент Мієчка ухвалює важливе для себе рішення — залишитись з Устимом: «Мієчка сиділа напроти Устима..., а потім перехилилась через стіл, зачепивши кінцем чорного лляного шарфа склянку, і сказала: “Я лишуся з тобою, можна?”» [Кузнєцова, 2021, с. 144]. Читачеві лишається лише розгадувати мотив її вчинку: чи боялася вона самотності й порожнечі будинку після смерті бабусі, чи впевнилася в надійності Устима, чи врешті-решт зрозуміла, що найважливіше в житті жінки — бути поряд із коханим чоловіком?

Як майже в усіх романах масової літератури, усе завершується хепі-ендом. У старому будинку після смерті Теодори почалося відновлення, там уже панують не лише жінки. Хранителькою шелтеру стала Марта разом із синами та відданим і порядним чоловіком-японцем Фумітакою, який налагодив виробництво сливового вина. Тобто межі простору будинку жіночої сили поступово відкриваються і для чоловіків. Мієчка після одруження з Устимом завагітніла давно омріяною дівчинкою.

Хронотоп у сімейному романі Є. Кузнецової «Спитайте Мієчку»



Хронотоп

Серцевина наративної структури



Жіночі образи

Персонажі, сформовані хронотопом



Сюжет

Розвиток історії, що підпорядкована хронотопу



Збереження сімейної пам'яті і традицій

Культурний контекст роману

Ліля в Австралію не поїхала, вона не лише вигідно продала врожай гарбузів, але й організувала фотовиставку, де центральною фігурою на всіх фото була старенька Теодора — хранителька старого будинку й сімейних цінностей. Лілія усвідомила життєве призначення: вона присвятила себе вихованню синів і маленької Люсі.

Отже, концепти «людини», «часу» й «простору» в сімейному романі Є. Кузнецової «Спитайте Мієчку» є невід'ємною частиною семантичного каркасу художнього тексту. Завдяки цим категоріям авторка організовує сюжет, змальовує художні образи на тлі атмосфери локального простору будинку. Змішаний хронотоп (циклічний, вічності та дороги) як взаємодія часу і простору в тексті роману дозволяє створити умовну реальність в контексті розуміння жіночих художніх образів (відданої дітям і онукам Теодори, інфантильної Марії, категоричної й суворої Марти, нерішучої Соломії та любовезалежної Лілії), хронотоп розкриває мотиви вчинків героїнь і стає основним складником

будови сюжету цього сімейного роману. Вищезазначені категорії, тобто «людина» – «час» – «простір», є не лише компонентами організації тексту, але й надають роману онтологічного статусу, тому хронотоп масового сімейного роману «Спитайте Мієчку» як осмислена єдність часу і простору є серцевиною, навколо якої авторкою побудовано сюжет і створено художні образи. Саме завдяки такій хронотопній організації Є. Кузнецова розкриває глибинний смисл важливості сімейних традицій і передає читачеві своє бачення ролі жінки в родинному бутті.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Українська література від початку та протягом усього існування відображає родинні традиції через сімейні наративи. Літературу XXI століття не можна назвати «сімейною», але помітним стало розширення кола художніх текстів, які охоплюють сімейну тематику, тому, мабуть, у сучасній українській прозі сімейний роман набуває популярності, відображаючи традиції української родини — від патріархальної до нуклеарної — та особливості стосунків між людьми в колі родини.

Сучасні нуклеарні родини можуть бути егалітарними або біархатними. Зображення стосунків в егалітарній родині, побудованій на любові й принципі демократизму, партнерських стосунках, відтворено в сімейній сазі О. Забужко «Музей покинутих секретів». Чоловік, емоційно прив'язаний до жінки, допомагає їй у розгадці таємниць минувшини й сучасності, що в подальшому стає ключем до їхнього особистого щастя.

Біархатні стосунки в родині відображено вперше в романі Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», а в літературі радянського періоду — у творчості В. Шевчука у сімейному романі-баладі «Дім на горі», де автором на рівні підсвідомості закладено модель біархатної родини: жінка, яку автор демонізує та наділяє надлюдськими можливостями, відпускає чоловіків у дорогу, а на свої плечі перекладає турботу про дім і родину. У сучасному сімейному романі біархатна

родина представлена С. Жаданом у романі «Інтернат». Ні головний герой Паша, ні його сестра-близнючка Женя не можуть побудувати родину, оскільки Паша безвідповідальний та інертний, тому розриває стосунки з Мариною, а Женя заклопотана заробітками і навіть рідним телефонує зрідка, а сина віддає на виховання в інтернат.

Руйнування міфу про ідеальну патріархальну родину та її устрій репрезентовано в українській сімейній прозі із середини ХІХ століття. Про це свідчить сімейний роман Г. Квітки-Осноров'яненка («Пан Халявський»). Цей міф спростовано також І. Нечуєм-Левицьким у сімейній повісті-хроніці «Кайдашева сім'я»: під впливом індустріалізації й капіталізації суспільства формується новий тип родини — нуклеарної.

У романі А. Дімарова «Його сім'я» зображено конфлікт чоловік – дружина, бо голова родини намагався побудувати неопатріархальні стосунки в сучасному суспільстві. Принизливе становище жінки, яка матеріально залежить від чоловіка, неможливість її самореалізації, нестача грошей — ті чинники, які врешті-решт призводять до розпаду родини. Та найповніше проблеми патріархального домоустрою, безправ'я жінок, догматизм і стереотипи викриваються в сучасній сімейній сазі в новелах М. Матіос «Майже ніколи не навпаки». Патріархат руйнує особисте щастя сімей, позбавляє жінок громадянських прав, насаджує забобони й призводить до трагедій кількох сімей села Тисова Рівня на початку ХХ століття.

Сучасний сімейний роман як жанр в українській літературі зазнає трансформацій і модифікацій. У генераційному романі С. Жадана «Інтернат», що є, на нашу думку, трансформацією роману виховання, через екзистенційні модули зображено героя, який намагається зібрати до купи рештки своєї родини. Все це відбувається на тлі воєнних дій на Донбасі, що почалися 2014 року. Криза сімейних стосунків Пашиної родини збігається з кризою в країні, але головному персонажу вдається стати «антисобою»: він рятує родину й не тільки. Паша бере на себе відповідальність за сторонніх людей, які його оточують.

Щодо верифікації жанру роману, то маємо зауважити, що становлення героя відбувається завдяки розумінню про відпо-

відальність за порятунок родини, у творі зображено представників трьох поколінь, а також відтворено кризу в суспільстві, оповідач інтерпретує події зі свого погляду. Отже, це дає підстави уналежнити роман «Інтернат» до жанру генераційного, тобто сучасного сімейного роману.

Роман С. Андрухович «Фелікс Австрія» є зразком сімейного роману, де відображено, як у сучасній українській літературі осмислено стосунки в нуклеарній родині на тлі історичної спадщини, як історії минулого дають відповіді на питання сьогодення. Стосунки хворобливої залежності між членами однієї родини на тлі соціально-історичного хронотопу провінційного містечка стають ключем до розуміння особистої свободи і свободи вибору.

У сімейному романі Є. Кузнецової «Спитайте Міечку» хронотоп об'єднує категорії часу, простору і людини, що є ключовими елементами сюжетотворення й образотворення й формують змістове наповнення сімейного роману. Хронотоп роману, поєднуючи циклічність, плинність часу та мотив подорожей і дороги, відіграє важливу роль у створенні художньої реальності. Взаємодія часу і простору в тексті дозволяє читачеві глибше зрозуміти внутрішній світ жіночих персонажів, їхні переживання, прагнення та пошуки свого місця у житті.

Сімейні історичні хроніки в XXI столітті не втрачають своєї популярності, хоча серед сімейних романів панівним жанром стають саги. В історичній сімейній хроніці В. Шевчука «Тіні зникомі», що створена за всіма канонами жанру, автор порушує філософську проблему пошуків власного «Я»: крізь терни блукань і душевних пошуків людина знаходить істину, усвідомлює свою національну ідентичність, повернувшись до витоків — історії свого роду й народу. Для сімейного роману-хроніки «Тіні зникомі» характерна послідовність, лінійність у зображенні подій із використанням ретроспекції.

Отже, в українському сімейному романі XXI століття відображено традиції різного типу української родини. У літературі відстежуються трансформації й модифікації жанру сімейного роману, тексти яких орієнтуються на зміні в суспільстві та в інституті сім'ї, що виявляються в тенденції до змін традиційного

способу сімейного життя, розвитку нових типів сімей. Окрім того, остаточно відбувається руйнування міфу про ідеальні патріархальні стосунки, які століттями панували в українському суспільстві.



Розділ III.

**ТРАНСФОРМАЦІЯ
ЖАНРУ СІМЕЙНОЇ САГИ
В УКРАЇНСЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ
XXI СТОЛІТТЯ**

3.1 ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕПІЧНОЇ ПОЕТИКИ РОМАНУ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Роман «Музей покинутих секретів» української письменниці О. Забужко, опублікований у 2009 році, вважають однією з перших сімейних саг незалежної України. Цей твір здобув широке визнання та престижну літературну нагороду Центральної Європи «Ангелус». Сюжет охоплює значний історичний період, від 1940-х років до весни 2004-го: авторка в такий спосіб «розгортає» сторінки української історії, що пов'язані з діяльністю УПА, радянськими репресіями, утисками інтелігенції, першими роками незалежності. Важливим аспектом цієї сімейної саги є не лише історичний контекст, а й глибинне дослідження людських стосунків. На тлі історичних подій розгортаються особисті драми, зради, кохання та втрати.

Т. Белімова, досліджуючи сімейні саги, зазначає, що жанр саги є «досить архаїчним і малопродуктивним епічним різновидом не лише в українській, а й у світовій літературі. Виникнувши в Ісландії ще в дохристиянські часи, сага демонструє риси родинної хроніки, зокрема, літописання королівських родів («Геймскрінга»); відомі також казково-легендарні саги про вікінгів» [Белімова, 2010, с. 28]. Пізніше цей жанр стає основою, на яку накладаються риси героїчного епосу. Свій розквіт сказання, (саме так перекладається слово «saga» з давньоскандинавської) переживають у добу середньовіччя, проте актуалізуються, отримують нове життя наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть» [там само]. Ми намагаємось не погодитись із думкою Т. Белімової про малопродуктивність цього жанру в новітній літературі, адже саги є популярними і серед сучасних авторів, і серед читачів, чим і обумовлюється «активність» цього субжанру сімейного роману в останні роки в українській літературі.

О. Гречешнюк про особливості жанру сучасного сімейного роману, що останнім часом популяризується в літературній практиці, зазначає: «Оповідь ведеться від першої особи — головного героя роману, який перебрав на себе завдання пояснити, інтерпретувати та переосмислити на прикладі власних

сімейних життєписів історичне минуле свого народу, відновити сімейну пам'ять і таким чином віднайти свою ідентичність» [Гречешнюк, 2019, с. 144], на що й указують особливості поетики саги «Музей покинутих секретів». Так, на початку твору маємо графічно зображене докладне генеалогічне дерево Адріяна та Дарини; із перших сторінок авторка натякає реципієнту, що перед ним — родина історія [Шевченко, 2016, с. 198]. Тобто в сагах зазвичай відтворюють родовід головних героїв, тож, частіше за все, провідні сюжетні лінії починаються за декілька поколінь до зображуваних подій або події минулого й сучасності перетинаються.

О. Коцарев щодо жанрово-стильових особливостей роману висловлює свою думку. Він вважає «Музей покинутих секретів» О. Забужко «детективною деконструйованою родинною сагою, де популярна журналістка й торгівець антикваріатом намагаються розібратися в таємницях минулого, що пов'язане з історією УПА й Голодомором, у хитросплетіннях доль своїх і сусідніх родин» [Коцарев, 2010]. Символічним, на думку письменника, є те, що твір закінчується подіями 2004 року, у той історичний момент, що знаменувався подіями Помаранчевої революції. «“Музей покинутих секретів” багато в чому є саме романом про гідність, про вибір, про змагання між цинізмом й ідеалізмом, словом, про все те, що так виразно зматеріялізувалось у повітрі 2004 року» [Коцарев, 2010].

Специфікою сімейної саги О. Забужко «Музей покинутих секретів» є ознаки гіпертекстуальності (нелінійність, пазловість) та інтертексту (автоцититування, мотив воскресіння, постмодерний історизм); твір відображає соціокультурну ситуацію в пострадянській Україні, у ньому порушено проблеми індивідуальної та колективно пам'яті, ролі жінки в сучасному суспільстві та відтворено особливості формування стосунків у сучасній родині.

Я. Дубинянська називає сагу «Музей покинутих секретів» «стереокнижкою» і так обґрунтовує свою думку: «Роман Забужко якнайкраще ілюструє тезу, яку я давно вже не втомлююся повторювати: все найцікавіше у сучасній світовій літературі (що є, на відміну від української, добре жанрово структурова-

ною) твориться на межі й перетині різних, аж до непокєднуваності, жанрів і напрямів. Це не кон'юнктурне прагнення догодити всім категоріям читачів, а природна багатшарова стереоскопичність, без якої сьогодні вже не можна. «Музей покинутих секретів» — саме така стереокнижка. Наочний взірець того, як це робиться» [Дубинянська, 2010].

Із погляду тематичного оновлення в романі «Музей покинутих секретів» постає тема сімейних спогадів та збереження родинної та національної пам'яті, що пов'язано з усвідомленням українським суспільством травматичного минулого, зумовленого подіями ХХ століття. Суттєво оновлено функцію тексту сімейної саги: відбувається переосмислення радянського минулого крізь призму сімейних спогадів, відновлюється бажання заглибитись у власну історію, перебороти травми минулого, зберегти в пам'яті все, що колись викорінювалось. Збільшуються «масштаби твору», що обумовлено не лише великою кількістю персонажів, а й часом оповіді, який охоплює три покоління однієї сім'ї в трансформованій ретроспективі. У сазі маємо «включення» позалітературних текстів, а саме — використання документів, листів та приватних спогадів, фотографій.

Окрім того, маємо зміну авторського позиціонування: оповідь основної сюжетної лінії ведеться від першої особи — головної героїні роману, яка вирішує на прикладі власних сімейних історій та сімейних секретів свого коханого не лише розгадати тайни роду, а й зрозуміти та інтерпретувати минуле українського народу. Тобто героїня прагне відновити сімейну пам'ять, а вже потім через пам'ять роду визначити свою ідентичність і приналежність та віднайти шлях до особистого щастя. Все це відбувається під час змін світогляду у суспільстві (становлення незалежної України після падіння СРСР, перед подіями «революції Гідності»), тобто в часи посилення інтересу до історії держави.

Трактування жанру роману «Музей покинутих секретів» серед критиків і літературознавців не однотайне. Я. Дубинянська вбачає ознаки історичного, символічного, детективного, еротичного, ідеологічного роману [Дубинянська, 2010]. Л. Печерських наполягає на жанрі «історіографічний метароман» (з акцентом на постмодерний історизм) [Печерських, 2011,

с. 161]. Сама ж авторка в бесіді з кореспондентом DeutscheWelle зазначила: «Я завжди хотіла написати роман, який був би рівно-великий життю, тобто який означав би якийсь свій автономний світ, до якого запрошується читач і в якому йому хочеться жити разом з героями» [Вовк, інтерв'ю Забужко, 2010]. Далі авторка сама дає визначення жанру: «сімейна сага доби некласичної фізики» [там само].

3.2 ГІПЕРТЕКСТУЛЬНІСТЬ ЯК ДИСКУРСИВНИЙ ВИМІР СІМЕЙНОЇ САГИ «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» О. ЗАБУЖКО

3.2.1 ОЗНАКИ ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ РОМАННОГО ТЕКСТУ

Кінець ХХ – початок ХХІ століття став початком сучасної науково-технічної революції, що ґрунтується на інформаційно-комунікаційних технологіях. З'являються нові жанри та формати творів, пов'язані з онлайн-публікаціями, інтерактивністю та мультимедійністю. У. Еко припускав, що скоро відбудеться заміна книг CD-дисками та інтернет-романами [Еко]. Це передбачення частково справдилося, адже аудіокниги та електронні книги здобувають усе більшу популярність. У такому разі гіпертекст інтернету і гіпертекст постмодернізму стають нерозривно пов'язаними та взаємозумовленими явищами, а «гіперроман є породженням постмодерністської естетики та філософії у сукупності з ІТ-технологіями» [Бовсунівська, 2015, с. 34].

Сучасні романи й постмодерна чи метамодерна проза важко піддаються однозначному трактуванню, адже в сучасному літературознавстві поняття «жанр» суттєво розширюється завдяки дифузії жанру, його трансформаціям і модифікаціям. Окрім того, сучасні тексти розглядаються з позицій «інтертексту» та «гіпертексту», тому жанр роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» пропонуємо верифікувати, ураховуючи ознаки «інтертексту» й «гіпертексту».

А. Татаренко у своїх дослідження дає таке визначення гіпертексту: «Гіпертекст (у літературознавстві) — організація тексто-

вого матеріалуу такий спосіб, що він перетворюється на систему текстових одиниць, представлених не в лінійній послідовності, а як множинність зв'язків та переходів. Слідуючи ними можна утворити нові лінійні тексти, читати матеріал у будь-якій послідовності» [Татаренко, 2010, с. 499]. Гіпертекст став модною категорією в сучасній теорії літератури, і його розуміння варіюється, проте спільним для всіх тлумачень цього поняття є уявлення про гіперреальність, яку гіпертекст здатен створювати. Спираючись на наукові роботи А. Мержинської та Л. Сокол, А. Татаренко зауважує, що «переважна частина літературознавців визначальною характеристикою гіпертексту слушно вважає його нелінійність. Під гіпертекстом вони розуміють нелінійний художній твір, і як такі вони розглядають літературні тексти, що мають первісно (чи лише) друковану форму. В українському літературознавстві таке трактування є домінантним» [Татаренко, 2011, с. 103], тобто, зважаючи на таке трактування можемо визначити, що лінійність — не лінійність є ключовою ознакою належності художнього твору чи то до звичайного тексту, чи то до гіпертексту.

Жерар Женет у своїй книзі «Палімпсести: Література в другому ступені» (1982) запропонував п'ятичленну класифікацію типів текстової взаємодії, яку він назвав транстекстуальністю. Ця класифікація описує різні способи, якими тексти пов'язані один з одним. Отже, існують п'ять типів транстекстуальних зв'язків: інтертекстуальність «співприсутність двох або кількох текстів (цитата, плагіат, алюзія)» [Женет, 1998, с. 282]; паратекстуальність, зв'язки між компонентами одного тексту (заголовки, підзаголовки, епіграф, примітки, ілюстрації); метатекстуальність: коментарі тексту про самого себе (роздуми автора про власний твір, новий твір зі схожими мотивами, образами, коли останній експліцитно або імпліцитно полемізує з першим, коментуючи його); архітекстуальність (зв'язок тексту з жанром, до якого він належить і охоплює реляції між текстом і його жанрово-видовою надструктурою); гіпертекстуальність (зв'язок тексту з іншими текстами за допомогою посилань, позалітературних включень, де «новий текст (гіпер-

текст) також орієнтується на текст-попередник (гіпотекст), але за відсутності модусу коментування» [Женнет, 1998, с. 283].

Наприкінці ХХ ст. в умовах естетики постмодернізму й всезагальності інтернету народжується новий термін «гіперроман», тобто «гіпертекстуальний роман». На нашу думку, слід розглядати сагу «Музей покинутих секретів» О. Забужко саме як сімейну сагу з позицій гіпертекстуального виміру.

Літературознавиця Т. Бовсунівська окреслює ознаки гіпертекстуального роману, якими вважає: «гіпертекст та інтертекст; превалювання комбінаторики тексту над поетикою композиції; читач є співавтором роману; гіперреальність; багатомодусність, породжена постмодерністською естетикою; накладання різного обсягу хронотопів; ризоматичність образної системи; підсилена активність лейтмотивів; жанрова лояльність на тлі явно засадничого жанрового патерну; полістилістика; багатсюжетність та багатофабульність за читацьким вибором; підсилена фрагментованість тексту; ідеологеми у вигляді кодів, що не читаються, а декодуються; схильність до утворення найрізноманітніших кодів; фреймова структуризація змісту з відповідними переключеннями» [Бовсунівська, 2015, с. 56–57].

Дж. Ландоу пропонує таке розуміння гіпертексту: «Гіпертекст — це подання інформації як пов'язаної мережею гнізд, у яких читачі вільні прокладати шлях нелінійним чином. Він допускає можливість множинності авторів, розмивання функцій автора й читача, розширення роботи з нечіткими межами й множинність шляхів прочитання» [Landow, 1994, р. 82]. Отже, учений наголошує на таких властивостях гіпертексту як нелінійність подання інформації та істотна зміна структури.

Гіпертекстуальний роман відрізняється від роману класичного, адже, на думку Т. Бовсунівської, «просто роман — це лінійний простір оповіді без суттєвих розривів у логіко-пізнавальному плані, навіть за умови врахування ймовірного замовчування, гіпертекстуальний роман — це багатолінійність, яка може справляти враження хаосу та безладдя, дискурс як фрагментована, розшматована істина, яку треба зібрати як код, загадку, віртуальну гру, головоломку, пазлову картинку» [Бовсунівська, 2015, с. 7].

Зачинателем жанру гіпертекстуального роману вважають Ж. Перека, який почав писати романи на математичній основі, будуючи нелінійні принципи тексту. Значення творчості Ж. Перека літературознавці оцінили із запізненням. Суспільство 60–70-х років ще не було готове до сприйняття гіпертекстуальних романів, які відрізнялися від традиційних лінійних текстів. Ж. Перека створив варіанти роману-загадки, роману-лабіринту, роману-клепсидри, які можна назвати пазловими романами. М. Павич (1929–2009 рр.), сербський письменник, також створював подібні романи, тому його вважають винахідником жанру гіпертекстуального роману.

Майже вся проза М. Павича — гіпертекстуальні романи, але після численних експериментів із формою письменник повернувся до традиційного жанру, спираючись на структурні ознаки гіпертексту. З. Гук, досліджуючи творчість М. Павича, зазначає, що письменник застосовує у своїх творах принцип нелінійної структури романного тексту: «Неодноразово у своїх інтерв'ю та статтях він намагався прояснити явище гіпертексту (hiperfiction) як нелінійної структури, дати йому теоретичне обґрунтування. Фактично, у 2006 р. побачив світ останній великий прозовий твір М. Павича “Друге тіло: побожний роман”» [Гук, 2017, с. 375]. Це знаковий твір у сербській і світовій літературі. Він здобув широке визнання критиків і читачів. Роман змушує задуматися над важливими екзистенційними питаннями, але письменник уже не вдається до експериментів із текстом, хоча зберігає нелінійну структуру й пазовий сюжет. «Письменник відходить від експериментів із комп'ютерним читанням, але поетикальною домінантою залишаються активна участь читача, інтертекстуальність, гра з читачем, осмислена багатозначність, що уможливорює чималу кількість інтерпретацій» [Гук, 2017, с. 375]. Тобто роман «Друге тіло» М. Павича усе ж таки розглядається науковцями у гіпертекстуальному вимірі, однією із домінантних ознак поезики якого є інтертекстуальність.

Алла Татаренко, українська літературознавиця, уналежнила роман «Друге тіло» до постпостмодерністської фази творчості сербського письменника (кінець 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.) [Татаренко, 2010, с. 499–502]. У своїй розвідці дослідниця наго-

лошує на тому, що М. Павич використав «семантизацію форми як ергодичний прийом і використав стратегії інтерактивної гіпертекстуальності» [там само].

Текстуальну тканину «побожного» роману характеризує постмодерний історизм. У тексті стираються межі між художньою вигадкою та реальністю. Це створює ефект «розмиті» реальності, де вигадка стає частиною буденності. Автор використовує образи та символи християнської релігії для розкриття теми духовного пошуку, що надає смислу роману філософської глибини. Проаналізувавши структуру роману М. Павича «Друге тіло», можна припустити, що автор використав як нелінійність «композиційний принцип доміно, суть якого полягає в тому, що події сучасності (I, III, V розділи) начебто перетікають у давнину, поперемінно чергуючись із подіями XVIII ст. (II, IV розділи)» [Гук, 2017, с. 375–376]. Тобто роман «Друге тіло» — пазловий: переплітається сюжетно-фабульна канва подій XII, XVIII та ХХІ століть. У результаті розшифровки таємниць минулого, герої сучасності (наратор та його дружина) відкривають для себе таємницю «другого тіла».

Стрижневим у М. Павича є мотив воскресіння, що є таємницею «другого тіла». Автор дає змогу реципієнтові «дослідити багатозначність семантики вторинної тілесності (існування другого тіла в Христа після воскресіння та гіпотетичність існування другого тіла в людини після фізичної смерті)» [Гук, 2017, с. 377]. Герої сучасності розкривають таємницю «другого тіла», розгадуючи загадку святого Грааля та вбачаючи подвоєне зображення Христа на Туринській плащаниці. «У романі Павича висловлено думку, що вагомим доказом про існування “духовного тіла” є фрески у православних храмах із зображенням сцен успіння Богородиці, на яких Христос тримає в руках душу своєї Матері у вигляді сповитої дитини, коли земне тіло Богоматері лежить на смертній постелі. Наратор прискіпливо досліджує імовірні згадки про вторинну тілесність Христа у Святому Письмі, намагаючись з’ясувати, в якому тілі Він з’являвся учням після смерті, і суперечності, які супроводжували його появу» [Гук, 2017, с. 378].

Прийом сну властивий гіпертекстуальним романам М. Павича. Його використано з певною метою: завдяки такому прийому автор розкриває таємницю «другого тіла» героя-письменника. Письменник-оповідач бачить сни, де книги проголошують себе його другим тілом: «Ми — твоє друге тіло. Ми — твої книги. Жодного другого тіла після смерті ти не маєш і не матимеш. І що більше минає твоє життя і наближається до кінця, все більше твоїх радощів, твого минулого, все більше твоїх спогадів... все ще існують у твоїх книгах, у нас» [Pavić, 2006, s. 174–175].

Отже, текстуальна тканина «побожного» роману характеризується складністю та багатогранністю, відрізняючись нелінійністю, поєднуючи в собі елементи постмодернізму, античної міфології, християнської релігії та філософських роздумів. Це робить роман унікальним та неповторним твором, Сьогодні багато письменників намагаються написати подібні романи, проте цей письменник назавжди залишиться в історії світової літератури як засновник «нелінійної прози». Отже, гіпертекстуальний роман як жанрова пропозиція належить сербському письменнику М. Павичу (1929–2009 рр.), а його «нелінійна проза є втіленням повної дискредитації будь-яких відомих естетичних канонів і водночас має незліченну кількість виходів у культуру минулого» [Бовсунівська, 2015, с. 33].

3. 2. 2 «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» О. ЗАБУЖКО З ПОЗИЦІЙ ГІПЕРТЕКСТУ: ПАЗЛОВІСТЬ, НЕЛІНІЙНІСТЬ НАРАТИВУ, ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ ЯК ПОСТМОДЕРНІ ПРИЙОМИ ЕКСПЕРИМЕНТУ ІЗ ЖАНРОМ

Нелінійний наратив — це поняття постмодерної філософії, теорії і літературної критики, яке описує тексти з відкритою структурою, де реципієнт має можливість самостійно вибудувати шлях читання. Характерними рисами нелінійного наративу є розгалуження перспективних траєкторій створення й читання тексту, розділення тексту на відносно самостійні фрагменти, можливість комбінувати фрагменти вільно або за

сценарієм, розробленим автором, відмова від детерміністських задумів і лінійного розвитку історії. «У такому розумінні поняття “нелінійного наративу” вживається як синонім гіпертексту» [Стародубцева, 2011, с. 72].

На нелінійності саги «Музей покинутих секретів» наполягає дослідниця Л. Печерських, називаючи твір історіографічним метароманом: «Нелінійність роману, співіснування минулого і теперішнього у людському житті, вплив минулого на людину відповідають постмодерній поетиці, але цим концепт минулого не обмежується» [Печерських, 2011, с. 160]. Складник концепту часу роману актуалізує містичний або химерний дискурс і вказує на особливість «історіографічного метароману»: «Бачення місця людини у романі не позбавлене як іронії, так і ностальгії. Автор ставить питання справжньої реальності, оскільки життя в реконструйованому минулому постає реальнішим, аніж життя сучасної людини» [Печерських, 2011, с. 161].

Сама О. Забужко охарактеризувала роман так: «Знищені проекти, життя, задуми, любові, ненароджені діти... Усе це не витирається, не зникає, а продовжує існувати в невидимому полі і раціонально незрозумілими способами формувати наше життя. Простежую це на дистанції трьох поколінь. Важко сказати який жанр роману. Сімейна сага? Але у романі є члени однієї родини, які навіть не знають одне про одного» [Вовк, інтерв'ю Забужко, 2010]. Отже, у сімейній сазі маємо трое оповідачів, наявність кількох сюжетних ліній, що перетинаються між собою.

Відповідно до вектору сюжетного розвитку існують дві паралельні часопросторові лінії, що розвиваються одночасно й урешті збігаються в одній точці. Лінія сучасності побудована на тому, що активна журналістка бореться з бюрократією, відстоюючи справедливість. Вона щиро закохується в Адріяна, який безпосередньо пов'язаний із людиною з минулого, з іншою жінкою, про яку Дарина хоче створити передачу. Олена Довган, жінка з минулого, боролася з тоталітарною системою, будучи зв'язковою УПА. Журналістка має розповісти про травми минулого, щоб та боротьба не була марною. Необхідно засвоїти травматичний досвід поколінь, аби не повторити помилок у майбутньому, тому Дарині необхідно стати зв'язковою між

минулим і сучасністю. Отже, боротьба із тоталітарною свідомістю досі триває, але вона трансформується й набуває сучасного формату.

Як зазначає Л. Брега, нарація роману багатопланова, бо розповідь у творі ведеться від імені трьох осіб, що впливає на організацію часопростору роману: «індивідуально-авторський часопростір репрезентується у складній системі часопросторових відносин. Історії розгортаються крізь призму жіночих доль початку ХХ ст. і його кінця. Час подій — століття, але часопросторові рамки значно ширші — вони проникають у думки героїні та її сні, доповнюють картину документи і навіть родинне дерево персонажів, щоб, бува, читач не заплутався у хитросплетіннях доль» [Брега, 2014, с. 14].

Важливу роль в організації часопросторових площин у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» відіграє мотив сновидіння. Як зазначає Г. Файзуліна, «мотив сновидіння у творі тісно сплітає різні фрагменти українського родового хронотопу. Відтак, авторка постмодерно творить літературну мозаїку сюжету, який починає нагадувати споглядання знайдених у землі “секретів” через призму етнокультурних скелець» [Файзуліна, 2015, с. 87]. Тобто крізь призму снів головного героя відбувається синкертизм родового й соціально-історичного хронотопів, тому окремий часопросторовий вектор — це сні Адріяна, які відносяться до окремої сюжетної лінії й мають позачасовий вимір підсвідомості героя.

Як зазначав Ю. Лотман у своїх дослідженнях, «віра в таємничий смисл снів ґрунтується на вірі смислу повідомлення як такого» [Лотман, 1970, с. 125]. Стосовно снів у романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко, які відіграють роль проєкції образів минулого, слушно зазначає Л. Брега: «Тип сну в романі виступає важливою кульмінаційною подією — головний герой Адріян розуміє їх важливість в історії його родини. Авторка вплітає у полотно часопростору роману інформацію, отриману зі снів, — імена, факти, події — як абсолютно реальні. Саме вони стають поштовхом для подальшого розвитку подій у романі персонажа, тобто сновидіння відіграють хронотопічну функцію» [Брега, 2014, с. 15].

В основу нелінійного сюжету покладено мотив «таємниць»: секрети минулого герої намагаються розгадати крізь призму подій сучасності і скласти з окремих «пазлів» цілісну картину. Провідним мотивом роману є секрет Роду, тобто «скелет у шафі», який через роки нагадує про себе. Символічною є гра в секрети як зв'язок між минулим і сучасним, що створює ланюжок між поколіннями: «Дівоча гра в “секрети” походить ще від тих часів, коли на поч. 30-х рр. наші прабабусі ховали від більшовиків ікони, закопуючи їх у землю» [Файзуліна, 2015, с. 88], тобто секрет роду походить із більшого секрету, секрету минулого країни, і вкорінюється у свідомість разом із пам'яттю.

Свого часу, аналізуючи твір Кортасара «Гра в класики», Р. Семків рекомендував кілька способів його прочитання: «можна всі розділи по черзі, а можна — відповідно до спеціальних схем автора; або й загалом, як заманеться. Те саме можна припасувати й до «Музею покинутих секретів». Більшості читачів, «а кожна культурна людина нашого простору таки мала б узяти цю книжку до рук, — пише Р. Семків, — я б радив починати читання від третього розділу (“Сни Адріяна”) і далі перескочити зразу ж до розділу шостого (“Останній сон Адріяна”）」 [Семків, 2010]. Тобто літературний критик наголошує на пазловій структурі сюжету й радить читати роман, як пазловий, бо тлом для зображення подій тоталітарного минулого стають багатолінійні сюжети, які сприяють епізації твору та надають сімейній сазі панорамності й повноти.

Роман «Музей покинутих секретів» поєднує цікавий та динамічний сюжет, правдиве історичне підґрунтя та має специфічне стильове наповнення. Сюжетно-композиційна структура тексту складна, бо в сімейній сазі переплітаються два сюжети: перший — про сучасне посттоталітарне суспільство, де журналістка Дарина Гощинська шукає відповіді на болючі питання, розкриває секрети минулого, незважаючи на повсюдний контроль і бюрократію. Другий — про конфлікт «радянська влада — бійці УПА», зображений через історію Олени Довган. Минуле та сучасне в романі тісно сплітаються, поступово утворюючи єдину сюжетну канву.

Повстанський сюжет, що надає твору рис роману-епопеї (відображення значного періоду історичного часу, висвітлення життя героїв у його розмаїтті, складне переплетенні доль дійових осіб, філософське осмислення сучасних проблем), функціонує в площинах явного та прихованого, а сучасний, крім майже публіцистичних замальовок сьогодення з його продажними депутатами, більш чи менш принциповими журналістами й агентами спецслужб указує на ознаки класичної сімейної саги, де панує ідеальне кохання (Ватаманюк – Гощинська), ідеальна дружба (Гощинська – Матусевич), а вже потім виявляються ознаки детективу, що полягають у розкритті таємниць минулого й теперішнього. У фіналі роману всі лінії «пазлів» сюжету зливаються, усі деталі «знаходять» свої місця, а персонажі оприлюднюють зв'язки одне з одним.

Дослідниця прози О. Забужко Г. Файзулліна зазначає: «Фактично, перед нами «роман-музей», який виривається за межі літературного тексту і побудований за допомогою постмодерністського колажу... До того ж естетичний колаж романного сюжету імпліцитно доповнюється літературно описаними живописними колажами художниці Влади Матусевич, причини трагічної смерті якої намагається з'ясувати головна героїня роману – журналістка Дарина Гощинська» [Файзулліна, 2015, с. 88].

Отож, О. Забужко використовує текст роману для розвитку власних нарративних стратегій як у плані семантизації форми, так і в плані розвитку інтерактивної гіпертекстуальності, але якщо гіпертекстуальний роман норвезького письменника Ю. Гордера «Таємничий пасьянс» створено у вигляді колоди карт (одразу після списків персонажів подано зміст твору, розподіленого на чотири розділи відповідно до мастей гральних карт), то О. Забужко починає розповідь зі схеми історії роду Гощинських–Ватаманюків і «веде» читача до зал музею, секрети яких фокусуються в одній точці. У цих залах письменниця постійно інтригує читача, який сам намагається «розкодувати» секрети минулого й сучасного. Історичний повстанський сюжет розгортається за всіма канонами пригодницького жанру: зав'язка, нагнітання дії, кульмінація і, урешті, розв'язка. Поданий частинами, змішаний із основним сюжетом, він, здається, так спеціально й розбитий на ці значущі фрагменти.

У зав'язці читач дізнається про існування Адріана та його приналежність до УПА, далі йде активна підготовка до розгортання центральної колізії твору, включаючи детальний аналіз душевних поривань головного героя, опис його емоційного стану та поглядів на оточення, а після того, як досягнуто апогею розвитку дії, усе стрімко йде до свого завершення — загибелі персонажа.

Отже, у творі О. Забужко «Музей покинутих секретів» семантизацією обраної романної форми є різні за темпоральністю (минуле й теперішнє) «зали» музею. Потім теперішнє й минуле сплітаються в єдину схему й вибудовують стратегією інтерактивної часової гіпертекстуальності. «Зали» музею сучасного часопростору співіснують з минулим і стають «сховищем» минулого: події 40-х років ХХ століття зберігають багато таємниць, що є наслідком перебігу суспільно-політичних подій у країні впродовж півстоліття і сімейних секретів родини Гощинських-Ватаманюків.

3. 2. 3 ІНТЕРТЕКСТ ЯК ОЗНАКА ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ВИМІРУ РОМАНУ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Однією з ознак гіпертексту Т. Бовсунівська вважає інтертекстуальність [Бовсунівська, 2015, с. 56]. Поняття «інтертекстуальність» у літературознавстві вперше використовує Ю. Крістева, яка трактує це поняття як «текстуальну інтеракцію, що відбувається в межах окремого тексту» [Крістева, 2000, с. 415] й наголошує на тому, що в процесі інтертекстуалізації художній текст не лише створюється, а й постійно переосмислюється й трансформується.

Наголошуючи на ознаках інтертекстуальності роману, Т. Тебешевська-Качак пропонує розглядати «Музей покинутих секретів» як роман-систему, побудовану не за допомогою сюжетних ліній чи окремих персонажів, а як систему взаємозв'язків, що експліцитно та імпліцитно впливають на різні рівні тексту та «виявляються у тематичних та проблематичних вузлах, відносять в інтертекстуальних акцентах, літературних та істо-

ричних ремінісценціях, у фрагментах архетипної пам'яті та фольклорних екстраполяціях» [Тебешевська-Качак, 2010].

У своєму дослідженні ми спираємось на класифікацію інтертекстуальності, подану Ж. Женнетом, який визначив п'ять типів інтертекстуальності. Згідно з теорією вченого, четвертий тип відноситься до гіпертекстуальності, коли новий текст (гіпертекст) опирається на текст-попередник (гіпотекст), що окреслено автоцитатами, схожими образами, спільними мотивами прозових творів О. Забужко.

Однією з важливих ознак гіпертексту в романі «Музей покинутих секретів» є гіпертекстуальна автоцитата як посилання на власні образи й мотиви. Гіпертекстуальними автоцитатами можна вважати чоловічі й жіночі образи, створені авторкою до написання саги «Музей покинутих секретів». На думку Р. Семківа, «усі жінки авторки Оксани Забужко реалізують свої таланти. Дарка, Мілена, Рада, пані Марта, Оксана з «Польових досліджень українського сексу», а потім Дарина Гощинська й Влада Матусевич з «Музею покинутих секретів» мають визнаний суспільний статус (власні кошти, власне авто, власний простір). Чоловіки ж вимушені не так піти від них, як зійти з дороги» [Семків, 2012, с. 417–418].

Образ успішної тележурналістки Мілени (повість О. Забужко «Я — Мілена») трансформується: у романі «Музей покинутих секретів» героїню, схожу на Мілену, звать Дарина Гощинська, але авторка додатково створює образ ще однієї успішної жінки, Владди Матусевич, популярної художниці, яка є втіленням сестринських стосунків. Між жінками панують довіра, ідеальна дружба, та Дарина втрачає подругу й бере на себе відповідальність за розгадку її таємничої смерті (мотив оповідання «Сестро, сестро»).

Окрім того, чоловічі образи, створені письменницею, теж є схожими: в образі Ватаманюка можна віднайти риси характеру Лапчика, персонажа повісті «Я — Мілена». Як вважає літературний критик Р. Семків, «героя-коханця тепер вдосконалено: він тепер не менш успішний, ніж його подруга» [Семків, 2012, с. 417]. Що ж стосується спільних мотивів, що наявні у творчості О. Забужко то, Р. Семків зазначає, що «елітаризм, відмежування “меншості, котра розуміє” від тупого “піплу, що хаває”,

є наскрізною позицією всіх магістральних текстів Оксани Забужко, найперше, “Польових досліджень...” та NotreDamed’Ukraine. Жодних півтонів — світ поділено» [Семків, 2010]. Також ознакою інтертекстуальності в романі є самоцитування. На думку Л. Брега, «роздуми героїв, часами просто безкінечні, що відволікають від основного розгортання твору, дають змогу реципієнту відволіктися від сюжету й скласти “пазли” сюжету в єдине ціле» [Брега, 2014, с. 14].

Ознакою паратекстуальності в романі «Музей покинутих секретів» є позалітературні вклучення. У тексті є архівні матеріали, описи телевізійних сюжетів, розшифровки диктофонних записів. Під час розмови з Бухаловим Дарина робить диктофонний запис, але колишній «кдбіст» змушує журналістку видалити файл, та читач бачить його вихідні дані: «Формат: MP3, Частота дискретизації: 22 кГц, Якість звуку: 88 Кбіт/сек, Дата створення файлу: 27.04.2004, Дата редагування файлу: 27.04.2004, Розмір: 0 Кб» [Забужко, 2009, с. 758]. Письменниця акцентує увагу на видаленні файлу, адже розмір його складає 0 Кб.

Епізод знайомства Дарини із Владою Матусевич описано як кіносценарій: «Мізансцена виглядає так (дуже симпатично!): дві жінки, блондинка й брюнетка за столиком літньої кав’ярні в Хрещатицькому Пасажі, обидві стильні, добре задбані, з оголеними засмаглими плечима, — це кінець серпня, пора закінчення відпусток, на задньому плані вряди-годи проходить офіціант у білій куртці...» [Забужко, 2009, с. 67].

На ознаках інтертексту в романі наголошує Л. Брега: «Своєрідною маркою творчості став літературний прийом “текст у тексті”, наявний в обох романах Забужко: “Польових дослідженнях українського сексу” та “Музеї покинутих секретів”. Сама назва роману “Музей покинутих секретів” передбачає, що такими можливими вставними текстами будуть документи, фотознімки, точніше, їх описи. Так воно і є, і тут їх наявність не просто виправдана, а потрібна для розуміння фабули, історії життя героїв та історичного часу, що його зображує авторка. Тут “текст у тексті” якраз і складає той колаж, може, іноді надмірну кількість засобів і прийомів витворення постмодерного текстового полотна» [Брега, 2014, с. 14].

Ознакою архітектуальності роману є його жанрова багато-плановість. Так, на думку Я. Дубинянської, «емоційно-чуттєве в цій книжці добре врівноважене раціонально-філософським. Це роман ідей, викладених, за платонівською ще традицією, в діалогах персонажів, на чийсь думку, надто розлогих — але їхня функція це передбачає. Дарина бере велике інтерв'ю у Влади, подовгу розмовляє з матір'ю, з Вадимом, з Бухаловим та, звісно ж, з Адріаном. І “альтер-его” авторки, і її співрозмовники вивіщують свої світоглядні моделі, на зіткненні яких читачеві нібито пропонується відшукати істину» [Дубинянська].

Л. Печерських, спираючись на думку Л. Хатчен, наголошує на тому, що роману «Музей покинутих секретів» властивий постмодерний історизм: «Постмодерний історизм не переважаний “ностальгією” у своєму критичному баченні форм, контекстів, значень минулого. Якщо ностальгія застосована, вона завжди іронічно спрямована на себе і сучасну людину. “Музей...” містить особливий тип ностальгічних тверджень, іронічно спрямованих на минуле, що спричиняють неіронічне бачення людини як нащадку антигуманістичної історичної дійсності, тобто іронічне ставлення до минулого поєднане з розумінням цінності його досвіду» [Печерських, 2011, с. 158]. Наприклад, читаємо в тексті роману: «...вибач, серденько, але я не в змозі довше зносити цього отерпу безумної, вселенської ніжності, ... до нас із тобою жалю — до двох сиріт, покинутих напризволяще, як Ганс і Гретель у темному лісі, двох самотніх випортків, викинутих на берег нового століття надсадним зусиллям стількох занапащених поколінь чоловіків і жінок, котрі, в кінцевому підсумку, іно й спромоглися, що видобути нас на світ, і з тим їх належить посмертно привітати, бо ж більшості їхніх ровесників і того не вдалося...» [Забужко, 2009, с. 23].

Тобто однією із провідних тем роману є історія країни й роду, історія, про яку довгі роки «не прийнято» було говорити. О. Забужко ставиться до подій минулого із повагою, але не забуває іронізувати, розглядаючи кумедні зачіски жінок та чудернацькі капелюхи чоловіків епохи «хрущовської відлиги» чи «брежневського застою» [Забужко, 2009, с. 11].

Таку ж думку обстоює і В. Агеєва. Хоча дослідниця не оперує терміном «постмодерний історизм», але зазначає: «Цю захоплюючу, психологічно достовірну прозу коли й можна назвати історичною, то лише в тому сенсі, що авторка бездоганно знає обрану для зображення епоху» [Агеєва, 2010]. Далі літературознавиця акцентує увагу на тому, що деякі епізоди, художні деталі роману не можуть бути вигаданими: «Сюжет “Музею покинутих секретів” ґрунтується на документах, архівних пошуках, нечисленних, на жаль, мемуарах, а найперше — на усних історіях, зібраних письменницею спогадах учасників подій» [Агеєва, 2010].

Постмодерний історизм впливає й на ознаку жанру твору. На думку Я. Дубинянської, це історичний роман про УПА, бо письменниця ретельно збирала матеріал, працювала над документами тогочасних реалій: «Історичний роман — це серйозно. Історичний роман на суперечливу та дратівливу тему — це виклично: немає кращого способу розбурхати українську громадськість, як вкинути в інфопростір чергову історико-реваншистську дискусію; зокрема влада завжди так робить, на доступному їй рівні. Немає сумніву, що саме історичні твори будуть на тренді у нашій “високій літературі” найближчі кілька років. Проте Оксана Забужко ані на безпрограшній темі УПА, ані на другоплановій історичній лінії про задушливі часи застою не зупиняється» [Дубинянська, 2010].

На думку Л. Печерських, «О. Забужко вибудовує картини минулого в душі Бартівської реконструкції, усвідомлюючи неможливість зафіксувати людське життя засобами традиційної історичності. Авторка намагається відбити важливіші, на її погляд, позаісторичні аспекти життя людини, чим демонструє іронічне ставлення до традиційної історії» [Печерських, 2011, с. 159]. Саме позаісторичні аспекти адекватно фіксують у романі людське життя: «...крім фактичної, заземленої на імена й обличчя, є ще й інша, глибша правда прожитих людьми історій, та, якої не видно стороннім і якої не вигадася і не вдаси. Та, що за межею піддатности» [Забужко, 2009, с. 631–632].

Важливою з погляду жанроутворення та ознак інтертексту в романі є проблема смерті й воскресіння. Проблема смерті

в романі «Музей покинутих секретів» розглядається в аспекті хронотопної організації, провідних мотивів, ключових символів та світоглядних позицій О. Забужко. На думку Л. Брега, «мортальна проблематика активно використовується саме в цьому творі письменниці. Ми бачимо смерть Гелі Довганівни, художниці, опис смерті бабусі з дитячого спогаду художниці, спогад про місце масових поховань там, де зараз побудований автошлях. Топоси смерті є своєрідною особливістю в “Музеї...”, ймовірно, інтенції обумовлені світоглядними та художніми установками письменниці» [Брега, 2014, с. 15]. Тобто жанрово-стильовою особливістю роману є перехід від одного виду простору до іншого, що обумовлено унікальною рисою топологічного мислення О. Забужко. Творчі устремління авторки завжди направлені в бік життя: для головної героїні Дарини смерть подруги не є приводом для песимізму, навпаки, ця трагедія мотивує жінку до подолання деструктивної сили смерті, тобто мортально-просторове мислення Забужко не сприймає смерть як трагедію. Вона вбудовує її в природний плин життя.

К.-Г. Юнг у праці «Архетипи і колективне несвідоме» класифікує форми відродження відносить вознесення Христа не до Воскресіння (*resurrectio*), а до Відродження (*renovatio*). Він вважає воскресіння сутнісним перетворенням, відродженням, а отже, така трансмутація пов'язана із переходом тілесної форми в духовну, а смертної сутності — у безсмертну, про що свідчить вознесення Христа [Юнг, 2013, с. 151–152].

У романі «Музей покинутих секретів» Адріян «Звір», вояк УПА, воскресає: його відродження відбувається в тілі сучасного Адріяна, коханого Дарини. Адріян-молодший бачить сни, де все деталізовано до найменших подробиць. Т. Бовсунівська зображення подій через сновидіння визначає як оніричний текст. Дослідниця наголошує, що сон в літературному творі «стає кодом утаємниченого від персонажа майбутнього чи минулого, але часто не прочитується самим персонажем» [Бовсунівська, 2015, с. 199].

У снах Адріян Ватаманюк — воїн УПА, якого переслідує КДБ, він отримує поранення у 1947 році. Отже, Ватаманюк — це «друге тіло» Адріяна-воїна, реінкарнація, завдяки якій необхідно

розкрити таємницю не лише своєї родини, а й трагедію нації. У такий спосіб у романі виявляється ідея відродження героя в другому тілі. Елейн Паджелс, досліджуючи питання тлумачення воскресіння та можливість вторинної тілесності у книзі «Гностичні Євангелія», наголошує: «Переконання, що мертва людина повернулася до життя є, звичайно, парадоксальним. Але цілком можливо, що цей парадокс приховує таємницю своєї непереборної привабливості, хоча й суперечить нашому історичному досвіду, є виявом людських емоцій. Він звертається до наших найглибших побоювань і виражає наше прагнення подолати смерть» [Pagjels, 1981, p. 65].

Я. Дубинянська вважає епізоди сновидіння та реінкарнацію Адріана-молодшого елементами фантастики: «Епізоди з життя Адріана-першого, що їх бачить уві сні Адріан-другий, могли б залишитися просто літературною метафорою — але письменниця підводить під цей феномен науково-філософську концепцію, розробляючи оригінальну фантастичну ідею у руслі сайнс-фікшн. Чим доводить теж давно зрозуміле в світі, але далеко не всім очевидне у нас: високої літератури без суттєвого елемента фантастики вже просто не існує» [Дубинянська 2010]. У романі «Музей покинутих секретів» у більшості випадків сні, які бачить Адріан, є фактами справжніми. Це виявляється під час бесіди із Бухаловим, службовцем СБУ. Як з'ясувалося, смерть Гельці сталася заради справи, але невідомими фактами залишилися ім'я зрадника, обставини, її вагітність. Л. Брега так коментує цей контекст: «Смерть у символічній традиції перетворення, скидання зовнішнього «Я» або ж звільнення від чогось. Таким звільненням у романі є звільнення від таємниць, котрі потребується розкрити заради історичної правди, заради морального обов'язку нащадків» [Брега, 2014, с. 15], тобто смерть є необхідною умовою для того, щоб відродитися.

Отож, О. Забужко в романі «Музей покинутих секретів» поєднує унікальні жанрово-стильові риси сучасного сімейного роману. З одного боку, у ньому виявилися традиції постмодернізму: на гіпертекстуальність вказують такі ознаки, як автоциткування, інтертекст, комбінаторика тексту, схильність до утворення найрізноманітніших кодів та підказок щодо їх роз-

кодування, підсилена фрагментованість тексту, накладання хронотопів різного обсягу та часового режиму, «постмодерний історизм», пазловість або «принцип доміно» в структурі сюжету. З іншого боку, письменниця вибудовує реалістичні засоби осягнення світу. Отже, О. Забужко репрезентує новітні наративні стратегії, що впливають на розвиток сімейної саги у вітчизняній літературі.

3.3 КОЛЕКТИВНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В СІМЕЙНОМУ РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

3.3.1 КОЛЕКТИВНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ЗАСІБ ПОЄДНАННЯ МИНУЛОГО Й СУЧАСНОГО

За останні десятиліття в Європі й Америці межі розуміння колективної пам'яті помітно розширилися й набули нових, почасти полемічних сенсів. Дискусія розвивається в трьох площинах: колективна пам'ять – колективне пам'ятання; колективна пам'ять – офіційна історія; колективна пам'ять – індивідуальна пам'ять. «Через концепт пам'яті не просто переосмислюють минуле, — зазначає Х. Рутар, — але й вирішують клопоти зі збереженням та відновленням ідентичності при зіткненні несумісних пам'ятей та шукають шляхи, як дати раду з травмами минулого» [Рутар, 2020].

І. Франко, обговорюючи проблеми української нації, розумів її як «суцільний культурний організм» [Франко, 1986, с. 404]. На думку сучасних дослідників, письменник «трактував культуру як субстанцію національної ідентичності» [Шукай, 2020, с. 120]. Тобто в умовах бездержавної нації, культурний топос може бути помітно звужений, і в майбутньому виникає загроза формування політичної нації без національного культурного ядра.

Колективна пам'ять нашої нації, на думку філософа С. Дацюка, становить «окрему проблему для майбутнього України» [Дацюк, 2018]. Він вважає, що через «наявність різних конфлік-

туючих матриць колективної пам'яті українці в принципі не можуть домовитися про своє майбутнє» [Дацюк, 2018].

За таких обставин закономірно постає проблема відродження національної культури, національної ідентичності, що пов'язане з питаннями колективної та індивідуальної пам'яті українського народу. І. Дзюба наполягає на тому, що «самостійне історичне буття українського народу має бути забезпечено культурно» [Дзюба, 2006, с. 926].

У другій половині ХХ століття пам'ять як здатність зберігати інформацію про події минулого стала об'єктом міждисциплінарних досліджень, універсальною концепцією гуманітарних наук. На помежів'ї 1970–1980-х років, за результатами наукових світових досліджень (П. Нора, М. Хальбвакс, А. Ассман, Я. Ассман), відбувся стрімкий розвиток колективної пам'яті: «Живий інтерес до пам'яті швидко набув глобальних масштабів» [Нора, 2014, с. 9]. Французький науковець П. Нора запропонував термін місце / місця пам'яті як локуси, символічні об'єкти, з якими в людей асоціюються певні спогади й цінності [Нора, 2014]. Ідеї стосовно інтересу до властивостей пам'яті та до її ролі в історії людства пов'язані насамперед з дослідженнями Моріса Хальбвакса [Хальбвакс, 2005]. Усі ці ідеї сприяли появі терміна «колективна пам'ять» у філософії, психології, культурології, антропології, соціології та літературознавстві.

Х. Рутар утакий спосіб розглядає властивості колективної пам'яті: «Колективну пам'ять розуміють як динамічну структуру, що виникає шляхом повсякденної взаємодії та взаємовпливів розказаних історій про себе, передається у межах декількох поколінь, відображає власні уявлення членів групи про те, що вони вважають своїм минулим, і, що важливо, передбачає певний рівень компетентності кожного, хто тлумачить це минуле» [Рутар, 2020].

А. Ассман у своїх дослідженнях, що стосуються властивостей пам'яті, наголошує на тому, що минуле не дає себе «законсервувати», бо постійно виявляється в сучасному [Ассман, 2014]. Дослідниця розглядає колективну пам'ять як синтез пам'яті комунікативної та культурної, що поєднує минуле з сучасним. Зважаючи на історичний контекст, це означає, що досвід ми-

нулого завжди впливає на майбутнє. Минуле «приспосовується» до сучасного, залежить від духовних потреб та інтелектуального розвитку конкретної особистості або групи осіб. Між предками й нащадками існує тісний зв'язок: наче ланками ланцюга передаються у спадок надії, очікування й страхи.

У сучасному літературознавстві проблеми колективної пам'яті досліджують Т. Гундорова (2013), О. Пухонська (2018), які вводять терміни «постколоніальна травма», «місця пам'яті» у літературознавчий дискурс та аналізують їх крізь призму художнього твору. Серед різноманітних визначень пам'яті, які, по суті, зводяться до її основних функцій (зберігання, запам'ятовування, забуття), найбільш продуктивною є ідея окреслення місць пам'яті як «кристалізації нашої колективної спадщини» [Нора, 2014, с. 99–100]. Місцями пам'яті можуть бути конкретні об'єкти (пам'ятники, знаки, ритуали) або ж ідеї та образи, втілені у творах мистецтва (картини, скульптури, виставки). Тобто місця пам'яті є своєрідним архівом, де зберігається духовна спадщина минулого.

В останні десятиліття в Україні відбувається процес переосмислення історичних подій в аспекті національної колективної пам'яті; наше суспільство прагне завершити попередній (травматичний) і розпочати новий (перспективний) етап свого свідомісного та світоглядного розвитку. За допомогою художнього тексту автор може впливати на читача, порушуючи проблеми національної пам'яті, колективної «травми», належності / неналежності до нації: у такий спосіб українська культура торує шлях до національної ідентичності.

3. 3. 2 ТОПОСИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ І КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

О. Забужко здійснила спробу окреслити місця індивідуальної пам'яті в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» і визначити їхній вплив на колективну пам'ять із намаганням довести, що колективна пам'ять крізь індивідуальну, родову, впливає на

усвідомлення національної ідентичності інтелектуально розвиненої особистості.

Проблемою сьогодення стало те, що наукові дослідження колективної пам'яті виявилися небезпечними для політичного буття країн. Політики зрозуміли, наскільки небезпечним є вільне дослідження науковцями колективної пам'яті. С. Дацюк зазначає, що «зрозумівши це, політики відокремили дослідження колективної пам'яті від публічної політики пам'яті. Це відбулося зокрема в Україні, в Росії, в Польщі. Наслідком цього стала ситуація, наприклад, коли безліч країн Європи досі мають невдалі спроби створити інклюзивну історію Другої світової війни. Виникає питання: чи взагалі “memory studies” можуть бути аполітичними, тобто чи може взагалі дослідник лишатися у достатній дистанції від політики, коли мова йде про колективну пам'ять – етносу, нації, Європи та світу» [Дацюк, 2018].

Про історичну та ідеологічну концепцію, репрезентовану в романі, О. Забужко висловилася у своєму інтерв'ю у такий спосіб: «На сьогоднішній день у нас не вироблено національного нарративу — тобто єдиної картини, єдиної зв'язної послідовної розповіді про нашу історію ХХ-го століття, чи хоча би повоєнної історії. Саме тому ми не є європейською країною, ми не в європейській унії і не скоро в ній будемо... Ми всі продовжуємо жити у поствоєнному світі, світі, породженому і сформованому Другою світовою війною» [Л. Шевчук, інтерв'ю Забужко, 2009].

У сімейному романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко «місцями пам'яті» є топоніми, що відображають місця, де відбувалися історичні події (Київ та околиці початку 2000-х, Львів та ліси Львівщини — до 40-х і 40-ві роки ХХ ст., Польща, Відень, Захід), старі фотографії, образи персонажів, спогади, сни героїв, імена; навіть назву роману та епіграф можна інтерпретувати як «носіїв» колективної пам'яті.

«Місце пам'яті» — це можливість висловити індивідуальні спогади, щоб розпізнати та ототожнити їх із колективним усвідомленням минулого досвіду. Із цього погляду роман “Музей покинутих секретів” аналізуємо як текст, зосереджений на безлічі кодів і таємниць, які можуть бути пов'язані з “місцями

пам'яті» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 161]. Так, наприклад, епіграфом до роману Оксана Забужко взяла напис на стіні камери львівської в'язниці КДБ та гестапо: «Хоч знати, що з нами? Чекай на нас». Для відповіді потрібні зусилля, які мають докласти сучасники, щоб зрозуміти, як індивідуальна пам'ять заповнює колективну через особисті спогади [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 161].

Щодо етимології назви «Музей покинутих секретів», то саме в ній, на нашу думку, закодовано ідейний смисл саги: дівчата ховають секрети, довіряючи одна одній. Потім ці секрети можуть стати музейними експонатами. Це і є певним кодом дешифрування пам'яті. О. Забужко проводить паралель між дівчачими секретами та історією: «...а тобі не здається, що таке ховання скарбу в землю — це немов наскрізний архетип української історії?» [Забужко, 2009, с. 4].

Сюжет роману охоплює історію трьох поколінь, кожне з яких має свої «секрети», що впливають на майбутнє нащадків. Авторка використовує «секрет» у якості символу колективної пам'яті, що впливає на пам'ять індивідуальну. Кожен «секрет» — це окремих фрагмент історії, який доповнює загальну картину. Як смисловий образ він організований за принципом, що властивий постмодерністським текстам, відображає авторське сприйняття дійсності та допомагає з'єднати фрагментарні сюжетні лінії роману. О. Забужко відмежовує колективну пам'ять від офіційної. Створюючи образи Гельці й Адріяна Ортинського, вона спиралася на перекази, звертаючись до свідків тих часів. «Головним документальним джерелом, на яке я покладалася, лишалась так звана «усна історія» — та, що зберігається в переказах» [Забужко, 2009, с. 823]

Категорія правди в романі позбавлена іронічного навантаження, недарма в одному із інтерв'ю на питання з приводу підґрунтя роману авторка відсилає читача до передмови до «Хронік від Фортінбраса», де міститься короткий нарис з життя батька О. Забужко, на той час політв'язня. Шляхом відбудови родової, сімейної пам'яті в романі відображено відновлення пам'яті колективної, тобто відновлення сімейної пам'яті стає ключем до розуміння пам'яті колективної. У романі це відтво-

рено за допомогою метафори: когнітивний процес індивідуального запам'ятовування образно переноситься на рівень колективу. Авторський задум, на нашу думку, полягає в тому, щоб у такий спосіб надати можливість сучасному поколінню усвідомити травматичний досвід минулого з відстані півстоліття, адже спогади про Другу світову війну й досі є болісними й смислоносними. Емоційна складова цієї пам'яті не до кінця відсторонює питання про катів і жертв, про усвідомлення «чужих» і «своїх», про кілька воєн, які точилися в Україні на тлі глобальної війни. Отже, колективна пам'ять — це не просто сукупність індивідуальних спогадів, а комплекс ідентифікаційних знаків, які об'єднують однодумців і допомагають розпізнавати «своїх» серед людської спільноти.

Авторка починає роман із представлення родоvodu головних героїв не лише для того, щоб натякнути на сімейну історію, а й ще для того, щоб нащадки розуміли: ніколи не треба забувати про предків, бо це коріння роду й історія держави. Героїв-сучасників Дарину й Адріяна зв'язують герої минулого. Жінка Олена Довган — двоюрідна бабця Адріяна, але він до кінця не усвідомлює ролі цієї жінки у своєму житті й широко дивується походженню свого імені. Тобто зв'язок Адріяна з предками розірваний, він навіть не розуміє, хто його так назвав і чому? «Звучить майже як імена іншого народу, але, може, той народ і був іншим, — таке всі скінчені 1933-м роком на Київщині й Полтавщині...» [Забужко, 2009, с. 14]. Саме в такому контексті авторка натякає на штучний голод в Україні 1932–1933 років та забуття про ті страшні події. Х. Рутар так коментує ці контексти: «Цей вододіл Оксана Забужко датує роком Великого Голоду в підрадянській Україні і лінкує з повоєнним, теж великою мірою штучним, голодом 1946–47 років. Досвід пережитого голоду стає паролем єдності страждання усіх українців — тьоті Люсі зі сходу та Гельці з повстанської криївки, Дарини та Андріяна як прямих нащадків цих двох жінок, які за збігом обставин допомогли одна одній, і сучасного покоління, яке має пізнати правду і зберегти пам'ять [Рутар, 2020].

Доречним, на нашу думку, є коментар Х. Рутар стосовно штучного голоду й ролі УПА, як факту, зазначеного О. Забужко

в романі: «ОУН виграла також інформаційну битву — друкувала й поширювала факти про голод на центральній і східній Україні, закликала не вступати у колгоспи та допомагати селянам зі східних областей і приєднуватись до боротьби з більшовицькими окупантами» [Рутар, 2020], адже Голодомор — це мільйони загиблих українців під час тоталітарного режиму: «Для будь-якого українця спомин про 1932–1933 роки — це передусім нагадування про жахливу трагедію, що обернулася нечуваними масштабами загиблих співгромадян. Це те, що назавжди закарбувалося в генетичній пам'яті. Це те, що за будь-яких часів і обставин (навіть тоді, коли самі факти намагалися на офіційному рівні замовчати або заперечити) передавалося із покоління в покоління і криваво ятрило свідомість» [Колесник, 2012, с. 172].

До спогадів про Голодомор авторка повертається неодноразово. Один із вояків УПА Карий згадує, як у ті часи по Слобожанщині збирали трупи по хатах і були випадки, коли людей живцем закопували в землю: «Мати ще дихали, — зауважує Карий, — то об'їщик каже — їй один день остався, то що я по неї ще завтра буду їхати? Та так і закопали...» [Забужко, 2009, с. 209].

Штучний голод влада намагалася спровокувати й на землях Західної України, насильно заганяючи селян у колгоспи. Про цей факт теж згадується в романі: «В селі вже був колгосп — ще в серпні, на самі жнива, в найгарячішу пору наскочили гарнізонники, привезли з собою шмірака-українця десь із східних областей, і той, розмахуючи наставленим автоматом, замкнув усіх мужчин в оборі, поставив довкруги цеп солдатів і заявив — оце доки не впишетесь до колгоспу, ні один живим не вийде! Виходити, з піднесеними догори руками, стали на третій день — як уже почали пити власну сечу. Так постав колгосп імені Молотова. Зібране збіжжя конфіскували, оголосили, що видаватимуть назад тільки тим, хто працює на колгосп, по п'ятдесят грамів за так званий “трудодень”. Це була панщина, якої не бачили тут і за “сто літ перед тим, за небіжки Австрії”» [Забужко, 2009, с. 471–472].

Дослідник творчості письменниці А. Новиков акцентує увагу на тому, що письменниця описує трагедію нації, яка потерпа-

ла одночасно від двох режимів — нацистського та радянського: «Забужко чи не вперше наголошує на тому, що звірства на щойно приєднаних до радянської імперії теренах нерідко взагалі нічим не були вмотивованими» [Новиков, 2015, с. 40]. Авторка змальовує страшні картини виселення людей зі своїх домівок: «Вивозили на Сибір цілі села в чім стоялося, без суда мордували людей на місці, піднімали на багнети, прив'язували до коней, розпорювали животи вагітним і гвалтували дівчат перед очима матерів» [Забужко, 2009, с. 471]. Такі травми нації не могли не залишити свого відбитку на родовій і колективній пам'яті, бо «не надто церемонилися “визволителі” з галичанами і під час німецько-радянської війни. За найменшу підозру у зв'язках з УПА місцеве населення піддавали тортурам, котрим, ймовірно, позаздрили б і гестапівці» [Новиков, 2015, с. 40].

На думку німецького вченого Я. Ассмана, є певні місця, що пов'язані з сімейною історією та несуть у собі силу спогадів [Я. Ассман, 2004]. Феномен таких «сімейних місць» полягає в тому, що вони сприймаються представниками різних поколінь на рівні інстинкту: родина, що живе на одній території більше трьох поколінь, прив'язується до місць, де поховані предки, і відчуває свою спорідненість з природою, із ландшафтами. Тобто такі ландшафтні місця і є «місцями пам'яті». У сімейній сазі «Музей покинутих секретів» «місця пам'яті» представлені не лише топонімами, а й старими світлинами, які зв'язують предків із нащадками.

Нащадки великих трагедій українського народу можуть зберігати родову пам'ять, що відбилася на фото. Роман «Музей покинутих секретів» О. Забужко так і починається, зі словесного зображення панорами старих фотографій. Дарина Гоцинська розглядає фото шістдесятих років, панування відлиги як забуття страшних трагедій: «Знаєш, що я оце собі подумала? Що жінки взагалі менш піддатні на забурення політичного клімату — вони влізають у капронові панчохи, а згодом і в дефіцитні колготки, і зосереджено розгладжують їх на нозі, геть не вважаючи ні на вбивство Кеннеді, ні на танки в Празі, і тому насправді обличчя країни визначають чоловіки — принаймні тієї, що була» [Забужко, 2009, с. 12].

Авторка з іронією висловлює думку про те, що політика — це взагалі не жіноча справа, але, розгорнувши старий сімейний альбом, Дарина Гощинська роздивляється фотографії і розкриває перед нами причини «травмованої» української нації, що відбилися в спогадах родової пам'яті — журналістка згадує батька: «На мить, як у спалаху блискавки серед глибокої тьми, я вгледіла живу людину — дивно, що це був той самий мій батько, якого я, відай, потай від себе й далі трохи соромилась. Персонаж, що надавався б на якийсь-то портрет хіба лиш у ролі статистичної одиниці: цебто, якби була змога облічити, скільки їх, таких, у тім поколінні було — не арештованих, не посаджених, не внесених у списки Amnesty International, а тихо згаслих у власному ліжку від чесних серцево-судинних, ниркових та інших недостатностей, котрих прями причини видимі тільки близьким родичам — звісно, в кого такі були» [Забужко, 2009, с. 12].

Письменниця згадує всі суспільні колізії ХХ століття, що збережені на старих фотографіях, і в такий спосіб здійснює проєкцію індивідуальної пам'яті на пам'ять колективну, адже мільйони життів забрали й Голодомор, і Голокост: «Шість (чи більше?) мільйонів мертвих євреїв — дорівнює Голокост. Десять (чи менше?) мільйонів мертвих українських селян — дорівнює Голодомор. Триста мільйонів біженців — дорівнює п'ятдесяти шістьом локальним війнам початку ХХІ-го століття. Історію творить бухгалтерія. Під час хрущовської реабілітації розстріляним у тюрмах НКВД ліпили були в довідках для родичів, у графі “Причина смерті”, найвигадливіші медичні діагнози — серцево-судинні, ниркові та всілякі інші недостатності, — власне на те, щоб не зосталося розстрільної цифри. Через двадцять років вигадка стала реальністю (з дотепними вигадками так воно зазвичай і буває!): люди стали в дійсності гинути від того, від чого їхні батьки й дідове — на папері» [Забужко, 2009, с. 12].

«Тобто події минулого суттєві й завжди живі для сучасності. Пам'ять про них переноситься з минулого в сьогодні, вони набувають духовного значення, бо, так би мовити, уже вписалися у внутрішні й зовнішні обставини прийдешніх поколінь, на основі яких про них пам'ятають, а отже, ці події, безперечно, впливають на майбутнє» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 160].

С. Сонтаг у праці про світлини називає фотографії «реестром смертності» й наголошує на тому, що світлини пом'якшують моральні судження й історичні факти, примушують дивитися на минуле «розчуленим поглядом» [Сонтаг]. О. Забужко здійснює у творі акцент на описі фотографій як на «місцях пам'яті», натякаючи на те, що вони є свідками минулого й не дають можливості забуття. Дивлячись на людей із фотографії, головна героїня розуміє, що майже кожен із тих, хто закарбований на світлині, має власну історію, що ніколи не має бути забутою.

Носійкою колективної пам'яті в романі авторка робить жінку, Дарину Гощинську, журналістку з активною громадянською позицією. Саме Дарина, на нашу думку, впливає на Адріяна, спонукає вивчити свій родовід та розкриває його можливості для усвідомлення національної ідентичності. Тлом усього роману, місцем колективної пам'яті, є фото боївки УПА, на якій серед чоловіків стоїть жінка, Олена Довган.

На думку Х. Рутар, існує тісний зв'язок між Дариною та Оленою Довган: «Зв'язок двох жінок — жінки з минулого Гельці та жінки з теперішнього Дарини — символічно-містичний, неправдоподібний, однак стратегією авторки є декларація, що пам'ять може передаватися і так, особливо на межі остаточної втрати. Жінки народжують і дають імена своїм дітям. Цей момент пам'яті в повторених іменах є дуже важливим [Рутар, 2020].

Дарина, побачивши Олену на фото боївки УПА, відчуває якесь незрозуміле збудження. Журналістка усвідомлює, що жінка ця неймовірна, і вирішує створити про неї телепередачу. Поруч із Оленою на фото є чоловік, на якого Дарина теж одразу звернула увагу: вродливий брюнет нагадав жінці Кларка Гейбла, але на відміну від актора вона побачила в його очах непідробний смуток. Тобто чоловік, чимось схожий на Адріяна, дивився на Дарину зі старої світлини й мимоволі привабив увагу молодій журналістці, а отже, образ на фото вже запрограмував підсвідомість Дарини, яка зовсім скоро усвідомить «формулу щастя» — кохати по-справжньому.

«Фотографія боївки УПА пов'язує між собою два покоління: повстанців Гельцю та Адріяна-упівця й журналістку Дарину та її коханого Адріяна. Сучасний Адріян бачить у снах життєві си-

туації, що пов'язані з життям парубка зі світлини — Андріяна-упівця — та підсвідомо переживає їх. Саме завдяки снам Андріяна відбувається розкодування світлини. Зображення допомагає розказати про себе» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 162]. Дослідниця А. Ассман пояснює цей підсвідомий зв'язок у такий спосіб: «Фотографія стає прямим і надійним доказом минулого, що вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей» [А. Ассман, 2012, с. 235]. «Саме фотокартка стає місцем пам'яті. І крізь призму пам'яті індивідуальної впливає на колективну» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 162].

«Пам'ять опосередковано, підсвідомо може утримувати такі факти, а відтак і ґрунтовану на них ідентичність через соціальні інтеракції та комунікацію. Те саме стосується часового проміжку історичної свідомості з-поза меж індивідуальної пам'яті та пам'яті поколінь. Отже, ще до того, як минуле через тлумачення стає історією для пізнішої сучасності, воно починає переінтерпретування і здійснює вплив на майбутні покоління» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 161]. Отож, не лише географічні назви, але й фотографії в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» є то-посами пам'яті, завдяки яким авторка намагається відновити архів індивідуальних спогадів та які примушують замислитись над проблемою пам'яті колективної, усвідомити національні травми, активувати коди приналежності / неналежності до своєї нації (маємо на увазі українську ідентичність), окреслити межі національно-культурного потенціалу інтелектуальної особистості, образ якої відтвореної в романі.

3. 3. 3 ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ТА КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ХРОНОТОПУ

На відміну від хронотопу класичних сімейних саг, якому властива лінійність, у романі О. Забужко спостерігаємо його динаміку до нелінійності. Поперемінно в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» хронотоп змінюється від автобіографіч-

ного до соціально-історичного й ускладнюється ретроспекцією. Визначною рисою поетики твору стає особливо широкий часовий діапазон. На думку дослідниці Ю. Єгорової, хронотоп роману має автобіографічний характер [Єгорова, 2016, с. 65–66]. Можна припустити, що з образом журналістки Дарини Гоцинської авторка асоціює себе та описує свої співпереживання й відчуття в епізодах, де жінка роздивляється старі фото і, згадуючи батька, висловлює позицію стосовно суспільних подій, що відбувалися протягом півстоліття в нашій країні.

Важливою складовою сучасної сімейної саги є історичне тло: події, що відбувалися в Україні за радянських часів, письменниця репрезентує крізь призму родової й колективної пам'яті, чітко окреслює співіснування різних площин, тому хронотоп роману є не лише автобіографічним, а й суспільно-історичним. «Що стосується особливостей часової та просторової організації твору, то слід зазначити, що важливу роль в організації хронотопу твору відіграє пам'ять» [Єгорова, 2016, с. 65]. Зв'язок пам'яті індивідуальної, автобіографічної з пам'яттю колективною, історичною дозволяє письменниці спочатку розширити межі часопросторової організації роману з погляду суб'єктивного аналізу через заглиблення в історичні реалії й вивести оповідь за межі біографічного й історичного часу і простору, а потім звузити до меж конкретного історичного часу, а отже, у такий спосіб відбувається розширення хронотопу за рахунок автобіографічної епізації [Єгорова, 2016, с. 65–66].

Сага «Музей покинутих секретів» не є класичним автобіографічним твором, адже автобіографії притаманна хронологічна послідовність опису подій. Часопростір роману частково має автобіографічний характер, але із суттєвими диференційними ознаками в часовому (часопросторовому) оформленні. «Час у цьому романі має більш епічний характер, розкриває всеосяжність, насиченість подіями через зв'язок з історією, зовнішньою односпрямованістю, замкнутістю в системі концептуальної пам'яті авторки» [Єгорова, 2016, с. 65].

Порушуючи хронологічність, авторка комбінує та змішує події минулого й сучасного, обравши для минулого конкретний історичний період — 40-і роки ХХ століття. Характерним і не

випадковим є вибір О. Забужко цього періоду. Хронотоп персонажів вибудовано як час порогу в контексті хронотопу соціально-історичного. Письменницею визначено «суспільний поріг» як такий, що дає змогу на матеріалі спогадів про минуле відшукати вирішення проблем сучасності й усвідомити загальнолюдські цінності. «Віра, мова й прапори мінялися в українських родинах ледь не щопокоління, навіть не як костюми, а як одноразові шприци, вколовся — і в відро, і так всю дорогу, від Костянтина Острозького почавши, того самого, що заснував був, сердега, Острозьку Академію насупротив польській експансії — а рідна внучка, бац, прийняла католицтво — і цілу академію здала як на блюдечку тим самим отцям езуїтам, з якими дід усе життя проборовся, і ось це, схоже, й є єдина національна традиція, що й до сьогодні лишається чинною — лягати під того, хто наразі найдужчий, так що на цього живця мене так скоро не купиш — хто там, як у Біблії, кого народив» [Забужко, 2009, с. 22].

Через зміну теперішнього й минулого часу в романі можна зрозуміти, що минулий час спроектовано на сучасні події, що відновлює роботу пам'яті, тобто минулий час часто змінюється формою теперішнього: «Я справді в це вірила, — що воно все «десь там», лежить у безпеці, запечатане, і чекає тільки на добровольця, щоб одного дня прийшов і розкопав» [Забужко, 2009, с. 708].

Я. Дубинянська, характеризуючи жанрові особливості роману, наголошує на тому, що «майже всі персонажі твору пов'язані між собою родинними або міжродинними зв'язками, оскільки генетична пам'ять є наскрізним символом роману. Історичний контекст твору та висвітлення теми боротьби львівської криївки вказує на те, що «Музей покинутих секретів» — «ідеологічний роман»» [Дубинянська, 2010], тобто ідеологічний концепт роману розкривається шляхом організації соціально-історичного хронотопу. У снах Адріяна Ватаманюка виникає образ його родича, Адріяна Ортинського, який промовляє: «Має лишитися попіл. Тільки попіл, все має згоріти дощенту. Жодного імені, жодного знаку, нічого по нас. Тільки кров наша за тебе, Україно» [Забужко, 2009, с. 289]. Життя Адріяна Ортинського прожите не для своєї слави, а для слави України. Х. Рутар коментує цей контекст у такий спосіб: «Партизани майже не робили й не зберігали фото

з практичних міркувань. Такі дії, нищення фотодокументів, не пов'язані з тим, щоб утворити прогалини в пам'яті, бо той попіл — боротьба, жертва героїв в ім'я країни» [Рутар, 2020].

Через родинні спогади, що проектувалися через сни, Адріан Ватаманюк усвідомлює свою національну ідентичність, тому жанрова специфіка саги має ідеологічний характер. Я. Дубинянська, наголошуючи на жанровій диференціації роману, зазначає: «Ідеологія, пропонована читачам, прозора й однозначна — ідентичність за національною ознакою. Практично всі негативні персонажі в романі марковані негараздами з мовою, а саме: розмовляють російською (у знущальному трансліті) чи суржилом, переходять на російську у певних ситуаціях, або, навпаки, вживають забагато галицизмів чи говорять українською надто літературно (!), чого теж ніяк не можна пробачити. Українство — категорія вроджена, генетична і тотожна моральності: особливо яскраво це проглядає в історичній частині твору. Країні не вистачає національної ідеї. І письменник, котрий претендує на роль морального авторитету нації, не може не запропонувати свій варіант — вже такий, який має» [Дубинянська, 2010].

Часопросторовій організації роману притаманна актуалізація двох часових площин — часу, коли відбувалась історична подія, та сьогодення, коли минуле розкриває секрети майбутнього. Авторка нібито здійснює певний аналіз подій минулого й розповідає правду про родичів головних героїв з позиції нащадків. А. Ассман наголошує: «Вивчення минулого, що має на меті тільки знання, не вважається легітимним. Минуле має бути викликаним із прірви забуття для того, щоб бути пережитим і продовжувати існувати. До минулого слід ставитися з пієтетом. Суто антикварна цікавість тут чітко відмежована від живої традиційної свідомості. З належним пієтетом читали знаки руїн також Петрарка та Колонна, попри зростальне затемнення часів, і знову переживали минуле у своїй пам'яті. Вони втілювали класицистичні домагання культури, яка звела місток передання й пам'яті над темними часами забуття. Коли ж цей зв'язок пам'яті та передання живої традиції переривається, тоді місця пам'яті вже не можна прочитати. Проте саме тут можуть знадобитися нові способи читання» [Ассман, 2012, с. 63].

Нові способи «прочитання минулого» пропонує письменниця О. Забужко: шляхом відновлення спогадів про родинне й історичне минуле розкриваються таємниці сучасності й здійснюється усвідомлення головного — сенс людського буття. Адріян усвідомлює свою національну ідентичність, адже нація існуватиме тільки тоді, коли прагнути до кращого, закарбує себе в ідеальних образах, словах, протиставлятиме себе іншим і постійно еволюціонуватиме. Отож, завдяки динаміці хронотопу та його своєрідній організації в романі відображено важливу взаємодію між кризою державотворення в минулому та кризою в суспільній та національній свідомості сьогодення, яка виникла внаслідок історичних процесів. Питання про те, що спочатку відбулося — криза свідомості чи криза державотворення, залишається відкритим, але важливо розуміти, що обидва аспекти варто сприймати як даність, адже вони взаємозалежні й пов'язані з колективною пам'яттю.

Ретроспективна часова спрямованість розпадається на три часові лінії, формуючи «тривимірний» простір: детективна історія сучасності, де певне місце посідають думки авторки про власне минуле; минуле сім'ї, пов'язане з родинними спогадами Адріяна й Дарини; минуле покоління, у якому відображено трагічну історію народу. Ці лінії постійно перетинаються в потоці оповіді. Так, наприклад, у творі з'являється образ санітарки, єврейки Рахелі, яку врятували українські націоналісти з перемишльського гетто. Завдяки Рахелі читач дізнається не тільки про особисту трагедію жінки та її родинний зв'язок з таємницями сучасності, а й про травматичний досвід єврейського народу під час Другої світової війни, про Голокост, що спричинили фашисти: «З Перемишля, вона була з Перемишля, там, у гетто, згинула ціла її родина — згоріла в огні, в сорок другому. Тоді німці жидів іще не вивозили, лягерів смерті ще не було, — просто підпалили гетто, і більше місяця ціле місто й околиці смерділи паленим м'ясом» [Забужко, 2009, с. 111].

Отже, така часопросторова організація саги створює умови перцепції подій та формує мозаїчність викладення оповіді. Чередування автобіографічного й соціально-історичного хронотопів з ретроспекцією є одним із конструктивних елементів

композиційної будови: реальні події межують з інтуїтивними (снами і спогадами), відбувається взаємозв'язок героїв сьогодення з душами тих, кого вже нема, але ті пращури, які залишили слід у родинній пам'яті назавжди, ті, хто зберігав духовні й сімейні цінності в минулому, наділяють героїв сучасності надзвичайними здібностями: їхня індивідуальна пам'ять проєктується на пам'ять колективну й виявляється в силі інтуїції та духовного зв'язку. Із цього приводу дослідниця Ю. Єгорова зазначає: «Пам'ять опосередковано, підсвідомо може утримувати такі факти, а відтак і ґрунтовану на них ідентичність через соціальні інтеракції та комунікацію. Те саме стосується часового проміжку історичної свідомості з-поза меж індивідуальної пам'яті та пам'яті поколінь. Отже, ще до того, як минуле через тлумачення стає історією для пізнішої сучасності, воно починає переінтерпретування й здійснює вплив на майбутні покоління» [Єгорова, 2016, с. 66].

Розгадавши таємницю Олени Довган, героїня розкриває секрети травмованих націй, трагічна історія яких довгі роки замовчувалась. «Секрети минулого допомагають Дарині зрозуміти таємницю смерті Матусевич і мотиви поведінки Бухалова, але, найголовнішим є те, що вона знаходить ключ до особистого щастя: соціально активна журналістка Дарина Гощинська дізнається про свою вагітність та усвідомлює, що її призначення — це продовження роду з однодумцем Адріаном, що вона досягла життєвої гармонії й готова створити щасливу партнерську родину» [Румянцева-Лахтіна, 2021, с. 163].

Отже, проаналізувавши особливості будови хронотопу в контексті специфіки індивідуальної і родової пам'яті, можна зробити висновки, що сага «Музей покинутих секретів» має особливі часові взаємодії: автобіографічний хронотоп чергується із соціально-історичним, теперішнє й минуле представлене у трьох вимірах (сьогодення – історія роду – історія держави), твір має чітку ретроспективну лінію. Тобто, використовуючи індивідуальну пам'ять героя, яка є проєкцією пам'яті колективної, авторка шляхом організації тривимірного часопростору вибудовує поєднання історії однієї родини з історією держави.

3.4 ФЕМІНОЦЕНТРИЗМ ЯК СТИЛЬОВА ОЗНАКА СІМЕЙНОГО РОМАНУ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

3.4.1 ГЕНДЕРНИЙ ПІДХІД В КОНТЕКСТІ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Останні десятиліття в українській літературі письменниками й письменницями порушується гендарна проблема, адже формування гендерної культури є проблемою сучасного суспільства. Категорія гендера, як сукупності соціальних ролей, приписуваних індивідові, передбачає певну статево-рольову (гендерну) диференціацію та певну відмінність між його чоловічим та жіночим варіантом, яка виявляється у різних сферах діяльності, зокрема й у літературі, а оскільки сага «Музей покинутих секретів» написана автором-жінкою, то ми маємо розглядати цей роман також і в контексті жіночої авторської інтерпретації. Сучасні письменники й літературознавці зацікавились гендерною проблемою, зважаючи на те, що «гендер — радше суспільна категорія, аніж біологічна характеристика відмінності між статями» [Богачевська, 2000, с. 6], — зазначає М. Богачевська.

Поеднуючи когнітивні й культурологічні аспекти розвитку й виховання особистості, гендер став важливою складовою сучасного літературознавства. Із цього приводу дослідниця Н. Зборовська зазначає: «Застосування гендерного підходу до аналізу сучасної літератури дозволяє виявити гендерну асиметрію, що нею (літературою) продукується та популяризується, а також переосмислити класичну дихотомічну структуру, у якій уявлення про «чоловіче» породжують стереотипні смислові ряди: активність – пасивність, душа – тіло, культура – природа тощо» [Зборовська, 1999, с. 13], але водночас вона вважає, що «...теорія літературного фемінізму замість бінарної опозиційності виходить з концепції гетерогенної інакшости, а тому поняття “жіноче” як пасивне не обов’язково ототожнюється з жінкою, так само, як і “чоловіче” як активне начало із чоловіком» [Зборовська, 1999, с. 13]. У своїй розвідці О. Оздемір наполягає на тому, що «гендерний підхід до аналізу патріархальних “схем”

дає змогу переглянути й виявити їхню умовність при маскулітному культурному домінуванні» [Оздемір, 2015], адже термін «жіноча література» таврований як чужий і незрозумілий для патріархальної культури текст.

Т. Качак, досліджуючи гендерний аспект в літературі, акцентує увагу на тому, що «гендерні дослідження передбачають аналіз різноманітних аспектів чоловічої та жіночої відмінності: особливостей мислення, поведінки, психології, мови, творчості, тобто художнє мислення жінок-письменниць і письменників-чоловіків може бути специфічним, оскільки існує специфіка світосприйняття, світовідчуття у кожної творчої особистості й не виключно, що ця специфіка позначена й гендерною ідентифікацією» [Качак, 2009, с. 425].

У дослідженнях, що стосуються статевих відмінностей, І. Кон вбачає певну різницю між чоловічим і жіночим мисленням і наголошує на тому, що «хоча глобальні теорії про відмінності чоловічого й жіночого стилю мислення залишаються спірними й не мають строгого емпіричного підтвердження, а індивідуальні варіації переважають міжстатеві, в існуванні таких відмінностей мало хто сумнівається» [Кон, 2006, с. 41]. Т. Качак вважає, що такі відмінності формуються в соціальному контексті, де набувається досвід взаємин між чоловіками й жінками. Що ж стосується художніх творів, то вона відзначає, що «не завжди література, написана жінкою, репрезентує жіночий досвід і відтворює художній світ із погляду жіночих емоцій, світогляду, мислення, засобів виразності» [Качак, 2009, с. 427].

Сучасний сімейний роман «має право» бути потрактований з естетичного, культурологічного, психологічного й соціального поглядів жіночого авторства, бо жінка в сучасному суспільстві активно виявляє себе в усіх суспільних сферах. С. Павличко наголошує на тому, що завдання феміністичної критики полягає у відтворенні об'єктивної картини світу та об'єктивного сенсу літературного твору, а «не просто в протиставленні себе "фалічній критиці"» [Павличко, 2002, с. 22-23]

Гендерна інтерпретація дозволяє розглянути сучасний сімейний роман з метою комплексного аналізу чоловічих і жіночих образів. О. Здравомислова наголошує на тому, що дискурсив-

ний аналіз з позицій гендерної критики передбачає розмежування дій, якостей, відносин персонажів за статтю і з погляду виявлення соціальної поведінки. Вона виокремлює три гендерні стереотипи: традиційний, радянський комбінований та егалітарний [Здравомислова, 2006, с. 209]. Структурними компонентами гендерного стереотипу дослідниця називає:

- атрибути, що приписуються чоловікам і жінкам, тобто фізичні, психологічні та особистісні риси;
- навички, тобто знання й уміння, які характерні для чоловіків і жінок, що проявляються і в суспільній, і в сімейній сферах;
- гендерні відносини: особливості виховання осіб різної статі;
- соціалізація: соціальна позиція чоловічих і жіночих осіб стосовно влади та управління [Здравомислова, 2006, с. 207].

Т. Качак, характеризуючи «жіноче письмо», наполягає на тому, що «жіночій прозі», на відміну від прози чоловічої, властива надмірна емоційність, глибокий психологізм: «Гендер залишає свій слід як у літературних текстах, так і в самій історії літератури. У дослідженнях сучасної української жіночої прози незаперечним є той факт, що „жіноче письмо” має свої ознаки: жіноча суб’єктивність, сповідальність, відвертість, безпосередність, автобіографічність, психологізм, емоційність, фрагментарність, еротизація письма, жіноча модель образної та наративної систем. Можна зауважити, що в аналізованих творах розповідь жінки-письменниці більш емоційна, психологічно заглиблена у внутрішній світ героїв, тоді як письменники-чоловіки більшої ваги надають логічному розвитку подій, мотивації вчинків, висвітленню деталей часопростору, дослідженню причин і наслідків» [Качак, 2009, с. 430].

Сімона де Бовуар у такий спосіб окреслювала художній світ жінки-письменниці: «...це світ без лапок» [Бовуар, с. 369]. Вона наголошувала на тому, що «індивідуальність і окремішність жінки полягає в чутливому ставленні до себе, до свого тіла й до тіла чоловічого, до дитини. Жіноче ставлення ніколи не буде

ідентичним ставленню чоловіка до себе, до свого тіла, до жіночого тіла, до дитини» [Бовуар, 1995, с. 390].

Специфіку «жіночого письма» розглядає С. Філоненко, яка у своїх дослідженнях акцентує увагу на відмінності «жіночої» літератури від «феміністичної» та спирається на термін «жіноче письмо». На думку літературознавиці, «у висловлюваннях самих письменниць звучить думка про неможливість поділу літератури за статевою ознакою. Типовою в цьому випадку є пропозиція поділяти літературу на “добру” й “погану”, а не на “чоловічу” й “жіночу”. Причиною неприйняття терміна «жіноча проза» є насамперед традиційно закріплене в патріархальній культурі значення “жіночості” як “меншовартості”» [Філоненко, 2003, с. 3]. С. Філоненко, досліджуючи жіночу літературу, звертає увагу на твори О. Забужко, у яких осмислюються сексуальні взаємини жінки й чоловіка, акцентує увагу на тому, що проблема руйнації родини постає саме через сексуальні проблеми.

У своєму дослідженні ми не розподіляли сімейні романи на «чоловічі» й «жіночі» варіанти залежно від того, якої статі наратор, однак вважаємо, що сімейні саги як оповіді про родину, про зв'язки між родичами, окреслюють проблеми в сімейних стосунках, репрезентують світоглядні та ціннісні позиції автора, тому «голос жінки» як авторки сімейного роману має бути почутим, адже в сучасному суспільстві жінка є повноцінним партнером у побудуванні й збереженні родини.

3. 4. 2 ФЕМІННІСТЬ І МАСКУЛІННІСТЬ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ РОМАНУ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» ЯК ОЗНАКА «ФЕМІНОЦЕНТРИЧНОЇ» ПРОЗИ

Гендер як культурна метафора статі дозволяє інтерпретувати художній твір, урахувуючи фемінне й маскулінне створені автором художніх образів. Пропонуємо аналізувати сімейну сагу О. Забужко, застосовуючи термін «феміноцентризм», уведений самою авторкою. Письменниця, аналізуючи поезію С. Плат у статті «Незгасний маків цвіт», зазначає: «поняття “феміноцентризм”, “феміноцентрична література” (поезія, проза)

могло б стати в майбутньому альтернативою значно звульгаризованому на сьогодні терміну “жіноча література”» [цит. за Філоненко, 2003, с. 29].

Авторка не сприймає поняття «феміністична проза» й відмежовується від нього. Під час інтерв'ю вона зазначає: «Я не знаю, що таке феміністична проза... Я знаю, що таке проза, написана жінкою, яка не соромиться своєї статі й розглядає її як складову своєї особистості, а не з точки зору нав'язаних стереотипів... Зараз до слова “фемінізм” чіпляються так само, як у 70-і до слова “націоналізм”, коли слово “позаяк” викреслювали як ознаку цього самого націоналізму. Якщо місце жінки в світі не маскується під архетипи берегині або діви-войовниці, класичні для української культури, під які “стрижуть” всіх, кого попало, то це просто жіноча література, що оцінюється за критеріями “гарна” чи “погана”, а не якимись іншими» [цит. за Філоненко, 2003, с. 180–181].

Усі події саги «Музей покинутих секретів» розгортаються навколо жінок. Це героїні, які не тільки народжують дітей і продовжують рід, але й активно беруть участь у розбудові держави. А. Новиков у своїх дослідженнях сімейної саги «Музей покинутих секретів» акцентує увагу на тому, що в романі письменниця експонує світ жінок та переймається їхніми долями: «Авторка вибудувала цілу експозицію жіночого світу. Витворюючи фемінну лінію персонажної системи, вона поселяє в роман сучасного періоду розгортання подій: тележурналістку Дарину Гощинську, художницю Владу Матусевич, секретарку Юлічку, матерів головних героїнь Ольгу Федорівну та Ніну Устимівну; періоду 40-х років ХХ ст.: зв'язкову Гелю (Олену) Довган (саме вона, власне, є чи не найголовнішою в романі, оскільки навколо неї обертається все — розгортання історії кохання її племінника та головної героїні, завдяки їй створюється цілий телепроект, виникає потреба дослідження родоводу Довганів та ін.), її сестру, підпільницю Рахель...» [Новиков, 2015, с. 40].

Вибудова фемінної лінії саги впливає на жанроутворення. Жінки, які підтримують чоловіків, продовжують рід, хоча стоять пліч-о-пліч із чоловіками в боротьбі за незалежність, і є символами майбутнього. Я. Дубинянська визначає, що сімейна сага

«Музей покинутих секретів» — «це символічний роман. Суто дівчача, за пані Оксаною (не знаю, ми в дитинстві долучали до неї хлопчиків, і нічого) гра у „секрети”, закопані в землю, обростає у романі, як цибулина, багатьма шарами різнорівневої символіки. Плюс генетичний ланцюжок ДНК, ця безвідмовна машина часу, і жінки, які не перестануть родити. Все тримається саме на них, на жінках, котрі виростають з отих дівчаток, що погубили свої секрети — але ще мають шанс віднайти» [Дубинянська, 2010].

Письменниця симпатизує не всім героїням, вона розподіляє їх на тих, хто вартий поваги, і на тих, до кого вона ставиться із зневагою. А. Новиков так коментує цей контекст: «Із суто жіночою заздрістю, не шкодуючи іронії й сарказму, О. Забужко вустами своєї героїні висловлює своє ставлення до молодой Юлічки. Можна було б, напевно, зрозуміти те, що її бос ніяк не запам'ятає, звідки вона (з Мелітополя чи Маріуполя), якби це був пересічний, непереобтяжений розумовими здібностями торгаш. В устах же рафінованого аристократа Адріана Ватаманюка це звучить як натяк на меншовартість. Більше того, Юлічкина розпуста безапеляційно засуджується, тоді як духовна аристократка Дарина Гощинська не тільки дозволяє собі подібні речі, а ще й відверто хизується своєю розкутістю [Новиков, 2015, с. 41]. Їй «просто, по фіг», що вона «валялась під блищами гола, зі страпоном у руці, заляпана чужою спермою» [Забужко, 2009, с. 630].

На сьогодні серед літературознавців побутує думка, що письменник має бути андрогінним і хоча б у творчості мати «можливість вибору свого місця без постійного озирання на звичаї чи на стосовність своєї поведінки» [Ліпшиц-Бем, 2003, с. 16]. Вірджінія Вулф писала: «Для того, щоб твір мистецтва був довершеним, у свідомості повинна відбутися певна співпраця між чоловіком і жінкою. Має здійснитися певне одруження протилежностей» [Вулф, 1999, с. 100]. Письменник чи то письменниця мають однаковою мірою розгортати й відтворювати специфіку художнього світу жінки й художнього світу чоловіка. Це ідеал митця з андрогінною свідомістю [Вулф, 1999, с. 94].

Авторка «Музею покинутих секретів», ведучи мову про визнання «жіночності» літературного твору, зауважує, що «це,

сказати б, зниження рангу, презумпція другорядности — з неї належить виправдовуватися, ховати її під корсет “мужности”, в противному разі будеш “розжалувана” до рівня “дамської кімнати” — за трохи брутальною дефініцією Мері Елман, літератури окремої, як громадська вбиральня під літерою “Ж”» [цит. за Філоненко, 2003, с. 180–181], що на нашу думку, вказує на те, що О. Забужко намагається бути андрогінною як автор.

Художнє мислення та сприйняття реальності письменника-ми, авторами сімейних романів, змалювання ними гендерних проблем як сімейних, так і суспільних, відображення стосунків жінок і чоловіків залежить від поєднання рис фемінності та маскулінності у свідомості письменника, що впливає на виявлення категорій гендеру у поведінці героїв творів. Існують гендерні стереотипи стосовно рис фемінності й маскулінності: характерними рисами фемінності вважаються «емоційність, сенситивність, інтуїтивне пізнання, тоді як рисами маскулінності є стійкість, сміливість, сила, відвага, самодостатність, агресивність» [Богачевська, с. 4]. О. Забужко як авторка сімейної саги намагається спростувати такий стереотип.

Головними героїнями усіх творів О. Забужко є сучасна успішна жінка, водночас художні образи усіх творів дуже схожі між собою. Письменниця вибудовує основну сюжетну лінію навколо Дарини Гощинської, сучасної та емансипованої журналістки, яка є незалежною від чоловіків і «своїм характером та поведінкою нагадує Оксану з “Польових досліджень...”, а разом і саму авторку твору. Рецензенти звертають увагу на те, що образ Дарини значною мірою зітканий з образів інших героїнь О. Забужко» [Новиков, 2015, с. 40].

Ламаючи гендерні стереотипи, О. Забужко в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» наділяє героїню рисами маскулінності, а її партнера рисами фемінності, репрезентуючи стосунки ідеальної партнерської егалітарної родини. А. Новиков, використовуючи контексти попередніх творів письменниці, коментує ці стосунки в такий спосіб: «Варто, зокрема, звернути увагу на взаємини Дарини з її судженням Адріаном Ватаманюком. Можна сказати, що це ідеальна пара. Така собі високоінтелектуальна нова порода українців, рафінованих аристократів. На

кшталт тієї, що у “Польових дослідженнях”...» [Новиков, 2015, с. 40]. Між ними панує цілковита гармонія, Дарина ніколи не свариться з Адріаном, вони називають одне одного пестливими словами. «Манера вживати пестливо-слащаві слівця перекочувала, ймовірно, з оповідання “Я, Мілена”, де вперше з’являється образ успішної журналістки й телеведучої. До Дарини й Андріяна не пристає жодна похабщина (вони вище за все це), хоча у своїх інтелектуальних розмовах не цураються нецензурної лексики і не надто розбірливі у статевих стосунках (принаймні Дарина)» [Новиков, 2015, с. 40].

Окрім того, жінка самодостатня, наполеглива й успішна, вона вперто просувається по кар’єрних сходах. Навіть звільнившись з роботи, Дарина вірить в успіх своєї справи. Портрет Дарини, до речі, теж має риси маскулінності (коротке волосся, тіло підлітка («горобчик»), одяг — переважно джинси). Отже, Дарина вперто вибудовує кар’єру, «вживає лайливу лексику, що вказує на її агресивність, схильна до полігамності, до подружньої зради, що в більшості випадків притаманне чоловікам» [Румянцева-Лактіна, 2022, с. 117], тобто героїня має риси маскулінності.

Адріян наділений деякими рисами фемінності. Він щирий, наївний, лагідний і набагато вправніший від Дарини на кухні. Чоловік є залежним від жінки емоційно: «“дай сюди”, у нього справді все краще виходить, ніж у мене, навіть покраяти хліб — тоненькими, однаково рівними скибочками, любо глянути (з-під мого ножа лізуть виключно неоковирні, товсті бардиги, кривобокі і в зазубнях, наче хлібину патрав голодний звір!), — і головне (хвалюся я своїм товаришкам, спершу подумки, а згодом і навсправжки, без сорома казка!), головне, він усе робить з якоюсь напрочуд природною легкістю й простотою, це також мусить мати щось до діла з тою безмежно зворушливою пластикою молодого звіряти: жодної, вкоріненої в тілі, потреби прикидатися, зображати собою щось, чим ти насправді не є» [Забужко, 2009, с. 25]. Дарина дивується, що ідеальний чоловік її мрії, якого вона завжди чекала, нарешті знайшовся і в захопленні думає: «“І ось такий чоловік мене кохає!”» [Забужко, 2009, с. 25]. Вона вже давно розчарувалася в коханні та не йме віри,

що це справжнє почуття. «Не відпускай мене, чуєш? Я нічого не знаю — не знаю навіть, по правді, чи це те, що називається в людей любов'ю, чи якесь примусове втручання чужої волі (часом украдається й така підозра). Я не знаю, чого хотіти від майбутнього, і навіть — чи є у нас із тобою майбутнє; нічого не знаю. Тільки тримай мене, добре? Не відпускай. Ось так» [Забужко, 2009, с. 64].

Із погляду психології, чоловіче й жіноче світосприйняття кардинально різне. Дослідниця С. Жеребкіна вважає, що «як жіночий, так і чоловічий світ є по-своєму особливий і важливий, між ними немає зовнішньої різниці, але перцептивні переживання цих двох світів зовсім різні: у них користуються двома різними мовами» [Жеребкіна, 2000, с. 156]. Т. Качак вважає, що «жінка-авторка висловлює те, що домінує в її сприйнятті дійсності — не категорії чоловічого раціонального мислення, а екстатична (“тілесна”) комунікація зі світом, що складається в першу чергу з відчуттів кольору, запаху, смаку» [Т. Качак, 2009, с. 427–430], що на нашу думку, репрезентовано авторкою у творі, яка вибудовує в романі чітко окреслену фемінну лінію.

Можна розглядати ідеальні родинні стосунки Гощинської – Ватаманюка з погляду феміноцентризму. Любов Адася (Андріана) до журналістки описана з емоційними подробицями. Адріян наділений такими рисами, такою поведінкою, які хотілося б бачити самодостатній жінці. І почуття кохання відтворене таким, яким його розуміє й відчуває жінка. Адріян виявляє надмірну емоційність і навіть екзальтованість: «Нікого в житті так не любив, як її, і за неї справді міг би вмерти, якби до того прийшлося, — вона чує це в мені, оцю мою здатність — бути вірним. Може, через це вона мене, мудака, й кохає?.. Господи, — вбережи цю жінку, бо я її люблю!.. Як дивно, мокро між пальцями... Невже я плачу?..» [Забужко, с. 403]. Емоції Адріана Ватаманюка переважають над чоловічим розумом, ним оволодіває пристрасть. А наприкінці роману Адріян усвідомлює те, чому така пристрасть захопила його: він визнає, що жіночі інтелект та розум, емоційність і життєва мудрість переважають чоловічу силу, тому авторка устами персонажа-чоловіка висловлює думку, що межує із жіночим сексизмом: «Мабуть, ро-

зумна жінка таки переважає розумного чоловіка, бо наділена ще тим додатковим змислом, якого нам бракує, — сестринством до всього живого, безвідносно до місця й часу» [Забужко, 2009, с. 819].

Теоретики фемінізму вважають, що «фемінність» — це довільна категорія, якою жінку наділив патріархат, це характерні форми поведінки, яких очікують від жінки» [Богачевська, с. 3] у суспільстві, але свідомість героїв роману «Музей покинутих секретів» носить андроцентричний характер, тому авторка не акцентує увагу на асиметричній диференціації статево-рольової ідентичності, поведінка героїв вільна від «жорсткої рольової типізації», вони мають «багатший поведінковий репертуар і психологічно є більш благополучними» [Кон, 2006, с. 110]. Тобто, погоджуючись із думкою К. Сьмородової, «андрогінні чоловіки поєднують в собі продуктивність та чуттєвість, а андрогінні жінки здатні вирішувати чоловічі завдання, використовуючи жіночі вміння» [Сьморонова, 2007, с. 26].

Отже, аналізуючи поведінку героїв роману партнерської егалітарної родини Гощинської – Ватаманюка, можна зробити висновок, що наша свідомість під впливом патріархальних стосунків, що тривалий час панували в суспільстві, переобтяжена гендерними стереотипами: маскуліність трактувалася як традиційний чоловічий спосіб буття (орієнтований на домінування), на чоловічі цінності, суспільні чоловічі ролі (годувальника, захисника, опікуна, керівника). О. Забужко пропонує інший погляд на сімейні стосунки: у романі «Музей покинутих секретів» із погляду феміноцентризму авторкою відображено ідеальні егалітарні партнерські стосунки в нуклеарній родині. Під впливом авторської інтерпретації формується інший погляд на сімейні взаємини, бо О. Забужко переконує, що фемінність — не суто жіноча риса, а маскуліність — не суто чоловіча, як це закріпилось у нашій свідомості.

3. 4. 3 ДЕКОНСТРУКЦІЯ ПАТРІАРХАЛЬНОЇ МОДЕЛІ СВІТУ КРИЗЬ ПРИЗМУ «ФЕМІНОЦЕНТРИЗМУ» В РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Поява сучасної жіночої літератури обумовлена руйнуванням підвалин патріархального суспільства, адже більшість чоловіків не в змозі бути відповідальними за родину з кількох причин: неможливість утримувати сім'ю в матеріальному плані, іноді через наявність психічних чи фізичних вад, тому сучасний світ уже втратив патріархальні домінанти, адже жінки мають рівні права із чоловіками й досягають кар'єрних висот у суспільному житті.

Щодо ролі жінки в сучасному суспільстві М. Жулинський висловлюється в такий спосіб: «Дуже хотів би, щоб наша жінка була вільною. Щоб вона мала право себе реалізувати. Може, ці слова звучать дуже холодно, але, коли жінка відчуває, що вона може реалізувати себе як особистість, це найкраще, що може бути для людини. І бажання, щоб вона була щасливою — цілком природне. Бо жінка саме для того і створена, щоб її любили, поважали, щоб перед нею схилялися, щоб її шанували і як матір, і як друга» [Жулинський, газета «День», 2003].

Завдяки зубожінню патріархальної моделі суспільства знищується й патріархальна культура, а отже, не останнє місце в літературі посідає література жіноча з її темами і проблематикою, з її особливим стилем та поетикою. Різні часові періоди історії диктують свої нормативні уявлення про гендерну поведінку та ознаки гендерної ідентифікації. На думку Т. Качак, «розвиток сучасної тенденції подолання гендерної стереотипізації щодо світобачення літературних героїв демонструє розмивання чітких меж між фемінністю та маскуліністю, що позначається на трансформації статево-рольових уявлень і принципів» [Качак, 2009, с. 425].

Дослідниця М. Рудницька з приводу руйнування патріархату й еволюції фемінізму відзначає те, що «в сучасному суспільстві наявні ознаки зубожіння суспільної моделі: перехід життєвих потреб і необхідностей в нелабільні стереотипи, і, як наслідок, поява опозиційних течій, що потребують конструювання свого гендера, а не засвоєння існуючих в даній суспільній моделі гендерних стереотипів» [Рудницька, 1999, с. 72]. Таку «опозиційну

течію» пропонує О. Забужко і називає її «феміноцентризмом». Цей термін придуманий письменницею, яка інтерпертує його у своїх творах так, як розуміє. У своєму дисертаційному дослідженні жіночої літератури С. Філоненко зазначає: «Слід погодитися з Х. Стельмах: жіноча стаття авторки не робить її твір жіночим автоматично; тут ідеться скоріше не про реального автора, а про образ автора як художню конструкцію, яка може бути проявлена у творі більше або менше й так само може нести або нести ознаки своєї статі. ”Жіночість” літературного твору визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні [Філоненко, 2003, с. 83].

Вважаємо, що досить близьким до такого “вузького” тлумачення терміна “жіноча література” є термін „феміноцентризм» [Філоненко, с. 28]. Р. Семків відзначає: «У “Музеї...” центральною, безперечно, є драматична доля всієї нації, котру Забужко закономірно для своєї й відповідно до традиційної української риторики трактує у фемінному ключі. Роман є такою “книгою буття” України-нації-жінки, вагітної водночас і майбутніми сподіваннями» [Семків, 2012, с. 418].

Сама авторка сімейної саги в інтерв'ю зазначає: «Українська критика проголосила Забужко “феміністичною письменницею” (хоча “феміністичних письменниць” у художній літературі не буває, як не буває їх “постколоніальних” чи “ліберальних” — бувають тільки відповідні ідеологічні інтерпретації художніх творів, а в самих творах мова завжди йде про цільну людину, байдуже, чи та людина є чоловіком, чи жінкою), — якщо, кажу, на мене в Україні начеплено саме такий ярлик, то це сталося виключно тому, що, крім феміністичних, жодних інших живих ідей у нашій “методологічно розгубленій” пострадянській критиці просто не знайшлося напихваті...А що я в своїх суспільних поглядах завжди відкрито признавалась до фемінізму й щиро не збагну, як інтелігентна людина може бути антифеміністом (по-моєму, це однаково, що антисемітом), то — о, радість! — далі думати вже не треба було: “ключик” знайшовся!» [Лобановська, інтерв'ю Забужко, 2008].

Саме так письменниця окреслює гендерний підхід у своїх творах, адже вона не оминає чоловічий образ і не визнає поняття «феміністична» проза. Із огляду гендерної критики стосунки героїв роману тяжіють у бік егалітарності. Отже, на зміну ознак гендерної ідентифікації персонажів сучасного сімейного роману впливають не тільки історичний період та формування стосунків між чоловіками й жінками в соціумі, але й світоглядна позиція авторки.

Обравши для історичного тла саги «Музей покинутих секретів» складний період для нашої країни (події в Україні 1940-х років ХХ століття), О. Забужко наголошує на тому, що навіть у ті часи жінка в українському суспільстві сприймалася чоловіками як рівноправний партнер. На думку Р. Семківа, авторка «відмовляється від традиційних ролей жінки як матері й “берегині”, а навпаки, наголошує на скептичному ставленні та відверто бунтує у феміністичному характері, ставлячи за приклад героїнь роману» [Семків, 2012, с. 418]. Ось як міркує закоханий у Гельцю повстанець Адріян: «Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші ризикантки порівняно з хлопами — то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, — так, ніби їхня самопосвята для справи тільки скріплювалася самопосвятою для чоловіка, якого любили і яким пишалися, — і скріплювалася вже намертво, мов найвищої якості цементом» [Забужко, 2009, с. 202]. Із погляду «феміноцентризму», що виходить за межі патріархальної культури, на першому плані опиняються жінки, які виконують ролі подруги, сестри, «жриці», що охороняють любов і пам'ять, лідерки-інтелектуалки, за такої умови О. Забужко для похвали жінок використовує уста героїв-чоловіків.

Письменниця О. Забужко в сазі «Музей покинутих секретів» продемонструвала вихід за межі патріархальної культури з позицій феміноцентризму. Ураховуючи гендер в літературі, слід відзначити, що між чоловіками й жінками існують психологічні відмінності: жінки більш амбітні й темпераментні, але так само більш розважливі й тактовні. Із позицій феміноцентризму

авторка трактує жіночу життєву мудрість, що переважає над чоловічою силою й розумом. У більшості випадків О. Забужко вустами своїх героїнь демонстративно співчуває чоловікам, які повсякчас виявляють стільки ознак недосконалості, як-от спогади Дарини Гощинської, яка була ще маленькою дівчинкою, про чоловіків: «...Схоже, я все ще в ролі дівчинки — а в ролі дорослого цим разом ти: від поручником за всіх своїх мертвих. Ти й справді немов подорослішав над ними, і більше не подобаєш на того довготелесого й клаповухого, розгойданого в ході, мов загібаєш «із запасом», пацана, якого я щоразу проводжаю очима з вікна вздовж по вулиці, аж доки не зникне за рогом, — ніби відмотую нитку з невидимого клубка, тільки що нитка ця тягнеться з мене, зсередини, як із шовкопряда... Іноді при тому мене охоплює мало не материнська гордість — так, ніби то я тебе народила: таким доладно скроєним, із такою розкутою пластику рухів, — попереднє покоління «зразкових хлопчиків», тих, радянських, що “пионер, комсомолец, потом коммунист”, і так воно з ними й ставалося, рухалося інакше, штивніше — з непохитною армійською олов'яністю майбутніх носіїв пижикових шапок, яка дотепер іще так впадає в око в будь-якому міжнародному аеропорту, що можеш не вагаючись підходити й забалакувати по-російськи, і чи не тому я з дитинства й не зносила їх, зразкових, і мене, відмінницю з бантами в косах, завжди нездоланно тягло до шпани...» [Забужко, 2009, с. 30].

Тобто в романі «Музей покинутих секретів», йдеться про «переведення традиційного маскулінного сюжету із високоміметичного у низькоміметичний реєстр класифікації» [Семків, 2012, с. 423].

У сімейній сазі «Музей покинутих секретів» О. Забужко з огляду на феміноцетризм розкриває своє бачення щасливої жінки. Дарина Гощинська разом з Адріаном Ватаманюком будують ідеальні стосунки, що панують у сучасній егалітарній родині. Поламавши «карму» минулого, що накладалася на покоління нащадків їхніх родів через таємниці минулого, герої усе-таки стають щасливими, вони готові йти далі разом по життю: «...їхні думки в теплому, тремко набряклому бензиновим чадом повітрі весняного вечора текли крізь себе навзаєм, як сплетені

пальці. Зайнялося зелене світло, і вони ступили на “зебру”, як двійко чемних школярів, — тримаючись за руки, самі того не помічаючи» [Забужко, 2009, с. 816]. А професійна ідея успішної журналістки з чистою совістю — створити правдивий фільм і показати його дітям — теж стає не мрією, а реальністю: «Діти, живі годинники прожитого нами часу, і все, що ми можемо, — це старатись колись у майбутньому заробити в них прощення. І той, хто буде (дівчинка? З біленькими кісками?..), — як вона гляне йому (їй?) в очка при зустрічі, якщо вона цього не зробить? Її фільм» [Забужко, 2009, с. 813]. Тобто успішна журналістка усвідомлює, що її призначення — не лише кар’єра, а й необхідність народжувати дітей і бути щасливою в шлюбі, а отже, у майбутньому треба буде поєднувати професійну діяльність із материнської турботою, бо інакше вона не зможе дивитись в очі своїм дітям, які братимуть приклад зі своїх батьків.

Ураховуючи еволюцію фемінізму, дослідниця М. Рудницька наголошує на тому, що жінка здатна створювати суспільстві нові духовні й матеріальні цінності: «Жінка, завдяки своїй відмінній психічній структурі, може творити нові вартості у царині матеріальної і духовної культури, що вона є покликана збагатити її новими цінностями, яких не є в силі сотворити мужчина» [Рудницька, 1999, с. 72]. Зважаючи на це, «феміноцентризм» О. Забужко є створеною нею еволюційною межевою моделлю між фемінізмом і гендерною критикою, тією опозиційною течією, що руйнує підвалини патріархальної культури суспільства, тому героїні сімейної саги О. Забужко «Музей покинутих секретів» здатні не тільки народжувати, а й бути повноцінними партнерами чоловіків, залишивши свій слід в історії країни.

Тож із розумінням своєї окремішності в сучасному суспільстві жінка досягає самості, а тому її особистість відчуває потребу в гендерному конструюванні. Модель такої гендерної конструкції О. Забужко представила, зобразивши в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» егалітарні стосунки між головними героями, де важлива партнерська роль відводиться саме жінці, що є визначальною рисою феміноцентризму. Н. Зборовська так коментує цей контекст: «... Якщо фемінізм у своїй найблагородніший, справді елітарній іпостасі є виходом за межі патріар-

хальної культури і спробою створити новий культурний міф, то проза Забужко не має такого міфотворчого завдання» [Зборовська, 1999, с. 156], тобто дослідниця наголошує на тому, що фемінна лінія, вибудувана письменницею, лише межує із фемінізмом. Цю межу в творчості авторки «Музею покинутих секретів» чітко окреслює Р. Харчук: «Полемічність у творчості О. Забужко свідчить, що її турбують філософські питання, які переважно залишаються без відповіді. Довіряючи підсвідомості у творчості, вона водночас культивує раціональне ставлення до життя, порушуючи феміністичну проблему, продовжує оберігати традицію, наголошуючи на культурному контексті, не може відмовитись від ідеї опору. Образно: Забужко перебуває на межі. Цим вона й цікава» [Харчук Р, 2008, с. 196]. Сама ж О. Забужко у своєму інтерв'ю наполягає на зламі канонів сучасної української літератури, що виходять за межі патріархальної культури: «Сьогодні “бути жінкою” в українській літературі більше не становить проблеми, — і, завважте, ніколи ще за останнє століття наш літературний “мейнстрім” не ряснів такою кількістю жіночих імен! І я безмежно рада, що в цьому “зламі канону” є частка й моїх зусиль [Лобановська, інтерв'ю Забужко, 2008].

Відмовившись від звulьгаризованого поняття «жіноча проза» та від терміну «феміністична» література, авторка «Музею покинутих секретів» ввела в літературознавство поняття «феміноцентризм». У сімейній сазі вона змальовує світ жінок із погляду сучасної успішної журналістки, якій вдається реалізувати себе на теренах професійної діяльності, розкрити таємниці минулого та віднайти ідеальне кохання. У такий спосіб письменниця наголошує на неможливості спрямування сучасного суспільства в бік патріархальності та ідеалізує егалітарну партнерську родину, яка стає запорукою щастя й успішності будь-якої жінки.

3.5 АНТИСАГА О. КОЦАРЕВА «ЛЮДИ В ГНІЗДАХ»: АВТОРСЬКА ГРА З КОНЦЕПТАМИ ПАМ'ЯТІ ТА ІСТОРІЇ В РАКУРСІ ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ ІЗ ЖАНРОМ СІМЕЙНОГО РОМАНУ

Українська література початку ХХІ століття, формуючись під впливом складних внутрішніх та зовнішніх процесів, характеризується активним художнім пошуком. Відбуваються процеси, котрі змінюють, пожвавлюють, посилюють і перекодовують канонічні жанри. Це стосується й жанру сімейного роману, де останніми роками здійснюється акцент на експериментальності як на важливій динамічній властивості жанру, адже під впливом сучасних змін світоглядних систем, суспільних катаклізмів та на тлі посилення науково-технічного потенціалу й появи інтернету література не може не змінюватись.

Якщо в ХІХ–ХХ столітті у вітчизняній літературі були популярними сімейні хроніки, то на сьогодні поширеним жанром серед письменницької аудиторії є сімейні саги. Серед письменників-романістів жанр сімейної саги став надзвичайно популярним, а серед реципієнтів — затребуваним. Неодмінними ознаками сучасних романів в українській літературі процесу є традиція і новаторство. Фактично творчість кожного письменника розглядається у ракурсі наслідування / відштовхування від традиції та привнесення в неї нових елементів [Підопригора, 2018, с. 22], а художній експеримент як каталізатор виявляє мистецькі відкриття. Зміни в літературі й культурі обумовлені руйнуванням звичних правил і традицій, пов'язаних з «естетикою протиставлення» [Лотман, 2000, с. 298], що надихає митців на творче експериментування й окреслення нових художніх кодів.

Серед зразків сучасної сімейної прози, що вибудовують концепцію пам'яті роду, є сімейна антисага О. Коцарева «Люди в гніздах», у якій автор спробував перетворити сагу на антисагу, здійснивши деконструкцію жанру сімейного роману. Деякі критики вбачають у цьому творі пародію на популярний літературний жанр — сімейну сагу. Так, наприклад, О. Шинкаренко зазначає: «Українські літератори написали чимало родинних

саг, і їхнє видання подекуди починає ставати схожим на конвеєр. Деякі напрацьовані прийоми та правила повторюються, а творчі знахідки зустрічаються дедалі рідше. Не дивно, що автори, схильні до критичного погляду на літературу та пародій, до яких належить і Олег Коцарев, убачають у цьому привід для кепкування. Тому новий його роман «Люди в гніздах» можна вважати літературним жартом, або й шаржем» [Шинкаренко, 2018].

І. Ківа, окреслюючи жанрові рамки роману, не розглядає жанр роману як антисагу, але наголошує на його багатоплановості й зазначає, що «крім сімейної саги, у «Людах в гніздах» можна побачити ознаки історичного епосу, детективу, пригодницького та соцреалістичного роману, а також елементи англійської сатиричної прози, роману доби романтизму, оніричних та сюрреалістичних модерністських експериментів, адже сучасна мистецька доба спонукає письменників до нових пошуків, художніх експериментів у літературі» [Ківа, 2022].

На нашу думку, роман «Люди в гніздах» слід розглядати як антисагу, адже в ньому немає «відображеної дійсності», конфлікту, сюжетних колізій, зав'язки чи розв'язки, немає героя, який діє опосередковано, також відсутні і його вчинки, і емоції. Важливе місце відводиться експерименту: класична техніка розповідної прози усувається, бо автор застосовує прийоми безфабульної, а подекуди й безгеройної розповіді. У романі «Люди в гніздах» неупереджено описано те, що є спогадами письменника та його предків. Ці спогади базуються на легендах і розповідях про далеких і близьких родичів. Як і в будь-якому антиромані дійсність зображено об'єктивно, тобто люди й речі зрівняні в якості об'єктів, водночас персонаж у звичному розумінні стає зайвим. Головною в романі є сімейна тема, а саме — збереження родової пам'яті, родинних традицій, що є ключовою ознакою сімейного роману, тому за змістовим ядром можемо визначити його як сімейну антисагу.

Стильові особливості антисаги «Люди в гніздах» можна проілюструвати схемою (див. *Схему 5*).

У романі описується життя української родини Устименків, Глова, Крамаренків. Коцаревих від XVII століття до сучасності, зокрема особливу увагу акцентовано на ХХ столітті, позначено-

Особливості антисаги «Люди в гніздах» О. Коцарева

Деконструкція традиційної розповіді

Роман не має чіткої структури
й композиції, його можна
читати з будь-якої глави



му буремними й трагічними подіями. Твір складається з епізодів життя сім'ї Коцаревих-Крамаренків в умовах революційних потрясінь, комуністичного терору та нацистської окупації. Особливу увагу приділено особистості бабусі письменника, Валі. Її життя ускладнилося через вчинок батька, який погодився на співпрацю з нацистами під час окупації Харкова і виселяв євреїв з їхніх помешкань, але жінка не схилилась і надалі встояла перед комуністичною владою. «Як розповідала Олегові уже його мама, “радянських патріотів у тій родині не було”» [Кабачій, 2019].

В інтерв'ю автор наголошує на тому, що матеріалами для написання роману були родинні легенди, які він переробив і реконструював, але «все одно це дуже емоційна, дуже чутли-

ва матерія, тож навіть у найіронічніших епізодах залишається добрячий сентиментальний дух» [Чамлай, інтерв'ю з О. Коцаревим, 2020]. Як бачимо, О. Коцарев означив, що в основі його творчого методу використано деконструкцію.

Автор вдало експериментує зі змістом і формою сімейного роману, створюючи новий жанр в українській літературі — антисагу. О. Коцарев вдається до експерименту й деконструкції жанру. «Деконструкція — поняття, що окреслює ситуацію відношення до тексту, у межах якої деструкція поєднується з реконструкцією для подолання замкненого та «логоцентричного» характеру цього тексту» [Соболь, 2002, с. 145]. Деконструкція як певний методологічний ракурс була запропонована Ж. Деррида, який запозичив її у Гайдеггера і трактував як адекватний переклад поняття «Destruktion». Деконструкція у тексті є ознакою філософії постмодернізму й постструктуралізму. Вона використовується для заперечення буття, спростування понять, а «принциповим моментом деконструкції є її ретроспективний характер» [там само], тобто використання «стратегії не творення, а витлумачення вже існуючих текстів» [там само].

Отож, О. Коцарев виходить на рівень експерименту — деконструє жанр сімейної саги в антисагу, по-новому реалізує концепт родової пам'яті. О. Шинкаренко щодо такого експерименту зазначає: «Коли я запитав Олега Коцарева, чи не була його мета деконструювати жанровий конвеєр, зупинити його, засунувши в коліщатка лом або сокиру, він відповів мені, що приблизно так і виглядало одне з його художніх завдань. Звісно, конвеєра це не зупинить, але принаймні створить враження альтернативи» [Шинкаренко, 2018].

У романі автор використовує художні коди, увиразнюючи розповідь художніми деталями, що властиве експериментальній прозі. За допомогою художніх деталей автор чітко окреслює, що люди й речі виступають у ролі об'єктів, що є рисою антироману, а в цьому випадку — антисаги. Художню деталь дефінують як виразну подробицю, «значущий елемент художнього твору, що несе суттєве смислове та ідейно-емоційне навантаження і є активним інформаційним центром-носієм авторської інтенції» [Пасечник, 2021, с. 646].

На початку роману О. Коцарев використовує характерологічну деталь-символ — старий годинник, яким хоче погратися хлопчик Алі. Він стоїть перед дилемою: чим же краще гратися? Старий годинник, що лежить на столі і приваблює його таємничими шестернями та стрілками чи військо пластикових курей, що обіцяє веселу та безтурботну гру? Алі довго міркує та обирає годинник. Захоплено він розбирає його, досліджуючи кожну деталь. Шестерні, пружини, циферблат — усе це здається таким цікавим та дивовижним. Однак, коли настає час збирати годинник, Алі розуміє, що деталі не підходять одна до одної. Це і є натяк на деконструкцію щодо інтерпретації тексту роману: розібрати — зібрати, а потім подивитися: запрацює чи ні? Г. Улюра вважає використання цієї деталі своєрідним «налаштуванням» на деконструкцію жанру: «Розібрати — подивитися, як зроблено — зібрати назад — та ще й так, щоб не просто працювало, а працювало краще, ніж було. І при цьому розуміти, що таку саму процедуру повторити знову один-в-один не вдасться ніколи. Це і є деконструкція, хоч вір, хоч не вір. Родинна історія, яка включена в новий контекст, перестає бути просто родиною історією. І за шаблонами “автор згадує елегійне дитинство” може стояти щось цікавіше, підказують нам. Деконструкція — це провокація, завжди» [Улюра, 2018].

На нашу думку, за допомогою деталі-символу, старого годинника, автор міг окреслити рамки індивідуальної рецепції родової пам'яті. Чи збереже хлопець пам'ять про свій рід і любов до нього? Чи зможе він згадати всі деталі й розташувати їх у такому ж порядку? Саме тому автор занурює читача у світ речей (годинник, срібна ложечка, військо пластикових курей), які виходять на передній план і стають важливішими за персонажів, що і є об'єктивним відображенням дійсності й увиразнює жанрові риси антисаги: «— Алю, головне розкласти все в тому ж порядку, в якому ти виймав, а потім так само вставити назад. — Ма, і що, все складалось? — Не просто складалось, а й працювало. — Я не вірю. — Ну, не вір!» [Коцарев, 2017, с. 4].

Характерологічна деталь, старий годинник, — це своєрідний код, символ родової пам'яті, яку автор, нащадок роду, воліє зберегти для себе й для майбутніх поколінь, але наратор натякає на

те, що зламати, втратити легко. Куди важливіше — зібрати докупи так само, як і було, щоб не втратити «важливе коліщатко», бо це не припустимо: кожен гвинтик може бути ключовим як для родового дерева, так і для історії країни. «Годинник відверто глузував з мене. Ще б пак — відігрався відразу за два покоління, котрі порпалися в ньому. А я уявив, що було б, якби він належав бабусі Валі: як вона одягла б його, збираючись на базар — не циферблатом угору, а навпаки, тоді крутонула би, побачила, що з ним сталось — та або зайшла би сміхом, або глянула так суворо, аж під очима з'явилися би виразні лінії, немов під головним членом речення. Однак годинник давно вже був нічий, і це добре» [там само]. Цей годинник одразу нагадав хлопцеві рідну бабцю, яка б могла дуже емоційно відреагувати на такий вчинок онука. Отже, річ, годинник, стає символом невідворотності часу, швидкоплинності життя та його неминучості.

В іронічно-гумористичній манері описано трьохсотлітню історію кількох поколінь родини Коцаревих. На початку роману — тривіальна розповідь про далеких родичів українського й польського походження, яких у часи Хмельниччини було страчено. О. Шинкаренко вважає, що «все розпочалось досить конвенційно, немовби в романах Ю. Сороки: писар Петро Устименко та лікар Ігнацій Глова потрапляють у полон до ляхів, і ті їх страчують. Коцарев буквально копіює інтонацію з роману Сороки «Іван Богун»: “Мушкетний залп громом прокотився під низькою стелею світлиці, і одразу ж усе заволокло густим та ядучим димом”. І перший же ж лом у конвеєр саг — сама манера страти: обох саджають на палю. Повторення цієї сцени породжує відчуття, що читаєш не стандартну драматургічну схему із підручника “Як за три дні написати сценарій на мільйон доларів”, а розглядаєш якийсь чудернацький візерунок» [Шинкаренко, 2018].

У наступній главі зображено руйнування патріархальних устроїв родини нащадків Устименків — Глова. Чи то ментальна несумісність, чи мезальянс стали тому причиною — невідомо, але про це мова не йде. О. Коцарев дає змогу читачеві самому додуматись про причини руйнування такого шлюбу. Автор лише зауважує, що створилася сім'я, коли Наталя Глова була досить юною і, переїжджаючи до оселі чоловіка, вона привезла

із собою ляльок. Мабуть, подружнє життя не було радісним, бо поруч із тими ляльками дівчина посивіла: «Хочеться вірити, що її перші сиві волосинки встигли торкнутися тих ляльок, може, впасти на них, їм під ноги, на коліна. А може, котрась менша лялька хапала таку срібну волосину, як батога, і шмагала нею іншу ляльку, скажімо, нечемного хлопчика чи безхвостого коня, чи, нарешті, зарозумілого м'яча? Дуже хочеться думати, що так воно й було, правда?» [Коцарев, 2017, с. 8].

Символом патріархального устрою, тяглості життя в маєтку стало яблучне варення, що кожного року доволі багато варила ключниця. Ця яскрава деталь дуже добре запам'ятовується й виходить на перший план, увиразнюючи жанрові риси антироману. «Скромна дрібно-сонно-шляхетська родина росла і множилася, над їхнім хутором сходили яблучні сонця, і їх було багато, мов над невідомою планетою. На деревах тримали одне одного за руки зелений і білий яблучні кольори» [там само].

Мабуть, так і жив би Леонід Устименко з молодою дружиною, якби чоловік на одній із дворянських вечірок не влаштував сцену ревностів і не замкнув би дружину, як бранку, у кімнаті. Невдовго думаючи, жінка вистрибнула у вікно, втекла до Полтави від деспота-чоловіка й відкрила свою кав'ярню, зруйнувавши священні узи брака. «Що ж до її чоловіка, то він, виявивши втечу, не повторив помилки Гуго Баскервіля й не спорядив погоні. Натомість одружився з ключницею. Усе вляглося, вона продовжувала штампувати варення, а для нищення його надмірних запасів виписували онука Олега з Києва...» [Коцарев, 2017, с. 9].

Автор навмисне підкреслює те, що Устименко забороняв своїм дітям розмовляти українською, бо це на той час були реалії життя (така ж проблема, порушена М. Кулішем в комедії «Мина Мазайло»):

«— Устименко забороняв своїм дітям розмовляти українською.

— Ба, а чому?

— Щоб у житті легше було. Щоб коли десь учитимуться, матимуть посаду, могли говорити російською і не мали українського акценту» [Коцарев, 2017, с. 10].

Збереження традицій, родова пам'ять на ментальному рівні виявилися важливішими за всілякі заборони: «Нікому в родині це не заважало мати “самостійницькі” сентименти, читати “Кобзаря” в російській транслітерації (його вдало обмінюють на їжу під час Другої світової), тримати картину, на якій гарна жінка у вінку патетично прагнула розірвати кайдани. А ця гарна жінка, своєю чергою, не заперечувала, аби в кількадесятилітньому родинному білінгвізмі російську вважали “офіційною”, не перешкоджала багатьом з родини воювати за білих» [Коцарев, 2017, с. 11].

Автори антироманів використовують прийоми безгеройної й безфабульної розповіді. Такі ознаки властиві й тексту твору «Люди в гніздах», який можна читати уривками з будь-якого місця, із будь-якої частини, бо вони мають рівноцінне значення, адже через деякий час читач може заплутатися в родинних зв'язках і сімейних історіях, репрезентованих автором. На думку О. Герасим'юк, «це — роман-печворк, одна така історія — але з яскравих уривків, одірваних і пришитих, і перепришитих навмання гудзиків та кишень, мотузок та клаптів, така дуже дизайнерська ряднина, в яку можна загорнутися, як у ту зігріваючу ковдру, що її накидають рятівники на когось щойно витягнутого з якоїсь катастрофи» [Герасим'юк, 2018], а отже, роман «Люди в гніздах» має ще такі характеристики, властиві антисагам, як безгеройність і безсюжетність.

Так, наприклад, окреслюючи безсюжетність і невиразність фабули, автор вводить у текст новелу «Фортепіано. Вставна новела, взята зі збірника “Київ у слов'янських літературах”» [Коцарев, 2017, с. 9]. У новелі панівним у текстовій канві є світ речей. Фортепіано, замість людей, ніби стає головним персонажем. Цей інструмент — виразна деталь-символ, річ, яку антироманісти розглядають як об'єкт розповіді. Фортепіано репрезентовано як символ родини інтелігентів. Прийшли білі, подивились на фортепіано — і попросили «благодійний внесок» на користь підтримки царського режиму, прийшли більшовики — намагалися вивезти інструмент, конфіскувавши його на користь молоді республіки. Йдеться про типове явище 1919 року, експропріацію: інструмент хотіли забрати в родини Крамаренків, але

Олексій Іванович вирішив поборотися за свою власність і через деякий час повернув фортепіано додому.

Голова родини відмовив і «білим», і «червоним», рішуче заявивши, що не підтримує жоден режим: «Я вашій справі не співчуваю» [Коцарев, 2017, с. 13]. Персонажа Олексія Івановича Крамаренка автор зображує у властивій йому іронічно-гумористичній ігровій манері, звертаючи увагу лише на те, що він був колоритною фігурою: «Чоловіком Марії Леонідівни, доньки втікачки Наталії, став інженер-хімік Олексій Іванович Крамаренко, родом з Єлисаветграда. Нашорошена зачіска, закручені догори вуса, що згодом переростуть у гітлерівські «лапки». Кирпатий ніс. Позаду і попереду Харківський технологічний інститут, книжки, карти, вино, вірші, жінки, гойдалка почерку, кераміка, скло, запуск заводів, кафедри, Київ, Буди, Часів Яр, Ізюм, Кам'янець, Харків, переїзди, скандали з начальством... Людина, настільки повна свого часу, що новий час у неї просто не влізе» [Коцарев, 2017, с. 11].

Отже, фортепіано було врятоване, та коли родина вивезла інструмент на вокзал, переїжджаючи до Харкова, то у вирі революційних змін з'явалося, що фортепіано забули на київському вокзалі. «Найнятий автомобіль, схоже, востаннє за ціле довге життя провіз Валю повз Кирилівські гори. Хто там тепер ховався? Вечір нахабно розлігся на бруківці. Потяг на вокзалі готувався рушити на схід, у Харків, куди вже кілька тижнів як поїхав Олексій Іванович. На пероні розвантажували й завантажували всі речі, що мали вирушити зі своїми господарями в нове життя. Олег сумно дивився на метушню людей на платформах... І тут мама сплеснула в долоні, наче на концерті:

— Господи! Ми ж піаніно на вокзалі забули!» [Коцарев, 2017, с. 14].

О. Шинкаренко акцентує увагу на цій художній деталі-символі, завдяки якій автор вибудовує стратегію фальсифікації історичної правди: «Власність у часи революцій втрачає свою цінність: фортепіано, яке так довго рятували від експропріації, ризикуючи навіть власним життям, урешті-решт просто забули на вокзалі. І тут на сцені роману з'являється ще одна стратегія автора: фальсифікація історичної правди. Сам цей термін “істо-

рична правда” є доволі сумнівним, оскільки мало хто з дослідників історії може із стовідсотковою впевненістю сказати, що ж відбувалося насправді, тому ми можемо говорити лише про панівну на цей момент версію подій, щодо якої суспільство дійшло певної згоди. Саме тому терміном “історична правда” в західній традиції послуговуються не тільки історики, а й... психоаналітики. Зігмунд Фройд вважав, що історична правда — лише симптом, який вказує на певне захворювання. Тобто потрібно спитати психічно хворого, що саме на його думку відбувалося, аби дізнатися, чим він захворів. Тому ми не можемо говорити про якусь єдину історичну правду, а лише про різноманітні версії її фальсифікації з метою вказання на певний симптом» [Шинкаренко, 2018].

Так, наприклад, постать Олексія Івановича Крамаренка, професора хімії, що дуже часто їздив у Рур, до Франції, Польщі, Італії, писав «одкровення у віршованій і прозовій формі» після зустрічі зі слідчими КДБ, часто казав, що ненавидить свою матір, бо вона «кацапка», але письменник пишається тим, що це його родич, його не можна забути й «викинути з родового дерева»: «Які погляди мав мамоненависник Олексій Іванович Крамаренко? Значить, так: білим не співчував, росіян не любив, націоналістів теж, над “Просвітою” іронізував, якийсь час був у захваті від Троцького, але радянську владу терпіти не міг, влітку 1941-го пішов у “народне ополчення”, готував рови і барикади для оборони Харкова, де жив уже мало не двадцять років (рови і барикади не знадобились), а з приходом німців став його обер-бургмістром. Заплутана історія! Та можливе розв’язання — у фразі, зроненій в одному зі спогадів про часи Другої світової: “Крамаренко, теж уродженець Єлисаветграда, згадував про своє знайомство з Винниченком”. Чим не ключ? Чому б не бути йому справжнім, внутрішнім, а не формальним, винниченківцем, який щиро і ненатужно може поєднувати в собі геть протилежні й несумісні, як видається профанам, позиції, погляди, посади, кроки?» [Коцарев, 2017, с. 22].

Із подробицями в романі описано події ХХ століття. Цікавим є те, що автор згадує про своїх родичів, які опинилися по різні боки барикад, абсолютно не вдаючись до симпатій чи ани-

патій. Він просто констатує факти. Це його рідні, якими б вони не були, пам'ять про них варто зберігати, тому автор безпристрасно відтворює події й констатує факти, що є характерною рисою антисаги. Історія Віктора Коцарева, єфрейтора Червоної армії, є прикладом того, як доля може істотно змінювати людське життя. Його постійна схильність до запізньєв призвела до курйозного випадку: чоловік запізнився до військкомату через те, що в нього луснув ремінь, але цей випадок не завадив стати учасником Другої світової війни. Поранений на полі бою, єфрейтор Коцарев був фактично приречений на смерть, але в скрутній ситуації Віктора врятувало не що інше, як уміння свистіти. Свистом він, поранений, відігнав вовків: «Але похоронка вже була написана і відправлена, тож на монументі загиблим фронтовикам ще за його життя викарбували “Коцарев В. Ю.”» [Коцарев, 2017, с. 46].

На іншому боці в цій війні опинився професор Олексій Крамаренко (колаборант, обербургмістр Харкова, який служив німцям). Син професора, Олег Крамаренко, якого ледь не репресували за перстень із лірою, під час Другої світової стає подвійним агентом-шпигуном. За шпигунську діяльність він потім і був розстріляний: «Ну, а якже! 1909 рік народження, Олеже Олексійовичу, накладає свої обов'язки. Героєм тут мало кому випаде стати, а от актором універсального плану має бути практично кожен» [Коцарев, 2017, с. 36].

Про доволі серйозні факти (голод під час німецької окупації й пограбування складу з консервами в Харкові) автор жартує у такий спосіб: «Люди вискакували на вулицю, гублячи трофеї, вслід їм лунала автоматна авангардна музика. Але діти експериментальної доби більше не хотіли експериментів — навіть без правильних вказівок згори їм тепер милішою була струнка класика з лагідним романсом» [Коцарев, 2017, с. 31]. Із великою серйозністю розмірковує над часами окупації України під час Другої світової, використовуючи паралелі з сучасністю: «П'ятий місяць уже над вільним містом поруч з переможним германським прапором майорить наш рідний жовто-блакитний український прапор як символ нового життя, нового відродження нашої неньки-батьківщини. Але, на великий жаль

і сором до всіх нас, українців, ще й досі залишається де-не-де ганебна більшовицька спадщина. З великим соромом до всіх нас та з цілком зрозумілим гнівом українського людства трапляється чути по деяких установах, навіть у районних управах, розмови російською мовою з боку урядовців, які нібито соромляться своєї рідної мови» [Коцарев, 2017, с. 29].

Навіщо О. Коцарев розповідає ці, на перший погляд, неприємні та табуйовані історичною пам'яттю сюжети? Історія сім'ї Коцаревих — це мозаїка з різнорідних, іноді суперечливих фрагментів. Письменник, досліджуючи історію поляків козаків, «білих», «червоних, «нацистів» прагне зрозуміти, ким він є, звідки родом його предки, які цінності та переконання вони йому передали, адже кожна родина має свою історію, яка є частиною історії країни. Зберігаючи пам'ять про своїх предків, О. Коцарев акцентує увагу на збереженні історичної пам'яті.

Автор із повагою ставиться до своїх родичів, але не забуває про висміювання їхніх окремих вад. Наприклад, пластикові кури, про яких згадано в пролозі, відіграють символічну роль двічі: «Перша історія — про батька, якого баба Приня-ворожка навчила, як водити курячою кісткою по пухлині на нозі. Тим дитя врятувалося від каліцтва. Друга історія: невільного (по-дурості) дезертира сестра викупила зі штрафбату, притаскавши товаришу начальнику повну сумку їдла, і серед всього — смажену курку, шматок котрої прилип до щоки військового-хбарника. Так він і посміхався — всією куркою (і це не кострубатий поетизм, це пряме посилення). Ті кури — обереги, тому вони і не іграшка; їх не просто не цікаво розбирати, як годинник; цього в жодному разі не можна робити! Сакральне не надається до аналізу, сакральне не надається до деконструкції. У “Людах в гніздах” важливі якраз ті, про кого “забувають” нам розказати. Бо насправді цінним не граються» [Улюра, 2018].

Історія попередніх поколінь родини автора не є фактом, це лише відлуння родинних спогадів і легенд. Щоб повірити в це «відлуння», автор уводить у текст образи-артефакти на кшталт замовлянь, успадкованих від прабабці, приповідок, які чує від своєї триюрідної бабусі Ліди, діалектних слів, які створюють ефект автентичності та переконують у правдивості зображува-

них подій і запевняють у тому, що пам'ять роду не переривалася. Гладун зазначає: «У той час, коли насичена пафосом історична література змушує читача пишатися одними своїми родичами і зневажати інших, книга Олега Коцарева показує інший шлях: прийняття і примирення не лише з тим, ким були вони, але й з тим, ким є сам читач (частиною якого роду, людиною з якого “гнізда”)» [Гладун, 2018].

О. Коцарев не намагається виправдати або засудити своїх предків. Він описує їх такими, якими вони були, з усіма їхніми вадами, зберігаючи сімейне почуття гумору. Це надає можливості позбутися стереотипів та по-новому поглянути на складні історичні події. Історія сім'ї Коцаревих — це спадщина, яку автор передає своїм дітям та майбутнім поколінням, це знання про те, звідки походить рід, які виклики й негаразди доводилося долати і які традиційні родинні цінності збереглися.

Цікавим є фінал роману, коли родичі приходять до автора (чи то уві сні, чи то в напівмаренні), щоб поговорити про художній метод роману, але декого він навіть не впізнає. Цей епізод нагадує комедію «Мина Мазайло» М. Куліша. Г. Улюра «розшифровує» пролог антисаги, розкриваючи основний задум роману — неперервність роду та збереження пам'яті про всіх своїх предків: «З фіналом в “Людях в гніздах” — біда катастрофічна, прямо скажу, але саме цей момент — із незнайомцями, котрі прийшли висказати своє “фе” за [не]написані про них історії — виглядає симпатично і глибоко. Бо цей елемент розповіді, зокрема, розшифровує, чим в просторі цього роману-спогаду є, власне кажучи, пам'ять» [Улюра, 2018]. Отож, фінал роману нагадує «потік свідомості», внутрішній монолог автора, який ніби вибачається перед тими родичами, яких у романі згадано чи не згадано.

Пейзажі й портрети героїв в романі мають орнаментальний характер, що теж є ознакою антисаги. Портретна характеристика отамана Качурика виразно підкреслюється однією імпліцитною деталлю, але читачеві одразу стає зрозумілий характер персонажа: «Качурик був досвідченим і здоровенним, кожен палець його міг порівнятися розмірами з першорядною морквиною. Він стояв посеред свого хутора, широко й скептично розставивши ноги, і вочевидь не хотів їхати кудись воювати.

Тим паче не хотіли воювати його морквини» [Коцарев, 2017, с. 2].

Глава «Коні на сходах» містить пейзаж сільської місцевості села Попівка Курської області, куди сам автор і персонаж Олег приїжджає до троюрідної бабці Ліди: «Висока круча над річкою Сейм, з якої розгортається панорама градусів так на 250: на острів Печерицю (знизу туди можна перепливти, разом з козами в човнах і з коровами безпосередньо у воді), на менші островці, на заливні луки, де завмерли чаплі й чорногузи, на річку з одновесельними човнами, на затоку й закуток коло неї, де пахнуть коні, на ліси, що ситими військами сходяться з усіх боків. А аж отам біла крапка — це бовваніє монастир мазепинського бароко на півдорозі до Путивля. На Дрижику блукають задерикувати кози, сюди виходять люди, щоб подзвонити по українській сім-картці — зв'язок кращий. Є кілька самозаглиблених хат, котрі належать чи то селу Попівка, чи селищу Тітчин. Десь тут була й хата Романа Галиченка, одного з пра-пра» [Коцарев, 2017, с. 33]. Змалювання цього пейзажу увиразнює задум автора щодо українського роду й народу: Україна та її рід був, є і буде навіть поза межами державного кордону.

О. Коцарев у родинній антисазі «Люди в гніздах» намагається відтворити історичну й родову пам'ять, акцентуючи увагу на тому, що «роман треба читати передусім тим, хто переконаний, що на схід від Збруча ніякої справжньої України нема. Вона є не тільки у Харкові, де народився наш автор, вона є навіть за східним кордоном нинішньої України в прикордонному селищі на Курщині, звідки походить ще одна частина Олегової родини» [Кабачій, 2019].

Ще однією характерною рисою антисаги є використання дефектних метафор. На думку О. Шинкаренка, який аналізує роман «Люди в гніздах», особливістю авторського стилю є використання дефектних метафор-симуляторів: «Наступна важлива особливість прози Коцарева — дефектні метафори-симулятори (ДМС), тобто такі метафори, які порівнюють із неіснуючими речами або з такими, чия наявність сумнівна. Типовий приклад: “Низенькі й ріденькі сосни мали дуже густі гілки, в ідеалі, якби їх загорнути у величезний носовичок чи папіросний па-

пір, можна грати, як на губних гармоніках” [Коцарев, 2017, с. 2]. Автор намагається переконати читача, що нібито хтось дійсно загортав у носовичок сосни, щоб пограти на них, мов на губних гармоніках. ДМС у текстах О. Коцарева трапляються часто й можна сказати, що він їх ефективно використовує для створення гумористичного ефекту й деконструкції навіть самого метафоричного тропу. Немає жодних свідчень того, що таке явище можливе практично, і ніхто цього не перевірятиме. Втім, ДМС не є, звісно, винаходом автора. Пригадаємо: “накурено так, що сокиру можна вішати” — і це вже схоже не на метафору, а на гіперболу (перебільшення для посилення виразності). У цьому прикладі є суттєва відмінність: гіпербола рідко (майже ніколи) має абсурдний та гумористичний компонент. ДМС — це не перебільшення, а посилання на неіснуючий досвід, як нібито на звичайний» [Шинкаренко, 2018].

Ось ще один приклад деструктивної метафори-перебільшення: «...місяць із другого боку так розрісся, аж стало страшно, чи не стрибне він зараз на плече й чи не відкусить від цього плеча шматок» [Коцарев, 2017, с. 3]. Цей художній засіб автор вживає задля того, щоб показати надзвичайне збільшення розмірів місяця, гіперболізувати страх героя шляхом абсурдності зображення навколишньої дійсності.

Порушенням форми традиційного сімейного роману й перетворенням його на антисагу є відсутність топосу дому, рідного гнізда, адже дії роману і його персонажі розкидані «від прикаспійських степів до Лондона» [Кабачій, 2019]. Топографічна точність є невід’ємною складовою хронотопу цієї антисаги. О. Коцарев ніби «маніпулює» топографічною точністю й навіть позначає місця перебування на гугл-карті. За допомогою уяви він описує ліс над Дніпром у XVII столітті й до дрібниць реалістично змальовує краєвиди села Попівка Курської області, де вочевидь, не раз бував у своєї троюрідної бабусі Ліди, але в текст самої книги введено позначки на гугл-карті, що теж є ознакою антироману.

О. Шинкаренко акцентує увагу на великій кількості персонажів, що є родичами самого автора: «Книжка Коцарева “Люди в гніздах” — це роман, безумовно, залюднений, але його пер-

сонажі справді перебувають у своєрідних сюжетних гніздах, пов'язаних у певну систему, що її логіка одразу не прослідковується. Навіть якщо ця логіка поєднання там була би й відсутня, то і в цьому також є певна логіка: тоді ми будемо мати справу з особливим стільниковим текстом, де кожен новий фрагмент є незалежним від попереднього. Утім, уважний читач швидко помітить, що мед авторського наративу ні-ні — та й переливається з одного стільника в інший, хоч би між ними й було декілька десятків сторінок [Шинкаренко, 2018]. Критик натякає на деконструкцію жанру сімейної саги: «Звісно, автори оригінальних родинних саг могли би закинути автору цієї книжки-деконструкції відомий контраргумент: “Ламати — не будувати”» [Шинкаренко, 2018], та автор протистоїть узвичаєному світосприйняттю, відмовляючись від належних норм, умовностей та традицій, адже на сьогодні доцільно вести мову про «художній експеримент» та «новаторство» як нетотожні поняття.

Хоча «експериментування» й «новаторство» в контексті літературної творчості є майже синонімічними за семантичним наповненням, та саме ці поняття визначають створення нових культурних явищ, адже новаторство полягає в експериментуванні із жанром, структурою або змістом тексту, із його структурними чи змістовими елементами, тобто саме «експериментування означає кардинальну зміну художнього полотна на всіх рівнях» [Підопригора, с. 17].

У романі «Люди в гніздах» О. Коцарев вдається до методу деконструкції, експериментуючи зі змістом і формою твору, і створює у такий спосіб новий в українській літературі жанр — антисагу. А оскільки експериментальну прозу позиціонують як надзвичайно варіативне, рухливе, неоднорідне художнє явище, у якому «митці сміливо експериментують із традиційними етичними та естетичними приписами» [Підопригора, 2018, с. 21], то перед читачем постає оригінальний художній твір.

Отже, роман «Люди в гніздах» можемо вважати сучасною експериментальною антисагою, а О. Коцарева — письменником-новатором у розширенні меж жанру сімейного роману, адже новаторство — це і є відхід від традиції. На думку В. Іванишина («Нариси з теорії літератури»), новаторство полягає

в тому, що письменник використовує літературне наслідування, стилізацію, переспів, епігонство, плагіат. «Окремим видом новаторства визнається художній експеримент як свідоме заперечення традиційних прийомів творення» [Іванишин, 2010, с. 204]. На нашу думку, О. Коцарев використовує прийом відштовхування як художній експеримент. У «Теорії літератури» за редакцією О. Галича прийом відштовхування трактується у такий спосіб: «письменник не сприймає художньо-концептуальну специфіку творчості своїх попередників» [Галич, 2001, с. 448]. У цьому разі художній експеримент із жанром сімейного роману (створення субжанру сімейного роману, антисаги) можна трактувати як художній метод, коли змінюються компоненти художньої системи, та відсутнє кардинальне заперечення традиції творення тексту.

О. Коцарев, як і письменники-антироманісти М. Бютор, К. Симон, Н. Саррот, створює поліфонічний текст, передаючи мозаїку сприймань, охоплень, роздумів, що створюють своєрідну «міфологему» певної цивілізації та вказують на характерні риси антисаги. Експериментальний твір на кшталт сімейного антироману (антисаги) «Люди в гніздах» завжди спрямований на продуктивний діалог із реципієнтом, вимагає від нього активної співтворчої дії, уникає чітких відповідей та готових рішень.

Г. Улюра вважає, що роман-антисага «Люди в гніздах» завдяки новим художнім кодам формує режим колективної емоційності, де немає місця міфам про багатовікові страждання українського народу» [Улюра, 2018]. Критикеса зазначає: «Це не історія однієї кумедної сімейки (бо це не так). Але — демонстрація способу, у який ми можемо сміятися разом із ними, страждальцями, — не над ними, а саме разом з ними» [там само].

Отже, О. Коцарев створює в українській літературі новий жанр — антисагу, характерними ознаками якої маємо: деконструкцію традиційної розповіді про родину (роман не має чітко окреслених фабули й сюжету, його можна читати з будь-якої глави); ототожнення світу людей зі світом речей (у романі увиразнюються речі-символи: годинник, фортепіано, яблучне варення), а образи людей стають «розмитими». Автор використо-

ує «тропизми», уживаючи дефектні метафори-симулятори, які він порівнює з неіснуючими речами, що окреслює елементи пародії на жанр сімейної саги. Фінал роману створено у вигляді потоку свідомості, що також є характерною рисою антисаги. Однак, використовуючи метод деконструкції та експериментуючи з жанром і формою підвиду сімейного роману, О. Коцарев зберігає жанрово-тематичне ядро сучасного сімейного роману, тобто його ідейно-тематичний зміст: відтворення історії сім'ї, збереження родової пам'яті, любов до близьких і рідних, шанобливе ставлення до «родинних гнізд».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Сімейний роман в українській літературі ХХІ століття набуває розширення своїх меж: автори порушують не тільки родинні, але суспільні й національні проблеми, окреслюють ідеали епохи. Тобто за ідейно-тематичним змістом сімейні наративи виходять за межі родинного кола.

Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» за жанром — сімейна сага, про що свідчить зображення родоводів головних героїв перед текстом твору. Чітко прописана сюжетна лінія кохання головних персонажів, як у будь-якій сазі, дозволяє верифікувати твір як сімейний роман, але письменниця репрезентує не класичну сімейну сагу, а постмодерну, сучасну епопею: роман поєднує риси сімейного, ідеологічного, детективного, філософського, історіографічного романів.

Сага О. Забужко «Музей покинутих секретів» за своєю структурою має ознаки гіпертекстуальності: інтертекстуальність, автоцитуння, нелінійну й пазлову структуру, у творі наявні ознаки постмодерного історизму. Окрім того, роман не втрачає рис епопейності (відображення значного періоду історичного часу, висвітлення життя героїв у його розмаїтті, складне переплетення доль дійових осіб, філософське осмислення усвідомлення національної ідентичності та порушення проблем постколоніальної травми нації).

Авторкою порушено проблеми колективної пам'яті нації. Відновлення пам'яті родової (індивідуальної) допомагає геро-

ям відновити пам'ять колективну й усвідомити українську національну ідентичність. Старі фотографії (сімейний альбом, фото боївки УПА) є своєрідними топосами або «місцями пам'яті». Вони стають ключем до розгадки таємниць сучасності: знайдено родинні зв'язки головних героїв, розкрито детективні історії сьогодення. «Спливають» на поверхню історичні проблеми української нації, які довгий час замовчувались як відбитки травматичного досвіду кількох поколінь (Голодомор, Голокост, сталінські репресії, неоднозначність подій Другої світової війни).

Через постійні зміни історичних площин у творі спостерігається динаміка хронотопу: хронотоп має не лінійну будову, як у класичних сімейних сагах, а набуває динаміки: використовуючи ретроспекцію, письменниця занурює читача в події минулого, постійно перемижує хронотопи соціально-історичний, автобіографічний і ретроспекцію.

О. Забужко створює чоловічі й жіночі образи сімейної саги, намагаючись бути андрогінною авторкою. Створюючи художні образи героїнь-жінок, вона відтворює їх чутливими й емоційними, але наділяє мужністю, рішучістю, цілеспрямованістю, що є ознаками маскулітності, а сильні чоловіки, персонажі роману, не втрачають турботливості, вразливості, тобто мають риси фемінності.

Письменниця вводить у літературознавство термін «феміноцентризм», вибудовуючи домінуючу «фемінну» лінію сюжету, що характеризує новаторський підхід авторки та увиразнює жанрово-стльові особливості роману. У сімейній сазі О. Забужко акцентує увагу на тому, що родинні стосунки сучасного суспільства руйнують канони патріархальності та все більше рухаються в бік егалітарності.

Збереження сімейних традицій та родинної пам'яті репрезентовано в сімейній антисазі О. Коцарева «Люди в гніздах». За допомогою деконструкції, гри, художнього експерименту, пародії на жанр саги, об'єктивності зображення автор створює жанр антисаги, у якій порушуються досить серйозні проблеми: збереження родинної пам'яті, повага до своїх родичів, заклик до кожного, хто випав із «родинного гнізда», не забувати про коріння свого роду.

ВИСНОВКИ

Український сімейний роман ХХІ століття, генеза й еволюція цього жанру, — оригінальне, своєрідне художнє явище як в українському, так і в європейському літературному просторі, але окремі аспекти жанроутворення сімейного роману представлено недостатньо глибоко й детально: бракує праць і літературних розвідок, у яких би весь спектр розвитку цього жанру розглядався як цілісність, а саме, у сукупності змістотвірних і формотвірних складників цього жанру.

Жанр сімейного роману зародився в західноєвропейській літературі в період реалізму кінця ХІХ – початку ХХ століття. Він представлений романом Т. Манна «Будденброки». Зобразивши руйнування патріархальних стосунків у родині в епоху індустріалізації суспільства, письменник розширив межі соціально-побутового роману: він створив роман поколінь, зобразивши занепад династії Будденброків. Т. Манн є основоположником жанру сімейного роману, після появи «Будденброків» цей жанр став популярним серед західноєвропейських письменників (Д. Голсуорсі («Сага про Форсайтів») в англійській літературі, Р.-М. дю Гар («Сім'я Тібо») у французькій).

Не втрачає своєї популярності сімейний роман у світовій літературі ХХ століття, але набуває інших трансформацій і модифікацій відповідно до зображуваної автором епохи, а в ХХІ столітті стає улюбленим жанром як серед авторів, так і серед читачів.

В українській літературі зародження жанру сімейного роману представлене російськомовним романом «Пан Халявський» (1839) Г. Квітки-Основ'яненка, що побачив світ у першій половині ХІХ століття. Цей роман має хронотопну організацію сюжету, побудовану за лінійним принципом. Оповідь ведеться від імені головного героя, який розповідає про три покоління своєї родини, про поступову деградацію дворянського роду, тому маємо всі підстави називати його сімейним.

Каталізатором розвитку сімейного роману в українській літературі став роман А. Свидницького «Люборацькі». Сам автор

визначає жанр як сімейну хроніку, але для хроніки характерною рисою є конкретний історизм, що не властиве роману «Люборацькі». Автор не відображає занепад кріпосництва та зародження капіталістичних відносин (що притаманне роману поколінь Т. Манна «Будденброки»), але відтворює трагедію родини українського духовенства, представники якої не можуть усвідомити свою національну ідентичність та подолати комплекс меншовартості, тому роман «Люборацькі», де показано занепад попівської родини, межує між такими субжанрами сімейного роману: хронікою та романом поколінь.

На початку ХХ століття в українській літературі з'являються епохальні твори: сімейна хроніка та сімейна сага У. Самчука. Роман «Марія» є класичним зразком сімейної хроніки ХХ століття, адже будова твору базується на лінійному принципі, що формує цілісне й об'єктивне сприйняття історичних явищ. Сімейна хроніка «Марія» є глибоко соціальною й символічною, бо автором відтворено життя селянки Марії на тлі суспільних колізій травмованої української нації: більшовизм – тоталітаризм – Голодомор. На початку ХХ століття У. Самчуком було написано сімейну сагу «Волинь», яку сам письменник називає «волинською сагою». Твір відповідає всім канонам жанру сімейного роману – лінійний хронотоп, хронологічна послідовність подій, конкретний історичний період, патріархальний устрій в родині, топос обійстя, наявність мотиву «блудного сина», епохальність подій, але центральною проблемою роману є екзистенційний вибір людини між духовним і матеріальним, що відображено на тлі конфлікту старших і молодших поколінь.

«Сестри Річинські» – монументальний сімейний роман-епопея видатної української письменниці І. Вільде, який по праву вважається вершиною її творчості та одним із найвизначніших творів української літератури ХХ століття. Ця родинна сага, удостоєна Шевченківської премії у 1965 році, є не лише глибоким психологічним дослідженням жіночих доль, а й панорамним полотном життя Західної України, зокрема Галичини, у переддень Другої світової війни. «Сестри Річинські» – це не просто родинна сага. Це глибокий і багатогранний твір про незламність людського духу, про складний вибір, який доводиться

робити людині на перетині епох, і, перш за все, про вічний пошук жінкою свого щастя та власного «я». Роман залишається актуальним і сьогодні, змушуючи читача замислитися над вічними питаннями любові, зради, обов'язку та свободи.

Жанр сімейного роману в радянський період представлений творчістю А. Дімарова. У дослідженні розглянуто сімейно-побутовий роман «Його сім'я», який за жанровими ознаками межує із романом виховання, але твір має екзистенційну проблематику (протистояння між прозою життя й потягом до духовно-моральних цінностей), що відтворено за допомогою сімейного конфлікту «чоловік – жінка». За змістом і формою роман сімейний, хоча й відображає становлення й виховання героя, що свідчить про жанрову трансформацію цього жанру: роман виховання трансформується в сімейний роман.

Сімейний роман – один із найдавніших формально-змістових утворень в історії літератури, тому залежно від історичної епохи, світогляду автора постійно виникає коригування його жанрових меж, відбувається безперервність процесу трансформацій і модифікацій. Трансформації та модифікації жанру сімейного роману пропонуємо розглядати за принципом патерну (жанрового ядра), де домінантою (патерном) є сімейний роман, що за змістом визначається як розповідь про перебування й становлення людини в колі родини на тлі вирішення сімейних конфліктів (батьки – діти, чоловік – дружина тощо), а його субжанрами можуть бути роман покоління, роман виховання, роман-ріка, сімейна хроніка, сімейна сага, антисага, генераційний роман. Типологічну основу сімейного роману пропонуємо розглядати за принципом контрroversійності й розподіляти на доцентровий, відцентровий і змішаний (відповідно до прийняття або неприйняття героями соціальної гри).

Концептуальні підходи щодо визначення сімейного роману у світовому й вітчизняному літературознавстві не окреслені чітко. Наукову рецепцію щодо розвитку цього жанру першим висуває учений-літературознавець М. Бахтін, який у роботі «Форми часу і хронотопу в романі» (1975) представляє цілісну концепцію сімейного роману та виокремлює із нього роман покоління як такий, що пройшов шлях трансформацій і наділе-

ний певними особливостями. Дослідник окреслює проблема-тику й мотиви жанру «роману поколінь», зазначивши, що цей жанр виникає на зламі епох, бо викликаний катаклізмами в суспільстві та зумовлений «зруйнуванням ідилій». Саме на мотиві «порушення ідилії» [Бахтін, 1975, с. 381] учений акцентує увагу.

Згодом у літературознавстві визначення «роман поколінь» трансформувалося в термін «сімейна хроніка», яким оперують вітчизняні дослідники (Є. Нікольський, Н. Порохняк). У своїх літературних розвідках О. Гречешнюк, яка досліджує генезу жанру німецького сімейного роману, наполягає на вживанні терміна «генераційний роман», який є типовим явищем в літературознавстві ХХ–ХХІ століть. Генераційний роман — це сучасний сімейний роман, що не обмежується зображенням персонажів у колі родини, для цього субжанру характерні інші мотиви: цікавість до історії народу й до становлення держави, порушення проблеми родової та колективної пам'яті.

Що стосується наукових рецепцій у світовому літературознавстві, то найгрунтовнішими, на нашу думку, є праці К. Делл та Ї.-Л. Ру. К. Делл наполягає на тому, що сімейний роман не обмежений родинним конфліктом, а викриває проблеми суспільства. Дослідниця здійснює спробу диференціювати жанрові різновиди сімейного роману у такий спосіб: сімейний «романс»; сімейно-побутовий роман; сімейний роман нуклеарної сім'ї; сімейна сага чи роман – сімейна хроніка [Dell, 2005, p. 33–35].

У дослідженнях Ї.-Л. Ру окреслено основні типи конфлікту жанру сімейного роману і його характерну ознаку – занепад роду. Вона акцентує увагу на двох основних типах конфліктів сімейного роману: батько – син (конфлікт поколінь), чоловік – дружина (конфлікт сімейних стосунків) [Ru Yi-Ling, 1992, p. 180].

Руйнування устрою патріархальної родини є помітним в українському суспільстві з кінця ХІХ століття, що й відображено в українській сімейній прозі. Це зумовлено індустріалізацією й капіталізацією суспільства, коли починається генерація нового типу родини — нуклеарної. Сьогодні в суспільстві спостерігається перехід від родини патріархальної до нуклеарної (як егалітарної, так і бархатної), що не могло не позначитися на сучасній літературній творчості та авторській інтерпрета-

ції сімейних романів останніх десятиліть, але лейтмотивами сімейних романів на сьогодні є не занепад і деградація роду, як у сімейних романах двісті років тому, а збереження родинної та історичної пам'яті, повага до своїх родичів, з'ясування причин еволюції або деградації родини.

У XX столітті в українській радянській літературі з'являється сімейний роман А. Дімарова «Його сім'я», у якому автор розкриває причини занепаду неопатріархальної родини Якова Горбатюка. Критики того часу піддавали цей твір нищівній критиці, бо в радянські часи в суспільстві не мало бути руйнування родини, а тим більше — розлучення. Через конфлікт «чоловік — дружина» відтворено несумісність неопатріархального укладу родини та сучасного суспільства: головні герої доходять висновку, що мають-таки розлучитися, бо сучасній жінці необхідно реалізувати себе не лише в колі родини, а й бути корисною суспільству. Роман «Його сім'я» деякі літературознавці визначають як роман виховання, але за змістовим ядром і типом конфлікту — це сімейний роман, тобто роман виховання трансформується у сімейний під впливом подій епохи та завдяки світоглядній позиції автора.

Руйнування міфу про ідеалізацію патріархальної родини пропонує М. Матіос у сімейній сазі в новелах «Майже ніколи не навпаки». Події твору розгортаються в Західній Україні на початку XX століття, у часи Першої світової війни, коли Буковина була частиною Австро-Угорської імперії. Безправ'я жінок, коли батьки віддавали їх заміж як «товар», знущання чоловіків над жінками, панування майнових інтересів над моральними людськими цінностями є основними мотивами сімейної саги й викривають міф про ідеалізацію патріархату в суспільстві.

У XXI столітті в українській літературі спостерігається жанрове розгалуження сімейного роману. Виникають такі його модифікації, як сага, сага в новелах, антисага, генераційний роман, але не втрачає своєї популярності серед авторів і сімейна хроніка. В усіх сучасних сімейних романах спостерігаємо посилений інтерес до проблем пам'яті, яке прийнято називати «меморіальним бумом».

Не втрачає популярності серед українських авторів сучасності й жанр історичної сімейної хроніки. Глибокі філософські пошуки людиною самої себе, сенсу свого існування відтворено в сімейній хроніці В. Шевчука «Тіні зникомі». Григорій Темницький кидає офіцерську службу, нав'язану патріархальною родиною, бо розуміє, що має іншу місію. Через душевні пошуки він знаходить істину й усвідомлює, що має зберегти пам'ять про предків, відтворити історію свого роду, яка нерозривно пов'язана з історією української нації.

Жанр роману С. Жадана «Інтернат» літературознавці визначають по-різному: роман-подорож, роман-дорога, роман виховання. Автор крізь призму екзистенційних модусів розповідає про відповідальність, про возз'єднання родини на тлі початку бойових дій на Сході 2014 року. Країна може перетворитися на «суцільний інтернат», але пересічна людина, шкільний учитель, що опинився на лінії фронту під час російської агресії, розуміє, що близькі люди, його родина, мають бути поруч. Герой намагається взяти на себе відповідальність за рідних, але потім усвідомлює, що він відповідальний за все, що наразі коїться, і вирішує допомагати всім, хто трапляється на його шляху. Паша перетворюється з інертного обивателя на справжнього героя та усвідомлює свою національну ідентичність. У своєму дослідженні ми визначаємо жанр роману «Інтернат» як сучасний генераційний роман, оскільки в ньому зображено представників трьох поколінь одного роду зі своїми травмами й переживаннями, і вони здійснюють складний життєвий вибір: беруть на себе відповідальність не лише за відновлення родини, а й за майбутнє країни.

Сімейний роман «Фелікс Австрія» української письменниці С. Андрухович, виданий у 2014 році, — це вишуканий, багатоплановий та атмосферний роман, що занурює у світ старого Станіславова (нині Івано-Франківськ) на зорі ХХ століття, розповідаючи історію дивних, майже симбіотичних стосунків двох жінок. Співзалежність у стосунках є центральною темою твору. С. Андрухович досліджує токсичні, нездорові стосунки в родині, де любов переплітається з маніпуляцією, турбота — із контролем, а відданість — із добровільним рабством. Історія Стефи та Аделі

є яскравим прикладом того, як важко розірвати подібні родинні зв'язки. Характерні художні образи цього сімейного соціально-психологічного роману відображено на тлі хронотопу провінційного Станіслава 1900 року — міста «щасливої Австрії» (Felix Austria), що було в той час частиною Австро-Угорської імперії. Це мультикультурний, багатонаціональний світ, де на вуличках мирно співіснували українці, поляки, німці та євреї.

Сімейний роман «Спитайте Міечку» сучасної української письменниці Є. Кузнецової, що вийшов у 2021 році, швидко здобув визнання читачів та критиків. Це тепла, іронічна та сповнена щемливої ностальгії сімейна історія про сестер, їхню родину та повернення додому, яке змушує переосмислити власне життя. Є. Кузнецова майстерно поєднує легкий, іронічний стиль оповіді з глибокими та вічними темами, використовуючи змішаний хронотоп як засіб образотворення роману, центральна віссю якого є розповідь про традиції родини та зв'язок поколінь. Авторка досліджує складні й водночас міцні родинні зв'язки, де любов і підтримка існують пліч-о-пліч із давніми образами та непорозуміннями. Образ бабусі Теодори є символом дому, що зберігає пам'ять роду.

У сімейній сазі О. Забужко «Музей покинутих секретів» порушено безліч проблем: усвідомлення національної ідентичності через родову пам'ять і вихід на пам'ять національну, колективну, гендерні проблеми, що стосуються свободи вибору жінки й пошуків родинного щастя. Критиками відзначено, що сага поєднує риси сімейного, історичного, ідеологічного, детективного, еротичного, філософського, постмодерного роману. Сага, на нашу думку, має ознаки гіпертекстуальності, про що свідчать його нелінійна й пазлова структура, наявність автоцититування, інтертекстуальний вимір, постмодерний історизм.

Події минулого (середина ХХ століття) як один із найскладніших періодів в історії України, є історичним тлом твору. Через індивідуальну пам'ять героїв відбувається відновлення колективної пам'яті, а старі фотографії, місця пам'яті, допомагають розкрити секрети минулого й сучасності. Загадки старих світлин об'єднують головних героїв роману, виявляють їхні спільні інтереси, що стає ключем до особистого щастя Дарини й Адрія-

на: вони створюють ідеальну егалітарну (партнерську) родину. Хронотопна організація твору є нелінійною, на відміну від класичних саг. Авторка використовує ретроспекцію, перемижуючи її з соціально-історичним та авторським хронотопом.

Сюжет саги «Музей покинутих секретів» побудовано навколо жінок, які є не лише берегинями родини, а й ключовими постажами, активними учасницями державотворення. Письменниця вибудовує чітку фемінну лінію, але відмежується від понять «фемінізм», «жіноча проза», називаючи свій художній стиль «феміноцентризмом». Феміноцентризм О. Забужко межує між гендерною критикою та фемінізмом і руйнує підвалини патріархального устрою суспільства.

Антисага О. Коцарева «Люди в гніздах» (2017) є пародією на безліч сімейних саг. Автор, використовуючи деконструкцію жанру, ділиться спогадами про своїх далеких і близьких родичів: іноді з теплом і любов'ю, іноді з іронією, але основними мотивами твору є збереження родинної пам'яті, поваги до родового коріння. І якими б не були протиріччя між рідними, необхідно усвідомлювати належність до свого роду й до української нації, яка протягом століть зазнавала утисків від сильніших держав і від цього потерпала. Основним мотивом антисаги є заклик «не випадати зі своїх гнізд», тобто не руйнувати пам'ять про близьких і рідних, завдяки яким можливе існування людини в цьому світі.

Отже, тема сім'ї в сучасному українському романі стає глибоко філософською: відбувається ідентифікація родини з проблемами нації, проблемами поколінь, тобто в сучасному сімейному романі репрезентовано віддзеркалення об'єктивних — історичних, суспільно-політичних, культурно-мистецьких факторів існування соціуму, тому сімейний нарратив наразі переживає своє відродження. Головними героями є представники кількох поколінь однієї родини з власним світоглядом, травматичним досвідом, яких об'єднує одна мета — відновлення родової пам'яті, збереження пам'яті колективної, історичної, усвідомлення національної ідентичності. Сукупність проблематики сучасного сімейного роману в українській літературі спрямована на формування особистості героя, який пов'язує

свій рід з національною історією, усвідомлює національну ідентичність, що дає підстави здійснити висновки про те, що цей жанр є досить складним явищем, чим і пояснюється його актуальність, а отже, сімейний роман викликає інтерес на новому рівні наукового осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
- Агеєва В.* Оксана Забужко в «музеї» УПА. *Дзеркало тижня*. 2010. № 1. С. 5.
- Агеєва В.* Філософія жіночого існування. *Сімона де Бовуар. Друга стаття* : у 2 т. Київ : Основи, 1994. Т. 1. С. 5–21.
- Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2000. 340 с.
- Андрухович С.* Фелікс Австрія: роман. Львів: видавництво старого Лева, 2021. 288 с.
- Ассманн А.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва : Новое лит. обозрение, 2014. 328 с.
- Ассманн А.* Забвение истории – одержимость историей [Электронный ресурс]. Москва : Новое лит. обозрение, 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aleyda-assman-zabvenie-istorii-oderzhimost-istoriey-m-novoe-literaturnoe-obozrenie-2019/viewer>
- Ассман А.* Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім.: К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 317 с.
- Ассман А.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славян. культуры, 2004. 368 с.
- Барт Р.* Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Л. : Літопис, 2002. С. 491–496.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. лит., 1975. 500 с.
- Бахтин М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина ; прим. С. С. Аверинцева, С. Г., Бочарова. 2-е изд. Москва : Искусство, 1986. 423 с.
- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 541 с.
- Белімова Т.* «Стежка в траві. Житомирська сага» Валерія Шевчука та «Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі: спільні та відмінні риси поетики. *Волинь-Житомирщина : іст.-філол. зб. з регіонал. проблем.* 2010. № 20. С. 28–31.
- Бернадська Н. І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
- Бовсунівська Т.* Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.
- Бовуар С.* Друга стаття : в 2 т. Т. 2 / пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко. Київ : Основи, 1995. 392 с.
- Богачевська М.* Націоналізм та фемінізм — одна монета спільного вжитку. *Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис «І».* Львів, 2000. № 17. С. 4–13.
- Богданов А. Н.* Литературные роды и виды. *Теория литературы в связи с проблемами эстетики.* Москва : Просвещение, 1970. С. 307–310.
- Богданов Б.* Романът античен и съвременен: Опыт върху поетиката и социологията на античния и западноевропейския роман. София: Наука и изкуство, 1986. 189 с.
- Боднар О., Боднар О.* Концепт неперервного часу у Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука. *Наукові виклади. Літературознавство.* 2011. Вип. 5. 788 с.
- Борисенко В.* Українська етнологія : навч. посіб. Київ : Либідь, 2007. 400 с.

- Бородица С.* Жанрові домінанти роману виховання у творчості У. Самчука: інтертекстуальний дискурс. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Літературознавство»*. 2009. № 12. С. 34–37.
- Брега Л.* Гендерна природа психологізму у творах О. Забужко та О. Токарчук : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Бердянськ, 2016.
- Брега Л.* Жіночий простір роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Вип. 19, Вінниця. 2014. С. 13–17.
- Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-Могила. акад., 2008. 430 с.
- Букіна Н.* Модифікації готичного в сучасній українській прозі : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2016. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Bukina_Nataliia/Modyfikatsii_hotychnoho_v_suchasni_ukrainskii_prozi.doc
- Бурханов А. Р.* Екзистенціал свободи в філософії абсурда і бунта Альбера Камю. *Молодой ученый*. 2011. № 4. Т. 1. С. 193–196 с.
- Васьків М. С.* Романні форми в українській літературі 1920–30-х років : монографія / наук. ред. Ю. І. Ковалів. Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2009. 325 с.
- Вегеш А.* Семантичне навантаження літературно-художніх антропонімів у романі «Інтернат» Сергія Жадана. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2018. Вип. 2 (40). С. 16–20.
- Винничук Ю.* Потойбічне. Українська готична проза ХХ ст. : антологія. Львів : Піраміда, 2006. 459 с.
- Вільде 1977-1* — Вільде І. Сестри Річинські. К.: Дніпро, 1977. Кн. 1. 495 с.
- Вільде 1977-2* — Вільде І. Сестри Річинські. К.: Дніпро, 1977. Кн. 2. 687 с.
- Вільна Я. В.* Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка : монографія. Київ : Альтерпрес, 2005. 300 с.

- Власенко В. О. Український дожовтневий роман: проблематика, образна система, поетика. Київ : Дніпро, 1983. 149 с.
- Власенко В. О. Український соціальний роман 70–80-х років XIX ст.: основна ідейна проблематика : навч. посіб. Дніпропетровськ : Вид-во ДДУ, 1977. 82 с.
- Власенко Н.І. Моделі жанротворення і матриці текстопородження: взаємовизначення в інтердискурсі роману доби традиціоналізму. *Від бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ: ДНУ, 2013. Вип. XVIII. Том 1. С.23–29.
- Вовк А. Оксана Забужко: «Завжди хотіла написати роман, який був рівновеликим життю». Deutsche Welle. 18.10.2010. URL: <https://p.dw.com/p/Pdo7>
- Воздвиженський К. «Інтернат»: війна тхне мокрою псятиною. Новий роман нарешті дорослого Жадана. Texty.org.ua.26.09.2017. URL: https://texty.org.ua/articles/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynouju_Novyj_roman-79859/
- Врублевська Г., Булкіна І. Інтернат. *Критика*. 2022. № 1–2 (243–244). URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/internat> (дата звернення: 15.11.2022).
- Вулф В. Власний простір. К. : Вид. дім «Альтернативи», 1999. 112 с.
- Гаєвська, Н. Линченко, М. Добро і зло в романі Уласа Самчука «Марія». *Наукові записки*. Харків. 2009. № 85. С. 123–129.
- Галич О., Назарець В., Васильєв Є Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2001. 486 с. URL: <https://ukrlit.net/info/theory/index.html>
- Герасим'юк О. Рецензія на кн.: О. Коцарева Люди в гніздах. *Книга року BBC-2018 : літературна премія*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46505374>
- Гладун Д. Прийняти історію і жити далі. Складні й табуйовані теми у книжці Олега Коцарева «Люди в гніздах». *День*. 2018. 8 лют. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte-pryynyaty-istoriyu-i-zhyty-dali>

- Гончар О. І. Проза. *Історія української літератури XIX ст.* : у 2 кн. / за ред. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1 : 40–60-ті роки XIX ст. С. 543–569.
- Гончар О. І. Проза. *Історія української літератури XIX ст.* : у 3 кн. / за ред. М. Т. Яценка. Київ : Либідь, 1996. Кн. 2 : 40–60-ті роки XIX ст. С. 182–209.
- Гончар О. Формування реалізму в художній прозі 50–60-х років XIX ст. *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.* : зб. наук. пр. / відп. ред. М. Яценко. Київ : Наук. думка, 1991. С. 5–61.
- Гречешнюк О. Генераційний роман у новітній німецькомовній літературі. *Султанівські читання*. 2018. Вип. 7. С. 157–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/culs_2018_7_14
- Гречешнюк О. Німецькомовний генераційний роман як жанровий різновид сімейного роману. *Іноземна філологія*. 2019. Вип. 132. С. 135–150.
- Гросевич Т. Жанр роману виховання в українській літературі. *Філологічні трактати*. 2013. Т.5, № 2. С. 140–144.
- Гросевич Т. Його сім'я Анатолія Дімарова в жанровій парадигмі сімейного роману. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2016. Вип. 60. С. 271–274.
- Гудзь О. Образи-архетипи у повісті М. Костомарова «Сорок лет» *Літературознавчі студії* : збірник наукових праць. Київ. 2010. Вип. 26. С. 138–142.
- Гук З. В. Семантика «другого тіла» як ключовий аспект побожного роману М. Павича. *Молодий вчений*. 2017. № 2. С. 375–379. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_2_89
- Гундорова Т. Постмодерна бездомність. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. К. : Критика, 2005. С. 159–177.
- Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. 2-ге вид., перероб. та допов. Київ : Часопис «Критика», 2009. 447 с. (Сер. «Критичні студії»).

- Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013.
- Данилевич М. Український образ світу у трилогії У. Самчука «Волинь». Тернопіль : ТДПУ, 2000.
- Дацюк С. Колективні претензії на минуле. Українська правда. 26.09.2018. URL: <https://blogs.pravda.com.ua/authors/datsuk/5bab48facb45f/>
- Деррида Ж. Диссеминація / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 608 с.
- Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. Т. 2. Київ : Києво-Могилян. акад., 2006. 976 с.
- Дімаров А. Вибрані твори : в 2 т. Т. 1 : Його сім'я. Ідол : романи / передм. В. Костюченка. Київ : Діпро, 1982. 535 с.
- Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. Харків ; Київ : Книгоспілка, 1924. 364 с.
- Дубинянська Я. Ідеальний роман? Оксана Забужко : Музей покинутих секретів : Роман : Рецензії в пресі. *Avtura.com.ua*. Сучасна українська книго сфера. URL: <http://avtura.com.ua/book/93/reviews/>
- Дудар О. В. Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Тернопіль, 2011. 19 с.
- Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. К. : Видво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
- Егорова Ю. Романістика Оксани Забужко у системі автобіографічного часопростору. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 148. С. 64–68.
- Єфремов С. Історія українського письменства / ред. і передм. М. К. Наєнка. Київ : Femina, 1995. 686 с. (Друк. за вид.: Єфремов С.

- Історія українського письменства. Київ : Ляйпціг, 1919 (Вецляр, 1924)).
- Жадан С. Інтернат : роман. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2017. 336 с.
- Женетт Ж. Фигури : в 2 т. Т.1 : Палимпсесты. Литература во второй степени. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
- Жерёбкина И. «Прочти моё желание...»: постмодернизм, психоанализ, феминизм. Москва : Идея–Пресс, 2000. 256 с.
- Жулинський М. «Давненко в моїй уяві...» : вступне слово. *Слово і Час*. 2008, № 11. С. 49–50.
- Жулинський М. Учасникам Міжнародної науково-практичної конференції «Рівність чоловіків і жінок в Україні. Правові аспекти». *Рівність жінок і чоловіків в Україні: правові аспекти* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 лист. 2000 р. Київ, 2001. С. 12–13.
- Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х*. Київ, 1999. С. 152–193.
- Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ : Факт, 2009. 832 с.
- Забужко О. Сьогодні «бути жінкою» в українській літературі – не проблема...» : інтерв'ю / спілкувалася А. Лобановська. *Літературна Україна*. 2008. 18 груд. (№ 52). С. 5. URL: <http://zabuzhko.com/ua/interviews/litukrainalnt.html>
- Завадська Н. Міфопоетика простору у прозі Марії Матіос дис. ... канд.філол. наук : 10.01.01. Житомир, 2018.
- Зарва В. Жанровий синкретизм роману “Люборацькі” А.Свидницького. *Наукові записки. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: ТНПУ, 2006. Вип. XIX. С. 45–54.
- Затонский Д. В. Европейский реализм XIX века. Линии и лики. Киев : Наук. думка, 1984. 278 с.
- Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. Москва : Худ. лит., 1973. 532 с.

- Захарчук І. В.* Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму : монографія. Луцьк : Твердиня, 2008. 406 с.
- Зборовська Н.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.
- Здравомислова О., Герасимова К., Троян Н.* Гендерні стереотипи в дошкільній дитячій літературі: російські казки. *Гендерна педагогіка* : хрестоматія / пер. з англ. В. Гайденко, А. Передборської ; за ред. В. Гайденко. Суми : Унів. кн., 2006. С. 204–222.
- Знаки української етнокультури* : слов.-довід. / авт.-уклад. В. Жайворонков ; НАН України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
- Іванишин В.* Нариси з теорії літератури. Київ : Академія, 2010. 256 с.
- Історія зарубіжної літератури ХХ століття* : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. / І. О. Помазан ; Нар. укр. акад., [каф. українознав.]. Х. : Вид-во НУА. 2016. 264 с.
- Кабачій Р.* Сага про відчуття родини. *Наше слово. Рецензії та огляди*. 2019. № 4. URL: <https://nasze-slowo.pl/saga-pro-vidchuttya-rodini/>
- Калениченко Н. Л.* Українська література ХІХ ст. : напрями, течії. Київ : Наук. думка, 1977. 314 с.
- Качак Т. Б.* Сучасна українська дитяча література: аспекти гендерної інтерпретації. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. Донецьк, 2009. Вип. 20. С. 425–436.
- Качуровський І.* Генерика і архітектоніка. Кн. II. Київ: Видавництво «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
- Кирнозе З.* Французский роман ХХ века: (годы 20-30-е: проблемы жанра). Горький: Волго-Вят. КН.изд.-во, 1977, 367 с.)
- Кирпотин В.* Типология русского романа. *Вопросы литературы*. 1965. № 7. С. 104–130.

- Ківа І.* «Люди в гніздах» : роман-калейдоскоп. *Критика*. 2022. № 1–2 (243–244). URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/lyudy-v-hnizdakh>
- Колесник І.* Концепт «пам'ять» як аналітична структура: український вимір. *Національна та історична пам'ять*. Збірник наукових праць. Вип. 3. Київ: ДП «НВЦГ “Пріоритети ”», с. 171–181, 2012.
- Кон І.* Психологія статевих відмінностей. *Гендерна педагогіка* : хрестоматія / пер. з англ. В. Гайденко, А. Передборської ; за ред. В. Гайденко. Суми : Унів. кн., 2006. С. 106–111.
- Кононенко Є.* Гей, хто в лісі, озовися, або Чи можна повіситися на косі? *ЛітАкцент*. 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/04/22/hej-hto-v-lisi-ozovysja-abo-chy-mozhna-povisytyjsja-na-kosi/>
- Копистянська, Н.* Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. *Молода нація* : Альманах. К. : Смолоскип, 1997. Вип. 5. С. 172–178.
- Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
- Копытянская Н.* Жанровые модификации в чешской литературе : монографія. Львів : Вища шк. 1978. 434 с.
- Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві художнього слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
- Корецька М.* Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова «Його сім'я». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 153–157. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_37
- Корчинский А.* Эксперимент в литературе [Электронный ресурс]. *Новый филологический вестник*. 2008. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperiment-v-literature>
- Коряк В.* Нарис історії української літератури : Буржуазне письменство : посібник. Харків : Держвидав України, 1929. 620 с.
- Косиков Г. К.* О генезисе и основных особенностях жанрового содержания романа. *Филологические науки*. 1972. № 4. С. 11–21.

- Косинська Н. В. Драматизм жіночих образів у прозі Марії Матіос: конфлікт гендерної ролі та ідентичності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія. : Філологія. Літературознавство.* 2012. Т. 200. Вип. 188. С. 31–35. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2012_200_188_9
- Коцарев О. Безнадійні віра і любов Сергія Жадана. *ЛітАкцент* : [сайт] URL: <http://litakcent.com/2011/04/08/beznadijni-vira-i-ljubov-serhija-zhadana/>
- Коцарев О. Люди в гніздах. Київ : КОМОРА, 2017. 232 с.
- Коцарев О. Оксана Забужко. «Музей покинутих секретів». *Критика.* 2010. № 5–6 (151–152). URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/museum-abandoned-secrets>
- Коцарев О. Родина в українській літературі: складні пошуки людей та поваги. *Verbum. Справи сімейні.* 2019. № 19. URL: <https://www.verbum.com.ua/02/2019/family-affairs/literary-search-for-family/>
- Кочубейник О. М. Модуси екзистенції як спосіб реалізації автентичності. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами* : зб. наук. пр. Київ : Ун-т «Україна», 2009. № 6 (8). С. 246–254.
- Краткий словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. С. В. Тураев. Москва : Просвещение, 1978. 224 с.
- Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму.* Москва : Прогресс, 2000. С. 427–457.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М. : РОССПЭН, 2004. С. 429
- Крутікова Н. Є. Іван Нечуй-Левицький. *Історія української літератури* : у 8 т. / авт.-уклад.: І. І. Басс, М. Д. Бернштейн, Г. Д. Вервес та ін. ; відп. ред. О. Є. Засенко. Київ : Наук. думка, 1969. Т. 4. Кн. 1 : Література 70–90-х років XIX ст. С. 218–260.
- Кузнєцова, Є. Спитайте Місечку. Роман. Львів: Видавництво Старого Лева. 272 с.

- Кулешов В. И. *Натуральная школа в русской литературе XIX века.* Москва : Просвещение, 1965. 300 с.
- Курішко Д. Жадан про «Інтернат»: приводячи війну в дім, ти ризикуєш втратити багато. *BBC News Україна.* URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42185504>
- Кухта Т. Міфологеми дому і дороги у романі Валерія Шевчука «Тіні зникомі», 2014. [Електронний ресурс]. URL: www.srw.kspu.edu
- Кушнірова Т. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства. *Наукові записки ХНПУ ім. Г. Сковороди.* Харків : Нове слово, 2010. Вип. 1(61). Ч. 2. С. 168–175.
- Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця XX – початку XXI століття [монографія]. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 124 с
- Кушнірова Т. Проблемні питання типології роману в літературознавстві. *Наукові виклади. Літературознавство.* Тернопіль : Мандрівець. 2011. Вип. №1. С. 53–57. URL: <http://reposit.nupr.edu.ua/handle/PoltNTU/4877>
- Лазаревич Н. Часопросторові параметри романів-метафор «Сто років самотності» Габрієля Гарсії Маркеса та «Око прірви» Валерія Шевчука. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Серія : Філологічні науки.* 2016. № 8. С. 71–75. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2016_8_17
- Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. 255 с.
- Левченко Н., Печерських Л. Інтермедіальність як засіб відображення дійсності в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації.* Том 31 (70). № 4 Ч. 4. 2020. С. 42–47.
- Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю : монографія / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; наук. ред. Г. Ф. Семенюк. Полтава : ПолтНТУ, 2014. 656 с.

- Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. 3-тє вид., перероб. і допов. Київ : Рад. шк., 1971. 486 с.
- Липатов А. В. Возникновение польского просветительского романа. Проблемы национального и общеевропейского/АН СССР, Ин-т славяновед. и балканистики. Москва : Наука, 1974. 301 с.
- Лівінська О. До свого дому не пізно й опівночі, або архетип дому в українській художній літературі. *Мультиверсум. Філософський альманах*. К. : Центр духовної культури, 2004. № 44.
- Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка : генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. Черкаси : Брама-Україна, 2007. 108 с.
- Ліпишч-Бем С. Маскулінність – фемінність: про статеву диференціацію. *Незалежний культурологічний часопис «Ї»*. 2003. № 23. С. 6–22.
- Літературознавчий словник-довідник /За ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
- Лобановська А. Оксана Забужко. Інтерв'ю. *Літературна Україна*, 2008. № 5. URL: <http://zabuzhko.com/ua/interviews/litukrainant.html>
- Лобас Н. Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Гомбрович) : монографія. Тернопіль : Підручники і посібники. 2009. 263 с.
- Лотман Ю. М., Адонис В. Т. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Ученые записки Тартуского государственного университета* / редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.). 1968. Вып. 209. Т. 11 : Литературоведение. С. 5–51.
- Лотман Ю. М. Символические пространства. Семиосфера. Культура и взрыв. *Внутри мыслящих миров : статьи, исследования, заметки*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 297–334.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста: семиотические исследования по теории искусства. Москва : Искусство, 1970. 382 с.
- Луков В. Жанры и жанровые генерализации. *Проблемы филологии и культуры*. 2006. № 1. С. 6–15.

- Ман Поль де.* Слепота и прозрение. *Статті о риторике современной критики.* СПб.: Гуманитарная академия, 2002. С. 75.
- Манн Т.* Будденброки. 2014. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3620>
- Матвеева Т.* Романний дискурс української літератури другої половини XIX століття як метатекст: модель світу, жанрові трансформації : дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01. Харків, 2017.
- Матіос М.* Майже ніколи не навпаки. 2-е вид. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 176 с.
- Мафтин Н.* У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 336 с.
- Мегела І.* Угорський роман 20–30 років XX століття : Проблематика. Жанрова структура. Форма оповіді : монографія. Київ : Карпенко В. М., 2008. 283 с.
- Мельников Р., Румянцева-Лактіна О.* Традиції патріархальної та нуклеарної родини в українському сімейному романі: пошуки гармонії. *Наукові записки міжнародного гуманітарного університету.* Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2021. Вип.34. С. 71–74.
- Мішина О. Е.* Архетип відьми як втілення амбівалентної сутності демонічної жіночості (на матеріалі «Срібного молока» Валерія Шевчука) [Електронний ресурс]. URL: <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/gi/article/download/80/73>
- Мовчан М.* Самотність як полівекторний феномен: філософсько-антропологічний дискурс. *Філософські обрії.* 2008. № 20. С. 124–137. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/25954/12-Movchan.pdf?sequence=3> (дата звернення 26.11.2022).
- Моклиця М.* Метод і жанр роману У. Самчука «Волинь». *Улас Самчук: художнє осмислення української долі в XX столітті.* Зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук. конф. (11–13 травня 2005, Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). Рівне, 2005. С. 154.

- Мотылева Т. Л.* О времени и пространстве в современном зарубежном романе. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* / редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров. Ленинград : Наука, 1974. С. 186–200.
- Мотылева Т. Л.* Роман — свободная форма: статьи последних лет. Москва : Сов. писатель, 1982. 400 с.
- Мотылева Т.* Томас Манн и русская литература. Москва : Знание. 1975. 64 с.
- Насмінчук І.* Проза М. Матіос : особливості індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009.
- Никольский Е.* К вопросу о специфике жанра — семейной хроники и его зарождении в русской классической литературе. *Вопросы языка и литературы в современных исследованиях : Кирилло-Мефодиевские чтения*. Москва, 2009. С. 314–320.
- Никольский Е.* Семейная хроника: проблемы истории и теории. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2013. № 2 (6). С. 52–64.
- Новиков А. О.* Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»: основні теми і образи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія* : зб. наук. пр. Одеса, 2015. Вип. 19. Т. 2. С. 39–42.
- Нора П.* Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Репи. Київ : КЛІО, 2014. 272 с.
- Огоновський О.* Історія літератури руської [укр.]. Львів, 1891. Ч. 3. 1–2. Вік XIX (Проза). 1337 с. Репринт. вид.: фотопередрук О. Горбача. Мюнхен, 1992.
- Одиноків В.* Типологія руського роману XIX століття. (Введення к спецкурсу). Новосибірськ : Изд-во Новосиб. гос. ун-та, 1970. 85 с.
- Оздемір О.* Українська жіноча проза : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01. Харків, 2015.

- Основ'яненко Г. Ф. Пан Халявский. *Твори* : у 7 т. / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Київ : Наук. думка, 1978–1981. Т. 4 : Прозові твори. 1979. С. 7–377.
- Павличко С. Фемінізм / Передм. Віри Агєєвої. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
- Пасечник О. В. Основні підходи щодо класифікації художньої деталі. *Наука та суспільне життя України в епоху глобальних викликів людства у цифрову еру (з нагоди 30-річчя проголошення незалежності України та 25-річчя прийняття Конституції України)* : у 2 т. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса : Гельветика, 2021. Т. 1. С. 646–648. URL: <http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/15247>
- Печерських Л. «Музей покинутих секретів» О. Забужко у жанровій системі українського постмодерного роману. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія : Літературознавство*. 2011. Вип. 3(2). С. 155–164. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2011_3%282%29_22
- Підопригора С. Українська експериментальна проза кінця ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література : [монографія]. Миколаїв : Іліон, 2018. 392 с.
- Піхновська Г. Робота Р. Мартена дю Гара над романом «Сім'я Тібо». Експеримент. Література. 28.11.2018. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20181128-robota-r-martena-dyu-garanad-romanom-sim-ya-tibo>
- Плетенчук Н. Художній феномен сакралізації волинського макротопоса в прозі Уласа Самчука. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 83. 163–171.
- Плющ Л. Чари з країни ОЗ. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2010/01/25/chary-z-krajiny-oz.html>
- Покидько Г. Модифікація жанру сімейного роману в творчості Енн Тайлер : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2007. 231 с.
- Порохняк Н. Роман-сімейна хроніка та сімейний наратив (інтертекстуальне прочитання). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2009. Вип. 7. С. 222–230. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2009_7_27

- Порохняк Н. Формування жанрових ознак роману-сімейної хроніки під впливом сімейного нарративу як універсального тексту культури : (на матеріалі «Саги про Форсайтів» Дж. Голсуорсі). *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 225–231.
- Порохняк Н. Сімейна хроніка «Люборацькі» А. Свидницького як роман про занепад роду: *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 33. С. 133–138.
- Порохняк Н. Т. Роман сімейна хроніка з погляду літературознавчої антропології. *Питання літературознавства*. Чернівці : Вид-во Чернівецького нац. ун-ту, 2010. Вип. 79. С. 134–145.
- Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. Москва : Просвещение, 1972. 271 с.
- Приліпко І. Л. Художній синкретизм твору Валерія Шевчука «Тіні Зникомі». *Волинь–Житомирщина* : іст.-філол. зб. з регіон. проблем. 2010. № 20. 234–240 с.
- Приліпко І. «Текст як конденсатор культурної пам'яті»: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука. *Слово і час* : науково-теорет. журнал. Вид-во Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2020. № 2 (270). С. 33–50.
- Притолюк С. Жанрові особливості роману виховання. Тернопіль : Стародубець. 2004. 48 с.
- Протас О. Трансформації інституту сім'ї як чинник умов сімейного виховання. *Вісник післядипломної освіти. Серія : Педагогічні науки*. Вип. 11 (40). 2020. С. 136–150. URL: http://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/visnyk_PO/11_40_2020/pedagog/Bulletin_11_40_Pedagogika_Protas.pdf
- Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академія, 2018. 304 с.
- Разумова И. А. Современный русский семейный фольклор как этнокультурный феномен (северо-западный регион) : дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.07. Санкт-Петербург, 2000. 508 с.

- Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. Москва : Высш. шк., 1969. 309 с.
- Рикун Е. Сімейна сага як культурний феномен у світі та Україні. Weche. 2018. URL: https://www.weche.info/blog/ivishcha-47/post/simeina-saga-iak-kulturnii-fenomen-u-sviti-ta-ukrayini-5697#blog_content
- Роздвоєння жінки: аспекти проблеми у світлі гендерних досліджень та фемінізму (за повістю Оксани Забужко «Я, Мілена») : реферат [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrreferat.com/chapters/movoznavstvo/rozdvoennya-zhinki-aspekti-problemi-u-svitli-gendernih-doslidzhen-ta-feminizmu-za-povistyu-oksani-zabuzhko-ya-milena-referat.html>
- Рудницька М. Новий етап жіночого руху. *Слово і час*. 1999. № 9. С. 71–72.
- Румянцева-Лохтіна О. Зображення егалітарних сімейних стосунків крізь призму феміноцентризму в сімейній сазі О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (207). 2024. С. 224–229.
- Румянцева-Лохтіна О. Екзистенційні модуси роману С. Жадана «Інтернат» як жанрово-стильові перспективи розвитку сучасного роману поколінь в українській літературі. *Український світ у наукових парадигмах: збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету*. Вип. 8. 2021. С. 64–73.
- Румянцева-Лохтіна О. Інтертекстуальний контекст символіки сімейних романів Уласа Самчука крізь призму філософської часопросторової вертикалі. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Том 2, № 96. 2020. С. 126–147.
- Румянцева-Лохтіна О. Колективна пам'ять у сімейному романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» як засіб усвідомлення національної ідентичності. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Фрвнка. Серія «Філологія»*. № 47. 2021. С. 158–165.

- Румянцева-Лахтіна О. «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка — перший сімейний роман-хроніка в українській літературі. *Український світ у наукових парадигмах: збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету*. Вип. 6. 2019. С. 104–109.
- Румянцева-Лахтіна О. О. Сімейний роман в літературознавстві: еволюція та диференціація жанру. *Слов'янська філологія: зб. наук. пр.* Бахмут: Голівський інститут іноземних мов. 2019. С. 94–102.
- Румянцева-Лахтіна О. Трансформації та модифікації сімейного роману як ознаки генезису й еволюції жанру. *Академічні студії. Серія : Гуманітарні науки*. Гельветика. Вип. 3. 2022. С. 86–92.
- Рутар Х. Формули колективної пам'яті на сторінках роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Україна модерна*. 2020. № 28. URL: <https://uamoderna.com/demontazh-pamyati/rutar-collective-memory>
- Самчук У. Марія. Київ : Рад. письменник, 1991. 189 с.
- Самчук, У. (1993). Волинь: Роман: у 3 ч. Т.1: Куди тече та річка. Київ : Дніпро.
- Самчук, У. (1993). Волинь: Роман: у 3 ч. Т.1: Війна і революція. Київ : Дніпро.
- Свидницький А. П. Люборацькі. *Оповідання. Нариси та статті*. Київ : А.С.К., 2006. 640 с.
- Свидницький А. Люборацькі (сімейна хроніка). Роман. *Оповідання. Нариси / редкол.: І. О. Дзеверін (голов. ред.), М. П. Бажан, О. Т. Гончар та ін.; упоряд. і прим. Р. С. Міщука ; вступ. ст. П. П. Хропка*. Київ : Наук. думка, 1985. С. 27–212. (Бібліотека української літератури).
- Семків Р. Вісім повчальних монологів. *Український тиждень*. 2010. № 1 (114). URL: <https://tyzhden.ua/visim-povchalnykh-monolohiv/>
- Семків Р. Леді Годіва з країни дулібів. *Літературна дефіляда : Сучасна українська критика про сучасну українську літературу*. Київ : Темпора, 2012. 544 с.

- Сиваченко М. Є.* Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі / відп. ред. М. Д. Бернштейн ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 415 с.
- Симонова Л. А.* Трилогія Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Симонова Лариса Алексеевна. Москва, 2005. 268 с.
- Смьордова К. В.* Вплив агентів гендерної соціалізації на формування гендерної ідентичності підлітків. *Соціально педагогічні аспекти збереження та зміцнення здоров'я дітей та молоді в Україні*: матеріали все української студ. наук. практ. конф. (12–13 квітня 2007 року). Мелітополь, 2007. С. 70–76.
- Соболь В.* Воля до чину : про роман В. Шевчука «Тіні зникомі». Київ. 2004. №7–8. С. 164–168.
- Соболь О.* Деконструкція. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голов. ред.) та ін. Київ : Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України : Абрис, 2002.
- Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. Москва : АД Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- Соціологія.* Типи сім'ї : електрон. підручник. URL: https://pidru4niki.com/19310710/sotsiologiya/tipi_simy
- Стародубцева Л. В.* Мультимедіа й гіпертекст. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. 83 с.
- Стогній О.* Художній експеримент як структурний елемент прози Сильвестра Яричевського. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського. 2016. № 1 (17). С. 254–259.
- Стрельник О.* Сімейні трансформації : Чому ми не повернемося до ідеальної традиційної родини / розповідає О. Стрельник. *Womo*. 22.03.2017. URL: <https://womo.ua/suchasni-transformatsiyi-rodini-ta-batkivstva-yak-sotsiologiya-peremagaye-mifotvorchist/>
- Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропей-

ської літератури. Київ: Видавництво імені Олени Теліги. 2001. 224 с.

Татаренко А. «Гіпертекст», «гіпертекстуальність», «ергодична література»: походження та окремі аспекти функціонування термінів. *Studia Slavistica* : збірник науков.статей. Ужгород : О. Гаркуші, 2011. Вип. 11 : Елімінація мовних бар'єрів. С. 102–116.

Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : [монографія]. Львів : ПАІС, 2010. 544 с.

Татаренко А. Семантизація форми як поєднання текстуальних та гіпертекстуальних стратегій у романній творчості М. Павича. *Поетика форми в прозі постмодернізму*. Львів : ПАІС, 2010. С. 263–392.

Тебешевська-Качак Т. Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко. Буквоїд. РЕ-цензії. 09.02.2010 URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html>

Теорія літератури : підручник / О. А. Галич та ін. ; наук. ред. О. Галич. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

Терен Т. Анатолій Дімаров, письменник: «Шкодную, що в такий страшний час жив, коли не можна було писати правду» : інтерв'ю. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/05/28/anatoliy-dimarov/>

Удовик С. Л. Uniformitas. *Вестник Российского философского общества*. 2006. № 4. С. 71–78.

Українки XXI. Феміноцентризм у час патріархату. *Газета «День»*. 2003. № 43. URL: <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/ukrayinky-xxi>

Українська людина на перехрестях історії : проза Уласа Самчука («Волинь», «Кулак», «Марія», збірка новел «Віднайдений рай»). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180608-ukrayinska-lyudina-na-perehrestyah-istoriyi>

Улюра Г. Наступного разу, цур, військо пластмасових курей! *Збруч*. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/76803>

- Улюра, Г. Притулок для щасливих жінок: чому треба читати дебютний роман Євгенії Кузнецової. *Віледж*. 26 лютого, 2021. URL: <https://www.village.com.ua/village/knowledge/read/308201-chitati-ulyura>
- Файзулліна Г. Етнокультурологія в українському постмодерністському філософському романі («Музей покинутих секретів» Оксани Забужко). *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2015. № 2. С. 111–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/prcr_2015_2_19
- Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языки*. 1998. Вып. 5. С. 25–38.
- Фемінність та маскуліність. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. Число 23.
- Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект) : дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетров. нац. ун-т, 2003. 230 с.
- Франко І. Я. Анатоль Патрикійович Свидницький (уваги його «Люборацьких»). *Зібрання творів* : у 50 т. / І. Франко. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 27 : Літературно-критичні праці (1886–1889). С. 7–9, 367–368.
- Франко І. Одвертий лист до галицької української молодіжі. *Зібрання творів* : у 50 т. / І. Франко. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 45. С. 401–409.
- Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2–3 (40–41). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moris-halbvaks-kulturnye-aspekty-pamyati>
- Харчук О. Огляд роману Сергія Жадана «Інтернат». *Друг читача* : веб-портал літ. новин. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_rochyataty/50598/
- Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 248 с.
- Хедел Р. Семейный роман как жанр. *Русская антропологическая школа*. 2010. Вып. 7. С. 190–210.

- Хижняк К. Зображення тоталітарного минулого в українській прозі 90-х рр. – початку ХХІ ст.: ідеологічний дискурс та поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2012.
- Хлебникова М. К вопросу о типологии термина «роман». *Преподавание художественной литературы в вузе*: сб. ст./отв. ред. Ф. В. Тумилевич. Ростов на Дону, 1973. С. 3–12.
- Хопта С. Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів та характерів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2009. 19 с.
- Хропко П. «Широкий та вільний розмах думки» як константа романного мислення Панаса Мирного. *Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст.*: зб. наук. пр. / відп. ред. М. Т. Яценко ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1987. С. 169–198.
- Цыбенко Е. З. Польский социальный роман 40-х–70-х годов ХІХ века. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1971. 357 с.
- Чалий Д. В. Епопея в російській та українській літературах ХІХ ст. / АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1980. 222 с.
- Чамлай К. 10 питань Олегу Коцареву : інтерв'ю з Олегом Коцаревим. PEN Ukraine : #PEN_TEN: 2020. URL: https://pen.org.ua/pen_ten-interv-yu-z-olegom-kotsarevym
- Червак Б. Сага життя. *День*. 2007. 21 вересня. С. 15–20.
- Черняхівська В. В. Гендер в організації державного управління демократичних суспільств. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Державне управління*. 2014. № 1. С. 91–94.
- Черняхівська В. В. Роль гендерних стереотипів. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Державне управління*. 2015. № 1. С. 53–56.
- Чик Д. Реконструкція історії у сімейному романі-хроніці в англійській та українській літературі 1-ї половини ХІХ ст. (М. Еджворт, Г. Квітка-Основ'яненко). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. 1.

С. 165–175. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/VKhIFL_2014_1107_70_47.pdf

Чик Д. Ч. Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. *Слово і час*. 2018. № 8. С. 113. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001068987>

Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. 2-е изд. Москва : Сов. писатель, 1975. 376 с.

Чіпак У. В. Ерос versus Танатос: шляхи взаємопереходів [Електронний ресурс] URL: http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_33/577_582.pdf

Шевченко Н. «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко: жанрова своєрідність та авторська номінація. *Філологічний дискурс* : збірник наук. праць. 2016. Вип. 4. С. 191–204.

Шевчук В. Дім на горі. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2013, 560 с.

Шевчук В. Класик «розумного битопису» : передм. до вид.: А. Свидницький. Люборацькі. *Оповідання. Нариси та статті* / упоряд. Р. Мовчан. Київ : А.С.К., 2006. С. 5–46.

Шевчук В. Тіні зникомі: сімейна хроніка : [роман]. Київ : Темпора, 2002. 304 с.

Шевчук В. Улас Самчук та його волинська сага. *Українська мова і література в школі*. 1992. № 11–12. С. 30–32.

Шевчук Л. Оксана Забужко про розкіш, новий роман і гру. *Українська правда*. 2009. 28 груд.

Шинкаренко О. Люди в гніздах: токсична реакція на родинні саги. *Комора*. 2018. URL: <https://komorabooks.com/lyudy-v-gnizdah-toksychna-reaktsiya-na-rodynni-sagy/>

Шкловский В. Б. Повести о прозе. Размышления и разборы : в 2 т. Москва : Худож. лит., 1966. Т. 1. 335 с.

Штонь Г. Анатолій Дімаров : літ. портрет. Київ : Дніпро, 1987. 150 с.

- Шукай О. Національна ідентичність жіночих образів у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2020. № 46. Т. 3. С. 119–121.
- Щур О. Софія Андрухович. Фелікс Австрія: Роман. Часопис «Критика», рік XVIII, число 7-8 (201-202), листопад 2014. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/feliks-avstriya-roman>
- Еко Умберто. От Інтернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. URL: <https://fly-uni.org/stati/umberto-eko-ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst/>
- Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. Москва : Изд-во МГУ, 1985. 171 с.
- Эсалнек А. Я. Типология романа: теоретические и историко-литературные аспекты. Москва : Изд-во МГУ, 1991. 158 с.
- Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2013. 588 с.
- Юрчук О. Небарокові тенденції в українській літературі ХХ ст: дис.... канд. філологічних наук : спец. : 10.01.01. Житомир, 2007. 174 с.
- Яковенко С. М. Зникомі тіні Валерія Шевчука. Варіації автотематизму. *Наукові записки*. 2001. Т. 19 : Спеціальний випуск. С. 11–16.
- Dell Kerstin. The Family Novel in North America from Post-war to Post-Millennium: A study in Genre [Електронний ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/283648205_The_Family_Novel_in_North_America_from_Post-War_to_Post-Millennium_A_Study_in_Genre
- Fowler Alastair. Transformantion of Genre. *Modern Genre Theory*. Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. P. 233.
- Gamer M. Romanticism and The Cothic. Genre, Reception, and Canon Formation / M. Gamer. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 255 p.

- Jahn B.* Familienkonstruktionen. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman. *Zeitschrift für Germanistik*. Berlin, 2006. S. 581–596.
- Landow G. P.* The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology : hypertexte [Електронний ресурс (англ.)]. URL: <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/ht/contents.html>
- Neuschäfer M.* Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman. Berlin : Epubli GmbH, 2013. 449 s.
- Pavić M.* Drugo telo : pobožni roman. Beograd : Dereta, 2006. 313 s. (Biblioteka Sabrani romani Milorada Pavića).
- Pejgels E.* Gnostička Jevanđelja / prev. Zoran Minderović. 2 izd. Beograd : Rad, 1981. 214 s.
- Palczewski J.* John Gaslworthy. Warszawa : Czytelnik, 1981. – 100 s.
- Ru Yi-Ling.* The family Novel. Toward a generic definition. New York : Peter Lang Publishing Inc., 1992. 215 p.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
ВСТУП	7
Розділ I.	
ГЕНЕЗА Й ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ СІМЕЙНОГО РОМАНУ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ РОМАНІСТИКИ	13
1.1 Дослідження сімейного роману в межах історії і теорії жанру	14
1.1.1 Становлення й еволюція сімейного роману як складник розвитку романного жанру	14
1.1.2 Формування жанру сімейного роману в українській літературі XIX-XX століть: історичний аспект	22
1.2 Сімейний роман: теоретичний та методологічний аспекти	43
1.2.1 Трансформації та модифікації жанру роману в літературознавстві	43
1.2.2 Проблема жанрової атрибуції творів, що належать до категорії сімейного роману	50
1.2.3 Наукова рецепція текстів сімейної прози в українському та світовому літературознавстві	57
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I	74
Розділ II.	
ЕВОЛЮЦІЯ МОДЕЛІ РОДИННИХ СТОСУНКІВ ТА ЇЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СІМЕЙНОМУ РОМАНІ	77
2.1 Типологія моделей сім'ї в соціологічних вимірах	78
2.2 Соціокультурний контекст родинних трансформацій у динаміці художніх інтерпретацій письменників-романістів	80

2.3	Відображення кризи традиційної патріархальної родини в сучасних романах як руйнація міфу про патріархальну сім'ю	85
2.4	Генеалогічний пошук національної та родової ідентичності в сімейній хроніці В. Шевчука «Тіні зникомі»	96
2.5	Генераційний роман С. Жадана «Інтернат»: відображення кризових явищ у сучасній біархатній родині крізь призму філософії екзистенціалізму	105
2.6	Система образів сімейного роману С. Андрухович «Фелікс Австрія» на тлі соціально-історичного хронотопу	122
2.7	Хронотоп як домінуючий принцип сюжетотворення та образотворення в сімейному романі Є. Кузнецової «Спитайте Міечку»	129
	ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	139

Розділ III.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ СІМЕЙНОЇ САГИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ XXI СТОЛІТТЯ

143

3.1	Літературознавчий аналіз постмодерної епічної поетики в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»	144
3.2	Гіпертекстуальність як дискурсивний вимір сімейної саги «Музей покинутих секретів» О. Забужко	147
3.2.1	Ознаки гіпертекстуальності романного тексту	147
3.2.2	«Музей покинутих секретів» О. Забужко з позицій гіпертексту: пазловість, нелінійність наративу, особливості організації часопростору як постмодерні прийоми експерименту із жанром	152
3.2.3	Інтертекст як ознака гіпертекстуального виміру роману О. Забужко «Музей покинутих секретів»	157

3.3 Колективна пам'ять як чинник становлення особистості в сімейному романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»	164
3.3.1 Колективна пам'ять як засіб поєднання минулого й сучасного в сімейній сазі «Музей покинутих секретів» О. Забужко	164
3.3.2 Топоси індивідуальної й колективної пам'яті в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»	166
3.3.3 Дослідження взаємозв'язку індивідуальної та колективної пам'яті в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» у контексті динаміки хронотопу	174
3.4 Феміноцентризм як стильова ознака сімейного роману О. Забужко «Музей покинутих секретів»	180
3.4.1 Гендерний підхід у контексті аналізу сучасної літератури	180
3.4.2 Фемінність і маскуліність художніх образів роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» як ознака «феміноцентричної» прози	183
3.4.3 Деконструкція патріархальної моделі світу крізь призму «феміноцентризму» в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»	190
3.5 Антисага О. Коцарева «Люди в гніздах»: авторська гра з концептами пам'яті та історії в ракурсі літературного експерименту із жанром сімейного роману	196
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III	213
ВИСНОВКИ	215
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	224

Наукове видання

**Оксана
Румянцева-Лахтіна**

**УКРАЇНСЬКИЙ
СІМЕЙНИЙ РОМАН:**

**ГЕНЕЗА, ДИНАМІКА РОЗВИТКУ,
ТРАНСФОРМАЦІЇ І МОДИФІКАЦІЇ
ЖАНРУ**

[монографія]

Харків : ХАНО ; ХІФТ, 2025. 252 с.

Коректура *авторська*
Загальне редагування *Маленко Олена*
Відповідальна за випуск *Маленко Олена*
Дизайн обкладинки, макет *Лисиченко Тетяна*

Підписано до друку 03.06.2025. Формат 60x90/16. Папір офсетний.
Гарнітура PT Serif. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 14,6
Наклад 100 примірників.

Друк: Видавництво МОНОГРАФ
ФОП Іванченко І. С.
пр. Тракторобудівників, 89-а/62, м. Харків, 61135
телефон: +38 (050/093) 40-243-50
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4388 від 15.08.2012.
www.monograf.com.ua