

УКРАЇНСЬКИЙ ДІАСПОРНИЙ РОМАН 1930-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Анотація. У статті аналізуються особливості романістики У.Самчука та Н.Королеви у контексті тенденцій розвитку вітчизняної та зарубіжної романістики 1920-1930-х років. Акцентується увага на тяжінні романів до класичних зразків XIX століття, спостерігається рух до великого обсягу, від монологічного до поліфонічного роману.

Ключові слова: монологічний і поліфонічний роман, нарація, щільність письма, епічність, еволюція.

Resume. The article is devoted to analysis of the peculiarities of the novels by U.Samchuk and N.Koroleva in the context of Ukrainian and foreign novels of 1920-1930th development. The ascent is made on some common features between these novels and the classical examples of the XIX century. The author shows us the moving to the size growing and the changes from monologue to polyphonic novel.

Key words: monologue and polyphonic novel, narration, dense writing, epic, evolution.

Чітко встановити, з якого ж саме моменту почала формуватися українська пореволюційна літературна діаспора, досить складно, оскільки вона вже існувала до початку революції: наприклад, В.Винниченко – уже широко відомий на той час літератор, дещо пізніше – О.Олесь; чи О.Досвітній або Д.Бузько, які тільки згодом стануть відомими романістами. Що стосується діаспорної романістики, то вона, як і в літературі „материковій”, формується значно пізніше. Якщо не брати до уваги вже згаданого В.Винниченка з його дореволюційними романами, „Сонячна машина” (1924) і „Поклади золота” (1927), то зародження і розвиток роману в українській літературі за межами рідної землі припадає на початок 30-х років, тобто на кілька років пізніше, ніж у „материковій” літературі.

Фактично першим пореволюційним романістом діаспори (якщо оминати ім'я В.Винниченка) став Улас Самчук, який починав як автор новел та близької до роману повісті „Кулак” (1932). У 1933 році письменник завершує роботу над двома першими романами: „Марією” та „Куди тече та річка” – першою частиною трилогії „Волинь”.

Тяжіння до великих за обсягом та художнім часом епічних полотен згодом простежується у всій подальшій творчості У.Самчука. Так, він наполегливо працює над завершенням „Волині” (закінчує в 1938 році), хоча її третя частина дещо штучно приєднується до двох попередніх, перетворюючи розгорнуту картину життя волинського села в майже автобіографічні мемуари про ведення культурницької роботи в цьому селі вже з боку напівінтелігента (у подальшому ці теми – село й формування національної інтелігенції – стануть традиційними для творчості У.Самчука). Ще розлогішим епічним полотном постає наступна трилогія письменника – „Ост” (1948-1982). До великої епічної форми і намагання дати широку

картину відтворюваної дійсності тяжіють також „Гори говорять!” (1936), „Чого не гоїть огонь” (1959), „На твердій землі” (1967), „Слідами піонерів” (1980) і навіть книги спогадів „На білому коні” та „На коні вороному” теж позначені рисами великого епічного жанру, від обсягу до художніх особливостей (чого варті, наприклад, епіграфи до них та назви мемуарних творів).

У своїх спогадах Улас Самчук дав характеристику власної читацької лектури 30-х років. „За винятком Гоголя, Достоевського і Толстого, які також належали до моїх фаворитів, уся решта моєї лектури – це Бальзак, Гамсун, Голсворсі і вся величезна плеяда багатющого літературного світу двадцятих і тридцятих років, як Ромен Роллан, Люїс Сінклер, Томас Манн, Жуано, дю Гар, Люловс, Герман Гессе, чудові скандинавці, як Олаф Дун, Гунар Гунарсон, Гудмундур Комбат. Або такі, як Ганс Грімм, автор „Народ без простору”, Роберт Грейвес, „Я Клавдій” якого переломив моє упередження до історичної тематики; і я подужав цілий ряд таких авторів, як Марґарет Мічел, Аллен, Клябунд. Розуміється, що не пропускалося нічого з нашого письменства” [5, 14].

Як бачимо, читав письменник поряд із вершинами світової класики літераторів та філософів, політиків зонайменш модерніших. Таке коло читання, а також досвід української літератури 20-х років, здавалося, мали б породити зорієнтовану на модерн самчуківську прозу. Власне, так і було в перших еміграційних оповіданнях письменника, до чого спонукала урбаністична тематика. Однак дуже швидко Улас Самчук переходить не тільки до великих епічних форм, але й повертається до традицій сюжетобудови та нарації, витворених ще класичним XIX століттям (мається на увазі класика як вітчизняна, так і російська та західноєвропейська).

Романістику У.Самчука умовно можна розділити на дві групи, залежно від того, чи в основу покладені факти особистого життя письменника, чи це події з біографій інших людей. До першої групи, безперечно, потраплять трилогія „Волинь” і роман „Юність Василя Шеремети”. Частково сюди можна зарахувати також „Морозів хутір”, хоча цей роман займає, що називається, межову позицію. Усі ці твори – це романи-хроніки, більше того, – родинні хроніки. Саме тут дуже чітко проявляється зорієнтованість романістики Уласа Самчука на хронологічно послідовний виклад подій, на тлі якого навіть „Хіба режуть воли, як ясла повні?”, з їх затриманою експозицією, екскурсами в минуле, видаються дуже новаторськими щодо композиційних особливостей. У згаданих романах Самчука не знайдемо ніяких хронологічних зміщень, усе йде своєю чергою. Це призводить до того, що у романах фактично немає жодних інтригуючих таємниць, несподіваних поворотів сюжету, елементів концентричних сюжетів (винятком може бути тільки вкраплення детективного сюжету в „Юність Василя Шеремети”, яке, однак, не знайшло свого остаточного розвитку й завершення). Усе плінно-закономірно, події йдуть одна за одною без чіткого розподілу на важливі й неважливі, як і в буденному житті, їх хід є закономірним і невідворотним, хоча між ними часто відсутній причинно-наслідковий зв'язок. Тому до цього ходу подій чи не найкраще підходить визначення, яке застосовують для характеристики реалізму XIX століття, – детермінізм. Сюжет розгортається ніби сам по собі, наратором є неозначена третя особа, яка не має жодного стосунку до подій і персонажів твору, що теж є традиційним для класичної романістики XIX століття.

У передмові до „Юності Василя Шеремети” У.Самчук писав: „... хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю. Для цього маю свою вироблену концепцію, свою ідеологічну підмурівку і виконую це завдання з послідовною черговістю” [6, 5]. Цю тезу не варто сприймати лише як образну фігуру, бо вона характеризує досить яскраво й хронікальні особливості сюжетобудови романів У.Самчука: письменник скрупульозно, як і середньовічний літописець, фіксує різноманітні факти, епохальні й нібито малозначимі, у їх часовій послідовності, навіть якщо вони не мають між собою безпосереднього зв'язку, інколи навіть можуть видаватися випадковими й зайвими. Такий виклад подій дуже чітко узгоджується з календарно-сезонним способом життя селянина. Земля, праця біля землі диктують авторові не лише моральні устої героїв, але й сюжетно-композиційні та нараційні особливості його „автобіографічної” романістики.

Очевидно, звідси бере своє коріння і така характерна риса будови сюжетів та стилістики романів У.Самчука на рівні синтаксису як епічність, чи епічна розлогість. Неспішний,

розлогий виклад подій, творення такого ж неспішного, плавного ритму, як за допомогою довгих речень, так і частих пауз у реченнях коротких, дають науковцям підстави називати письменника „українським Гомером”. Хоча правильнішим, очевидно, було б порівняння сюжетно-нараційної творчої манери У.Самчука з іншим давньогрецьким автором – Гесіодом, з його „Теогонією” й особливо з „Трудами й днями”, в яких циклічний характер сільськогосподарських клопотів і праці породили відповідний нараційно-сюжетний темпоритм.

На підставі цього окремі науковці схильні, плутаючи жанр роману-епопеї зі стилістичною епічністю, називати твори У.Самчука епопеями [Див.: 7, 60-61]. Це твердження, мабуть, справедливе для „Осту”, але видається натяжною для „Волині”, хоча в переносному, не термінологічному, сенсі, епопеями українського буття XX століття можна б назвати й інші романи У.Самчука (наприклад, „Марію”, „Гори говорять!”, „Чого не гоїть огонь”). Дослідників, мабуть, вводить в оману стилістична епічність „Волині”, а також великий обсяг цієї трилогії (характерна риса як для західноєвропейської романістики, так і під радянських романів 30-50-х років). Дуже сумнівним також видається твердження А.Фасолі, слідом за С.Пінчуком, що тільки у Гомера й У.Самчука є по дві епопеї. Це спонукало дослідників, щоб таким чином вивисити Уласа Самчука, зарахувати до епопейного жанру „Волинь”, але тоді з таким самим успіхом ми могли б твердити, що більше однієї епопеї мали також Л.Толстой, Р.Роллан, Т.Манн, О.Гончар, М.Стельмах та багато інших літераторів XIX-XX століть.

А.Фасоля на підтвердження думки про те, що „Волинь” – роман-епопея, наводить визначення жанрів епопеї та роману-епопеї за УЛБ, але, мабуть, не дуже уважно поставився до тези, що це „великий за обсягом монументальний твір епічного характеру, в якому широко і всебічно відображено значні історичні події в житті народу...” [7, 61]. Щодо великого обсягу й монументальності твору епічного характеру, то вони, безперечно, притаманні для „Волині”. Складніше з широким і всебічним відтворенням значних історичних подій. Значні історичні події в цій трилогії ми сприймаємо ніби за дотичною, на їх далеких маргінесах. Крім того, важко погодитися, що у „Волині” ми бачимо всебічне відтворення подій. Насправді ця трилогія – це великий „монологічний” роман, за класифікацією М.Бахтіна [1]. Крім „безособового” наратора, у „Волині” фактично є тільки два нарати: Володько і Матвій Довбенки. Більше того, „голос” Матвія часто передається „голосом” Володьки, крізь його призму бачення. Погляди батька на працю, мораль, його світогляд, вододіл між добром і злом майже повністю збігаються з синовими, точніше, син переймає їх від батька й утворює своїм „голосом”. Оскільки прототипом Володьки є сам

автор, це призводить до того, що, знову ж таки, „голоси” нараті Володька й наратора зовсім не суттєво розходяться між собою. Справжнього „багатоголосся”, поліфонії в трилогії ми не спостерігаємо, що аж ніяк не може бути свідченням більшої чи меншої художньої досконалості „Волині”.

„Монологічним” романом є також „Юність Василя Шеремети”. Знову непорушні й незаперечні батьківські ідеали постають крізь призму сприйняття сина. Домінує „монологічний” характер нарації також і в „Марії” та „Чого не гоїть огонь”. У цьому плані цікавою видається опозиція волиняни/галичани в останньому з названих творів. Вирішується вона виключно крізь призму сприйняття одним персонажем – Яковом Балабою, який, віддаючи належне галичанам, вважає волинян у всьому значно вищими. До негативу галичан, порівняно зі своїми земляками, він беззаперечно зараховує навіть те, що вони намагаються поменше вживати алкоголю. Вивисше волинян в очах Якова і те, що вони значно схильніші до авантюризму порівняно з занадто раціональною планомірністю галичан.

„Поліфонічний закрій” притаманний для романів У.Самчука, які не мають виразної автобіографічної основи. Одним із перших таких його творів став роман „Гори говорять!”. Перед нами декілька головних персонажів, жодного з яких автор не намагається виділити, зробити ретранслятором власних поглядів і переконань. Більше того: перед нами постають, органічно поєднані, дві епохи гуцульської історії. Перша – це та, яка постійно привертала увагу українських та польських письменників, – епоха існування гуцулів у стані первісної незіпсутості цивілізацією, коли вони діють у згоді з власними думками й емоціями (чим не „чесність з собою”?). Ця епоха видається позачасовою, чи, що одне й те ж, всечасною, як це спостерігаємо і в „Тінях забутих предків”. Але згодом вона отримує чітке хронологічне визначення, бо вічно трагічний любовний трикутник у романі передусе другій епосі – епосі національного прозріння, самоусвідомлення і самоутвердження.

Виразне поліфонічне обличчя має і „Морозів хутір”. Батько і брати Морози, як колись батько і брати Карамазови, кожен є окремим повноцінним світом, що утверджує власну життєву правду й активно взаємодіє з іншими світами. До цього спонукала і сама відтворювана революційна епоха, коли нація, держава стояли перед вибором, і кожен вибір мав свої плюси й мінуси.

Голодомор і сталінський терор не мали безпосереднього стосунку до біографії У.Самчука, але письменник сприймав трагедію українського народу як свою власну. Тому в „Темноті” він, що називається, не в змозі подолати опір матеріалу, впадаючи в риторичну публіцистичність, підмінюючи часто зображення персонажів і через персонажів розказуванням і коментуванням від імені наратора. Нарация знову рухається в бік

„монологічності”, коли навіть дві такі нібито різні долі Івана й Андрія Морозів покликані ілюструвати одну тезу. Таке домінування матеріалу над зображенням є характерним для діаспорної літератури, яка бралася відтворити ще свіжі й такі пекучі події 20-40-х років (досить згадати романи І.Багряного чи В.Барки, які переповнені публіцистичними відступами від імені наратора чи персонажів).

Поділ романів У.Самчука на „монологічні” й „поліфонічні”, безперечно, є умовним. За рахунок чого ж досягає Самчук тієї епічності, епічної розлогості, що є невід’ємною рисою навіть його невеликих за обсягом творів („Марія”, „Гори говорять!”), не кажучи про панорамні його трилогії?

Можна, зрозуміло, вести мову про масштабність, широту охоплення подій у цих романах, більшу чи меншу кількість персонажів. Але найважливішим видається те, що письменник прекрасно засвоїв той прийом, який називають „щільністю письма”. Сутність “щільності письма” полягає у тому, що романіст „обкладає” читача безліччю дрібних зауважень, уточнень, доповнень. Він подає розлогі описи предметів і процесів, занурюючи в нього читача настільки, що він забуває про навколишній світ і повністю живе тільки у світі уявному, романному, але тому сприймає його в момент читання як найреальніший. Деталь є вагомим компонентом кожного літературного твору. Для інтерпретації твору важливе значення може мати одна чи багато деталей, на яких акцентує увагу автор і читач. Та тільки про роман можна сказати, що він зітканий у єдину канву із безлічі деталей. Не обов’язково кожна деталь у романі повинна бути наділена особливою семантичною функцією: часто вона є повторенням загальників саме з метою творення повноцінного герметичного романного світу. “Найкращий спосіб ізолювати читача – щільно обложити його тонко підміченими подробицями... Книги Сервантеса, Стендаля, Діккенса, Достоєвського справді являють зразок щільного письма. Всі вони ущерть переповнені деталями. Ми повсякчас дістаємо більше інформації, ніж годні засвоїти, а втім, маємо враження, що за нею криється в потенції куди більше” [4, 300].

У.Самчуку навіть не треба „тонко підмічати” подробиці у своїх романах, бо він органічно споріднений з ними як син селянина, як українець „від землі”. Але вміння ці подробиці викладати розлого-неспішно, з великим, але не надмірним їх нагромадженням породжує епічну масштабність його творів, навіть коли мова йде про дрібні й, здавалося б, малозначимі події і коли ці твори ніяк не можна назвати епопеями.

До традиційно-класичних форм роману, спродукованих зарубіжною і вітчизняною літературою XIX століття, тяжіла також Наталена Королева. У творах Н.Королеви спостерігаємо той самий хронологічно послідовний виклад матеріалу, витворення герметично замкнутого романного

світу, оповідь від знеособленого, ніби відсутнього, наратора в 3-й особі, що породжує ілюзію відтворення реальної дійсності, а не письменницького вимислу та „всезнайства” автора. Однак якщо порівнювати романи Н.Королеви з романами У.Самчука, то впадає у вічі те, що її твори значно динамічніші, сюжети тяжіють до концентричних, а не до хронікальних, як у Самчука. Письмениця намагається тримати в напрузі читацьку увагу через захоплюючу інтригу, ретардації, нагромадження таємниць, які лише з часом прояснюються для читача, але не завжди для персонажів.

Жанр історичного роману, який домінує в її творчості, в 30-50-і роки стає надзвичайно популярним як у літературі „материкової” України, так і в західноукраїнській та діаспорній літературі. У „материковій” літературі історичний роман був не тільки і не стільки формою вираження історіософських поглядів автора (бо історіософія могла бути однією – марксистсько-ленінсько-сталінською, ще й треба було чітко вгадати віяння останнього моменту в цій теорії), скільки можливістю втекти від заангажованості літератури до власне художньої творчості (згадаймо хоча б „Людолови” З.Тулуб). Історичний роман діаспори і Західної України теж значною мірою ідеологізується, але тут спостерігаємо, по-перше, плюралізм ідеологій, а по-друге, відсутність зовнішнього тиску, тобто ідеологізація є наслідком внутрішнього переконання самого митця. Саме в цей період у діаспорному історичному романі стає надзвичайно відчутною така іманентна риса цього жанру, як актуалізація минулого, „вихід на сучасність”, прагнення через аналогії з минулим розв’язати актуальні проблеми сучасності. Для українського історичного роману це – намагання визначити напрями функціонування нації в умовах втрати такої близької і жаданої державності.

Але в романах Н.Королеви, іспанки за походженням, ці мотиви якраз не стають домінуючими, зі структури її романів ми можемо виділити їх лише опосередковано, бо вони мають явно периферійне значення в них. Значно більше письменницю цікавлять проблеми загальнолюдські, релігійно-гуманістичного спрямування, розв’язання яких могло б стати ключем для вирішення вужчих, у тому числі й національних, проблем.

У романах Уласа Самчука ми спостерігали співіснування у різні періоди творчості „монологічних” та поліфонічних романів. На прикладі Наталени Королеви ми можемо спостерігати еволюційний рух від простішої форми до нової форми, яку зроджує перелом XIX-XX століть і яка стає домінуючою в XX столітті.

Поява поліфонічного роману Достоєвського не означає, що від того моменту „монологічні” романи більше ніхто не писав. Ця структурна романна модель продовжувала залишатися продуктивною в європейських літературах, у тому числі й в українській літературі. Більше того, у

вітчизняній літературі „монологічний” роман домінував. Це не означає, що „монологічний” роман апriorі програє поліфонічному (хоча М.Бахтін підсвідомо вважав його значно нижчою романною формою). Так, до вершин української літератури можна зарахувати такі підкреслено „монологічні” твори, як „Микола Джеря” І.Нечуя-Левицького, „Хочу!” „Записки кирпатого Мефістофеля” В.Винниченка, „Кармелюк” В.Гжицького, „Місто” В.Підмогильного та ін. Однак загальноєвропейською тенденцією кінця XIX – XX століть було саме тяжіння до роману поліфонічного як найбільш придатного для відтворення складного, суперечливого, мінливого світу в новітню епоху.

Такий еволюційний рух можна простежити й на прикладі романістики Наталени Королеви, якщо розглядати її твори в хронологічній послідовності їх появи з-під пера письменниці, а не в тому порядку, який пропонує видання початку 90-х років [2] (у цьому виданні романи „Сон тіні”, „1313”, „Предок” подаються у хронологічній послідовності зображуваних у цих творах подій).

Першим за часом написання був роман „1313”, опублікований у „Дзвонах” протягом 1934-1935 років. Через весь роман проходить доля єдиного центрального персонажа Константина Анклітцена, винахідника пороху, більше відомого під чернечим іменем Бертольда Шварца. Окремі розділи роману висвітлюють події з життя інших персонажів (блязня Лекерле і його брата-науковця Карла, фізика Брудерганса й „ченця-вартівника” Бертрама, Колумби і фрау Тільди, блаженного Абея й ченця Нарциса й ін.), є в романі навіть і вставна новела про Генріха Кунца, що чарівним чином вилікував „паненя” „пана з Кірхентурма”. Але ці епізоди і вставна новела так чи інакше зав’язані на постаті того ж таки Константина, опосередковано повідомляють нам або щось нове про цього персонажа, або відтворюють ставлення інших персонажів твору до молодого Анклітцена. Діалогічність виникає майже виключно зі взаємодії двох лише позицій: головного персонажа й авторської, – позиції інших персонажів присутні тільки спорадично, вони є недовершеними, розмитими, виконують виключно допоміжну функцію.

Приблизно за тими ж принципами твориться наративно-структурний тип роману Н.Королеви „Предок” (1937 рік написання; навіть поділ на розділи і використання епіграфів надзвичайно близькі між собою для обох романів). Тут теж є вставні новели: про Йосафата й Варлама [2, 335-336], про Готфріда Рюделя й Мелісенду [2, 367-368], про Свангільд і Швено [2, 369-371], теж з’являються розділи, повністю присвячені іншим персонажам, але все це знову є тільки допоміжними засобами для характеристики головного персонажа Карлоса де Лачерди. Видається, що цей роман втрачає в діалогічності ще більше від попереднього, оскільки тут часто авторська позиція збігається з позицією Карлоса.

Фактично змістове багатоголосся твориться майже виключно через відтворення внутрішніх суперечностей в душі одного персонажа – де Лачерди, який є художньою трансформацією постаті історичного далекого предка самої Наталени Королеви.

У наступному, 1938-му, році Н.Королева публікує окремим виданням „Сон тіні”. Очевидно, цей твір мав бути складовою частиною більшого за обсягом роману, у чому переконує завершення „Сну тіні”, точніше, його незавершеність: персонажі відправляються із Александрії до „столиці світу”, до Риму. Підтвердженням цієї думки є й архів письменниці, в якому знаходиться неопубліковане продовження роману – 18 розділів, об’єднаних назвою „Останній бог”.

За обсягом „Сон тіні” приблизно однаковий із романом „1313” і явно менший від „Предка”. Проте зразу можна зауважити, що в цьому романі, порівняно з попередніми, значно більша кількість персонажів. А головне, кожен із них є самодостатнім, він існує не тільки і не стільки для того, щоб повідомляти нам щось про головного героя чи бути для нього своєрідним тлом, а є носієм неповторного цілісного світогляду. Так, двійниками між собою виступають чинний і майбутній імператори Андріан і Марк Аврелій. Частково ці образи корелюють із образом Антіноя, але цього аж ніяк не можна сказати про Августу Сабіну, яка творить ще одну двійницьку пару з Андріаном, але не має відповідного стосунку до Антіноя, якого умовно можна назвати одним із головних героїв.

Опозиція язичництво/християнство не вирішується, як цього можна було б сподіватися від правдивої католички Н.Королевої, однозначно на користь християнства. Право вибору залишається за читачем, а обидві позиції відтворюються досить випукло. Так, швидше позитивним, ніж негативним персонажем постає гетера Хризіс, сповідувачка давньогрецької естетики з її культом краси і кохання. Сповідувачем подібної філософії початково постає у романі також і Антіной, який здатен навіть у смерті побачити естетичну довершеність: „... Танатос такий же прекрасний, крилатий, завітчаний й усміхнений, як і Ерос!” [2, 68]. Взірцем нового, християнського світобачення постають Афра з Антонією, для яких законом життя стають заповіді раннього християнського віровчення.

Важливо те, що навіть персонажі другого й третього плану – Вер, Татіан, роксолан Матор, патрицій Лівій – постають як довершені характери, із власними поглядами на життя, що теж мають право на існування. Особливо цікавою постаттю є філософ Стробус, вихователь Ізі, сократівський скепсис якого поєднується високим гуманізмом, ніби займаючи проміжне становище між відмираючим світом антики і новонароджуваним світом християнства.

Загалом сюжет „Сну тіні” будується як історія трагічного кохання Антіноя й Ізі, але попри цю традиційну інтригу перед нами постає панорамне, багатогранне відтворення життя Римської імперії, й Александрії зокрема, II століття нашої ери, з усіма суперечностями доби й живими, повнокровними постатями персонажів, які не тільки вирішують злободенні для них проблеми, але й переймаються тими питаннями, які зараховуємо до „вічних”.

Завершальним у низці романів Н.Королевої мав бути твір „Quid est veritas?”, перші розділи якого вже у 1939 році були опубліковані у львівських „Дзвонах”. Однак остаточний, повний варіант роману побачив світ лише у 1961 році [3], тому нам не відомо, чи він був завершений ще на переломі 30-40-х років, чи письменниця доопрацьовувала його в кінці 50-х. Багато в чому цей роман розвиває ту проблематику, яка постала ще в „Сні тіні”. Маємо ту ж опозицію язичництва/християнства, яка не визнає однозначної переваги другого над першим. Образ Марії Магдалини в „Quid est veritas?” є ніби синтезом образів Хризіс та Ізі зі „Сну тіні”, навіть її внутрішні монологи багато в чому повторюють ті фрази прихильників естетичної досконалості і пантеїстичного світосприйняття, що були в попередньому романі. „... не розуміла вічно гнівного, мстивого „жидівського бога”, що все лише забороняв, погрожував і карав. Для її (Маріям. – М.В.) гелленської душі Бог був насамперед Радість, велика промінна Радість! А світ і життя – його найчарівніші дарунки людству... А... все неестетичне було для Марії нестерпним...” [3, 134]. Зрештою Марія завершує той рух до нової віри, до якої, очевидно, мали прийти і героїні попереднього роману

„Діалектика душі” Марії Магдалини є тільки однієї з багатьох сюжетних ліній роману, і назвати її домінуючою сюжетною лінією дуже важко. Так само крім цієї героїні, як мінімум, ще чотири персонажі можуть претендувати на роль „головних персонажів”: Прокула і Понтій Пилати, їх син Кай та Йосиф Ариматейський. Важко також назвати другорядними ще цілий ряд персонажів: Марта, її сестра Маріям і брат Лазар, Гела, Аполлодора та ін. І кожен із цих персонажів постає зі своєю правдою життя і своєю „діалектикою душі”. Щоби їх відтворити, авторка вдається до різноманітних форм поєднання голосів наратора й різних наратів, ставлячи в центр зображення кожен раз іншого персонажа.

Філогенез повторює онтогенез. Генеза романістики Н.Королевої повторює генезу європейської романістики XX століття, рухаючись від „монологічної” форми до поліфонічної. „Монологічний” роман може нічим не поступатися поліфонічному романові (усе залежить від авторського задуму та його художньої реалізації), але останній є вищою стадією розвитку романного жанру і потенційно дає письменникові значно більше можливостей для відтворення

суперечливості і складності світу сучасності, для розширення інтерпретаційної парадигми твору.

Як переконаємося на прикладі творчості У.Самчука й Н.Королеви, за загальними тенденціями розвитку форми діаспорна романістика була дуже близькою до тих тенденцій, які домінували в розвитку роману на Україні від середини 30-х до середини 50-х років, часто зберігаючи, проте, потяг до новаторсько-експериментальних пошуків 20-х – початку 30-х років. Але навіть у авторів, націлених на новаторський пошук у дусі 20-х років, спостерігався той самий рух від деструктивних і синтетичних романних форм до модифікацій роману, що за взірць брали класичні форми роману ХІХ століття, наповнюючи його, зрозуміло новим змістом (хоча часто й тут традиції домінували, наприклад, у так званій „селянській” тематиці творів У.Самчука, Т.Осьмачки, Д.Гуменної, В.Барки та ін.).

Характерним для діаспорного роману був також рух до великої за обсягом форми, що межувала чи й переходила в епопею. Такі тенденції були невід’ємними рисами й розвитку роману на

території радянської України. Спільними були також тенденції до „політизації” роману (як і літератури в цілому), превалювання одновимірності, одноплщинності над поліфонічним звучанням, що загалом збігалось з рухом до епопеї, яка характеризувалась орієнтацією насамперед на колективні свідомість і цінності, а не на індивідуальні, як це притаманно для роману. Певні аналогії проглядають між діаспорним і материковим романом у виборі тематики. Але над діаспорним романом не панував диктат жодної партії, певну уніфікованість породжувала хіба що спільність індивідуальних переконань окремих митців, яка була результатом зацикленості на боротьбі з людиноненависницьким радянським ладом. Наслідком цього стала значно більша різноманітність жанрових форм роману в діаспорі, ніж у радянській Україні.

Безперечно, отримані результати потребують розширення, доповнення й уточнення. У цьому плані видаються дуже цікавими і плідними майбутні спостереження над романістикою І.Багряного, Д.Гуменної, Л.Мосендза, Т.Осьмачки, Ю.Косача та ін.

Література

1. Королева Н. Предок: Історичні повісті; Легенди старокиївські. – К.: Дніпро, 1991. – 670 с.
2. Королева Н. Quid est veritas?. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – 452 с.
3. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С.273-305.
4. Самчук У. На білому коні: Спомини і враження. – Вінніпег: Волинь, 1980. – 250 с.
5. Самчук У. Юність Василя Шеремети. – П. – Мюнхен: Прометей, 1946. – 156 с.
6. Фасоля А. Великий учитель свого народу. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 94 с.