

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ЦИМБАЛЮК НАТАЛІЯ СЕРГІЇВНА

Допускається до захисту:  
Завідувач кафедри української  
мови, теорії та історії  
української і світової  
літератури, д. філол. наук,  
доцент

\_\_\_\_\_ Л.М. Коваль  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р.

**ХУДОЖНЯ ПРОЗА НАТАЛКИ ДОЛЯК:  
ЖАНРОВІ МОДЕЛІ Й ТВОРЧА МАНЕРА**

Спеціальність 035 Філологія

Українська мова та література

Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:  
О. В. Пуніна, доцент кафедри  
української мови, теорії та історії  
української і світової літератури,  
кандидат філол. наук, доцент

\_\_\_\_\_  
(підпис)

Оцінка: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ /

\_\_\_\_\_  
(бали/за шкалою ЄКТС/за національною шкалою)

Голова ЕК: \_\_\_\_\_  
(підпис)

Вінниця 2021

## АНОТАЦІЯ

**Цимбалюк Н. С.** Художня проза Наталки Доляк: жанрові моделі й творча манера. Спеціальність 035 «Філологія», Освітня програма «Українська мова та література». Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 2021.

У кваліфікаційній роботі досліджено індивідуальну творчу манеру Наталки Доляк. Виявлено особливості ідейно-художнього задуму і моделювання образів у романах, окреслено жанрову модифікацію жанру детективу.

Ключові слова: творча манера, жанр, жанрова модифікація, образ, іронія.  
114 с., 76 джерел.

**Tsymbaliuk Nataliia.** Natalka Dolyak's fiction: genre models and creative manner. Specialty 035 "Philology", Educational program "Ukrainian language and literature". Vasyl Stus Donetsk National University, Vinnytsia, 2021.

Natalka Dolyak's individual creative style is investigated in the qualification work. Peculiarities of ideological and artistic design and modeling of images in novels are revealed, genre modification of the detective is outlined.

Key words: creative manner, genre, genre modification, image, irony.  
114 pages. Bibliography: 76 items.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧА МАНЕРА ПИСЬМЕННИКА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТИ.....	7
1.1. Форманти письменницького стилю: образне мислення, жанрова специфіка, ідейний зміст.....	7
1.2. Жанрові моделі сучасної української прози.....	15
1.3. Художня проза Наталки Доляк у літературно-критичному контексті...	22
РОЗДІЛ 2 ІНДИВІДУАЛЬНО-СУБ'ЄКТИВНА ОСОБЛИВІСТЬ ІДЕЙНО- ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ В РОМАНАХ «ГАСТАРБАЙТЕРКИ» І «ЗАПЛАКАНА ЄВРОПА».....	26
2.1. Особливості художнього моделювання жіночих образів у романі «Гастарбайтерки».....	26
2.2. «Заплакана Європа» Наталки Доляк: феміністичний дискурс.....	41
РОЗДІЛ 3 ОСМИСЛЕННЯ СКЛАДНИХ ІСТОРИЧНИХ ПЕРІОДІВ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У ПРОЗІ НАТАЛКИ ДОЛЯК.....	55
3.1. Образне мислення письменниці в романі «Чорна дошка».....	55
3.2. «Загублений між війнами»: творення образу письменника і воїна.....	68
РОЗДІЛ 4 ЖАНР ДЕТЕКТИВУ В ТВОРЧОСТІ НАТАЛКИ ДОЛЯК.....	82
4.1. Роман «Шикарне життя у Вупперталі»: модифікація детективного жанру.....	82
4.2. «На "Сьомому небі"» Наталки Доляк: сміхове начало в детективному романі.....	94
ВИСНОВКИ.....	104
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	108

## ВСТУП

Наталка Доляк – українська письменниця, драматург, журналістка і акторка, її романи неодноразово ставали фаворитами літературного конкурсу «Коронація слова». Твори вінницької письменниці різняться за жанрами і демонструють індивідуальність авторки. **Актуальність** роботи зумовлена відсутністю в українському літературознавстві цілісного дослідження, зосередженого на особливостях індивідуального стилю Наталки Доляк. **Наукова новизна** полягає у здійсненні аналізу формантів стилю, які яскраво демонструють особливості творчої манери письменниці.

**Мета** роботи полягає у виявленні особливостей творчої манери Наталки Доляк у художній прозі, а також використаних авторкою жанрових моделей і їхніх модифікацій.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслити жанрові моделі сучасної української прози;
- визначити місце Наталки Доляк у сучасному українському літературному процесі;
- проаналізувати феміністичний дискурс в романістиці письменниці;
- виявити особливості художнього моделювання жіночих образів у творах;
- простежити осмислення складних історичних періодів української історії у прозі;
- схарактеризувати образне мислення письменниці;
- виявити модифікацію і з'ясувати місце гумору в детективному жанрі;
- виявити специфіку індивідуальної творчої манери Наталки Доляк.

**Об'єкт дослідження** – романи «Гастарбайтерки», «Заплакана Європа», «Чорна дошка», «Загублений між війнами», «Шикарне життя у Вупперталі», «На “Сьомому небі”» Наталки Доляк.

**Предметом дослідження** є елементи внутрішньої і зовнішньої форми, змісту художнього твору, які найяскравіше репрезентують авторську індивідуальність Наталки Доляк.



Методологічною основою дослідження виступає комплексний підхід. Мета і завдання дослідження зумовили застосування різних **методів і підходів**: описовий, порівняльний, філологічний аналіз, метод докладного прочитання.

**Джерельною базою дослідження** обрано художню прозу Наталки Доляк. Загальна кількість – шість романів.

**Теоретичне значення** результатів роботи полягає в тому, що в ній вперше здійснено системний аналіз особливостей творчої манери прозових творів Наталки Доляк.

Результати дослідження можуть знайти **практичне використання** при викладанні літературознавчих дисциплін. Матеріал роботи також може бути застосований під час написання курсових і магістерських робіт.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати дослідження були представлені на IV Сабарівських студентських наукових читаннях, III Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів та молодих вчених. Було здійснено публікації у кількості трьох статей:

1. Цимбалюк Н. С. Образи заробітчанок у романі Наталки Доляк «Гастарбайтерки». *IV Сабарівські студентські наукові читання: збірник матеріалів і праць*. Вінниця: Донецький національний університет імені Василя Стуса. 2020. С. 30-35.

2. Цимбалюк Н. С. Особливості жанру детективу у романі Наталки Доляк «На “Сьомому небі”». *Матеріали наукової конференції професорсько-викладацького складу, наукових працівників і здобувачів наукового ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2019–2020 рр. (квітень–травень 2021 р.)*. Вінниця: Донецький національний університет імені Василя Стуса. 2021. С. 110-112.

3. Цимбалюк Н. С. «Заплакана Європа» Наталки Доляк: феміністичний дискурс. *Лінгвоукраїністика XXI століття: традиції, новаторство*. Випуск 13. Том 2. Вінниця. 2021. С. 175-181.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку літератури. Перший розділ «Творча манера

письменника: теоретичний та літературно-критичний аспекти» складається з трьох підрозділів, другий «Індивідуально-суб'єктивна особливість ідейно-художнього задуму в романах «Гастарбайтерки» і «Заплакана Європа»», третій «Осмилення складних історичних періодів української історії у прозі Наталки Доляк» і четвертий «Жанр детективу в творчості Наталки Доляк» розділи складаються з двох підрозділів. Обсяг роботи – 114 сторінок.



## РОЗДІЛ 1 ТВОРЧА МАНЕРА ПИСЬМЕННИКА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТИ

### 1.1 Форманти письменницького стилю: образне мислення, жанрова специфіка, ідейний зміст

Кожен письменник є індивідуальністю, а художній твір передає світосприйняття його автора. Науковці розглядають «стиль» у різних аспектах, серед яких найпоширенішими є стилістико-літературознавчий і лінгвостилістичний. Досі немає єдиної позиції при визначенні характерних рис ідіостилю і використанні єдиного терміну (ідіостиль, ідіолект, стиль, індивідуальний стиль, стильова манера, творча манера).

Ідіостиль пов'язаний із загальним та більш об'ємним поняттям стилю, чия природа стосується літературної та мовної площин. Очевидним є взаємозв'язок мови та літератури, проте доцільніше відрізнити мовний і літературний стилі. Василь Іванишин зазначає: «Літературний стиль – повторювана у творчості цілеспрямована вибірковість і системна єдність елементів художньої форми, яка своєрідно реалізує художній зміст і втілює певну рецептивну заданість; сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника» [39, с. 205].

Термін «стиль» походить від латинського слова «stilos», що позначало загострену паличку для писання на вощаних дощечках. З часом цим терміном почали називати індивідуальні особливості творчості письменника. За К. Філоненко, «стиль – це сукупність художніх особливостей літературного твору. В ширшому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника» [67, с. 3].

Термін «індивідуальний стиль» має міждисциплінарний характер та в різних аспектах використовується у філософії, літературознавстві, мистецтвознавстві, естетиці тощо. Дослідженням індивідуального стилю займалися О. Білецький, Ю. Ковалів, П. Білоус, О. Кухар-Онишко, Ю. Кузнецов, Л. Мірошниченко, В. Іванишин, Т. Гундорова, С. Жила, А. Ситченко,



Г. Токмань, Л. Рудницька, І. Томбулатова та ін. У перекладознавстві також вивчається проблема ідіостилу, ведеться дискусія щодо зв'язку особистості перекладача, його манери письма, права передати свою індивідуальність в результаті перекладу. На основі творів конкретних авторів поняття ідіостилу досліджували О. Проценко, Ю. Дмитріва, Т. Семигінівська, В. Пономаренко.

Унікальність бачення письменником світу може проявлятися в тематиці, системі художніх образів, може бути різний підхід і засоби типізації. Іноді замість поняття «індивідуальний стиль» письменника використовують термін «ідіостиль». Унікальним творчість письменника робить саме система характеристик змісту і форми, що властиві творам окремого автора.

В індивідуальному стилі письменника свою неповторність мають загальні теми, проблеми, бо автор художньо опрацьовує життєвий досвід. В. Іванишин вважає, що стиль письменника залежить передусім від ідіолекту – «сукупності індивідуальних ознак мови конкретної людини, зумовлених її національністю, місцем проживання, віком, фахом, соціальним станом» [39, с. 206]. К. Філоненко пише: «Індивідуальний стиль – явище неповторне. Він є свідченням мистецького таланту автора» [67, с. 3].

Першим, хто запропонував термін ідіолект, був американський лінгвіст Б. Блох (Bernard Bloch) [46, с. 226]. За В. Іванишином, «авторська своєрідність у використанні мовних засобів формує творчу манеру письменника – індивідуально-суб'єктивну особливість втілення ідейно-художнього задуму» [39, с. 206]. А вже на основі творчої манери утворюється власний стиль (ідіостиль) письменника – «стійка спільність ознак творчої манери, образної системи і засобів художньої виразності, що характеризують своєрідність творчості письменника; сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців» [39, с. 206].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» за ред. Р. Гром'яка функціонує таке визначення: «індивідуальний стиль – іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту у конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття



певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до міметичних принципів (принципів уподібнення) чи розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне духовне явище» [54, с. 303]. Залежно від міметичних настанов ідіостиль може набувати таких ознак: реалістичних (Панас Мирний), романтичних (О. Довженко), символістичних (І. Липа) тощо. Літературний стиль відрізняється від індивідуального стилю мовного, або стилістики, де висвітлюється специфіка мовних засобів у різних мовленнєвих сферах [54, с. 303].

У творчості письменника можливе поєднання різних стилів або зміна творчого методу, але найчастіше вона є однорідною. Актуальні для письменника тематика і проблематика, жанр є стильовими чинниками (формантами стилю). З кожним твором стиль письменника змінюється. На думку В. Іванишина «носії стилю – елементи зовнішньої та внутрішньої форми художнього твору. Стиль кожного письменника характеризує відповідна стильова домінанта» [39, с. 206]. До складників стилю також належать ідейний зміст, система образів, композиція, мова. Індивідуальний стиль має певну структуру, яку формують: «твори письменника, літературна школа, літературна течія, літературний напрям, літературна епоха. Відповідно розрізняють ідіостиль, стиль літературної школи, течії, напрямку, епохи» [39, с. 207]. Одним із основних дослідницьких предметів у літературознавстві є поняття ідіостилу, який є водночас компонентом лінгвістичного дискурсу.

Важливим складником індивідуального стилю письменника вважають час і суспільно-історичні умови. Письменник існує у соціумі, тому на нього впливають різні соціальні процеси. Він емоційно осмислює життєвий досвід: «Конфлікт ідеального з реальним зумовлює естетичний вибір митця – суб'єктивний, відверто особистісний спосіб художнього узагальнення – пише Н. Шляхова у праці «Еволюція форм художнього узагальнення». – Механізм цього узагальнення нерідко розкривається самим автором» [76, с. 88].

Стиль письменника пов'язаний не лише з обраним художнім методом, а й із творчою індивідуальністю митця. П. Білоус зазначає, що письменник – це

неповторна індивідуальність, котра виявляє себе у художніх творах: «Розпізнати індивідуальність митця слова дозволяє його творчий стиль (за умови, якщо це не графоман чи епігон). Тільки яскрава індивідуальність, характерна особистість здатна створити і неповторний стиль (характер – це стиль, як говорили в давнину)» [12, с. 282]. Дослідник наголошує на взаємопов'язаності понять «творча індивідуальність» та «індивідуальний стиль». Він виділив основні характеристики творчої індивідуальності: цілісність – поєднання психічної природи (імпульси, швидкість реакції, потяги, афекти, воля) з духовною організацією (інтелект, культура емоцій, мораль); неповторність – вияв таких рис, які є продовженням природних можливостей особистості в такому напрямку, в якому не розвивається жодна інша особистість; самостійність – здатність бути собою, мати волю у досягненні творчого задуму, внутрішня незалежність і свобода вибору, почуття гідності; активність – здатність протистояти несприятливим обставинам, володіти творчою ініціативою, відстоювати свої творчі, світоглядні та морально-етичні ідеї [12, с. 282–283]. Науковець наголошує на проблемі свободи творчості у літературі, під якою розуміє «не тільки бажання писати про все, що заманеться, можливість вільно висловлюватися», а внутрішню здатність, спроможність письменника вільно висловлюватися: «змогу виразити себе як індивідуальність» [12, с. 284].

Психологи виділяють словесно-логічне, наочно-дійове та образне (чи наочно-образне) мислення. Функції образного мислення пов'язані з уявленням ситуацій і змінами в них: «Автор у літературному творі виявляє образне мислення, він моделює і комбінує різноманітні образи, внаслідок чого в особливій (художній) формі передає свої почуття, емоції, роздуми, спостереження, узагальнення» [12, с. 58].

П. Білоус визначив складові чинники індивідуального стилю письменника:

1) Світовідчуття, світогляд, світорозуміння. Важливими умовами формування творчої манери письменника є різні обставини, дитячі враження, події, набутий досвід. Під впливом конкретних життєвих обставин формується тематична зорієнтованість творів. Важливим є також тип сприймання дійсності,

один і той самий предмет може викликати в людей неоднакове сприйняття. Світоглядна позиція, система цінностей, ставлення до громадського життя зумовлюють творчий темперамент митця.

2) Зображення. Життєвий досвід і світоглядна позиція є лише матеріалом для творчості. Індивідуальний стиль реалізується за допомогою зображення, що поєднує в собі ряд характеристик:

- Метод зображення – поєднання ознак, які характерні для певної літературної епохи, напряму, стилю, з авторським підходом до зображення життєвих явищ.
- Тракткування теми – оригінальне авторське висвітлення актуальних тем, що залежить від різних чинників.
- Використання жанрових форм – збереження авторської індивідуальності при використанні чітко окреслених, давно сформованих жанрів. Деяким письменникам вдалося розширити і видозмінити жанр [12, с. 282–293].

Дослідник зазначає, що індивідуальний стиль письменника також проявляється в тому, які жанрові форми він обирає.

Для означення суб'єкта художньої творчості вживається термін творча індивідуальність. У літературознавчій практиці побутує в різних формах: індивідуальність письменника, творча особистість, індивідуальність особи митця, авторська (письменницька, літературна) індивідуальність та ін.

Л. Виготський зазначав, що творчість – це необхідна умова існування, і все, що виходить за межі рутини, завдячує своїй появі творчій діяльності людини. В. Андрєєв стверджував, що «творча особистість – це такий тип особистості, для якої характерна стійка, високого рівня спрямованість на творчість, мотиваційно-творча активність, що проявляється в органічній єдності з високим рівнем творчих здібностей, які дозволяють їй досягти прогресивних, соціально і особистісно значущих творчих результатів в одній або декількох видах діяльності» [75, с. 100]

Творчий процес митця розглядається як художня діяльність, що поєднує його духовні і фізичні зусилля. За В. Іванишином, «естетично-інтенціональні



засади творчості письменника реалізуються через використання ним відповідного творчого (художнього) методу, що залежить від його світогляду, історичної ситуації» [39, с. 207]. Дослідник зазначає: «Творчий метод – спосіб вираження ідейно-естетичної позиції письменника, засіб художньої організації твору, об'єднувальна основа змістової форми, тип художнього мислення, цілісна система основних принципів художньої творчості письменника, літературного угруповання, течії, школи, напряму» [39, с. 207]. Творчий метод є загальним принципом суб'єктивного перетворення об'єктивної реальності на реальність художню. Індивідуальний творчий метод письменника в майбутньому може бути розвинутим іншими митцями.

За визначенням «Літературознавчого словника-довідника» за ред. Р. Гром'яка «Художній метод (грец. *methodos* – шлях дослідження) – зумовлений закономірностями раціональний спосіб досягнення та перетворення дійсності засобами мистецтва» [54, с. 716]. Як зазначають автори «Теорії літератури» О. Галич, В. Назарець та Є. Васильєв, «Художній (або творчий) метод – це сукупність принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу. Саме поняття «метод» означає спосіб пізнання, поняття художнього методу – спосіб образного пізнання дійсності» [15, с. 341]. Дослідники не мають одностайної думки щодо природи художнього методу. В історії літератури виокремлюють такі художні методи: бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, символізм, модернізм, постмодернізм. Деякі дослідники намагалися виокремити лише два методи: П. Сакулін визначає «типи стилів»: реалізм та ірреалізм. Майже кожен художній метод має відповідний літературний напрям [15, с. 342 - 343].

Автори «Теорії літератури» О. Галич, В. Назарець та Є. Васильєв стверджують: «Індивідуальним втіленням художнього методу є стиль. Якщо метод визначає загальний напрям творчості, стиль віддзеркалює індивідуальні властивості художника слова» [15, с. 344]. За висловом Л. Тимофєєва, «в методі знаходять насамперед те загальне, що пов'язує митців, а в стилі – те індивідуальне, що розділяє їх: особистий досвід, талант, манера письма та



ін.» [15, с. 344]. Найпоширенішим у науці про літературу є розуміння стилю як індивідуальної творчої манери.

В. Іванишин слушно зазначає, що «світоглядна зумовленість творчого методу робить його відкритим для політичного впливу та використання», а явний політичний характер мають модернізм, авангард, соцреалізм, постмодернізм [39, с. 209]. Літературна творчість залежить від світогляду письменника. Науковці визначають різні типи творчості митців. За визначенням В. Іванишина «Тип творчості – це специфічні ознаки творчості, зумовлені світоглядом письменника, принципами художнього пізнання, узагальнення і вираження, ідеалами і нормами, синтезом інтелектуального і емоційного настрою, способами поєднання загального та індивідуального, раціонального та емоційного тощо» [39, с. 209]. Світогляд, стиль і метод, які формують принцип художнього узагальнення і вираження, є формантами типу творчості.

Ф. Шиллер у статті «Про наївну і сентиментальну поезію» називав два типи творчості: реалістичний та ідеалістичний. Три типи творчості виокремлюють Б. Мейлах і Д. Наливайко: реалістичний, романтичний і класицистичний, Л. Тимофєєв – реалізм і романтизм. П. Білоус подає визначення типу творчості: «сукупність естетичних принципів сприйняття і відтворення вражень про дійсність за допомогою словесної творчості» [12, с. 253].

Дослідники вирізняють бароковий, класицистичний, сентименталістський, романтичний, реалістичний, натуралістський, модерний, постмодерний тип творчості. Класифікаційний аспект типу творчості – «довершеність втілення творчого задуму» [39, с. 210]. За цим критерієм розрізняють такі письменницькі типи: 1) класик – митець, чия творчість загальноновизнана і взірцево-нормативна в межах певної національної літератури; 2) геній – найвищий ступінь обдарованості письменника. Геній втілює в собі потужний національний потенціал [39, с. 210-211].

Основні принципи типів творчості: 1) характер сприймання дійсності і ставлення до неї; 2) вироблення і застосування словесних прийомів у моделюванні художнього світу, коли один із них домінує. Виникнення і розвиток

типів творчості зумовлені естетично й історично [12, с. 253]. Можна виділити завдання літературознавства – систематизувати неповторні мистецькі явища, творчі індивідуальності, свідомо об'єднувати творчість митців у конкретний стиль, школу, течію, напрям, але вирізняти особливі риси.

Як зазначає А. Ткаченко: «У самій ідеї типів творчості є свої плюси: це дає змогу співвідносити особливості певного стилю (отже – й людини) і з психологічною типологією мислення-відчуття та художнього бачення, і з найзагальнішими філософськими підвалинами, і з мистецькими виявами гри-змагання». «Типологічні полюси» є визначальними чинниками типів творчості, і якщо за критерій взяти, наприклад, світорозуміння і світовідчуття, то можна визначити такі типи творчості в їх опозиції: позитивістський/інтуїтивістський (матеріалістичний/ідеалістичний); або міметичний/сенсуалістичний; або реалістичний/романтичний [18, с. 102-103].

За Д. Наливайком, тип творчості це «внутрішньо цілісні системи естетичних понять та уявлень (про красу, її природу, структуру, функції тощо), специфічне відчуття і розуміння форми, що складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях таким собі ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних етапах його розвитку...Це ядро художнього мислення, що містить передусім специфіку чуття і розуміння форми, складається під комплексним впливом таких факторів, як природні умови життя... як соціальний уклад, як міфологія та релігія...» [17, с. 15].

У роботі послуговуємося поняттям творчої манери, яка формується на основі ключових стилістичних особливостей. Це поняття якнайповніше описує авторську своєрідність жанру, змісту, тематики, образів і проблематики, індивідуальну особливість втілення ідейно-художнього задуму. Індивідуальний стиль письменника ж є набагато ширшим поняттям і утворюється на основі творчої манери.

## 1.2 Жанрові моделі сучасної української прози

Однією з найбільш значущих категорій літературознавства є жанр. Канонічна модель жанру утворювалася упродовж століть на основі стійких жанрових властивостей. Не зважаючи на давню історію, поняття жанру залишається предметом суперечок. Проблему і специфіку жанру ґрунтовно висвітлено у наукових працях (М. Бахтін, О. Бондарева, Т. Бовсунівська, М. Гловінський, Б. Іванюк, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, Г. Поспелов, І. Славінський, Н. Тихолоз, М. Ткачук, Ц. Тодоров, Л. Чернець та ін.). Поняття жанру багатовимірне, тому існують різні підходи до його дослідження.

Погляди учених на жанр як категорію різняться. Переважно науковці тлумачать жанр як стійке утворення, як певну «одиницю класифікації літературних творів за певними характерними для них сталими структурними ознаками» [7, с. 288]. Літературознавці вважають, що жанр зберігає впродовж століть свій генетичний код, жанрову сутність (В. Халізов) жанрову домінанту (Б. Томашевський), пам'ять жанру (М. Бахтін), його стає ядро (Н. Копистянська). Існує інша позиція літературознавців, згідно з якою жанрові межі рухливі і відсутні усталені жанрові форми. Так, І. Денисюк звертав увагу на здатність жанру до змінюваності: «Жанр ... відносна сталість, здатна до постійного оновлення, акумулятор досвіду в поступальній еволюції мистецтва, закономірність його зростання» [7, с. 288].

Н. Лейдерман розглядає поняття жанру як «історично створений тип сталої структури художнього твору, що організовує усі компоненти в систему, і ця система породжує цілісний образ – модель світу, що виражає конкретну естетичну проблему дійсності» [7, с. 290]. Науковець також вирізняє поняття домінанти.

Н. Копистянська за ступенем абстрактності та конкретності умовно виділяє чотири сфери поняття жанр: 1) «жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне, що означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів



під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема)» [29, с. 69]; 2) «жанр як історичне поняття, обмежене в часі і літературному просторі» (не роман загалом, а шахрайський роман XVII ст.) [29, с. 69]; 3) жанр-поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада); 4) подальша конкретизація поняття жанру щодо індивідуальної творчості (флоберівський роман) [29, с. 70]. На думку Н. Копистянської, виокремлення понятійних сфер жанру допомагає вирішити спірні питання і показати взаємозв'язок понять.

Категорія жанру історично рухлива, тому сучасне розуміння цього поняття розвивається за двома напрямками: 1) жанр як реально існуючий в історії літератури різновид художніх творів, 2) жанр як ідеальний тип художнього твору, який може розглядатися як його інваріант [13, с. 10]. Т. Бовсунівська вважає, що «жанр – не застигла умовна форма, а допоміжна схема, що покликана упорядковувати, класифікувати наявні твори; забезпечувати їх розмежування один від одного і розкриття законів суті і розвитку як принципів вираження, що, врешті, складає завдання поетики» [13, с. 10].

У межах одного твору «поліфонічні літературні утворення, – відзначає П. Білоус, – вимагають визначення жанрової домінанти, яка надає творові системної організованості» [12, с. 136]. Оскільки жанр набув авторської інтерпретації, світоглядних та структурних атрибутів. Дослідник наголошує на думці про «жанрову матрицю», тобто своєрідний інваріант жанру, «генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру» [12, с. 136-137].

До кінця XVIII століття у літературознавстві жанр сприймався як канон, а деканонізація жанрів призвела до докорінних змін на рівнях жанру, стилю і методу. С. Ленська визначає жанр як «тип художньої структури, що включає певний жанровий зміст (ракурс і концепцію світосприймання і світорозуміння), жанрові ознаки (тематику і проблематику твору, авторську позицію, тенденційність, пафос, тип конфлікту, образну систему, сюжетно-композиційні особливості, форму оповіді)» [52; с. 22].



У художніх текстах теоретична модель жанру відображає набір типових елементів. Е. Леммерт уперше окреслив різницю між теоретичною моделлю жанру і її конкретним мистецьким утіленням у праці «Структура оповіді» (1955), а також протиставив «історичні» жанри «філософським» [Цит. за: 52, с. 15]. На думку С. Ленської, жанрова модель – умовність, бо кожний твір неповторний і засновується на індивідуально-авторських мікрообразах, а тому набуває особливої жанрової форми. «Теоретична модель жанру, – зазначає С. Ленська, – складає інваріант жанрової структури, а конкретний варіант її художньої реалізації репрезентований у жанровій модифікації» [52; с. 23]. Тобто створюється певна індивідуально-авторська варіація жанру.

Теоретична модель жанру включає три аспекти (тематичний зміст, стиль і композиційну завершеність), а також для неї характерні константність (стійкість), повторюваність (репродуктивність) та еволюційна змінність (лабільність) [52; с. 23].

Категорія жанру є динамічною, оскільки на неї впливають соціальні процеси, ідейно-філософські пошуки, психологічні настрої та побутові умови, особистість митця, його світоглядні позиції, тип мислення, міра таланту, ступінь художньої і загальної культури [52; с. 16]. «Термін «жанрова модифікація» близький до терміна «жанр», його семантика – варіант жанру» [Цит. за: 13, с. 5]. З таким значенням термін використовує більшість сучасних дослідників (І. Даниленко, О. Зав'ялова, Л. Ковальчук, Н. Копистянська, П. Королькова, Т. Кушнірова, О. Осипова).

Кожна модифікація неповторна і оригінальна. Важливою проблемою сучасної жанрології, – зазначає Т. Бовсунівська, – є «узгодження тих форм жанрових трансформацій, які дарує література ХХ-ХХІ ст. – із сучасними активно функціонуючими жанрами та визначення межі трансформації й народження нового жанрового конструкту; узгодження жанрової трансформації – з існуючими жанровими модифікаціями» [13; с. 14].

З початку ХХІ ст. форми жанрових трансформацій збільшуються. «Фактично, – за словами Т. Бовсунівської, – ми живемо в часи, коли

трансформація важить набагато більше, ніж чиста форма» [13; с. 19]. Дослідниця зауважує, що «повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації – остаточно засвідчують утворення жанру» [13; с. 24]. Модифікація є складнішою формою, ніж трансформація, яку можна розглядати як конкретний випадок модифікації. Т. Бовсунівська зазначає: «Модифікація і є тією зміною, яка утворює неповторну цілісність із суми трансформацій і усталених для засадничого жанру прийомів» [13; с. 24]. Часто ці терміни використовують як взаємозамінні, оскільки в деяких випадках їх розрізнення неможливе.

Н. Тихолоз зазначає, що «жанрова модифікація – генологічне поняття нижчого рівня загальності, вужче за обсягом, проте нюансованіше за змістом від літературного жанру; варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч з тим, наявні специфічні особливості, які модифікують базову модель жанру і вирізняють цей тип на тлі інших модифікацій» [Цит. за: 52, с. 23].

С. Ленська запропонувала власне тлумачення поняття жанрової модифікації: «конкретне, історично та естетично зумовлене запитами часу втілення «жанрового змісту» в індивідуально-авторській формі, що, за умови збереження основних жанрових ознак, демонструє оновлення жанрової форми за рахунок використання різнорідних дискурсивних практик» [52; с. 23]. Дослідниця також наголошує, що історична змінність жанрових структур залежать як від індивідуально-авторської свідомості письменника, так і від запитів часу, а жанрова модифікація може реалізовуватися на наративному, сюжетнокомпозиційному, хронотопному і/або стильовому рівнях твору [52; с. 24].

З кожним роком українська масова література примножується й розвивається, а конкурс «Коронація слова» відкриває нові таланти. С. Філоненко наголошує, що «у студіюванні жанрів масової культури і вужче – масової літератури – величезну роль відіграли концепції Нортропа Фрая та Цветана Тодорова» [68, с. 144]. Нортроп Фрай виділяв художню літературу серед інших

форм письменства. Дослідник характеризує три «аристотелівські» роди: епос, драму, лірику і новий рід – белетристику (художню прозу (fiction)) [68, с. 144].

Нортроп Фрай також окреслив чотири світоглядні жанри європейської культури: трагедію, комедію, сатиру і лицарський роман. Учений розмежував поняття «роман» (novel) і «романс» (romance): «автор «романсу» не прагне відтворення реальних людей, а подає їх як стилізовані постаті, які занурені в психологічні архетипи» [Цит. за: 68, с. 144]. «Romance» асоціюється з пригодницькою літературою і є структурним ядром художньої прози. Учений сюди зараховує такі прозові жанри: детектив, наукову фантастику, трилер і романс (любовний роман).

Цветан Тодоров писав, що в популярній літературі не існує діалектичної суперечності між твором та його жанром: «Як правило, літературний шедевр не вписується в жанр, за винятком, можливо, створеного ним же, але шедевр популярної літератури є саме книгою, яка найкращим чином відповідає своєму жанру» [Цит. за: 68, с. 145]. Зразки популярної літератури реалізують свій жар максимально. Учений описав жанрові різновиди детективу: класичний детектив, трилер і саспенс, де останні два вийшли за рамки канонів класичного жанру і впливають на аудиторію по-іншому.

Для сфери виробництва, просування і споживання масової літератури жанр є дуже важливим. «У західноєвропейському та американському літературознавстві, – відзначає С. Філоненко, – термін «жанрова проза» (genre fiction) є синонімічним щодо масової / популярної / тривіальної літератури, популярної белетристики» [68, с. 146]. Визнані літературні твори вирізняються серед масової літератури і часто виходять за рамки певного жанру.

Кен Гелдер писав, що жанр визначає спосіб читання популярної белетристики, а твір «високої» літератури сприймається як одиничний і самодостатній: «прочитавши «Мобі Діка», людина не буде шукати в книгарнях подібні «історії про китів», а після Кафки – «історії про перетворення людини в комаху» [Цит. за: 68, с. 147]. Натомість читач, прочитавши зразок масової літератури, шукає подібний твір того ж жанру.



Жанровий канон масової літератури є сталим утворенням, проте роман може включати елементи інших жанрів, якщо це не порушує канон. Наприклад, костюмно-історичний роман може містити елементи любовного роману чи детективу. Жанрові канони відтворюються через приписи видавництв, посібники для авторів-початківців, через діяльність професійних об'єднань письменників і непрофесійних об'єднань любителів конкретних жанрів [68].

Жанр масової літератури існує як елемент системи, де система жанрів – це «відносна стійка єдність жанрових форм» [Цит. за: 68, с. 155]. «Жанровий репертуар масової літератури в цілому, – пише С. Філоненко, – склався до середини ХХ століття: це детектив, шпигунський роман і бойовик (їх можна об'єднати під рубрикою кримінальний роман), фентезі, трилер (роман жахів), любовний, дамський, сентиментальний або рожевий роман (романс), костюмно - історичний роман із домішкою мелодрами або порнографічного роману» [68, с. 156].

С. Філоненко визначає основні тенденції розвитку жанрової системи масової літератури: 1) рух до максимальної диференціації, дроблення жанрів: жанри діляться на субжанри (жанрові різновиди) і на «субсубжанри»; 2) змішування, взаємопроникнення жанрів (*genre blending*), або жанрова дифузія, наприклад, злиття детективу та бойовика утворюють детективний бойовик; 3) генералізація жанрів – процес об'єднання, стягування для реалізації нежанрового загального принципу [68, с. 159]. Ці тенденції допомагають задовольнити потреби сегментованої читацької аудиторії і залучити до читання певного жанру людей, прихильних до іншого жанру.

Джойс Серікс умовно розподілила популярні жанри на чотири групи, залежно від їх «зверненості» («*arreal*»): «адреналінові» жанри: пригодницький, романтичний саспенс, саспенс, трилер; «емоційні» жанри: «життєрадісна історія», горор, любовний роман, жіноча історія; «інтелектуальні» жанри: художня проза, детективи, психологічний саспенс, наукова фантастика; «ландшафтні» жанри: фентезі, історична проза, вестерн [Цит. за 68, с. 160]. У кожній із груп домінує якийсь елемент «зверненості».



Зразком «жорсткого» канону є закони детективного жанру. Першими приписи стосовно цього жанру зробили Г. К. Честертон, С. С. Ван Дайн і Рональд Нокс. Так, Г. К. Честертон оприлюднив нарис «Як пишеться детективне оповідання», у якому описані принципи детективної творчості; С. С. Ван Дайн уклав «Двадцять правил для написання детективних романів», а Рональд Нокс – «Десять заповідей детективного роману». Правила класичного детективу залишаються дієвими, а їх порушення призвело до появи нової формули – «крутого детективу». Оновлення канону цього жанру провела письменниця Ріна Брунду Юстес у книзі «Двадцять правил для тих, хто пише детективи. У сучасній редакції (фактично, написані наново)». Авторка вважає, що деякі із правил застаріли і втратили своє значення [Цит. за 68, с. 186].

Серед зразків сучасної української масової літератури різних жанрів С. Філоненко виокремлює такі: *бойовики* («Елементал» Василя Шкляра, серія романів про пригоди детектива Оскара з агентства «Тартар» Леоніда Кононовича); *авантюрно-детективні романи* («Культурний шар» Юрія Макарова, «Шукачі скарбів» Андрія Кокотюхи); *«круті» детективи* («Суто літературне вбивство» Олександра Вільчинського, «Живий звук» Андрія Кокотюхи); *ретро-детективи та історичні детективи* (серія «Інспектор і кава» Валерія і Наталі Лапікур, «Валет Валентина Другета» Сергія Федаки); *готичні детективи* («Легенда про Безголового», «Аномальна зона» Андрія Кокотюхи); *воєнно-історичні пригодницькі романи* («Останній герой» Олександра Вільчинського, «Чорноморець, матінко» Андрія Криштальського); *кримінальний роман* («Жінка для стіни» Володимира Лиса); *детективні трилери* («Залишитися в живих» Яна Валетова, «Ескорт у смерть» Ірен Роздобудько, «Чорна акула в червоній воді» Станіслава Стеценка, «Виконавець» Олексія Волкова); *трилер-катастрофа* («Фатальний рейс «Карелії» Олександра Медведєва); *політичні трилери* («Остання любов Президента» Андрія Куркова, «Варфоломієва ніч» Марини Гримич); *медичний трилер* («Формула» Ігоря Бузька); *психологічний трилер* («Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько); *містичні трилери* («День народження Буржуя» Юрія Рогози; «Ключ» Василя

Шкляра); *горори* («Бранці мороку», «Кривава осінь у місті Лева» Наталки та Олександра Шевченків, «Байки проти ночі» Бориса Левандовського, «Тінь Люцифера», «Прокляття обраного» Павла Бондаренка); *феміністичний неонуар* («Правила гри» Алли Серової); *жіночий детектив* («Обіцяю не вбивати» Дани Дідковської, «Історія однієї істерії» Ірини Потаніної, «Отрута від Меркурія» Ксенії Ковальської); *іронічний жіночий детектив* («Учора і завжди» Наталки Шевченко); *інтелектуальні жіночі детективи* («Імітація», «Зрада», «Ностальгія» Євгенії Кононенко); *авантюрні жіночі романи* («Заповіт прадіда» Тетяни Парнюк, «Горошко і я» Галини Павлової, «Останній діамант міледі» Ірен Роздобудько, «Браслет із знаком лева» Лариси Федорів (Холодюк), «Діамант бразильської принцеси» Вікторії Ярош); *тревелог* («Мексиканські хроніки» Максим Кідрук) [68, с. 205-206].

### 1.3 Художня проза Наталки Доляк у літературно-критичному контексті

Письменниця, журналістка та сценаристка Наталка Доляк стала власницею різних нагород та відзнак, дипломанткою Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова». Так, у 2011 році отримала диплом за п'єсу «Гастарбайтерські сезони», у 2012 – дипломи за романи «Гастарбайтерки» та «Заплакана Європа» і «срібну статуетку» за кіносценарій «Біженка». У 2013 році письменниця нагороджена спеціальною відзнакою «Кращий гумористичний роман» за рукопис «Де трава зеленіша», а в 2014 – спеціальною відзнакою «Вибір видавця» за роман «Чорна дошка».

У 2018 році роман «Загублений між війнами» посів друге місце в номінації «Проза» на конкурсі «Українська революція 1917-1921 років». За цей роман письменниця також нагороджена Всеукраїнською літературною премією імені Василя Симоненка (2016) і Всеукраїнською літературною премією імені Михайла Коцюбинського (2017). У 2020 році Наталка Доляк стала дипломанткою Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» в номінації «Романи» і отримала нагороду за детектив «На "Сьомому небі"». Це

вже сьома нагорода вінничанки у конкурсі «Коронація слова», починаючи з 2011 року.

Наталка Доляк написала оповідання «Візерунки раннього диско» і розмістила на сайті Гоголівської академії, або «ГАК», який започаткували письменники брати Капранови. Важливою для письменниці стала рецензія Олеся Бережного під назвою «Це диско має грати далі». Письменник запевнив, що оповідання сміливе і цікаве. Саме ця рецензія стала поштовхом для написання наступних творів Наталкою Доляк [42].

У передмові до роману «Гастарбайтерки» зазначено: «Наталка Доляк пише про українок: відданих, працьовитих, лагідних, зосереджених, гарних і, звісно, по-своєму нещасливих. А як інакше, коли живеш на повну, в ритмі 4/4? Інакше або не можеш, бо такий характер, або не можна, бо обставини такі...» [31, с. 6]. На думку О. Хвостової, твір вартий уваги, а також «ритмічний, місцями веселий, драматичний, часом аж до трагедії прекрасний роман про те, як жити, коли жити, здається, ніяк...» [31, с. 6].

Міла Іванцова написала відгук на роман «Гастарбайтерки», у якому зізналася, що з особливим інтересом чекала видання. Найбільше письменниці сподобалося те, що Наталка Доляк відверто і чесно змогла передати життя заробітчанин. Міла Іванцова так оцінила книгу: «Можливо, колись скульптори поставлять пам'ятник жінці-заробітчанинці як явищу. Не знаю, яким він буде, але поки що вважаю таким вшануванням внутрішньої сили й жертвності української жінки цю невеличку книжку» [40].

В. Гранецька написала передмову до роману «Заплакана Європа», у якій сказано, що «вінницька письменниця Наталка Доляк ... має і вроджений талант оповідача, і мужність розповісти свою правду» [3, с. 6], а її роман – реальна історія, «стрімка, захоплива, часом драматична до сліз, місцями комедійна, як водевіль, сповнена легкого гумору та самоіронії – словом, «фірмовий» авторський стиль Наталки» [34, с. 6].

Т. Белімова в рецензії на роман «Заплакана Європа» пише: «ця невигаdana, а багато в чому автобіографічна історія правдиво оповідає і про те солодке життя,



яке чекає на реф'юджи за кордоном, і той страшний рахунок, який може виставити доля за сите й облаштоване нове громадянство. Роман спонукає до роздумів, а значить основна, закладена у нього текстова стратегія спрацьовує» [9]. Літературознавець вважає, що цей роман має потрапити до рук кожного, у кого зароджувалася думка про еміграцію з України.

Рецензія «Минулому не помстишся» У. Галич присвячена роману «Чорна дошка». У рецензії сказано, що цей роман – «певною мірою нова сходинка в літературній творчості Наталки Доляк, авторки, відомої, перша за все, своїми гостросоціальними і дещо іронічними романами «Гастарбайтерки» та «Заплакана Європа» [16]. У передмові до роману В. Гранецька пише, що цей твір про страшну й голодну правду 1932–33 років, у якому немає тієї жартівливості, показної легкості й віртуозної сатири, за котрими можна було б впізнати авторку «Гастарбайтерок», натомість є «виважена статечна мова, глибоке переосмислення трагічних подій – як оповідали їй ті, хто вижив, й підказувала власна генетична пам'ять, – і жодних закордонів, рідна Вінниччина» [36, с. 6]. «Чорна дошка» – «міцний роман-моноліт, – за словами В. Гранецької, – наче викарбуваний із каменю на обеліск, величне у своїй достовірності історичне полотно, з котрого мовчки дивляться очі невинно закатованих» [36, с. 6].

О. Жупанському сподобався пронизливий роман Наталії Доляк «Чорна дошка», який «розповідає про страшні часи колективізації і голодомору, що у двадцятих роках минулого сторіччя приніс на наші землі «прекрасний новий світ» [37]. Письменник пише: «У мене була можливість порівняти викладений матеріал з розповідями моєї бабусі, яка у підлітковому віці сама пережила голодомор, і, повірте, цей роман справді дуже правдиво і точно говорить про ті страшні часи» [37]. Т. Хом'як написав статтю, у якій розкрив поетику кольору в романі «Чорна дошка» Н. Доляк. Дослідник вважає, що «колір у ньому є важливим засобом моделювання голодомору 1932-1933 років на Україні, конкретно: на Вінниччині» [71], а також що авторці вдалося створити картину світу, яка відповідала б авторському задуму і передати жахіття 32-33 років.

Ю. Камаєв написав рецензію «Шикарне життя з чорного ходу, або Убивства в місті аспіріну» про роман «Шикарне життя у Вупперталі». Літературний критик пише, що у тексті авторка охоплює незвичні досі українській літературі локації, а також цей роман – «детектив у стилі Агати Крісті – з неквапним розвитком подій, поступовим нагнітанням сюжетної напруги і психологізмом оповіді» [47]. Н. Горбач у статті акцентує увагу на модифікації жанру детективу «Шикарне життя у Вупперталі». Дослідник наголошує, що «роман Н. Доляк демонструє чутливість до інтра- й екстралітературних причин жанрових трансформацій, властивих іронічному детективу» [21, с. 72]. О. Деркачова вважає, що роман «Шикарне життя у Вупперталі» насичений «цікавими яскравими персонажами, кожен з яких вартує окремої книги. Є тут і любовні таємниці, і родинні загадки, і таємничі пристрасті, і милі та не дуже поліціянти, і святі отці та релігійні секти» [30].

Роман «На "Сьомому небі"» Н. Доляк увійшов до довгого списку премії Книга року ВВС-2020. Н. Корпан у газеті «RIA» розповідає про інтерв'ю з письменницею, котрій подобаються твори Агати Крісті, і її роман: «Головна фішка детективу – закручений сюжет. Крім того, людям буде цікаво не лише слідкувати за подіями вбивств, але й дізнатись деталі телебачення» [49].

До збірки «Калейдоскоп життя», упорядкованої Мілою Іванцовою у рамках проекту «П'ЯТЬ ЗІРОК», увійшли оповідання «Бабця Франя», «Іоланта», «Звідки беруться жебраки», «Біла шафа», «Як пороблено» Н. Доляк, а також твори Дари Корній, Євгенії Кононенко, Ольги Деркачової і Андрія Процайло. У конкурсі історичного оповідання «ProМинуле» з темою «Українське місто у 1920-х» твір «Дзига» Н. Доляк увійшов до другої ліги переможців 2020 року.

Отже, Наталка Доляк відзначена багатьма нагородами і преміями, неодноразово перемагала у конкурсі «Коронація слова», до низки її романів написані передмови і рецензії, проте досі немає ґрунтовних наукових розвідок про творчість письменниці, деякі твори малодосліджені або недосліджені зовсім.

## РОЗДІЛ 2 ІНДИВІДУАЛЬНО-СУБ'ЄКТИВНА ОСОБЛИВІСТЬ ІДЕЙНО-ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ В РОМАНАХ «ГАСТАРБАЙТЕРКИ» І «ЗАПЛАКАНА ЄВРОПА»

### 2.1 Особливості художнього моделювання жіночих образів у романі «Гастарбайтерки»

Зображення людини є однією з найважливіших складових художнього твору. Автор здійснює свідомий добір мовних засобів характеристики персонажа. Людина є центром художнього зображення, бо тільки вона є суб'єктом дійсності і може відображати цю дійсність, чим зумовлена антропоцентричність художнього твору.

У системі образів художнього твору домінантне місце посідає образ-персонаж. О. Галич наголошує, що поняття «персонаж» є «збірною назвою тієї сукупності засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ дійової особи, яку творять її портрет, костюм, мова, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь» [15, с. 143].

Образ героя В. Ховаєв тлумачить як мовленнєву систему, де мовні одиниці поєднуються смисловими нашаруваннями, співвіднесеними з особистістю персонажа. Інформація про персонажа відображається через «належність персонажа до певного середовища; стан персонажа, тобто ставлення до оточення і світу; інформація про зовнішній вигляд персонажа» [62, с. 14].

У системі художніх образів, – зазначає К. Сізова, – відбивається світогляд письменника, його ставлення до зображуваного, що «дозволяє говорити про об'єктивно-суб'єктивний характер образної структури художнього твору» [62, с. 31]. Зміна портретної техніки визначається ідейно-творчим задумом письменника, його стилем, естетичною позицією. Портрет пов'язаний з усією системою художнього мислення письменника: «Портретний опис – мовне втілення образу героя в художньому творі, він містить індивідуально-авторське розуміння і оцінку героя. Оцінність є однією з основних властивостей портретного опису в художньому творі, оскільки при створенні словесного



образу мобілізуються усі можливі художні засоби, щоб репрезентувати ціннісні якості зображуваного об'єкту» [62, с. 31].

Художню репрезентацію жінки, за словами О. Башкирової у сучасній українській літературі можливо розглянути тільки у контексті культурної ситуації, яку називають зламом століть, що «передбачає тотальний сумнів у чинних авторитетах; глибинне відчуття загрози, що нависла над людством і культурою; відновлення архетипного, міфологічного мислення; відродження ігрових, карнавальних культурних форм; радикальну зміну художньої мови», «перегляд основ патріархального суспільства» [8, с. 75]. В. Агеєва зазначає, що «Одним з явищ, що визначили сутність європейського модернізму кінця XIX – початку XX століття, була «війна статей», тобто протистояння патріархальних і сучасних уявлень про місце і роль чоловіка та жінки в соціокультурних процесах, про біологічні й соціальні чинники гендерної ідентифікації» [6, с. 5].

У центрі сюжету книги Наталки Доляк «Гастарбайтерки» – історії трьох жінок, які поїхали на заробітки. Авторка порушує низку соціальних проблем, серед яких – проблеми заробітчанства, родинних стосунків, неповних сімей, людського осуду. Роман складається з чотирьох розділів: «Історія перша. Халла з Грюневальда», «Історія друга. Таша з Александерплац», «Історія третя. Лаура з Марцана», «Історія четверта. Посиденьки на Александерплац».

В першій частині книги «Халла з Грюневальда» розповідається про Галину Манькович, яка приїжджає на заробітки з Максимом Гулякіним. Авторка приділяє увагу опису внутрішніх переживань жінки, коли та вперше опиняється в Берліні: «На думку Галюні, кожен німецький громадянин знав мету їхнього приїзду й засуджував сам факт такого неподобства» [31, с. 9]; «Пані Манькович знову злякалася. Тепер запідозрила, що їх почнуть «розкручувати на гроші», ненав'язливо вимагати, аби вони робили закупівлю» [31, с. 11]; «Тамуючи внутрішній неспокій та боячись вскочити в халепу, дісталися Леонідового помешкання» [31, с. 12]; «Галина сприймала його гостинність як знак бути уважною й не втрачати пильності» [31, с. 12]; «Природна цікавість Галюні в якийсь момент притамувала її хворобливу обережність, і вона захопилася

оглядом квартири» [31, с. 13]. Галина є неабиякою господинею і намагається, окрім грошей, відплатити Олені з Льонею за прихисток і пошук роботи виконанням хатніх справ: «Галя трохи прибрала, навіть наважилася зайти до кімнати Гнатюків, щоб там навести лад. Акуратно, аби не порушити конфіденційності, застелила матрац, зібрала розкидане шмаття та рівненькими стосами склала на стільчики. Витерла пилюку, помила ванну та туалет, взялася до вікон. Коли все було зроблено, зварила борщ і насмажила котлет. Лише після цього запропонувала чоловікові пройтися Берліном» [31, с. 20].

Доля героїні складається так, що єдиний вихід вона бачить у виїзді з рідного Києва, хоча вона обожнювала це місто і свою роботу: «Галина Сергіївна Манькович довгий час викладала німецьку в одній зі столичних шкіл. Роботу свою любила безмежно, як і дітей. Щоправда, учні її остерігалися, за панібрата не брали. Керував дітьми не страх, а глибока повага» [11, с. 21]. Та коли синові виповнилося тридцять три, він одружився і його дружина теж почала жити у трикімнатній квартирі на Подолі: «Іринка, дружина Віктора, як заведено у переважній більшості мексиканських мелодрам, з першого погляду незлюбила свекруху, хоч та нічого поганого невістці не бажала й тим більш не робила – була далека від загальноприйнятих, а подеколи й обов'язкових в українському соціумі внутрішньосімейних гризот. Обходила дрібні побутові негаразди, наче виконувала норматив зі слалому, намагалася довше затриматися на роботі, аби молодята насолодилися першими медовими місяцями» [31, с. 22].

Внутрішню рівновагу Галини порушили слова подруг про те, що нині вона зайва в цій новоствореній сім'ї Віті й Іринки: «Подруги пішли, а життя почало втрачати барви, зів'яло, дало тріщину, похитнулося» [31, с. 23]. Галина мріяла про онуків, уявляла, як бавиться з ними і вважала, що після народження дитини все налагодиться і вона буде потрібною у ролі бабусі. Проте сварки у родині не припинялися і невістка підбурювала чоловіка, запевняла, що жити щасливо заважає присутність його мами: «добре чула [Галина], як минулої ночі, не тамуючи голосової подачі, Іринка, схлипуючи після чергового скандалу, виголосила: «Усе в нас не клеїться через неї. Через маму твою. Всюди вона лізе».

Галина зі своєї кімнати прислухалася, хоча їй хотілося затулити вуха. Але мала надію, що син заступиться, скаже: «Мама хоче допомогти, адже ти сама не можеш ні зварити, ні попрати». Натомість Віктор не випустив ані пари з вуст. Чула, як молодята перейшли на шепіт. Домовлялися, виходить» [31, с. 24].

Мати віддала Віті дві великі кімнати, а сама перебралася до колишньої дитячої. Коли Ірина завагітніла, свекруха звільнилась з роботи і в усьому їй допомагала. Та і цього невістці було замало, вона змусила занести всі речі Галини і її покійного чоловіка до дитячої кімнати, поставити поверх них старий розкладний стіл і «списаний надщерблений телефон із вималюваним білою фарбою інвентарним номером» [31, с. 29]. Все для того, щоб мати зовсім не виходила з маленької кімнати, могла там читати і їсти.

Галина вела активний спосіб життя і займалася спортом, тому виглядала на сорок п'ять років у свої за п'ятдесят: «Усе завдяки прихильності до активного способу життя та спорту, що збереглася ще з юнацьких років. Не відмовляла собі в задоволенні побігати зранку підтюпцем та тричі на тиждень подолати двадцять доріжок у басейні. Свого часу захопилася йогою. Натрапила на телеурок, що транслювався місцевим каналом. Миттєво вплила в екран, затягло. Згодом у торговельних джунглях підземних переходів віднайшла відеокасету «Йога для початківців». Раритетною, як для кінця дев'яностих, знахідкою тішилася довго й відчайдушно. Як випадала вільна хвилинка, стелила на підлогу перед телевізором килимок, вмикала відеомагнітофон, ставила касету з уроком та поринала у глибинні світи філософії власного тіла» [31, с. 21]. Галина мала хорошу освіту і міцний характер: «Могутній внутрішній світ Галини не давав їй опустити руки, набута колись непогана освіта не дозволяла притупитися думкам, відмінний фізичний стан підбурював до дій. Знічев'я вона захопилася рідним містом, яке поглинуло жінку, надихало щохвилини, додавало сил жити й радіти життю» [31, с. 27].

Зовні вона була дуже привабливою: «Фактурна будова тіла. Прекрасна постава. Скульптурно досконалі ноги та шия. Особливу увагу привертають руки» [31, с. 27]. Чоловік їй колись зізнавався, що «таких зап'ястків у простих



смертних не буває» [31, с. 27], «А на додачу до цього жінка могла пишатися справжнім скарбом – хвилястим рудим шовковистим волоссям. Голос у Галочки, на відміну від загальноприйнятих вчительських, був вражаючий – приємно-м'який із оксамитовими нотками» [31, с. 27]. «Особливістю техніки портретування Н. Доляк, – зазначає Т. Хом'як, – є деталізований опис портрета героїні. Здебільшого художня деталь буває настільки промовистою, що допомагає в одиничному побачити ціле та зрозуміти сутність жінки. Для передачі динаміки почуттів Галини Сергіївни письменниця використовує художні резерви портрета, зокрема застосовує динамічний портрет» [70, с. 282].

Галину Манькович завжди хвилювали власні стосунки з матір'ю і сином, оскільки майже весь час перебувала з чоловіком у відрядженнях: «Чоловік працював політичним керманічем в облздраві, посада передбачала закордонні відрядження. Хоч і в країні соцтабору, але в інше, таке, що відрізнялося від радянського, життя. Неперевершену красуню дружину брав із собою. Маленького Вітю подружжя залишало на батьків Галочки. Мандрували подовгу: з відрядження, не розпаковуючи валізи, мчали на курорт у Піцунду чи Ялту, звідти – до санаторію в Карпати. На декілька місяців зазирали додому, щоб повиховувати й попестити хлопчика, – і знов у подорож. Вітя ріс на руках у старих, проте дуже любив маму, сумував за нею. І вона його, і вона його...» [31, с. 28]. Жінці здавалося, що вона не змогла стати справжньою мамою і приділити достатньо часу синові. Також Галина шкодувала, що мало часу проводила зі своєю матір'ю і навіть не була з нею перед смертю.

Поруч із сакралізацію материнської постаті, – зазначає О. Башкирова, – у сучасній українській романістиці «простежується деструкція освяченого традицією образу матері» [8, с. 80]. У літературі з'являються образи інфантильної, відстороненої або байдужої матері, а також наголошується на ризиках неусвідомленого материнства. Так, Галина Манькович любила свого сина, проте через постійні поїздки не змогла приділити йому достатньо часу. І, як наслідок, вже дорослий син не проявляє поваги і любові до неї. Під час сварок між матір'ю і дружиною, Віктор підтримує останню і погоджується з усіма її

рішеннями. «Провина за цю синівську невдатність і слабкість, – зазначає В. Агеєва, – часом лежить і на матері, в якій забракло любові й ласки для своєї дитини. Досвід пережитої материнської зради (чи того, що є зрадою лише з точки зору сина) завжди травматичний» [6, с. 70]. Так і син Галини Манькович винить у всьому матір.

Галина гуляла вуличками Києва, «відкривала для себе ще не звідані за довгі роки проживання тут місцини» [31, с. 30]. Під час однієї з прогулянок містом жінка зустріла Максима Гулякіна, шкільного друга і знову закохалася: «Не можна сказати, що Галина Сергіївна не кохала колись свого чоловіка, але то було зовсім по-іншому, заради обов'язку. А з Максимом на старості років закрутилось, як у випускників. Із букетами, зітханнями, побаченнями, навіть із сексом. Галочка приходила додому раз на три дні, розпашіла й змолоділа. Брала, що їй потрібно, і йшла знову» [31, с. 30]. Жінці подобався такий ритм життя – бути потрібною, коханою і щасливою. Максим працював таксистом і був чоловіком із «простими життєвими забаганками: аби борщ було зварено, білизна чиста й усміхнена жінка, яка чекає на повернення роботяги додому» [31, с. 30].

Одного разу героїня, коли заходила додому за книжками, стала свідком таємниці Ірини, яка мала коханця: «Війну було оголошено, і вона обіцяла бути запеклою. Іринка, зрозумівши, що припустилася доленосної помилки, зухвало зізналася свекрусі, що не кохає її сина – імпотента та сексуального нездару, – що їй потрібні квадратні метри для себе та свого майбутнього дитинчати» [31, с. 32]. Та невістка, народивши донечку, мала ще більший вплив на чоловіка. І на цей раз змусила його зовсім вигнати матір з дому. Два роки Галина прожила у Максима, а потім дізналась про його борги. Вони вирішили разом поїхати до Німеччини, де їм запропонували роботу. Та не все так добре склалося, як планувалось. Після довгого очікування роботу їм все ж знайшли та в різних куточках країни. Спочатку закохані спілкувалися по телефону, потім листувалися, а згодом зовсім перестали дзвонити і писати один одному. Максим зібрав потрібну суму і повернувся до Києва, де одружився з іншою жінкою.

У Берліні Галина мешкала у Хельке, яка надавала Олені з Леонідом роботу, і виконувала різні тимчасові доручення: доглянути немовля, сходити за продуктами до супермаркету. Найбільше жінці подобалося бути кур'єром і роздивлятися місто, поки несла відправлення. Постійною роботою для Галини стало прибирання в божевільної аристократки фрау Краге. Про цю жінку багато пліткували і розказували історії: «У фрау Краге взагалі є дивна особливість: вона віднаходить по всіх усюдах покидьків, котрих потім веде до вівтаря. Ті чоловіки роззявляють рота на її маєток, а вона тримає їх за лакеїв. Коли обдурені чоловіки починають докумкувати, що до чого, та виходять на з'ясування стосунків, фрау Краге вказує їм на двері й протягом двох діб надсилає постанову суду про розлучення без будь-якого утримання. Вона так грається. І хоч старій уже за сімдесят – не припиняє своїх ігор» [31, с. 55].

Спочатку Галина мріяла заробити на однокімнатну квартиру в Києві, але ціни постійно піднімалися: «лише вона назбирувала вісім тисяч, як ціни підстрибували до п'ятнадцяти. Мала п'ятнадцять – просили вже двадцять п'ять...» [31, с. 65]. Фрау Краге пообіцяла отримати для жінки офіційний дозвіл на працевлаштування, якщо та пообіцяє до кінця життя фрау бути поряд. Так і жила Галина багато років у домі німкені. В одному листі до сина героїня обмовилась про суму грошей, яку заробила. Вітя незабаром приїхав до матері з надією, що вона подарує всі гроші йому, Ірині, дочці та його коханці. Мати вирішила подарувати їм 10 000 євро і всі старовинні коштовності, які їй подарувала фрау. У відповідь вона почула такі слова вдячності: «То чому ж ти, падло, синові даєш якісь крихти зі свого буржуйського столу?» [31, с. 93]. Віктор, який спочатку вигнав матір, а через пів року виписав з її ж квартири, цікавився лише один раз нею, а точніше її грошиками. Коли синові при зустрічі набридло вдавати з себе люблячого сина, тоді він сказав: «Ти ж прожила життя безтурботно, як сир у маслі качалась, на батькові грошики жирувала... Та й тепер прилаштувалась на славу... Аби розумніша була, то й маєток твій був би...» [31, с. 91]. У цей момент героїня, схвильована словами сина, відчувала себе жахливо: «Жінці здавалося, що вона маленька дівчинка, яку зараз будуть



бити паском за брехню. Вона підняла плечі й заплющила очі» [31, с. 91]; «Навряд чи яка мати може спокійно слухати такі слова, а Галя слухала. Досить спокійно. Її тепер ніщо не турбувало, лише хотілося лягти у своє ліжко, у те ліжко, що нагорі в маєтку фрау Краге, закортіло бігти до Ельзи щодуху. Але як ти будеш бігти й лежати одночасно? Це єдине, про що думала Галя» [31, с. 91]. Галина знайшла в собі сили написати два листи (для фрау і подруги Наталки) і на цьому трагічно закінчується її життя.

У першій частині роману ми знайомимося з другою героїнею – Наталкою. А вже в розділі «Історія друга. Таша з Александерплац» дізнаємося про неї більше. Наталка Кулібаба (дівоче прізвище Зоревій) мріє добудувати дім і мати дитину. До дев'ятнадцяти років Наталка займалася бальними танцями. Їй тренери пророкували велике майбутнє у латиноамериканській програмі, але вона не могла знайти партнера для танців. Закінчивши вищий навчальний заклад, вона повернулася до рідної Вінниці й почала працювала у міському Палаці дітей та юнацтва: «Єдиним справжнім коханням Наталки Зоревій був джайв. Мало хто знав, що воно таке, отой джайв, а Ната несла його в сірі маси, пропагуючи норовисте дригання ногами й вихиляси дупою на численних дискотеках, які відвідувала чи не щовечора. Отак і танцювала: зранку до шести з дітлахами, а після закінчення роботи використовувала денс як відпочинок» [31, с. 93].

Ззовні Наталка була дуже привабливою: «На зріст Талочка була трохи нижче середнього. Така собі Крихітка. До неї активно залицялися хлопці, якими дівка розкидалась, як грушками-дичками, зібраними в поділ при дорозі. Втім, не сказати, що саме верхній одяг робив цю особу ексклюзивною в очах протилежної статі. Скоріш за все, магнітила до Наталки її нестримна енергія, яка вихлюпувалася в простір із невеличкого тіла» [31, с. 93].

У двадцять чотири вийшла заміж за рок-музиканта Микиту. Згодом Наталка з чоловіком почали возити з Польщі килими і продавати їх в Україні: «Надривали руки й пупи, але змогли сколотити початковий капітал, який заковтнув шість років молодого сімейного життя» [31, с. 94]. Згодом подружжя змогло відкрити так званий бізнес, у якому килими вже возили наймані працівники. Жінка раділа

часові, який змогла проводити з чоловіком, проте «за роки шлюбу, що базувався виключно на сімейному бізнесі, вони розгубили жагу кохання, щезли безслідно спільні інтереси. За столом на власній кухні недобудованого приватного будинку, який нещодавно почали зводити, мляво спілкувалися. Розмова сама по собі сходила в русло килимових тем: килимові покриття, штучні килими, переваги та недоліки квадратних чи погонних метрів, дизайн, якість і кольорова гама товару» [31, с. 94].

Бізнес перестав приносити гроші, дім був недобудований, а Наталка вже не могла народити. Вона бачила єдиний вихід – поїхати на заробітки. Спочатку Наталка працювала в Марано-ді-Наполі, де допомагала італійці, сеньйорі Фречі. В її обов'язки входило прибирання, приготування їжі, нічний догляд за важкохворою сеньйорою Клавдією. Згодом роботодавці дізналися, що Таша гарно танцює і попросили навчати їхніх дітей: «віддати дітей до приватного хореографа й викласти за це чималу суму в чоловіка просто не піднімалася рука. А тут такий приємний збіг обставин. Домовилися, що платити будуть, як і раніше, лише заберуть з обов'язків українки будь-що на її вибір» [31, с. 104].

Наталка відсилала усі зароблені кошти Микиті на ремонт і добудову будинку. За півроку Наталка почала працювати офіціанткою в ресторації «А Pablo», а після цього поїхала до Риму в пошуках роботи танцівницею. Жінці відмовляли, обґрунтовуючи це непідходящим віком для такої професії. В Італії жінка зустріла українців, Івана Кривду і його дочку Віру, які запропонували стати їхньою помічницею по дому в Португалії. До обов'язків Наталки входило тримати невеличку квартирку донна Йвана у чистоті, прати, готувати й виконувати інші забаганки хазяїна в такому ж дусі. З плином часу Наталка змудилася в будинку Кривд і хотіла знайти іншу роботу: «Ну що за манна каша? – думала. – Один в один як удома. А цей Іван – наче мій Микита. Усе розмірено, вивірено, тихо й повільно. Тьфу! Не моє це. Хочеться вогню» [31, с. 110]; «Хотілося облетіти весь Лісабон, роздивитися, поспілкуватися, хай навіть на мигах, поїздити на транспорті, нахлебтатися атмосфери. Її вабили мости через широченну річку Тежу. Вони зникали десь у далині, збуджуючи уяву. Марилося,

що десь там вирує справжнє життя, а вона, молода ще жінка, приречена сидіти день у день на кухні, мати з забавок лише виглядання з вікна на залюднену вулицю та вислуховувати нескінченні тиради Вірочки...» [31, с. 112]. Нагода переїхати до Берліна випала, коли Наталка знайшла пару для Івана Івановича через інтернет. Надія, майбутня дружина Івана, мала багатьох роботодавців, у яких прибирала по черзі. Спершу Берлін не сподобався Наталці, «здався колючим і чужим. Вийшовши з потяга на залізничному вокзалі у Шпандау, Наталка відчула солодкавий присмак розчарування. В порівнянні з мереживним, залитим сонцем Лісабоном це доволі банальне й прагматичне місто однозначно програвало» [31, с. 119]. Наталка постійно думала про малюка і танці, які приносили їй радість: «Уві сні всміхалася, снилося, що вона танцює свій улюблений джайв, а на руках тримає кучерявого маленького синочка. Її питають друзі й рідні: «А дочка де?» – «З татом», – відповідає. ...Ідилія...» [31, с. 127].

По понеділках Наталка працювала в Гюнтера Джачека (асистента хірурга), на прибирання у якого витрачала три години. Наступні три години жінка хазяйнувала в будинку Вернера Хльоста (вільного художника). Окрім основних обов'язків, Наталка знаходила й іншу роботу, якою не займалася Надія. Так, вона перебрала і склала книжки у кімнаті, знайшла і зібрала полицю за схемою, сховала усі дроти за плінтуси, зробила перестановку в кімнаті і т. і., за що роботодавець був вельми вдячний: «Він був такий збентежений, почав возити столика туди-сюди, влягався на ліжко і з нього дотягувався до клавіатури, брав зі столика дистанційний пульт і вмикав-вимикав телевізор, гладив шафку, наче улюблену тваринку, й захоплено всміхався Наталці. Тоді вручив їй п'ятдесят євро, вклонився доземно і вже з ліжка побажав гарного вечора» [31, с. 134]. Обидва чоловіки цінували Ташу, а вона намагалася їх здивувати, виконуючи нову роботу. Наприклад, складала вже дерев'яні меблі, за що Вернер доплачував, залишав побажаннями гарного дня та оригінально оформлений пакуночок із цукерками, а для Гюнтера жінка почала зашивати сорочки і готувати, від якого теж отримувала похвалу і навіть подарунок на день народження.



Щовівторка Наталка прибирала у Йошки Шумахера (колишнього мільйонера, а згодом фотокореспондента). Жінці доводилося щоразу вислуховувати ті самі історії його життя і роздивлятися фотокартки. Працювала у німця шість годин, а іноді ще екстра-годину, яка витрачалася на балачки. Таша змогла знайти підхід до цього екстраординарного чоловіка, який почав її цінувати: «Відпрацювавши в Йошки вісімнадцять місяців, Таша завоювала неабияку довіру німецького мільйонера. І тепер гер Шумахер не лише розумів натяки українки, а й прислухався до них» [31, с. 146].

Кожної середи Наталка прибирала в домі принцеси Габрієли фон Кратенбургтреттен, що мешкала у Західному Берліні: «Для Габрієли Таша виконувала завжди однакову роботу, фантазувати на тему прибирання тут було не заведено. Підмітала мітлою з довгою ручкою, оминаючи вазони, як у слаломі (пилососа не було принципово, бо він міг нашкодити рослинам), шкребла підгорілі каструлі, про які принцеса перед виходом на роботу розповідала все нові й нові історії» [31, с. 155]. Одного разу, коли Габрієла попросила обслуговувати застілля під час вечірки і попросила Ташу мати пристойний вигляд, жінка нарешті отримала нагоду похизуватися своїм новим одягом: «Таша швиденько привела себе до ладу: вбралася в червону спідницю-олівець, шовкову тілесного кольору блузу з великим кокетливим бантом на шиї, тонкі безколірні панчохи, завдяки яким стрункі ноги Наталі виглядали ще більш привабливими. Наостанок Таша взула класичні черевички на тонкому підборі. Ансамбль завершували витончені браслети на зап'ястках і дивовижно гарні сережки, що звисали аж до лінії плеча. Одяг придбала, зазирнувши до магазину, який порадив Майкл. Крій вигідно підкреслював дивовижну фігуру Таші. Вона почувалася у цьому костюмі кінозіркою. Завершальним акордом стали легкий макіяж і вишукано-проста зачіска – зібране в пучок волосся, лише одне тоненьке пасмо ніби ненавмисне вибилося та падало на щоку» [31, с. 163]. Чоловіки на вечірці були в захваті від зовнішнього вигляду Таші, а жінки неприховано заздрили: «Цілий вечір велися балачки про художників, поетів, композиторів. Наталка брала активну участь у спілкуванні. Не відмовлялася від шампанського й під

кінець вечірки вже зовсім не піклувалася про брудний посуд: чоловіки взяли її допомагати їй, закачавши рукави, бульбалися в мильній воді» [31, с. 165]. Після цієї вечірки Наталку було звільнено: «Відтоді середі присвячувалися непопулярній, вельми відразливій, але добре оплачуваній роботі – Таша влаштувалася до міського туалету. Заробляла за чотири години ганьби як за два дні звичайного прибирання» [31, с. 165].

Щочетверга Таша працювала у Штефі Грантбург (акриси). Ця жінка була надзвичайно вродливою і в ній Таша бачила свої нездійснені мрії: «Вона [Наталка] з дитинства марила акторством. Навіть ходила до студії, де діти вивчали сценічну мову, акторську майстерність, вокал. Потім подруга перетягла її на танці, але мрія про сцену дрімала на самому дні гіпофізу, чи де там відкладаються зазвичай мрії» [31, с. 170]. Штефанія мала звичку перевіряти домробітниць, розкидала дрібні купюри або монети і чекала реакцію на цю провокацію. Таша складала знайдене на тумбі біля ліжка, чим неабияк здивувала і заслужила повагу до себе.

Найважче працювати доводилося у п'ятницю: «Доповзаючи до останнього дня тижня, Ната почувалася висотаною і розбитою. Заледве не силою примушувала себе зібратися та дотиснути цю п'ятиденку ... Зі вмонтованих гучномовців лунав промовистий джаз, глибоко виспівувала Елла Фіцджеральд. І хоч починалася композиція сутужно-млосно, за мить чорношкіра королева джазового співу врізала таких «синкоп», що Ташу підкидало на ліжку, зривало й несло коридором до ванної кімнати. Жінка, жваво підтанцювуючи, вмивалася, чистила зуби, на ходу перекушувала бутербродом та виривалася з хати» [31, с. 170]. Роботодавцями у цей день були Елька Штраубе разом із чоловіком Готфрідом (юристи). Будинок, у якому прибирала Таша вимагав ремонту: зі стелі обсипалася штукатурка, підлога між кухнею та коридором вдаряла струмом, смерділо пліснявою, доводилося запасати воду у відра та балії. Ба більше, прибиранню постійно заважали клієнти, які приходили до Ельке. З народженням дитини пара перебралася до нового будинку, Таша почала допомагати в ролі няні, а згодом стала хрещеною мамою хлопчика. Свою повагу

до Таші подружжя висловлювало не тільки словами, а й подарованою на день народження підвіскою зі справжнім топазом.

Можливість стати хрещеною мамою дуже хвилювала Наталку і довела до сліз. Жінка написала листа своєму чоловікові: ««Микито! У мене з'явився син. Хочеться, щоби ти порадив разом зі мною. Я не знаю, чи це Бог веде мене до моєї мрії, чи Енцо все ж таки не зовсім мій син? Може, я обманююсь. Авжеж, у нього є мати. А я мушу бути лише другою... Мені потрібно повертатися, аби не зріднитись із тим, з ким я вже зріднилася. Мені потрібний власний син. І донька. Поклич мене додому, Микитко. Я все тобі пробачу. Знаю, що протринькав гроші. Знаю, що п'єш. Мені це байдуже. Хочу дитину. Зараз, як ніколи раніше. Бо знаю, яке це щастя – тримати на руках маленького. Поклич мене додому!!! Поклич. Твоя дурна Наталка» [31, с. 185].

Суботу Таша проводила у ліжку і читала газету «Русский Берлин» або «Дворянське гніздо» Тургенєва, а в неділю зустрічалася зі знайомими і друзями. Так, до Наталки навідувалася сусідка Хельга поговорити, Галина Малькович запрошувала до театру, а також багато знайомих приходило на вечірку. З сусідами Таша змогла подружитися, допомагала їм, тому ніхто не забороняв шумних вечірок щонеділі: «Її любили в домі. Любов ця проявлялася дивно. Жінці цілими кипами віддавали старе шмаття ... Тішилися, що хоча б у такий спосіб підтримають людей із третього світу» [31, с. 191].

Третя героїня – Лариса Шимонко (Лаура), якій присвячено розділ «Історія третя. Лаура з Марцана». Дівчина народилася та виросла в Харкові, жила з матір'ю, батько помер, коли їй виповнилося п'ять. З сьомого класу займалася спортом, «перемагала в змаганнях, дострибалася до кандидата в майстри спорту. Та довелося кинути хобі, яке віщувало п'єдестали, медалі, пошану й у майбутньому чималі гроші» [31, с. 191] через домагання тренера. Лариса вступила до педагогічного, планувала стати вчителем молодших класів, влаштувалася на тимчасову роботу в дитячий садок нянькою й майже півроку набиралася досвіду.



Ззовні дівчина була привабливою і мала міцний характер: «Повз таку красуню, як Лариса, не міг пройти жоден потенційний кавалер. Їй ставили непристойні питання, завуальовані під жарт, на вулицях, у транспорті й магазинах представники чоловічої статі різних вікових категорій. Карі її очі світилися особливим вогнем, бо відтінялися світло-русявим волоссям. Це робило світлошкіру красуню дуже привабливою. Густі брови дівчина не вискубувала, бо терпіти не могла біль, викликаний видиранням волосин. Він відлунював десь у п'ятах. Підборів ніколи не носила, соромилася свого зросту. Ця природна закомплексованість робила її ласим шматочком в очах чоловіків. Але характер у дівчини був чоловічий, загартований спортом. Вона не вмila фліртувати, не заgravала й не стріляла очима» [31, с. 194].

На третьому курсі інституту Лариса познайомилася з Володимиром, проте, дізнавшись про вагітність, він зник. Народивши сина, Лариса розуміє, що зовсім немає грошей ні в неї, ні в матері, і вирішує заробити за кордоном. З працевлаштуванням їй допомагають знайомі, але потім вона мусить віддати їм усе позичене в борг. Лариса працює в домі Пітера і Хелени Квасіне, котрі розуміли російську мову. До обов'язків дівчини входило заводити Уве до дитячого садка, попросити, попросувати, приготувати обід і вечерю.

Хелені не сподобалася Лариса за її молодість, вроду і приязнь до дітей: «Перший день виявився найважчим. Заробітчанка багато чого не розуміла, Хелену це виводило з рівноваги, вона нервово посміхалася та зверхньо оглядала недоумкувату робітницю, яка не могла з першого разу второпати, що в кабінеті потрібно мити підлогу одним засобом, а в спальні – зовсім іншим; яка відстрибувала від пральної машини, як від маніяка; яка щось незрозуміле белькоче своєю дурнуватою українською мовою; яка, яка... Реальною причиною прискіпливого ставлення було зовсім інше. Насправді німкеню зачепило за живе побачене вранці. Коли Хелена прийшла будити сина, Уве замість верещати й бити робітницю ніжно обнімав її за руку, а вона, дурепа, валялася, замотана в ковдру, на підлозі» [31, с. 194].

Хелена Квасіне працювала веб-дизайнером, а її чоловік Пітер був цирковим імпресаріо. Робота у цій сім'ї вимагала від Лаури театральної люб'язності, відсутності гніву, «нестримного, але попри це стримуваного бажання врізати німцеві Уве Квасіне по сідницях за його вибрики; безсонних ночей, проведених на твердій підлозі; приборкання власних емоцій та бажань...» [31, с. 206]. Жінка дуже сумувала за власним сином, щодня закреслювала на папірці день, проведений в Берліні. Одного разу Лариса познайомилася з Наталкою, подруги часто зустрічалися і проводили час разом, коли жінка отримала вихідні.

В розділі «Історія четверта. Посиденьки на Александерплац» ми дізнаємося про майбутнє трьох героїнь. Усі вони мають зустрітися у квартирі Наталки на «різдвяній супервечірці». Для вечірки на Різдво Таша прикрашає кімнату, готує, купує усім святкові блискучі костюми і планує навчати гостей танцювати джайв. Символіка «берлінського джайву» полягає в тому, що це ритм життя заробітчанин на чужій землі: «Занадто швидкий, аби мати змогу подумати над наступним па, занадто запальний, аби встигнути охолонути, занадто спонтанний, аби перевести подих, і дуже важкий з погляду техніки...» [31, с. 229]. Наталка Доляк розкрила поведінку, прагнення, мрії, почуття і переживання жінок. Авторка наголошує на важливій рисі характеру українок – працьовитості. Під час вечірки стає відомо, що Лариса покинула роботу через домагання роботодавців, а Галина померла. Галина Манькович у листі повідомила, що гроші віддає Наталці для здійснення її мрії: «Обіцяй мені, дитинко, що зароблені мною впродовж років гроші підуть на користь якійсь дитинці...» [31, с. 237]. Натомість Таша вирішує віддати зароблене Ларисі: «Галя хотіла, щоб її гроші допомогли дитині. Вони й допоможуть. Бо ж яка з того користь, як я візьму дитину, а ти втратиш?...» [31, с. 239].

У романі Н. Доляк, – зазначає Т. Хом'як, – «поєднано пряму (внутрішню, інтервентарну) форму втілення психологізму, тобто висвітлення характеру героїні зсередини, шляхом пізнання її духовного світу за допомогою внутрішньої мови, уяви, і непряму (зовнішню, екстервентну) – зображення

характеру героя «ззовні», через зовнішні симптоми внутрішнього світу. Остання переважає» [70, с. 284].

В. Агеєва пише, що «модерна жінка витворює навколо себе цілком інше коло спілкування, шукає досі не звіданного емоційного досвіду» [6, с. 227]. Це видно з історій жіночої дружби, товаришування, в яких вражає виняткова відкритість і самоаналіз. У романі простежується мотив сестринства, взаємопідтримки й взаєморозуміння. Галина, Наталка і Лариса з переїздом за кордон отримують новий досвід, відчують потребу обговорювати цей досвід, свої почуття, переживання і настрої. Окрім дружби українок між собою, героїні знаходять друзів-іноземців. Так, Галина дедалі вільніше спілкується з Фрау Краге, а Наталка влаштовує вечірки для друзів, серед яких навіть є багато чоловіків.

Отож, було проаналізовано образи головних героїнь, становлення особистості в умовах еміграції на території іншої країни, з'ясовано основні причини міграції українок. В романі простежується майбутнє героїнь, яке кардинально відрізняється від очікуваного і бажаного.

## **2.2 «Заплакана Європа» Наталки Доляк: феміністичний дискурс**

В українському літературознавстві до проблем фемінізму зверталися Т. Гундорова, В. Агеєва, С. Павличко, Н. Зборовська, О. Забужко, Н. Шумило, С. Філоненко та ін. Основні досягнення феміністичної критики полягають у реконструкції феміністичної традиції української літератури; появі тенденції до критики жіночого образу в літературі; аналіз сучасної прози, написаної письменниками-чоловіками, де в жіночих образах проявляються стереотипи патріархального суспільства [69, с. 23].

Термін «жіноча проза» є проблематичним, оскільки будується на категорії статі людини. Існуванню жіночої літератури як явища, – зазначає С. Філоненко, – шкодить «ототожнення її з так званою «дамською» масовою літературою, де «жіночими романами» називають мелодрами зі стереотипною сюжетикою і калькованими персонажами, адресовані, як правило, жіночій



аудиторії» [69, с. 11]. Натомість «чоловічої літератури» як поняття не існує. Термін «жіноча проза» і споріднені з ним більшість літературознавців беруть у лапки, вказуючи на значення «так звана» або «псевдо» жіноча. Неоднозначним також виявився термін «феміністична проза», до якого зараховують усі твори, написані жінками.

Поняття фемінізм тлумачать як «соціально-політичний, культурний та інтелектуальний рух, спрямований як на досягнення рівних прав жінок, так і на встановлення нового порядку, в якому стандарти і система цінностей не визначалися б чоловічими мірками» [19, с. 664]. Фемінізм також включає боротьбу з насильством проти жінок, сексизмом, гендерними стереотипами, створення можливостей для жінок у сфері освіти та праці.

В історії феміністичного руху виокремлюють три періоди. У кін. XVIII ст. виникла т. зв. «перша хвиля фемінізму», яка пов'язана з творами Мері Волстоункрафт. У цей період виникають вимоги економічної та професійної рівності жінок з чоловіками. Важливою працею для розвитку руху є «Друга стаття» (1949) Сімони де Бовуар, в якій описано статтю і гендер. «Друга хвиля фемінізму» розпочинається в серед. XX ст. і пов'язана з політичними змінами 60-х рр. У цей період друкуються ключові праці, які змінили світогляд людей (Б. Фрідан «Таємниця жіночності» (1963), К. Мілет «Сексуальна політика» (1969), Дж. Грієр «Жіночий євнух» (1970), С. Файерстоун «Діалектика статі» (1970 р.)). «Третя хвиля фемінізму» (70-ті рр.) побудована на виявленні расових, класових, гендерних та інших відмінностей. Феміністичний рух являє собою різноманітні підходи і напрями: ліберальний, радикальний, сепаратистський, екологічний, «вуманізм», культурний, християнський та ін. [19, с. 665].

О. Задорожна зазначає, що сучасний фемінізм існує в чотирьох значеннях: фемінізм як суспільний рух; фемінізм як соціально-політична теорія; фемінізм як світоглядна категорія; фемінізм як культурна категорія [38, с. 466]. В Україні фемінізм як літературна і політична течія оформився в 80-х роках XIX ст. Представницями руху в українській літературі стали Олена Пчілка,

Н. Кобринська, С. Русова, Леся Українка, О. Кобилянська, С. Крушельницька та С. Окуневська [38, с. 468].

У жіночій прозі можна виявити багато ідей фемінізму, навіть коли автор не є його прибічником. «Контекст феміністичних ідей, – відзначає С. Філоненко, – служить своєрідним «дзеркалом» для образу жінки в сучасній жіночій прозі, яка веде діалог з феміністичною теорією» [69, с. 11]. Сучасний фемінізм є об'єктом філософського вивчення. Постфемінізм намагається осмислити результати феміністичного руху. Лише за критерієм статі не можна віднести твір до т. зв. жіночої прози. На думку С. Філоненко «жіночість» літературного твору «визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні». [69, с. 13].

Початок оповіді у романі «Заплакана Європа» Наталки Доляк припадає на часи Перебудови (1985-1991) у місті Вінниця (Український РСР, СРСР). Люся Жужелиця (головна героїня), серед друзів просто Жужа, вступає до торговельного технікуму. На останньому курсі вона зустрічає свого майбутнього чоловіка Миколу Бабенко. Люся (Людочка) виходить заміж за Миколу і, зважаючи на бажання чоловіка, неодноразово намагається з ним переїхати жити за кордон.

При творенні нового жіночого типу у літературі сучасні авторки звертаються до особистого досвіду. Гасло «Особисте – це політичне» використовувалося у «другій хвилі фемінізму», а також підкреслювало зв'язок між особистим досвідом, соціальними та політичними структурами. Деякі письменниці зізнаються, що в основу роману покладено факти з життя: «Феміністична критика часто трактує автобіографізм як одне з основних визначень жіночого письма, виводячи родовід жіночої літератури з інтимістики. Конструкція біографії – розповіді недочутої, недобаченої, незакінченої – мусить бути вільною, відкритою, фрагментарною, зануреною у теперішній час, написаною скоріше як припущення, ніж як ствердження; вона скоріше

просторова, ніж лінійна, цинічна, ніж прогресивна. Такими є, на думку Вірджинії Вулф, деякі з рис, притаманні жіночому письму» [Цит. за 69, с.77].

В. Гранецька у передмові до роману «Заплакана Європа» пише: «Кажуть, з життя кожної жінки можна написати роман. Бо часом доля конструює такі карколомні сюжети, які жодному письменнику вигадати не до снаги. Але далеко не кожна зважиться написати про себе, адже тут потрібен добрий талант оповідача та неабияка мужність, щоби зрештою оприлюднити написане» [34, с. 6]. Саме тому жанр «true story» користується популярністю на закордонному ринку. Під час написання роману Н. Доляк звернулася до особистого досвіду.

Автобіографічність жіночої прози пов'язана із намаганням письменниць показати складний внутрішній світ героїні. Саме це допомагає розглянути такі риси особистості жінки як «неоднорозмірність, складне переплетіння свідомого й підсвідомого в психіці, неоднозначність мотивів її поведінки» [69, с.79]. Так, авторка поступово описує почуття героїні в момент, коли їй пропонують вийти заміж. Спочатку Людочка говорить батькові про одруження, щоб заспокоїти його, змінити тему, але вона не ставить до цього серйозно. На побаченні з Миколою, дівчина розповідає про розмову з батьком і очікує негативної реакції, натомість хлопець радіє і офіційно пропонує стати його дружиною. Дівчина не вірить в серйозність намірів: «Людочка засміялася, плекаючи надію, що все це жарт, що Микола в такий спосіб переводить усю банальність ситуації в русло гумору й сатири. Вона довго гикотіла, лясаючи себе по стегнах, а новоспечений наречений так і лишався стояти на одному коліні з високо піднятою квіткою у руці» [34, с. 73]. Микола повторює пропозицію і запевняє, що це не жарт. У цей момент видно неоднозначність мотивів поведінки героїні: «Дівчина остовпіла. Вона зовсім не бажала ставати його дружиною. Ситуація, що склалася, підштовхувала її до хибного кроку... І... вона його зробила» [34, с. 74]. Саме тоді у Людочки покотилася сльоза по обличчю і Микола вирішив, що вона плакала від щастя, натомість «Люся плакала від безвиході, від того, що не змогла вчасно спинитися, сказати «ні», не змогла озвучити правду, нехай навіть для когось і



неприємну» [34, с. 74]. Почуття незадоволення героїні в цей день проявляється у всьому, що її оточує: «цього дня вони дивилися дурнувате кіно, їли несмачне морозиво, каталися на холодних гойдалках у дворах...», проте Люся намагається знайти щось хороше в цій події: «Колись доведеться виходити заміж. То чому й не за нього? Ми вже так довго разом. Я усе про нього знаю... Стоп!!! Я зовсім нічого про нього не знаю... Ну, і добре» [34, с. 75].

«Шаблон» щасливого життя жінки в патріархальному суспільстві включає материнство як реалізацію жіночності: «У сучасній жіночій прозі материнство осмислюється як проблематичне. Часті мотиви неможливої або перерваної вагітності, абортів розкривають жіноче неблагополуччя в чоловічому світі» [69, с. 115-116]. Н. Доляк у романі розкриває проблему материнства через виявлення різного ставлення до дітей у подружжя. Так, Микола Бабенко не бере на себе відповідальність і звинувачує дружину у вагітності: «Коли вони з Миколою йшли від студента-медика, хлопець мовчав, відвертав обличчя від Люсі. – Ти сердишся? – запитала стиха. – Дурепа! – То це я винна? – скипіла. Микола впритул подивився на Люсю й кинув: – Мені це не потрібно. Я, швидше за все, поїду до батьків... у Мурманськ. У мене... – відвів очі, – дідусь захворів. Як повернуся – подзвоню» [34, с. 45]. Микола залишає дружину у Вінниці, дає їй адрес лікаря, що займається абортами, і змушує зібрати «могрич» з дефіцитних товарів: «Надворі 1989 рік. Аби купити цукерки, коньяк та екзотичні фрукти, Людочка мусила тиждень стояти в довжелезних чергах, витратила всі свої талони-купони, але таки склала необхідний хабарний пакет» [34, с. 43].

Авторка приділяє багато уваги описові процесу абортів і відчуттям героїні, оскільки все відбувається в жахливих умовах. Коли Люся зайшла до кабінету лікаря, тоді одразу ж її «увагу відволікла страшна картина – на сусідньому гінекологічному кріслі лежала неприродно бліда жінка, навіть коліна були білими. Її оголені ноги прив'язано шматками тканини до підніжок, а руки до поручнів крісла. Жінка хворобливо стогнала й повільно вигиналася. Люсі запаморочилося в голові, загуло й підкотило до горла нудота» [34, с. 45]. Під наркозом Людочці здається, що потрапила до глибокого темно-зеленого

колодязя, їй моторошно, страшно і гидко. Вона навіть подумала, що вмирає: «Дівчина чує свої крики – стогін пораненого звіра, тоді об неї вдаряється сильний біль, спочатку в голову, тоді відлунюється внизу колодязя, потім перекидається їй до живота» [34, с. 46]. Важливою є розповідь старої санітарки про аборти без наркозу, коли жінки більше 20 разів «по живому» його робили. На цьому негаразди Людочки не закінчуються, їй потрібно повернутися вчасно додому, щоб батьки нічого не дізналися. Лікарня зачиняється о сьомій годині вечора, а речі з гардеробної можна забрати тільки наступного дня, тому дівчина мусить на засніженому подвір'ї чекати подругу з одягом. У романі зосереджено увагу на стані і почуттях дівчини: «Опинилася по кісточки в снігу. Чула, як за довгу мить зачинилися двері, як повернувся двічі ключ у щілині, почала відчувати тілом свіже повітря. Серце тріпалося, сльози душили, ноги мерзли. Дівчина стояла, хапаючи дрижаки, прикрита легким квітчастим халатиком, який видавався надто легковажним посеред лютої зими. Зненацька відчайдушність залишила її, Люда відчула себе нікому не потрібною, кинутою, обманутою, хворою. Їй заболіло всередині, ніби різнуло ножем, тоді вихлюпнуло, скло цівками по оголених ногах, розтопило червоним білий сніг...» [34, с. 49]. Показовим моментом є допомога подруги, яка навіть не ставить зайвих питань, а не хлопця.

У романі детально описується знайомство з рідними і весілля. Саме тоді відкривається брехня Миколи: «Люся дізналась, що вся родина нареченого живе не в Мурманську, як він стверджував до цього, а в одному із сіл Вінницької області» [34, с. 77]. Життя у Мурманську і робота моряком, за словами хлопця, були його найбільшою гордістю. Ірина Романівна та Олег Тимофійович (батьки Людочки) приймають обранця дочки. Натомість рідні Миколи до останнього відмовляють сина: «Ленка каже, що воно мале, худе... [про Люду] Ти що, Колю, взяв би собі таку, як сам, – гарну, здорову. Оксанка за тобою плаче...» [34, с. 78]. У творі чітко простежується відмінність між селом і містом у традиціях, оскільки рідні Миколи наполягають на гучному весіллі і урочистій ході через все село. Дівчина довго сперечається і намагається чинити опір в організації святкування, проте все ж здається: «Опір було зламано, Людочка ні фізично, ні морально не

могла пручатися, погоджувалася на все, як, власне, й Микола, і Олег Тимофійович, і бідолашна Ірина Романівна...» [34, с. 83].

Героїні сучасної прози притаманне загострене відчуття справедливості і чутливість до спроб приниження. Так, Людочка одразу реагує на слова директора: «Дядя Міша подивився відверто-зверхньо, промовив добре поставленим голосом: – Привіт, блоха. Михайло Михайлович, директор птахофабрики... з Молдавії. – Люда! – обізвалася дівчина й сильно стисла простягнену руку. – По-перше, я не блоха. Я ж не називаю вас слоном... – хотіла щось додати, але Коля її сіпнув» [34, с. 86]. Микола ж знецінює дружину і її родину: «– Ти зі своїми амбіціями... Це ж дядя Міша з Молдавії. А ти – слон, слон. – А чого він мене блохою обзиває? Хіба йому можна? – Йому можна! Він директор. – А чий він брат? Мама чи батька? – Нічий він не брат. Далекий родич. Він приходить у гості тільки до особливих людей... – подумав. – Воно тобі не треба. Бодай одні інтелігентні люди будуть на цьому весіллі. – А мої? – дівчина вважала своїх батьків не менш інтелігентними, ніж цей директор» [34, с. 86]. Гостра реакція героїні художньо мотивована словом «блоха» і зневажливим тоном від малознайомої людини, яке порушує почуття людської гідності.

Серед рідних Миколи виокремлюється образ бабусі Марини, яка, на відміну від усіх інших в селі, не обнімає, не цілує і не «слинить» Люсю при знайомстві. Лише ця одна бабуса ставиться з приязню до дівчини, говорить ввічливо і має приємний голос. Навіть дім бабці відрізняється від усіх інших: «У хаті баби Марини було тепло, затишно, спокійно. Акуратні смугасті ряденця вкривали підлогу, чистенькі каструлі й казани стояли рівними стосами на полицях. Особливо Людочці сподобався мисник. Такі вона бачила лише в музеях. На ньому, наче в магазині елітної порцеляни, примостилися розписані керамічні тарілки, тарілочки, горщички, глечики та чашки» [34, с. 89]. Родичі Миколи зневажають Люсю і тільки бабуса Марина розуміє, що хлопець її ніяк не вартий, тому говорить: «Я задоволена, що він обрав тебе, – тихенько сказала бабця Марина... Старенька метельнула злегка головою. – Але я не задоволена, що ти



обрала його» [34, с. 89]. Бабця давно знала правду про Миколу і його сім'ю, тому розуміла, що Люся буде нещасною з ним.

Характер Миколи найбільше розкривається у подружньому житті і постійних спробах виїхати за кордон: «Сімейне життя почалося з обмірковування й обговорення планів утечі з Батьківщини, які набули промислових обсягів і заповнили увесь життєвий простір новоствореної сім'ї [34, с. 98]. Чоловік постійно користується становищем і грошима Люсі. Так, він забирає 150 доларів на фіктивний виклик для себе, які тітка Марія подарувала дівчині зі словами: «Сховай, бо пізнаєш, почім ківш лиха» [34, с. 101]. Проте дочекатися відповіді у Миколи не вистачає терпіння: «Микола засумував, дедалі частіше впадав у депресивні ями, лаявся з Людочкою з будь-яких приводів – зганяв на ній злість. Дівчина якийсь час мешкала в мами. Тоді їй стало шкода свого непутящого чоловіка, й вона повернулася» [34, с. 102]. Микола завжди ставить дружину на останнє місце, показовим є випадок біля посольства, коли подружжя мусить мерзнути усю ніч, щоб бути першими у черзі і наступного дня отримати візу для чоловіка. Люся дізнається, що своє місце в черзі можна вигідно продати і заробити для чоловіка гроші, тому вона всю ніч тримає два місця: «Микола втратив усілякий інтерес до життя відразу після опівночі. Жужа бігала колами – грілася сама й зігрівала своєю енергією ще з десяток таких самих полярників. Дівчина сміялася, розповідала вигадані історії, присідаючи та тупцюючи, й час від часу трусила Миколу за плече, будила й примушувала пити гарячий напій, який віддалено нагадував каву» [34, 106]. Натомість Микола «сердито кидав у простір прокляття, підмошував зручніше спортивну сумку, на якій, власне, й сидів, невдоволено брав із рук дружини пластмасову чашечку, що парувала у темряві» [34, с. 106]. Продати місце у черзі дівчині так і не вдалося, бо ця «робота» вже була зайнята тутешніми чоловіками, які не збиралися пускати когось на свою територію. Дівчина розповіла Миколі про погрози і про те, що грошей за своє місце не отримала, після чого він розізлився на дружину і від сварки її врятувало лише відкриття дверей посольства.

З першої поїздки Миколи за кордон нічого не вийшло, тому він запевняє дружину в необхідності повернутися додому: «Ми тут нікому не потрібні, нас називають ковбасними біженцями. Вони тут зажерлися, нічого слухати не хочуть. Я ходив до православної церкви, просив про допомогу, то мені сказали, що я не встиг в останній вагон» [34, с. 111]. А також він намагається звинуватити дружину у своїй невдачі: «Я тут через таке проходжу, а ти там сидиш у теплій й питання задаєш?» [34, с. 111]; «– Я не можу бути тут сам, розумієш, це дуже важко. – Але ж ти прагнув цього. – Так, я хотів, – закричав. – І зараз хочу. А ти замість того, аби підтримати мене, топиш. Так, ти топиш мене, ти мене не розумієш. Мене ніхто тут не розуміє. Ми нікому не потрібні. Навіщо жити, Людочко, навіщо жити?» [34, с. 114] і нав'язати своє рішення про повернення дружині: «– То їдь додому! – дівчині увірвався терпець. – Ти так думаєш? Так буде краще? – ніжно запитав. – Але ж ми витратили гроші? Людочка мовчала. – Я повернуся... і... і потім почнемо збиратися разом» [34, с. 115]. Під час цієї ж телефонної розмови Микола дізнається про вагітність Люсі і наказує робити аборт, проте на цей раз вона не погоджується: «Оце вже ні! Дзуськи вам! – крикнула спочатку в слухавку, а тоді, кинувши телефон, те саме повторила до Олени. Одним різким рухом згребла свої речі й вибігла з квартири» [34, с. 115].

Традиційна родина, як зазначає В. Агеева, «зображується в'язницею для двох, благополучний шлюб прикриває духовну ворожнечу, підлеглість, безчестя й навіть взаємну ненависть» [6, с. 77], тому відбувається ревізія патріархальних цінностей, перегляд усталеного розподілу гендерних ролей. Принизливе і образливе ставлення Миколи до дружини проявляється у романі безліч раз. Так, після поїздки до Фінляндії за гроші Людочки, він привозить добротну пухову куртку та шкіряні черевики, які придбав там для себе і пару одноразових махрових капців жовтого кольору на ліву ногу, малинову синтетичну шапочку дивного крою, торбинку з трьома почорнілими бананами для Люсі. Під час наступної поїздки подружжя за кордон, Людочка була змушена маскувати вагітність, перев'язуючи туго живіт тканиною. Через свій стан вона постійно втрачала свідомість і погано себе почувала, проте підтримки від чоловіка не

отримувала. Натомість Микола знаходив причини принизити жінку і підняти свою самооцінку за її рахунок: «— Яка ж ти в мене темна... Нічого, крім свого замурзаного гніздечка, й не бачила, — звернувся до дружини, як до неповноцінної. Люда насупилася. — Не говори зі мною, наче я ідіотка, — випалила на одному подиху. — Т-ш-ш. Не кричи, — обірвав дружину красень-чоловік. — Ти ж не вдома!» [34, с. 17]. Злість і ненависть чоловіка викликало навіть те, що Люда, яка хвилювалася за дитину, зголодніла від довгої дороги і попросила піти в дешевий заклад громадського харчування на борту: «— До якої кафешки? Ти здуріла? Не встигла виборсатися з багнюки, як одразу в князі. Давай, давай гуляти на всі гроші, що в нас є, а про завтрашній день дядя буде думати, — розійшовся Микола. — Та я зрозуміла вже, досить волати, — прошипіла Люся, намагаючись спинити красномовного оратора. — Бери ковбасу та їж, якщо голодна, — махнув рукою на сумку. — А чим порізати? — Ну, ти як із дуба впала! Нічим не порізати. Не вистачало ще ножа з собою захопити. Щоб нас як терористів заарештували...» [34, с. 18].

Перекладач під час першого допиту дізнається про вагітність Люсі і пропонує завезти або дати гроші на дорогу до біженського притулку, проте стан дружини Миколу зовсім не бентежить: «Пропонували на вибір підкинути своєю машиною або дати гроші на таксі. Я взяв гроші. — Добре, що поїдемо, бо мені зле... — підводячись, поскаржилася Жужа. — Ти що? Десять крон на дорозі не валяються, — сказав як відрізав дбайливий чоловік» [34, с. 30]. Дорога пішки зайняла багато часу, спочатку Микола постійно кричав на дружину, а потім йшов попереду, а вона пленталася позаду, часто втрачала свідомість, лежала на бруківці, самотійно підводилася і йшла далі. Біженці змогли поселитися на баржі «Стокгольм», де видавали тимчасові посвідчення, їжу та по двадцять крон на тиждень. Авторка зосереджує увагу на внутрішніх почуттях і погіршенні стану героїні під час перебування на біженській базі: «Два тижні життя на плавбазі не могли принести користі вагітній жінці, яка дичавіла від клаустрофобії, викликаной близькістю темних стін. Люся у прямому й переносному значенні задихалася від нестачі повітря. Неодноразові її спроби



зійти на берег і трохи погуляти наражалися на фіаско: жінці паморочилося в голові, вона втрачала рівновагу, відтак поверталася до своєї нори, вкладалася на полицю й приречено лежала, споглядаючи каюту» [34, с. 38]. Показовими є також слова Миколи до дружини, коли він дізнається про повторний допит і можливу депортацію: «Якщо спочатку викличуть тебе, то ріж вени відразу. А якщо мене, то коли всі вийдуть» [34, с. 56].

Микола постійно думає тільки про себе і свої бажання. Так, після депортації і заселення до чергового притулку, він говорить дружині, що зголоднів і лягає спати. Вагітна Людочка тим часом набагато голодніша і, після довгих пошуків, обмінює пляшку шампанського на каструлю супу у румунів. Микола одразу ж просинається, їсть суп і кричить на дружину: «Та ти знаєш, скільки коштує шампанське, а скільки цей... – подивився на посудину. – Суп... – додав зневажливо» [34, с. 62]. Наступним притулком для біженців стає фінська комуна за тридцять хвилин їзди від містечка Куоволо. Ставлення Миколи до дружини зовсім не змінюється попри восьмий місяць вагітності і, коли Людї стало погано, вона благала чоловіка другу добу поспіль покликати лікаря. Та чоловік і далі лежав на ліжку, гортаючи підручники з англійської і відповідав: «– Сходи до медпункту, – запропонував, ліниво розтягуючи слова. – Йди зі мною, – вередувала Люся. – Не видумуй. Йди сама. Ти ж не при смерті. Заразом подихаєш. Це корисно для малюка, – й знову занурився у читання» [34, с. 118]. Люда сама пішла до санчастини, пересилуючи різкий біль унизу живота, де її повідомили про необхідність термінового переливання крові.

Народження дитини змінює усе для Людї і зовсім нічого для Миколи. Дружина постійно хвилювалася про дочку, доглядала за нею і займалася вихованням, їздила за продуктами, готувала їжу, прала, прибирала, а чоловік тим часом забирав усі Люсині гроші, виділяв тільки мінімальну суму на продукти (навіть продав візок подарований фінами дитині), ходив до друзів поспілкуватися і лежав на ліжку. Прикметним є навіть те, що Микола забороняв Людї їсти солодощі і, коли вона таємно могла купити серед ночі в автоматі один батончик, тоді їла його дуже швидко і плакала.

Микола Бабенко ще з самого початку був одержимий маніакальними думками: «Органи стовідсотково у мене на хвості. Викличуть твоїх, запитають: «Що вам відомо?» – вони враз розбавляють. Навіть заради того, аби тебе від мене відгородити... Думаєш, я не відаю, що вони мене не люблять?» [34, с. 75]. Йому здавалося ніби за ним слідкував КДБ. Згодом він постійно придумував для допиту нові причини виїзду за кордон, версії переслідувань і репресій у рідній країні, які ставали все дедалі абсурднішими і Люда думала: «Добре, що не одна я втрачаю розум... Хоча ні. Це жахливо, що ми обоє хворі. Це клініка. Він зовсім здурів» [34, с. 145]. Згодом чоловік почав шантажувати дружину дитиною, щоб Люся не змогла поїхати на Батьківщину і залишалася з ним. Авторка «достовірно проілюструвала проблему деградації особистості як типового явища в атмосфері емігрантського життя» [28, с. 113].

У сучасній українській прозі авторки часто зображують героїню самотійною і незалежною, вільною від патріархальних стереотипів. «Емансипованість героїні, – як зазначає С. Філоненко, – відтворюється письменницями як проблематична, часто йдеться про складну діалектику патріархальних та емансипаційних чинників самоусвідомлення жінки» [69, с. 73]. У романі «Заплакана Європа» відчувається тиск суспільства на жінку і її залежність від чоловіка. Микола Бабенко навмисно створює такі умови проживання для дружини, у яких вона стає залежною. Спочатку він відриває Люсю від сім'ї, вивозить з рідної країни, вмовляє заощаджувати гроші на майбутнє, потім забирає майже всі виділені гроші на їхню сім'ю біженців, перекладає усі обов'язки по дому, а згодом взагалі погрожує забрати дитину, якщо йому не сподобаються слова або поведінка жінки.

У романі в образі Людочки Бабенко можна простежити еволюцію характеру від поступливого, спокійного до активного і здатного на протест заради дитини. С. Філоненко зазначає, що у сучасній українській літературі відсутня феміністична проза у «вузькому» значенні терміна, проте наявна проза «феміноцентрична», «естетичний ідеал якої – емансипована (тобто вільна!) особистість, здатна протистояти обставинам, здатна до повстання проти абсурду,

здатна захищати свою гідність і свої високі моральні цінності» [69, с. 76-77]. Так, спочатку Люся прагне вивчати нову для себе мову на курсах, що їй забороняє чоловік, потім намагається ходити на різні гуртки для біженців і розвиватися. Все це допомогло б жінці освоїтися і закріпитися у Фінляндії. Проте згодом Микола починає поводити себе все абсурдніше і жорстокіше, тому Людї не вдається вмовити його повернутися в Україну. Жінка змушена повернутися сама, а чоловік її обманює і намагається поїхати до США.

Сильний характер жінки проявляється під час допиту в Україні, коли її звинувачують у шпигунстві. Вона впевнено розмовляє з офіцерами, відчайдушно намагається звільнитися, тому її відпускають і садять до електрички. Після трьох місяців марного очікування на повернення Миколи з дитиною, Люда починає божеволіти, проте матір і лікар допомагають їй взяти себе в руки. Дитина для Миколи – спосіб закріпитися за кордоном як батько-одинак і отримувати більше грошей. Людочка Бабенко розуміє стан і мотиви поведінки чоловіка, тому придумує план повернення дитини. Спочатку вона змушена довго просити у чоловіка дозволу приїхати і побачити дитину, а згодом змушена виконувати всі його вимоги, як от кожного ранку просити вибачення, не піднімати питання про повернення додому і т. і..

У романі «Заплакана Європа» розвінчуються патріархальні міфи про жінку як слабку, несамостійну істоту. Людочка Бабенко постійно бере відповідальність за своє життя і дитину, займається хатнім устроєм, вихованням і заробляє гроші. Коли жінка знову виїжджає за кордон до дитини і чоловіка, вона одразу починає навчатися у коледжі (клас інформатики), замінює собою няню і влаштовується на роботу. Натомість Микола не працює, живе за кошти для біженців і постійно докоряє дружині, що вона сидить у нього на шиї, тобто він «усвідомлено прагне користуватися благами європейського світу і не намагається приносити користі новій «батьківщині» [28, с. 113]. Люда працює у компанії «Стерлінг Паблікейшинз», в її обов'язки входить дзвонити на Сахалін, в Якутію і пропонувати рекламні товари. Найголовніше те, що жінка пристойно заробляє (за шість тижнів роботи – чотири тисячі фунтів), на відміну від інших чоловіків-



колег, проте мусить віддавати зароблене Миколі і купувати йому одяг. «Будь-яка жіноча активність, – пише В. Агєєва, – вважалася «чоловічою» рисою... Діяльна жінка уже самим своїм існуванням порушувала жорсткий розподіл гендерних ролей і, отже, видавалася загрозливою й неприйнятною» [6, с. 227]. Згодом у чоловіка визріває новий план: видати жінку за божевільну, домовитися з лікаркою і поставити відповідний діагноз. Свої дії Микола мотивує тим, що хворих не депортують: «Так буде краще для всіх нас. Якщо тобі дадуть дозвіл на проживання, а в разі психічної хвороби його дадуть обов'язково, я про це вже дізнавався, тоді об'єднаємося в сім'ю... Цією жертвою ти допоможеш власній дитині жити по-людськи...» [34, с. 253]. Цей план провалюється, бо друг Миколи, Енді Боугес, розповідає Людї, що її запроторять за ґрати і цим рятує її.

Люда – жінка з сильним характером, яка, не зважаючи на постійні відмови, ходить до посольства, збирає документи, купує квитки і вивозить дитину в Україну. У романі простежується мотив жіночої агресії, спричиненої чоловічою брутальністю. Так, Людочка змушена поводити себе агресивно в посольстві, де її навіть відмовляються вислухати, бо хоче врятувати свою дитину. С. Філоненко зазначає, що «у жіночій прозі (і ширше – в літературі), як і у творах, написаних чоловіками-письменниками, в характеристиці героїні однією із домінуючих рис є жіноча агресивність, але жінки-письменниці, на відміну від письменників-чоловіків, розкривають її не як іманентну ознаку натури жінки, а як спровоковану брутальністю, духовною хворобливістю чоловіка, його демонізмом» [69, с. 73]. Цим же мотивована поведінка Людочки, коли вона змушена віддати копії документів і компромат на чоловіка до служби держбезпеки в обмін на документи для дитини.

**Висновки.** Отже, Наталка Доляк у романі «Заплакана Європа» розкрила проблему української еміграції і життя біженців; зосередила увагу на психологічному розкритті почуттів і взаємостосунків героїв. Письменниця показала складний внутрішній світ героїні та тиск суспільства на жінку, відобразила складність життя жінки в патріархальному суспільстві.

## РОЗДІЛ 3 ОСМИСЛЕННЯ СКЛАДНИХ ІСТОРИЧНИХ ПЕРІОДІВ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ У ПРОЗІ НАТАЛКИ ДОЛЯК

### 3.1. Образне мислення письменниці в романі «Чорна дошка»

Голодомор – геноцид української нації, вчинений в 1932–1933 роках керівництвом Радянського Союзу, щоб упокорити українців, остаточно ліквідувати український спротив режиму та спроби побудови самостійної, незалежної від Москви Української Держави. На думку більшості істориків, причиною виникнення в Україні та інших частинах СРСР голоду 1932-33 років стала примусова і репресивна для селян політика хлібозаготівлі, яку провадила комуністична влада. У 1920-30-х роках газети публікували списки районів, сіл, колгоспів, підприємств чи навіть окремих осіб, які не виконували планів із заготівлі продовольства і потрапляли на «чорні дошки» (на противагу до «червоних дощок» – списків пошани), отримували штрафи і санкції, аж до прямих репресій. Про ці події йдеться в романі «Чорна дошка» Наталки Доляк.

У центрі роману «Чорна дошка» знаходиться історія одного подільського села, Веселівки, знищеного у результаті голоду 1932-33 років. За жанром це роман-хроніка, наближений до документальної новелістики, Н. Герасименко зазначає: «Правдивість описаного підкреслює і фактичний матеріал: авторка згадує історичних осіб (наприклад, Маркса, Сталіна, Леніна), цитує конкретні постанови, пересипає оповідь датами. Робить це майстерно, не переобтяжуючи художній текст фактами. Завважимо: таку ознаку історичного роману не завжди можна зустріти у творах письменників сучасності» [10, с.23].

Наталка Доляк пише про Голодомор як про окремо взяті історії людей та цілих родин. Олесь Терновий – головний герой роману, виходець із села Веселівки, робочий кореспондент обласної газети «Більшовицька правда». Основною місією свого життя він вважає передачу страшної правди про Голодомор наступним поколінням. Композиційно роман складається з розділів: «32-й» (чотири), «33-й» (один), «80-ті» (два), «2000-ні» (п'ять), «Сновиддя»

(сім), які об'єднує між собою образ Олесь Тернового. Т. Хом'як слушно зауважує, що «Його [Олесь] записник-щоденник, збережений і переданий онучці Ліді, – один із засобів моделювання голодомору» [71, с. 57]. Цей записник передається з покоління в покоління: «...зберігся оцей блокнот і ще мамині записи – п'ять загальних зошитів. Сашко їх читає і перечитує, аналізує і пропускає через сновидіння все, про що йдеться у тих записах» [36, с. 15]. Вже в 2000-х Денис, знайомий Сашка, пропонує йому написати сценарій про Голодомор, бо американці дають непоганий грант на оприлюднення правди.

У родині селян Мефодія Гнатовича і Ксенії Карпівни Тернових у 1921 р. від голоду померли п'ятирічні діти-близнюки, а вижив лише чотирнадцятирічний син Олесь. За два роки до оголошення першої п'ятирічки Лесь подався із села в місто, де працював на цегельно-черепичному заводі. Прочитавши «Капітал» Карла Маркса, він почав писати статті до заводської стінгазети: «Про буржуїв та старорежимників, про переваги колективного господарства над одноосібним, про індустріальне майбутнє та батрацьке минуле» [36, с. 57]. Згодом Олесь вступив до комсомолу і його взяли стажером робкора в газету «Більшовицька правда».

Олесь Терновий записав своїх батьків до колгоспу «Заповіти Ілліча»: «Застосував заборонений прийом – виклав перед батьком та матір'ю усе, що знав з отих документів під грифом «Цілком таємно». І про нещадну боротьбу, і про заслання, і про статті кримінального кодексу, які спішно прописувались спеціально під селян, що не хотіли об'єднуватись під дахом колективних господарств» [36, с. 53]. Тернові були змушені віддати до колгоспного двору корову та коня: «Ось до чого дохазяйнувались: ведуть вирощену та виплекану худобу, годувальників, у чужі руки віддавати. Тягнуть на мотузках, як до різника, а худоба відчуває хазяйський страх та впирається, не хоче йти з обжитої місцини. Старий Терновий, а за ним дружина бредуть дорогою до правління колгоспу, мов на страту, – повільно, монотонно, безмовно, ніби людину проводжають у незворотну путь. Записались до колгоспу – усе як треба. Матір зарахували ланковою на поле, а батька призначили конюхом» [36, с. 55].



Під час робочої поїздки Олесь потрапляє до рідного села Веселівки і на власні очі бачить важке життя батьків після вступу до колгоспу: «У дворі не було собаки... Біля собачої будки сиротливо валялась погнута мисочка, у яку вже давно не клали собачого їдла. Хлів, де ще три роки тому стояла худоба, німував напіврозвалений та облуплений, подвір'я позаростало бур'янами, а город, який було видно з порогу і який відділявся від подвір'я хистким парканчиком, був схожий на цвинтар – голий та витоптаний, де-не-де перекопаний глибокими ямами, над якими височіли невеличкі горбочки випорпаного із тих ям масного чорнозему» [36, с. 79]; «Мефодій Гнатович віддав колгоспу все, що просили... що наказав син. Усе! Пішов працювати. І він, і мати, і навіть худоба дуже швидко стали украй немічними. За час, проведений у колективній стайні, охляв, випрацювався молоденький коник, бо ж як проклятий орав землю» [36, с. 80]; «Гнівався старий, що батрачив, гнув спину невідомо на кого й для якої такої вищої мети, якщо все валиться, ламається йдохне» [там же]; «Ці пролетарії, найби їм повиздихати, мені, старому Мефодію, розповідали, як я до приходу їхнього погано жив. Дають сто грамів їжі на трудовень. Уже й не знаємо, як гроші виглядають, – не дають нам грошей ... А насправді, сину, що не день, то важче жити – страшно жити. Працюємо з матір'ю від рання до смеркання, а поїсти до пуття і нема. А ці горлопани все кричать: «П'ятилетка» та «Дайош», усе вимагають якогось плану, найби їм чорти того плану давали. І все, все, що б не вхопили, тягнуть на зернопункт. А звідтіля не забирають нікуди – нема чим. Транспорту не вистачає, бач, у них ... План їм подавай, і то щоб в три роки впоратись... зробити те, що на п'ять запланували. То нащо ж на п'ять планували? Дурні, дурні вони і є» [36, с. 80].

30 січня 1930 року вийшла постанова Політбюро ЦК ВКП(б) СРСР «Про заходи щодо ліквідації куркульських господарств...» – документ, що запустив процес репресій проти селян. Термін «розкуркулення» займав важливе місце у радянській ідеологічній системі, а слово «куркуль» використовувалося як лайливе. Про таких жорстоких власників господарств, які ніби «експлуатували бідняків» писали повісті, ставили спектаклі і знімали художні фільми. Так, у

романі «Чорна дошка» наведено приклад такої пропаганди в хроніках, які люди ходили дивитись раз на тиждень до клубу пролетарської молоді. У фільмах показували не лише великі будівництва та нові заводи, а й нелегку працю хлібороба: «...до нього визирали знайомі, трохи сумні, хоча й усміхнені очі людей, схожих на його батьків та й на нього самого. Ті люди, хлібороби, колгоспники, трударі од паші, великими замашними рухами загібали сіно, в'язали снопи, кидали лопатами зерно з величезної купи до автомобільного кузова ... Взявши в репані долоні зерно, показували операторам як воно, те зерно, вродило, як заврожайло. Підписані ці кадри були просто: «Село на сторожі революції...» [36, с. 58-59].

Після здобутків показували ворожі прояви серед селян: «Після титрів: «Винищити кулака як клас» – на екрані в постановочних кадрах починав бігати якийсь пузатий дідок. Він кружляв навколо добротної садиби й усе ляскав себе як не по стегнах, то по голові. Аби пояснити сюжет, картинку було підписано: «Кулак шукає, куди сховати зерно». Усі сміялись. ... Ні, цей товстопузий дідок однозначно був актором і добре виконував роль куркуля. На нього вдягнули всю куркульську атрибутику – справний, без жодної латки жупан, лискучі чоботи, чомусь широкі шаровари, хоча ніхто вже в селі у шароварах не ходив, у руці він тримав смушкову шапку і то надягав її на голову, то знімав, даючи зрозуміти глядачам, що він трохи пришепелуватий. Ураз по тому, як «куркуль» оббіг будинок, з обійстя випурхнула огрядна молодиця і її одразу підписали білими літерами: «Кулачиха-Куркулиха», а за нею повистрибували, як горобці, троє дітей – «Куркулята». ... Інші кадри показували, як ті бісові душі насипають зерно в труни й закопують у ями» [36, с. 59]. На наступних кадрах хлопець десяти років у залатаному лахмітті сидів у засаді в кущах неподалік, а згодом витягнув з кишені револьвера і пішов на куркулів: «Останній кадр: вся родина куркулів стоїть спинами до стіни будинку. Без гарних кожухів, сап'янових черевичків, смушкових шапок та віночків, у самих спідніх сорочках. Вони, ці колишні пани, благають товариша комісара: «Запишіть нас у КНС». А той не зважає. Нагороджує хлопчика дуже почесним і дуже великим орденом» [36, с. 60]. За

цими фільмами радянська влада сховала правду про свою війну із селянством – дрібними приватними сільгоспвиробниками, які не піддалися на маніпулятивні гасла більшовиків.

Олесь Терновий писав статті, нариси і замітки про розкуркулення: «...вів невинну боротьбу з куркулями й співчуваючими підкуркульниками, ганьбив міцним епітетом, важкою метафорою та безкомпромісною гіперболою відщепенців, злісних непокорців, ворогів. Строчив, як на конвеєрі, про них передовиці. Атож, передовик преси» [36, с. 64]. Проте його власна класова боротьба мала здебільшого словесний характер, він не долучався до складу загонів з розкуркулення: «...особисто він, Олесь Терновий, нікого не судив, жодної людини не вбив і на жодну не написав доносу – хотів лиш кращого для українців, для своїх співвітчизників. Був упевнений, якщо не на сто відсотків, то бодай на п'ятдесят, що ідею рівності та загального щастя неможливо втілити без невеликих помилок, відхилень, перегинів, а отже, і жертв... людських жертв» [36, с. 64].

У романі процес розкуркулення і нищення селян відобразився в образі родини Семена Фроляка, мешканця хутора Зарічного. Про нього вийшла друком стаття в одній з газет із заголовком «Куркулі бавляться», у якій писалося про те, що цей Семен підступно не бажав віддавати в колгосп «Революційний крок» вівцю Марфу, бо його вісім дітей люблять гратись із нею: «Кореспондент описав усе так, ніби чоловік не бажав розлучатись із худобиною саме заради «виграшок розманіжених куркульських виродків». Але насправді, і Лесь це усвідомлював, усе було трагічніше – вівця Марфа була і годувальницею, і розрадницею, і теплою ковдрою в холодні зимові ночі, і отим сподіванням на бодай якесь майбуття» [36, с. 67]. У родині, окрім дітей, були ще старі батьки покійної дружини Семена. В останньому абзаці статті було дописано, що він кілька разів, за свідченнями односельців, брав активну участь у бунтах проти радянської влади в буремні двадцять роки: «До Семена і йому подібних спеціально було доведено такий план по зерну, що чоловік, маючи на собі вісім малих ротів та ще два старі, просто не зміг би впоратись із навантаженням» [36, с. 68]. За «зірвану



хлібоздачу» у чоловіка вилучають усе майно: дві ряднини, відро та порожній лантух. Коли з хліва виводять вівцю Марфу, а з хати у той самий момент виносять чоловіків інструмент у дерев'яному ящику – пилку, молоток та сокиру, він у стані шоку відрубав руку членові буксирної бригади. До статті прикріплена світлина мертвого Семена з підписом: «Ще один упир знешкоджений» [36, с. 69].

З редакції газети до села Веселівки відправлено працівників, серед яких був і Олесь Терновий, для агітації населення і вилучення лишків зерна. Під час цієї поїздки письменниця описує сцену затримання куркулів – дружину Михайла Гнатюка з дітьми: «Вдалині, під рідким гайком...щодоуху бігли троє – жінка й двоє дітей. Попереду вони гнали корову. На відстані метрів двадцяти їх переслідував міліціонер з гвинтівкою наготові. У руках жінки теліпались клунки, а діти вдвох тягли невеликий напівпорожній мішок. Ці троє хаотично шукали притулку в просіці, кидаючись то в один, то в інший бік» [36, с. 71]. Михайло Гнатюк – учитель, колишній політв'язень, якого було заслано без права оселятись у містах. У селі Веселівка чоловік одружився, вчив односельчан писати і читати, а також обробляв землю, проте його засудили за так званий бунт проти влади. За непокору (жінка відмовилася віддавати єдину корову) і втечу їх відправляють до Сибіру: «Під кінець плачу, вже коли в тілі не лишилось жодної сльозини, жодної надії на відродження, подумала зі звірячою ненавистю про те, що втратила свій шанс і не зарізала бодай одного з цих дармоїдів, що оце її, трудівницю, та її голодних дітей судитимуть. І за що? За те, що хотіла й вміла працювати, що ростила хліб, вела хазяйство, піднімала на ноги малих. Але відразу після цієї думки кинула оком на власного сина і закрутила головою ліворуч-праворуч. – Ні, вони також чийсь сини, – мовила вголос і не впізнала власного тембру, таким він був глухим та безрадісним» [36, с. 78]. Через історії репресованих сімей Наталка Доляк показала яким чином сталінський режим організував пограбування селян, насильницьке виселення родин, ув'язнення та депортацію до Сибіру.

У романі «Чорна дошка» яскраво висвітлено здійснення натуральних штрафів. У селян, які не вкладалися в плани хлібозаготівель, конфісковували

будь-яке інше продовольство, яке не зараховувалося як сплата боргу і було лише каральним заходом. Політика натуральних штрафів мала змусити селян здати державі начебто приховане від неї зерно, якого насправді не було: «Людей, що не виконали план, штрафують. І як штрафують – одбирають під опис усе: хату – давай сюди, чоловік з дітьми побіг у хлів – і хлів їм потрібен. Відбирають! Сорочини з дітей знімають та надвір у чому є виганяють» [36, с. 81]. Прикладом натурального штрафу є ситуація Параски Бідової, яка на початку осені не пішла на колгоспне поле, хоча була записана в лави колгоспників. Вона випадково порізала ногу й не могла ходити, тому чоловік перед тим як піти на роботу, зайшов у правління, аби поставити до відома начальство про рану дружини. Після цього до Параски прийшло п'ятеро чоловіків копати картоплю: «От, що значить колективне господарство. Захворів один колгоспник – усі прийшли допомогти. Склались у Парасчиній уяві світлі картинки, отакі, як на тих плакатах, що їх розклеєно по правлінню колгоспу» [36, с. 195]. Усю картоплю забрали як натуральний штраф за прогул: «...ніхто не відав, як гірко плакала Параска, як не хотілось їй відпускати оту золоту мрію про взаємодопомогу та колективну працю задля суспільного блага...» [36, с. 195].

Кузьма Лукич Заболотний – колишній злодій і тюремний в'язень, а став начальником комітету неможливіків: «Кому із тюрми на виход, а кому-то на вход. Це така інстанція, що пустувать не буде, – почав свою філософію Заболотний. – Січас времня таке, що ворог на ворогові сидить» [36, с. 92]. Олесь Терновий зі слів батька дізнається про розстріли селян їхнім односельчанином Кузьмою: «Коли почались скажені перегони хлібоздач, коли доводили неможливі плани по зерну, м'ясу, молоку, люди, чесні люди, не злодії, не крадії, не душогуби, пішли красти. Вночі вилазили, як ті вужі, на поля та визбиравали із колгоспних ланів усе, що так чи так гнило в землі, чого кволі колгоспники не в силах були зібрати й обробити, що випало й от-от мало б пропасти. Та й те видирали із рота, висмикували і ліпили як доважок до того супостатського плану, ще й судом погрожували» [11, с. 81]; «Улітку, як зерно ото було дозріло, вже не лиш погрожували, сатани, а й хапали за колосок, за десяток зернин, за побачену

прив'язаною до пояса торбинку, що теліпалась зі жменею жита... У полях тьма людей постріляних, мічених маленькою дірочкою в лобі» [36, с. 82]. Письменниця детально описує сцену смерті молодого хлопця і поведінку Кузьми Лукича: «Тягли його на ряднині аж від поля. Та й то, як тягли? Як брудну цурпалку якусь. А тоді вивалили під сільрадою як різаного кабана – нате, дивіться, якого ми вам ворога встрелили. А в лобі ото відмітина, а в задубілих руках – зерно. В обох долонях затиснуте, – старий показав, як то воно було затиснуте, те зерно. А далі вів крізь зіплені зуби: – Лукич ті долоні розтиснув, ставши коліном на здерев'янілу руку, та зерно вигріб... для плану» [36, с. 82]. Кузьма Лукич відрізнявся своєю жорстокістю: «Вони закурили, передаючи один одному цигарку для підкурювання, й кімнату вмить заповнив смердючий дим ... У Кравченків завжди самосад нікудишній. І брати не треба було. Лише морока. Вчепився в той тютюн, як буржуй у завод. Я до себе – воно до себе. Шо мав робити? Пальнув. Нада ж ревдисципліну підтримувати» [36, с. 89-90]. Кузьма намагався допомагати партії і цим самим вибудувати собі нове заможне життя, проте не зміг: «У лютому без вісти зник головний сільський комнезамівець Кузьма Лукич Заболотний» [36, с. 314].

Іван Петрович Паламарчук – голова сільради, приїхав з міста, проте за три роки проживання у селі люди його почали поважати: «Згодом побачили, що чоловік розумний, дурного не каже, якщо не зважати на його лекції з марксизму-ленінізму ... Івана Петровича в селі поважали, хоч він і був приїдою, та ще й партійцем» [36, с. 94]. Іван Паламарчук був відданий радянським ідеалам, проте хвилювався за односельчан. Так, при першій поїздки до Дружківки голова сільради, який і очолював бригаду, привіз мішок зерна: «За це отримав добрячого прочухана від керівників райкому. Його викликали на бюро, де говорилося, окрім іншого, про саботаж із його боку» [36, с. 101]. За невиконання плану йому погрожували засланням на Соловки. Натомість Калюжний Степан Степанович, начальник буксирної бригади, за перший набіг у с. Веселівці зібрав вдсятеро більше. З кожним днем побори ставали більшими, Іван Паламарчук намагався пояснити керівництву, що у селян вже давно немає зерна, а половина з них мертві



від голоду. За невиконання хлібоздач Веселівку занесли до чорної дошки: «Це все. Кінець. До цього можна було бодай якось вижити. Люди ходили до інших сіл, до міста – вимінювали одяг на хліб, крупи, картоплю. У магазин привозили харч – гнилий, неякісний, але привозили. Працювала їдальня при колгоспі. На початку грудня стало зрозуміло – сільський актив не впорався із поставленим завданням хлібозаготівель і хлібоздач. Вони опинились в облозі разом з селянами... і з куркулями, і з розкуркуленими, і з біднотою. Чорна дошка – це надгробок...» [36, с. 224].

Важливим у романі є образ Юрка Калитки, який помстився редакції газети «Більшовицька правда» за викривальні статті проти селянських активістів. Юрка, який просив милостиню і знепритомнів від голоду, ледь живого врятували працівники редакції і запропонували працювати в їхній установі охоронцем. Родину Юрка розстріляли після друку статті «Недобитки серед нас»: «Кореспондент Пришибайло писав, що родина Калитків з конкретного села в двадцять восьмому році активно підтримувала заворушення й підбурювала людей до повстань проти більшовицької влади. А тепер, мовляв, коли минув час, ці «виродки» живуть та жирують за рахунок влади, яка дала їм усе – землю, свободу, можливість вчитись. Стаття була доволі жорстока, автор закликав громадськість та органи виявити більшу уважність та судити всю родину, незважаючи на вік та стать по всій суворості закону. Посилався на подібні випадки в інших селах, де ворогів лінчували односельці, не очікуючи на каральну руку радянської Феміди. Висловлював сподівання, що міліція та доблесне політуправління не пройдуть повз, заарештують контрреволюціонерів та підричників соціалістичного устрою, щоби згодом поставити їх до стінки. Гарячково підбурював читачів змити кров'ю ганьбу» [36, с. 101]. Юрко Калитко через пів року вбиває кореспондента П. Пришибайла і головного редактора К. Юсовицького.

У романі «Чорна дошка» описані випадки канібалізму, коли доведені до відчаю селяни їли тіла своїх чи сусідських дітей. Так, трагічно склалося життя родини Параски Бідової і Йосипа Решітника. Параску звинуватили у крадіжці

буханки хліба, бо у неї була здорова дитина, а, отже, вона її чимось кормила. Під підозрою були також дід Андрушко і куховарка Явдошка. Оскільки допит і побої не змусили зізнатися у крадіжці, то трьох підозрюваних закрили у клітці разом із Звіром (міцним і розлюченим биком). Врятуватися змогла тільки одна жінка: «Параска, з розкуйовдженим волоссям, стояла посеред приміщення й намагалась кричати. Її голос сів, замість криків із гортані вискакували якісь сипи й хрипи. Жіночка, відчувши, що позаду відчинились двері, не стала вибігати із хліва, а лиш простягла закривавлену руку й показала на Звіра, який бив задніми копитами, махав хвостом та якимось приречено стогнав, не в змозі рушити з місця. Його роги застрягли між дошками загорожі. На додачу ті роги були міцно зав'язані розірваною Парасчиною спідницею. Жінці вдалось перехитрити небезпечну тварину, заманити її до однієї з кліток та примусити буцнути загорожу так, аби роги застрягли між дошками. Жінка сперезала бикові роги, аби вже стовідсотково він не дістав її та не зробив те саме, що із кумою Явдошкою та дідом» [36, с. 342]. В цей час з міста до села повернулася Гафія Злотник: «Її чоловіка, Михайла, якимось неждано-негадано заарештували в місті. Здавалось, без будь-яких причин підійшли міліціонери і давай його допитувати, чи не він оце на днях дитинча семирічне із собою вів ... Гафія як побачила, що біля Михайла ті допитчики, так і шугонула з насидженого місця. Подалась, куди очі дивляться. І все згадувала ту семирічну дитину, яку дійсно вони з Михайлом підібрали. Хотіли ж її обігріти, хотіли, щоб їй не так сумно велося в тому холодному й чужому місті» [36, с. 343]. Гафія, почувши крик дитини з Парасчиного дому, вирішила знайти ключ і відчинити двері: «Гафія тулила до себе Людочку, пестила її, лизала пошерхлим язиком її м'якенькі долоньки. А думки, дикі, нелюдські думки, не давали їй спокою, снували у хворому мозку голодної жінки. Здавалось, сам диявол вселився в Гафію й шепотів їй на вухо план збереження власного життя. – Ти не їла десять днів, Гафіє, – казав той чортяка. – Подивись, це ж не дитина, це ж кролик. Його можна їсти» [36, с. 344]. Параска, дізнавшись про смерть дитини, збожеволіла: «Побивалась Параска, дряпала руками стіни, билась головою об припічок, вибігала надвір та, гукаючи Людочку, безтямно

бродила селом. Йосип кілька разів рятував її від наглої смерті – замерзнути могла, шукаючи дівчинку. Весною, як сніг зійшов, знайшли дитячі речі біля ставка. Окрім речей – череп з руденькими кісками. По тих кісках, по блакитних стрічечках у них мати й упізнала донечку. Але якось уже й не голосила. Казала лиш: Оце її стрічечки, оце її кучерики. Тепер лиш Людочку лишилось знайти» [36, с. 345]. Йосипа заарештували за те, що вони з Параскою з'їли дитину і посадили в тюрму.

Справжнім щастям для дітей у романі було те, що батьки знайшли або вполювали їжу. Як пише, К. Горбачеко, Наталка Доляк «створила галерею дитячих персонажів, які, попри те, що мають різні поведінкові риси, але всіх їх об'єднує страх перед голодом. Діти за будь-яких умов залишалися дітьми. З дитячою довірливістю вони чекали на смаколика, раділи крихіткам цукру або хліба, погоджувалися їсти те, що важко було назвати їстівним. Дитяча пам'ять фіксувала всі моменти родинних радощів, пов'язанні із здобуванням, споживанням їжі» [22, с. 31].

Трагічно складається життя родини Стецюків у романі «Чорна дошка». На прикладі цієї родини авторка описує як люди намагалися вижити і як комнезамівці шукали зерно, трошили речі, забирали худобу і пожитки. Батьки мали надію врятувати хоча б двох старших дочок Оксану і Наталю, тому відправили їх до міста, проте навіть там люди голодували. Дівчата намагалися приїжджати додому і віддавати пайок батькам, молодшим братам і сестрам, аж доки їх не звільнили з заводу: «До комсомольської ланки небайдужі люди написали анонімного листа, у якому розповідали, що Наталя й Оксана – діти куркулів, експлуататорів і мародерів, які наживались на людській праці. Насправді того листа написав сам Октябрин. Він хотів лиш одного – аби Оксана повернулась до села, аби була поруч із ним [36, с. 350]. Октябрин був закоханий в Оксану, вірив в ідеали партії і мріяв стати заможним, щоб заслати сватів до дівчини. Авторка показує на контрасті село до голодомору і після: «Подвір'я захаращене – чого раніше ніколи не водилось за цими хазяями. Такі дівки, така Ярина хазяйська – у руках усе горіло. Хата вилискувала, городи рясніли. Тепер



та оселя якоюсь виглядає і не хатою, а присадкуватою хаткою...» [36, с. 354]. Тоді ж Октябрин дізнається з записки про смерть родини Стецюків: «Оксану схоронив на городі, біля мами. Всі – на городі. Такий врожайний рік! Ярину слідом за Оксаною. Тоді Юстинко. Наталя після нього. Андрій останній був. Тобто останній я» [36, с. 358].

Т. Хом'як слушно зауважує: «Важливим засобом є і внутрішні монологи Тернового (у 30-ті рр.) та його діалоги з Лідою (у 80-ті рр.)» [71, с. 57]. у моделюванні голодомору. Олесь Терновий намагається жити як міщанин, писати тексти про здобутки радянської влади і покарання куркулів, проте його друге «Я» постійно нагадує йому про село, батьків, рідних і близьких, які все життя жили і працювали в селі: «Немає тих садків, немає навіть хліба вдосталь, – каже нав'язливо якесь друге Лесеве «Я». І немає від того уїдливого штопора рятунку. Він до болю в скронях свердлить мозок. Те друге, потаємне «Я», обганяючи всі правильні, виважені думки, вистрибує першим і торочить щось таке, чого він, Терновий, і чути не хоче, не те, що тримати в собі й тим більш аналізувати. «Є лінія! – доводить він своєму двійникові і мимохіть розмахує руками й беззвучно ворухить губами. – І по ній треба йти. Зійдеш з лінії, і тебе немає, – хрясь долонею в повітрі. І та долоня падає на груди. – Уже багато хто гнув свою лінію, і що? Де вони? Що вони?» [36, с. 51]; «Лесь сидів і слухав, а його оте підступне «Я» усе більше розправляло крила, аж тисло зсередини. «От, якби можна було зараз утекти, знов податись до міста, у редакцію. Сидіти там, писати. Я ж добре пишу. Нащо мені це село? Нащо мені ці розповіді?» [36, с. 81]. В результаті чоловік повертається до села, звільняється з роботи і допомагає знайомим чим може: «Лесь Терновий якось зненацька помітив і неймовірно здивувався тому, що його свідомість перестала двоїтись. А от коли саме це сталося, не відав. Просто кудись щезло оте друге надокучливе «Я», що буравило мозок. Оте «Я», що не давало сумирно виконувати забаганки «великої й правдивої, єдиної у своїй величї й правді партії більшовиків». А на додачу розчинились у важких голодних буднях непотрібні слова, якими послуговувався кореспондент у тому, минулому своєму житті. Утому житті, яке й життям повноцінним не міг би тепер назвати.

Так – картонні муляжі, декорації, імітація життя. Терновий уже й забув, викреслив із пам'яті ті роки, що відділяли його від рідного села. Сприймав їх лише як досвід. Неоцінений, хоча й негативний досвід свого становлення як людини» [36, с. 235].

Онучка Ліда приїжджає на літні канікули до Олеся Тернового в останній рік його життя. Дівчину лякає образ діда Леся: «Старий Терен (як його кликали поза очі односельці, можливо, навіть не лише через прізвище, а й за колючий характер та сухість) мав пасіку, на ній зазвичай і усамітнювався від цікавих очей та пашекуватих ротів» [36, с. 18]; «Та що дідові бджоли, якщо Терен міг самим лиш поглядом умити заспокоїти здичавілого бика. Простягав до нього руку і, як той тореадор, брав за ріг та вів переможно в хлів» [36, с. 19]; «Дід Олесь ніколи нікого не бив, ніколи нікого не лаяв, але дивився так, що міг спопелити... або відродити. Стільки усього було намішано в його вицвілих світлих очах, які ховались під густими сивими бровами і вже звідти палили пекучим вогнем любові чи ненависті» [36, с. 19]. Ліда також дивується звичкам і облаштуванню хати дідуся: «Ту передачу зібрала мама й бережливо вклала до пакета: вафлі, пляшку солодкої газованої води «Буратіно» та буханець білого хліба із коричневою, трохи підгорілою скоринкою. Дід завжди чекав саме цього хліба. Дивак! Усе не міг його наїстись» [36, с. 26-27]; «Дідовим хобі було читання газет. Отож, сини ... привозили силу-силенну газет: «Правду», «Труд», «Робітничу газету», «Літературну газету», «Сільські вісті» та «Вінницьку правду». Розгортаючи на дві витягнені руки шелесткі аркуші та вкладаючись у них поглядом, дід раз по раз глибоко та розпачливо зітхав, пхикав, хитав приречено головою, а час від часу відкидав од себе ту газету й по столі грюкав міцно складеною в кулак п'ятірнею» [36, с. 20]; «Над столом висіла паперова іконка – шарпана-перешарпана. Вона була наклеєна на цупкий картон і затягнена поліетиленом. Дід нікому не давав до неї торкатись. Ліда пам'ятає, як її тато хотів був замінити цю іконку на гарну, у товстій рамі, нову і як дід на нього гримав. Ні, навіть не гримав, а гримів, як ото грім з неба, лунав його незадоволений голос. Із тією Божою Матір'ю в діда щось було пов'язано. Там, на звороті, написано

синіми вицвілими чорнилами «Пилип'юки» – ото і все, що знала про цю ікону Ліда» [36, с. 27].

Дід Олесь розповідав дівчині про жахливі події і попросив зберегти ці історії для майбутніх поколінь: «Із двадцятих почалось велике винищення українського народу! ... А тоді пішли добивати нас голодом. І не вір, як тобі казатимуть, що в ті роки поганий урожай був, – ... він дивився в Лідині перелякані очі й розмірковував – довіряє вона йому чи ні. «Довіряє», – усвідомив, ліг на високо поставлену подушку й говорив далі спокійніше: – Це був не просто голод, бо не вродило. Нас повільно й жахливо вбивали. Голодна смерть набагато страшніша, ніж швидкий кінець від кулі в бою, чи від зашморгу, чи від води, яка заповнює впродовж кількох хвилин твої нутрощі. Люди конали місяцями, у них на очах відходили рідні, діти... діти... діти» [36, с. 32]. Усі розповіді Ліда записала і передала синові.

У романі «Чорна дошка» перетинаються декілька поколінь українців: старше покоління (Лесь Терновий), який пережив голод; сини Тернового, Ліда Тернова, онука Леся, її син Сашко. Авторка зосереджує увагу на масштабності голоду, а також використовує різні форми художнього моделювання голодомору: «однією із них є і портрети персонажів, через які підкреслено фізіологічні зміни, які відбулися з людьми під впливом голоду» [72, с. 51].

### **3.2. «Загублений між війнами»: творення образу письменника і воїна**

Роман «Загублений між війнами» має реальне підґрунтя, у ньому розповідається про життя історичної постаті, українського письменника Юрія Будяка (Покоса). Книга є історично-біографічним романом із деяким авторським вимислом, як вказано на обкладинці: «Воїн. Письменник. В'язень. Людина. Історія неймовірного життя». Композиційно роман складається з одинадцяти розділів: «КАРЛАГ», «ПЛУГ», «Далекі мандри», «Перша війна – романтична», «Оксфорд», «Повернення», «Революціонер», «Друга війна – божевільна», «Визвольні перегони», «Табір на веремія», «Остання війна – незакінчена».



У романі «Загублений між війнами» авторка показала «образ морально нескореної людини. Головний герой її роману «загублений» системою та не може знайти душевного спокою. Він страждає заради майбутнього своєї держави» [73, с. 67]. У 1922 та 1924 роках Юрія Будяка двічі заарештовували, проте суд його виправдав. Особливою нарадою при НКВС СРСР 1 лютого 1935 року письменника засудили на п'ять років виправних трудових таборів, його звинуватили у приналежності до контрреволюційної організації, активній контрреволюційній діяльності і терористичних настроях, тісних зв'язках з розстріляним Григорієм Косинкою та арештованим керівником «Плугу» Сергієм Пилипенком. Наталка Доляк у першому розділі «КАРЛАГ» описує саму виправну установу, працівників і арештантів: «КАРЛАГ – виправна установа, як і сотні інших ЛАГів, що повиростали, як фурункули на тілі есересера, із неабияким задоволенням, гідним радості маніяка від нової жертви, що відкрив свої криваві обійми новим дармовим робітникам, щойно спеченим рабам, уже стриженим, але ще не зломленим остаточно. Не всі в'язні перетворювались на рабів, як цього бажалось тим, хто придумав та втілював у життя таку дієву систему. Не всі мирились із обставинами, які, мов у залізних тисках, знерухомили їхню активність, але не могли дістатись душі» [33, с. 11]. Численна та ієрархічно вибудована адміністрація карагандинського виправно-трудоного табору – держави в державі – підпорядковувалась виключно центру, тобто Москві, і виконувала розпорядження: «прискіпливо придивитись до групи так званих інтелігентів, провести додаткові допити на місці, виявити й запобігти можливим провокаціям, агітаціям та іншим видам протиправної діяльності, яку зазначені особи можуть вести у таборі» [33, с. 13]. Як говорив начальник табору, при нагоді варто завербувати їх, тобто зламати і змусити підкоритися: «За протест, страйк, спробу втечі, за бійку, оголошення вимог саджали до карцеру, кидали до ями, піддавали тортурам. Під знущення над арештованими було відведено безліч спеціальних камер по обидва боки довгих коридорів у підвальних поверхах. Часто порушників заводили до розстрільної камери, імітуючи

страху. Ставили до стінки, бурої на рівні голови, та так, щоб табірник мав час подумати про швидкоплинність життя, помилуватись тими бурими плямами, встигнути обмочитись від страху, придумати, кого б це обмовити, аби врятуватись. Тоді чули постріл, падали на вологу долівку й дякували Богові, а заодно й начальникові, що цей постріл не був фатальним, що пістолет зарядили холостим. Так ламали людей, перетворювали на плазунів, на ящірок, котрим і хвіст не шкода загубити, аби вижити. Лишень хвостом у цім разі ставала нетлінна душа» [33, с. 18].

Егор Кашкезін, чекіст, викликавши на допит Юрія Покоса, розповідав, що цінує таку видатну людину і завжди читав його вірші своїм дітям. Він намагається вмовити письменника здатися і доносити на інших арештантів, проте Юрій відмовляється: «Кашкезін, поранившись об погляд арештованого, змінився на обличчі. Його юнацький запал поступився місцем невинуватому гніву, і він, після того як Юрій відклав надкушений бутерброд та кинув коротке «ні», з розмаху вперішив удвічі старшому за себе чоловікові» [33, с. 14]. За таку непокору Юрія Покоса заводять до спеціальної камери, щоб залякати: «Бувало, людей із розстрільної камери не витягали, як непотріб, а дозволяли вийти на своїх двох Таких, зі сталевим духом та відчуттям власної правоти, не гнуло ніщо. Як правило, це були колишні військові. Одного разу в розстрільну завели й Покоса. Аби Кашкезін знав, що письменник не надто тримається за життя, то, можливо, не став би витрачати свій гнів. Чомусь молодшому лейтенантові здавалось, що саме завдяки цьому чоловікові, дитячому письменнику, а відтак людині м'якій та незлобивій, він виб'ється у люди. Думав собі: «Буде мені усе чисто докладати, хто чим живе. Примусити його легко буде». Але, як виявилось згодом, нічого легкого у вербовці Покоса не було. Відмови лиш іще більше запалювали Кашкезіна, і він вважав справою честі переламати упертюха. «А взяти б та бойовим пальнути», – думав у часи найсильнішого гніву. Гатив бойовим, але в кількох сантиметрах від голови. Куля вищерблювала невеличку дірочку на бетонній плиті, і це заспокоювало

енкаведівця, але ні на крок не посувало його задумку до втілення. Доводилося шукати інших в'язнів, менш принципових» [33, с. 18]. Авторка порівнює письменника із колишніми військовими, які були зі сталевим духом та відчуттям власної гідності, а тому протистояли чекістам.

У потягові з Харкова на півсотні політичних арештантів було лиш четверо бандитів, які, покладаючись на каторжанський досвід, розуміли, кого можна з ноги заганяти під нари, а з ким треба бути обережним. Серед тих чотирьох був головний – Тимофій. До Юрія Покоса він ставився з повагою: «Щоправда, називав його Косовиця, на свій манер. Ще з першого дня, як зустрілись у цій теплушці, урки почали сортирувати людей на тих, хто може під ними ходити, і тих, кого не варто чіпати. Тоді один із шісток Тимофія, молодий, схожий на породистого англійського пса бандюган, зчепився з немолодим і хворим на вигляд Покосом. Незважаючи на різницю у віці – не на користь політичного, кримінальний отримав таких духопеликів, що три дні зойкав на своїх середніх нарах. Не рятували побитого навіть кілька куфайок, знятих зі слабких політичних і підкладених під боки. Юрій Покос пройшов довгу школу виживання, карбував свою вправність у війнах і просто так не давався до рук. З того випадку до нього ліпились люди, шукали захисту. Але з усіх найближчими в душевному плані стали ті четверо – професор, інженер, тенор і герой» [33, с. 26]. З метою зламати письменника неодноразово били: «... він познайомився з молодшим лейтенантом, і після того знайомства його завели до загальної камери закривавленого. У камері вже очікували інші українці, з якими звела доля. Вони в один рух стріпнулись, побачивши, що письменника піддавали тортурам. А йому ніби й діла до того немає, замість лягти та відпочити почав шукати щось у черевиках. ... Знімав закривавлену сорочку, прав у кутку в застояній, не придатній до пиття воді» [33, с. 27]. А згодом Юрій Покос, уродженець села Красногірка Костянтиноградського повіту Полтавської губернії, потрапляє до казахстанського виправно-трудового табору КАЗІТЛАГ.



На початку XX століття молодий письменник поїхав з Полтавщину до Харкова, де почав працювати в угрупованні «Плуг». З розділу «ПЛУГ» ми також дізнаємося про дитинство і дорослішання письменника. Наталка Доляк детально передає атмосферу тих років: «На хвилі вольностей нової економічної політики із сіл, селищ, містечок прибували ті майбутні письменники, журналісти, музиканти, філософи й науковці до районних та окружних міст. А вже звідти – самої столиці. Харків славився небувалим до цього часу розквітом друкованого слова. Відкривались кооперативні товариства, які мали змогу тиражувати журнали, альманахи й газети...» [33, с. 36]; «Багато з тих, хто мріяв оспівувати свою землю у віршах та прозі, передавати сум і радість одноплемінників через патетичну музику й театральне мистецтво, не завжди могли здобути фахову освіту чи бодай якусь освіту. На заваді їхньому навчанню ставала як не війна, то голод» [33, с. 37]; «Працівники заводів і фабрик, у забрьоханих робах, з брудними обличчями та мозолистими руками, зазирали, мов у дзеркало, у ті плакати, звідкіля на них відображався кремезний чистий красень у червоній сорочці з молотком чи гайковим ключем у міцній руці. Дивились і забували, що те дзеркало криве. Що той труд – важкий і безперервний – не робить їх ось такими футуристично-кубічними богами, а так само, як і колись, згинає їхні спini. Радянська пропаганда підступно дозволила митцям показати, на що вони здатні, аби, скориставшись їхніми вміннями і талантами, використати їх у своїх цілях» [33, с. 40]. Письменниця також розповідає про роботу найвпливовіших літературних угруповань («Ланка», «Молодняк», «Плуг» та «Гарт») і театру «Березіль». З цього розділу ми дізнаємося, що Юрій – син Якова Покоса, селянина, який помер, коли хлопчикові виповнилося п'ять. У шістнадцять років хлопець наважився показати свій вірш товаришу, проте той одразу запитав, чи він не народник: «Народник? – питав сам у себе. – Звичайно, я народник, адже пишу про народ» [33, с. 44]. Саме тоді Юрій взяв псевдонім Будяк.

Юрій Покос переїхав з села до міста Катеринослава, де працював і навчався в гімназії, «Він навідувався, привозив матері гостинці, що купував на

зароблені гроші. Сам, бувало, недоїдав, але неньці хотів показати, що з ним у місті все добре, що його від'їзд із села – на краще» [33, с. 44]. У місті юнак шукав і погоджувався на будь-яку роботу: «Спочатку, як дістався міста та роззирнувся довкола, упросився до шинкаря зазивалом. Стояв від шинком і запрошував перехожих зайти до «завіденія». Шинкар вимагав, аби його заклад називали саме «завіденієм». Працював не за гроші, а за обід, а ще за куток. Ніч проводив у порожньому шинку під сходами, що вели на другий поверх, де жили хазяї» [33, с. 44]. Разом і сином шинкаря Юрій був змушений тікати, оскільки той вкрав усі заощадження батька. Хлопець з новим товаришем, Петром Гаркушою, тепер мешкав у західному промисловому районі Катеринослава: «Та частина міста обростала робітничими поселеннями, як ліс грибами після рясного літнього дощу. ... Вражала повна відсутність елементарних санітарних умов для проживання. У пролетарських кварталах і кроку не ступиш, аби не наразитись на п'яні бійки, різанину, матючиння, мордобій» [33, с. 44]. Петро запросив Юрія відвідати «Спілку боротьби за звільнення робітничого класу» і прочитати там свої тексти, а також в заводських цехах, їдальнях і бараках: «Його вірші клеймили п'янство, розпусту, насилля. ... Після читання віршів до справи брався Петро і... виводив слухачів на такий пік емоційного перезбудження, що після його гарячих промов робітники хотіли брати до рук вила, сокири й молотки і просто зараз вирушати на боротьбу з пригноблювачами» [33, с. 47].

У цей час Юрій вступив до гімназії і планував здати курс екстерном, вчився самотужки вдома у короткі перерви між роботою, читав ночами, спав по декілька годин, але йому подобалася втома від навчання: «Гімназія допомогла класифікувати потрібну літературу, потрібні для базової освіти знання. Викладачі освітнього закладу вбачали в Юркових здібностях чималі перспективи» [9, с. 48]. У гімназії всі знали, що хлопець важко заробляє гроші: «Саме за тією вантажницькою професією перетворився довготелесий незграбний підліток на стожильного мужчину. Стискав щелепи від натуги, закидаючи на плечі чималі лантухи – тонші, набиті по зав'язку крупами,

грубіші – борошном, та ніс їх із вагона у вагон, чи на склад, чи на вози. Його примічали розпорядники, кликали на іншу роботу, де також потрібні були міцні чоловічі руки. Не відмовлявся од жодної роботи. Треба викопати яму під фундамент чи на кладовищі – копав... Врешті опинився на заводі, серед тих, кого не так давно привчав до своїх віршів. Тепер про ті вірші трохи забув – часу бракувало на їхнє написання» [33, с. 48]. Юрій постійно хотів поїхати до мами і згадував батька, який був із родини священника, а відтак навчив сина читати, писати і прищепив тягу до науки: «Правильно сину, перша літера схожа на хату. З рідної батьківської хати усе починається. ... Підріси, коли батька вже не було, Юрко перечитав усі книжки, які були у шкільній книгозбірні. Носився з ними, як зі скарбом яким...» [33, с. 49].

Письменник Юрій Покос у своєму характері мав таку рису як сором'язливість. Він неодноразово перевіряє, чи варта його творчість уваги, боїться показатися смішним і самовпевненим. Так, він, сидячи у своїй кімнаті комунальної квартири на Куренівці, другий день поспіль намагався правильно скласти листа редактору харківської газети «Селянська правда», постійно викидав попередній варіант і писав новий: «Листа до газети «Селянська правда» Юрій таки написав, хоч і не з першої спроби. У листі питав, ретельно добираючи слів, чи не надрукують у періодичному виданні його коротке оповідання на селянську тематику. Мав би те оповідання розхвалити як годиться, та не зміг – лиш коротко зазначив, про що воно. А до цього ж часу його де лишень не друкували – і в «Хліборобі», і в «Українській хаті», і навіть у «Громадській думці». Та завжди, коли доводилось спілкуватись чи то з видавцем, чи з редактором газети або якого літературного вісника, втрачав віру в себе, картався, наче дівчина, хоча ж був доволі вольовим і навіть вважався в колі друзів різким на язик і нерозбірливим у епітетах, якщо хто допече. Соромився і червонів, питаючи дозволу на друк, навіть якщо питання це ставилось неопосередковано, дистанційно, через переписку. Остерігався, щоб поважні люди, які очолюють письменницькі гурти, не сказали десь там у себе та поміж своїх на засіданнях літературної ради:



«Що за дурня?» – та не викинули того листа на смітник. А може, більше од цього не хотів, аби ще й посміялися над старим писакою (за міркою теперішніх молодих і скороспілих). Оце найбільше лякало, ні, не лякало – стримувало письменника Юрія Будяка» [33, с. 43]. До цієї риси характеру також дододеться чесність і відданість. Юрій говорить Ганні Білій, його співмешканці, що не любить її і не зміниться: «Він не покохав Ганну і за тиждень їхнього спільного життя, і за рік, і за два. Бо кохав усе життя іншу, ту, якої вже давно не було на цій землі і яка не відпускала. ... Ганна усе допитувалась, як звати ту єдину, котру Юрій не може розлюбити. Не казав, беріг бо навіть її ім'я, не випускав із уст» [33, с. 42].

Зі створенням спілки «Плуг» Юрію запропонували приєднатися до київської філії, а, отже, його згодні друкувати на постійній основі. На одному з літературних вечорів він знайомиться з Григорієм Косинкою, слухає багатьох молодих і талановитих початківців, обговорює справжні проблеми селян в радянській Україні. Проте коли Юрій Будяк отримав перший номер альманаху, що вийшов у двадцять четвертому році завдяки кооперативному видавничому товариству письменників «Плужанин», тоді він зрозумів наскільки надруковані тексти відрізняються від реальності: «Тішила чоловіка думка про безмежні можливості теперішньої молоді, про широкий шлях, яким вони підуть, – без воєн, вбивств, наглих смертей. Упевнений був – за таким поколінням спиняться війни, розквітне Україна буйним цвітом, рознесеться слава про неї повсюди. ... Що далі читав, то більше розчаровувався – зі сторінок альманаху на нього дихала не та потужна правда, нехай навіть гірка або болюча, якою ділились під час літературних посиденьок, а щось зовсім інше. Якесь плакатно-картонне, лубочно-штамповане, обрізане за потрібним шаблоном. Звичайно, у збірнику були реальні малюнки з життя в українському селі. Але художня цінність! Де вона? Загубилась, знецінилась від змальовування ілюзорних успіхів колективізації. Оповідання, есе, вірші піднімали на ура процвітання артілей та комун. А він же знав про той голод, він же слухав, що кажуть люди, що каже мати, на яку й дивитись

було боляче. Не допоміг матері навіть той хліб, який він возив з міста. Померла» [33, с. 56]. Членами спілки письменників «Плуг» стали літератори, які ніколи не виїжджали за межі столиці і вихваляла колгоспні звитяги, а на всіх інших письменників арештовували. Юрій Будяк був змушений спалити майже усі свої твори, залишивши тексти для дітей «Маленьким діткам», «На вовка», «Загадочки-думочки», «На городі цап-цап».

Юрієві довелося тимчасово виїхати з України. Він працював у Криму і на Кавказі чабаном, вантажником, бляхарем, матросом, аптекарським практикантом. Так, у розділі «Далекі мандри» також розкривається образ юного письменника: «Юркові нестерпно хотілось писати, змальовувати словом кримську природу, яка повсякчас народжувала міфи, казки, билини. Хотілось відтворити у слові цих неспішних людей, їхні звички, їхнє відчуття та бачення навколишнього світу» [33, с. 65]. Проте його спроби описати природу Криму виявилися марними: «Перестрибуючи з думок на папір, вірші робились брехливими, занадто солодкими, або, навпаки, сухими й одноманітними, як незрошений кримський степ. Думка летіла високо, як білоголовий глинясто-бурий сип, і була міцною, як скелясті гори. Але, потрапивши у римований полон, втрачала дику природність, екзотичну привабливість, непередаваний колорит. Юрію не вистачало слів, його лексика раз за разом повертала його до України. Хотів писати про Крим, а писалось про Україну. Хотів про море, а виводилось про степ. Нестерпно бажав змалювати красу кримськотатарського національного костюму, а писалось про вишиваночки й рушники. Любов до Батьківщини краяла його серце й не давала спокою» [33, с. 66].

Юрій Покос двічі потрапляв на фронт: в Англо-бурській і Першій світовій війні. Спочатку він пройшов ретельний відбір у п'ятнадцятому гренадерському тифліському полку, де навчився стріляти, боротися і надавати першу медичну допомогу. Тоді ж він отримав прізвисько «Укр», оскільки не визнавав себе «хохлою», а лише українцем: «Попри те що до цього часу усіх таких, як Юрко, прапорщик записував у журналі хахлами, тепер вивів поштиво «укр» і після

цих трьох літер поставив жирну крапку. Не наважився написати національність повністю – ану як начальству не сподобаються такі «вольності»?» [33, с. 198].

Під час Другої англо-бурської війни у Південній Африці у 1899-1902 роках він брав участь на боці бурів у якості волонтера: спочатку був рядовим, потім отримав підвищення. На війні ним навіть зацікавився Де ла Рей, польовий командир: «– Бачу, ти розумієш нашу мову, – зиркнув спідлоба – погладив поглядом. – Розкажи-но про себе. Юрій розповідав недовго, намагаючись бути лаконічним та зрозумілим. З його оповідки командир усвідомив – перед ним людина, яка любить свою землю так, як і він, Коос де ла Рей, – свою, перед ним – людина, яка знає, що таке земля, бо ж і він, за великим рахунком, – щось подібне до фермера, селянин від народження. Де ла Рею вже доповіли, як Укр блискавично поклав одного з бурів, мало не одірвавши тому бороду. – Добре, – коротко мовив Де ла Рей» [33, с. 199]. Серед бурів у загоні Де ла Рея вважалося за добрий знак йти з Укром у розвідку чи виїздити в нічний патруль: «... оберегом був цей непримітний іноземець на ім'я Укр, у якого під місцевим одягом – чудодійна сорочка з червоними вишитими оберегами, яка й робить справи вдалим. Бури з пієтетом проголошували коротке слово «Укр-р-р» і мелодійно урчали на останній літері, спеціально подовжуючи її. Стали у пригоді і Юркова природжена кмітливість та спостережливість. Ці якості буйно розцвіли на ґрунті постійної небезпеки й дали свої плоди» [33, с. 202].

У полку Юрій вперше закохався в Ларису Обиз, яка працювала медсестрою і вчила надавати першу медичну допомогу: «Дівчина вільно говорила трьома мовами, окрім російської та грузинської, які були їй рідними. Її добре розуміли французи й італійці, котрі доєднались до тих, хто прибув на «Канцлері». Окрім цього, Лариса вільно спілкувалась із американськими вояками англійською. Юрій Покос не міг побороти бажання милуватись нею здалеку. Що б не робив, голова сама розверталась туди, де була Лариса» [33, с. 140]. Лариса у складі добровольчої бригади сестер милосердя також поїхала на англо-бурську війну, проте там і померла від голоду: «Ніч іще



не збігла, а Укр, заплутуючись у високій траві, біг що було духу полем і несамовито плакав. ... Сльози лились ручаями, а він схлипував, як мала дитина. ... Сильвія розповіла, що Лариса померла десять діб тому. Як констатував лікар, який прибув із міста, зборили молодий організм непомірне навантаження та недоїдання. Тіло Лариси забрали з табору кудись на Пітерсбург. Обіцяли поховати коштом муніципалітету. – Жоден, хто тут живе, не забуде її, горлицю. Аби не її присутність, тут не півсотні вимерло б, а усі ми вже гнили б у землі. Дітей скільки врятувала. Свій харч їм віддавала. Весь час чогось вимагала, і до неї прислухались, знаєте? Її поважали навіть ці покидьки» [33, с. 308]. Війна і смерть Лариси вплинула на характер Юрія: «Покоса більше не тримала біля себе ця випалена земля, ця чужа війна, ці люди враз стали незрозумілими. Враз захотілось відчутти на собі вироблену руку матері, котра розраджує горе ніжною піснею про зелений садок Він біг, а хотілось летіти. Летіти подалі від Африки, подалі від згадок про те, що саме він не зміг вберегти кохану людину, ні в чому не повинну ангельську душу, від такої страшної смерті» [33, с. 309]; «На облавку німецького пароплаву було чимало покалічених чоловіків, тих, хто нарешті, випробувавши себе в далекій війні, вирішив повернутись до рідних домівок кому набридло воювати, хто переконався у безглуздісті будь-якої бійні. ... Юрій дивився на сіре море, на те, як воно з'єднується майже непомітно з горизонтом, і так йому бажалось загубитись у тій безмежності. Юрій зрізав свого колоритного чуба, підстриг вуса на європейський манер – акуратною щіточкою. Колишній вояк, бурський командир, звияжний партизан тепер виглядав вповні як пересічний буржуа, навіть, аби відповідати цьому званню, трохи сутулився, ховаючи військову виправку» [33, с. 310].

15 листопада 1899 року бурський військовий загін під командуванням Юрка Будяка захопив британський потяг й взяв у полон ряд британських військових серед яких був й майбутній прем'єр-міністр Великої Британії Вінстон Черчилль: «Зараз англієць виглядав інакше, ніж за першої їхньої зустрічі. Страх, розгубленість, невідомість відбилися на виразі обличчя отого полоненого з

бронепотяга, отого журналіста й майбутнього письменника. Юрій намагався згадати його ім'я, а воно, як на біду, не спливало у пам'яті, переповненій спогадами про втрачене кохання. Він завагався й зиркнув на англійця, той зрозумів і ще раз відрекомендувався, щоправда, тепер назвав інше прізвище: Вінстон Черчилль!» [33, с. 311]. Авторка зазначає, що офіційно факт порятунку Черчилля Будяком й досі не доведено, оскільки ні Будяк, ні Черчилль відкрито про це не згадують. Юрій Покос, перебуваючи на кораблі, примушував себе багато читати й писати, щоб відволіктися від сумних подій: «Забував навіть поїсти, знеможено падав у сон, дописавши сторінку. З-під його руки чомусь не виходили вірші, сама проза. Проза про ту війну, яку він полишив позаду. Писав про Сема, про Зазу, про Бартоломеуса, якого кілька місяців тому взяли у полон і ніхто не знав, що з ним сталось. Правда, нічого не писав про Ларису, не могла рука виводити її ім'я. Писав про оце дивне звільнення з полону якогось зовсім незнайомого йому чоловіка, котрий тепер не виглядає таким уже німечним та безпорадним, а скоріше гордовитим та впевненим у власній правоті» [33, с. 312]. Юрій намагався уникати розмов з англійцем, оскільки злився на нього за цю війну, у якій загинуло так багато людей, хоча в результаті було підписано мирний договір: «Юрій покладав провину за смерть Лариси на цього конкретного англійця, військового, якого він визволив із полону, врятував від неминучої загибелі» [33, с. 313]. У листі Вінстон Черчилль запросив рятівника відвідати їхній родинний маєток у Лондоні і навчатися в Оксфордському університеті: «Юрій Покос визначався щодо курсу лекцій – література, історія, мистецтво та географія цікавили його найбільше. На початках українець комплексував щодо свого більш ніж поважного, як для першокурсника, віку, а також через дуже поверхове володіння англійською мовою. Соромився перепитувати, бо ж його жахливий акцент міг викликати хіба поблажливу посмішку. Тож виборов собі звання самотника та людини неконтактної» [33, с. 339].

Події Першої світової війни відбилися у розділі «Друга війна – божевільна»: «У Києві оголосили мобілізацію, під котру потрапляв і тридцяти-п'ятилітній Юрій Покос. Чоловік не боявся бути убитим на полі бою, але він не розумів, як

могло так статись, що увесь світ так швидко втягнуло у збройне протистояння. Письменник розумів – жертви у цій війні будуть набагато більшими, ніж ті, котрі йому довелося побачити під час перебування у південноафриканських республіках. У Африці в його загоні тривалий час воювали проти англійців німці та австрійці. А тепер усе помінялось – вони мають бути по різні сторони фронту і стріляти одне в одного. Окрім того, в боях на Східному фронті українцям Російської імперії доведеться ставати до бою з українцями, які захищатимуть інтереси своєї неньки Австро-Угорщини. «Братовбивство», – сумно думав Юрій» [33, с. 386]. Юрій розумів безглуздість війни, але при нагоді відстоював права українців: «Корінний мешканець цієї землі. Це ж, прошу пана, Україна, а я українець, якого тепер також називають чужородцем. Отакі пирога, пане Мареку. Невтішні пирога. А вони війну затіяли. Чи не для того, аби менше нас, чужородців, на світі жило? Може, й для того, хтозна» [33, с. 389], та найбільше воєнні події вплинули на його здоров'я і моральний стан: «Фронт стояв на місті, але ховати вбитих не було можливості – втомлені солдати віддавали перевагу відпочинку. Мертвяки так і залишались лежати посеред полів, щедро здобрюючи своєю органікою годувальницю-землю. Покос, якого навряд чи упізнав би хтось, навіть дуже близький, таким страшним та старим зробили його три місяці війни» [33, с. 391]. На війні під час одного з боїв чоловік отримав сліпе поранення у живіт і втратив бойових товаришів.

Після лікування Юрій Покос переїхав до Києва: «Потяг Одеса-Київ за десять годин довів Покоса до місця призначення. Поступово відходив у незворотне минуле рік, сповнений горя, болі, втрат. Юрій, як і всі мирні люди, сподівався, що з настанням нового року все владнається, війна скінчиться, забудеться все погане. Але... наближався тисяча дев'яtsel сімнадцятий рік – рік, який численні ворожки, шептуни й навіть священики називали диявольським, апокаліптичним, смертельним» [33, с. 408]. У 1917-1921 роках він брав участь в українській революції, за протекцією Винниченка працював у складі апарату Центральної ради: «Юрія Покоса ніби й попри його волю затягло у вир політичної боротьби. Він не намагався вступити до лав тієї чи іншої революційної організації, не



шукав виходів на ватажків страйків, не ходив на мітинги. Але він був поетом, а значить, громадянином. Принаймні так себе сприймав. Вже з перших днів лютневої революції українська літературна спільнота в переважній своїй більшості чітко визначилась із пріоритетами. Все нове надихало письменників, не могло не надихати. А пробудження національної свідомості на фоні останніх подій не могло втримати в рамках невтручання у політику навіть Покоса, який ще перед війною дав собі обіцянку не підходити й близько до революціонерів. Письменники, як авангард народної думки, просто не мали ніякого морального права перебувати осторонь» [33, с. 409]. У той же час Юрій познайомився з Катериною Журавель, яка допомагала друкувати тексти офіційних документів.

Згодом Юрій дізнався, що його друг Петро Гаркуша – полковник НКВД. За його доносом письменник потрапив до в'язниці, а перед цим Петро ніби намагався переконати Юрія відмовитися від своїх поглядів на державність, а зрозумівши, що його не переробиш, вирішив запроторити за ґрати. Проте у Юрія були справжні друзі, як і у воєнному лагері, так і у в'язниці. Під час окупації Києва у 1941 році Юрій захворів та не бачив сенсу у новій війні: «Місто вкрилось руїнами, як німечний лахмітник струпами. Лежало згвалтоване й роздерте бомбардуваннями нічними й денними, не освітлене, не напоєне, не зігріте. Опалення було лише в оселях тих, хто зміг запастись дровами, хто ж не встиг – палив меблі. У вікнах, як вечоріло, де-не-де блимали каганці. Магази́ни були розграбовані, продуктів дістати неможливо. Газу, аби заправити примус або кєрогаз, катма й дістати немає де. До Києва поступово, крок за кроком, підступився голод» [33, с. 487].

**Висновки.** У романах «Чорна дошка» і «Загублений між війнами» письменниця описала і передала атмосферу складних історичних періодів української історії. У романі «Чорна дошка» на прикладі окремо взятих родин села Веселівки авторка показала акт геноциду українського народу, організований керівництвом ВКП(б) та урядом СРСР у 1932-1933 роках шляхом створення штучного масового голоду. Наталка Доляк у романі «Загублений між війнами» трактує образ письменника і воїна, нескореного владою і обставинами.

## РОЗДІЛ 4 ЖАНР ДЕТЕКТИВУ В ТВОРЧОСТІ НАТАЛКИ ДОЛЯК

### 4.1. Роман «Шикарне життя у Вупперталі»: модифікація детективного жанру

Жанр детективу зародився майже одночасно в Америці (Е. По), Англії (А. Конан-Дойл) і Франції (Є. Габоріо) наприкінці 1870-х років. В Україну детектив потрапляє тільки на початку ХХ ст. З часу виникнення він трансформується і набуває нових рис. Як зазначає Н. Горбач, детектив в добу постмодернізму запропонував новий тип героя, нові форми взаємодії автора й читача, читача й соціуму, продемонстрував здатність як проникати в інші жанрові структури, так і залучати у свою структуру невластиві йому аспекти, тому в результаті утворилися різні жанрові модифікації. Сучасний детектив посилив розважальні компоненти: «Він став репрезентувати концептуальну картину епохи, в якій змінилися й жанрові очікування читача. Зокрема, важливу роль у деконструкції масових стереотипів відіграв іронічний детектив» [20, с. 11]. У сучасному українському письменстві авторами іронічних детективів є С. Батурин, М. Бриних, М. Гримич, Н. та В. Лапікури, Т. Литовченко, В. Івченко, Ю. Камаєв, М. Марченко, Н. Шаграй та ін.

У центрі сюжету знаходиться поїздка і проживання українки Зої Кирпич у німецькому місті Вупперталі. Дівчина стала учасницею програми обміну студентів Au Pair: «Мріяла: житиму в Берліні – столиця як не як! Та з моїм щастям мене заперли до міста під назвою Вупперталь. Щоб краще зрозуміти, що воно є той Вупперталь, наведу приклад: на місцевих телеканалах день у день показують новини про те, як міщани печуть пироги чи виховують кімнатних цуциків, чи (що найстрашніше в цьому соціумі) порушують правила парковки. У Вупперталі з тисяча дев'ятсот двадцять дев'ятого року не існує неосвітлених закапелків. Там не продають ГМО, хіба що хтось дуже захоче, але то в спеціальних магазинах, під індивідуальне замовлення. ... Загалом у Вупперталі вирує шикарне життя» [32, с. 11]. Навіть у назві роману закладено іронічний зміст, оскільки проживання героїні за кордоном і розкриття злочину не

відповідають уявленням про «шикарне» життя. Жіночий детектив в Україні розвивався в руслі жіночої прози, характерною ознакою таких творів є «інтегральний для них чинник розстановки персонажів: за нечисленними винятками, жіноча проза має в своєму центрі жінку-героїню, яка вирішує разом з універсальними екзистенційними проблемами специфічно гендерні питання буття» [25, с. 155].

Роман «Шикарне життя у Вупперталі» відповідає таким вимогам класичного детективу: присутній детектив-аматор – Зоя Кирпач; у центрі сюжету – загадка, яка має відгадку і задіює логічне мислення читача; традиційний каркас сюжету: злочин – дедуктивне розслідування – розкриття – покарання злочинця; є вбивство, навіть три; класичні для детективу сюжетні ходи; є помилково підозрювана людина; вбивцею виявився найменш підозрюваний персонаж – слідчий Вайм Біловські; читача навмисно не вводять в оману; таємниця злочину розкрита суто матеріалістичним шляхом. У тексті втілилися два «золоті» правила детективу: коли виключені всі варіанти, крім одного, іноді найнеймовірнішого, він і є істинним; чим складніше справа, тим простіше її розв’язання. Проте роман Наталки Доляк не є класичним детективом, а відноситься до жанрової модифікації іронічного детективу. Як зазначає Ю. Камаєв, цей роман не можна віднести до низькопробних іронічних детективів, зібраних із обмеженого набору жанрових штампів: «Хоч іронії та, особливо, самоіронії у книжці Наталки Доляк вистачає, однак, то крім геть іншого гатунку. Роман «Шикарне життя у Вупперталі» – це практично чистий зразок класичного детективу» [47].

У романі «Шикарне життя у Вупперталі» Наталки Доляк образ героїні і опис її життя в Україні містить гумористичні елементи. Оповіді Зої стосуються *телебачення і політики*: «Коли я жила вдома, в Україні, До мене майже ніколи не навідувалося відчуття, ніби все окей, ніби все спокійно. Завжди доводилося бути напготові, чекати проблем та неприємностей з-за кожного рогу. Щоденні новини нагнітали ситуацію як не має бути. З екранів телевізорів та з радіоточок мало не щохвилини добре поставленими голосами повідомляли про негаразди,



котрі ось-ось вихлюпнуться на голови українців у вигляді невідворотного апокаліпсису – соціального, політичного чи природнього. ... Оглядачі найпопулярніших серед безробітного населення телепередач кримінальної спрямованості беземоційними баритонами сповіщали про резонансні четвертування бабусь-ветеранок, котрі отримували підвищену пенсію... Релігійна тематика зводилась ось до чого: панотці в різного кольору та крою спецодязі один поперед одного вихваляли свою церкву та паплюжити іншу, махаючи важкими інкрустованими хрестами на відступників і зрадників віри та застилаючи їм шлях до раю димом з кадил. Розбавлялися такі життєствердні новини кадрами та розповідями про те, як збуджений натовп під стінами уряду метелеє різноколірними прапорами на знак протесту чи схвалення під хвацькі співочі хіти українських зірок естради» [32, с. 1-2]; *моди*: «У магазині, купуючи товари широкого галантерейного вжитку, не могла розслабитись. На мене осудливо вилуплювались екіпіровані в однакове модне шмаття продавчині бутиків, що стовбичили за прилавками, касами, а подеколи біля вітрин, обнявшись з безрукими манекенами. Їм якогось біса здавалося, що я, селючка репана (бо без ботфордів, бачте, зайшла), обов'язково хочу щось поцупити (ботфорди стопудово). І що вони всі як одна, включно з одягненими за останньою обласної модою манекенами, знаходяться значно вище на еволюційній драбині, ніж будь-хто з тих «опудал», котрі завітали (чи ще завітають) до цього острівця високого фешену, в якому, до речі, під розрекламованими лейблами збагрюють китайську підробку та ще й сумнівної якості» [32, с. 6]; *шкільної освіти*: «У школі мене весь час гнобили – як не вчителі, то однокласники. Не можна сказати, що вони гамселили патиками чи говорили мені нецензурні слова. Ні-ні, Боже збав, такого в наших школах не водилося зроду-віку. Просто вчителька російської мови Галина Іванівна Шмудріна весь час казала з суто воронезьким чи, може, пермським акцентом: – Закройте свої плівательніци, – звертаючись до галасливого класу. Або: – Тьолкі, ва што ето ви адети? – натякаючи дівчаткам на абсурдність їхніх карколомних міні в цих, освячених таблицею Менделєєва та картами світу, стінах. Якщо когось і можна було назвати тьолкою з огляду на

габарити й відвислі цицьки шостого розміру, то це лише саму Галину Іванівну – славного носія культури і традицій одного окремо взятого великого народу» [32, с. 7].

У своїх розповідях Зоя Кирпач також іронізує над своїм характером і зовнішністю: «Однокласники і сусідські діти ставилися до мене, як до особи без статі. Особливо хлопці. Та я такою була – худюща, без статевих ознак аж до випускного класу. Зі мною пацанва лише в козаки-розбійники грала та в «Пуаро» (була в нас така гра детективна). А з іншими дівчатками хлопці грали в лікаря чи в дочки-матері, де, чесно кажучи, про дочок і не йшлося. ... Вони [хлопці] весь час, починаючи з моїх ранніх років, вважали мене не тим, ким я була насправді, і це напружувало. У глибині душі мені кортіло кохання, заздрісних поглядів подруг, безлічі залицяльників. ... Батьки років до дванадцяти стригли мене під так звану макітру – це така зачіска, коли форма бере верх над змістом. Хоча про який зміст може йтися? Волосся мені милася виключно на ніч, а підвівшись зранку, замість акуратної русої голівки (якою вона була вчора звечора), у люстрі віддзеркалювалося скуйовджене гніздо, яке ні за яких обставин не хотіло розчісуватись, а лише електризувалося та дибилося. ... До зовнішньої напруги додавалася ще з внутрішньо-родинна. Коли мама й тато після мого двадцятого дня народження почали день у день свердлили мені череп, прямо чи опосередковано запитуючи про наречених, котрих, навіть калічних, далеко на обрії видно не було, набридло мені все, як гірка редька» [32, с. 8-10]. Дівчина відверто ділиться із читачами подробицями про свій підлітковий вік, найважливіші етапи дорослішання і негативний досвід: «– На другому курсі в мене почали рости груди і мною почали цікавитися ... місцеві маніяки!» [32, с. 9]. За словами Н. Горбач, у такий спосіб авторка «створює художній простір, який, попри свою комічність, видається цілком переконливим з точки зору формування жіночої суб'єктивності головної героїні роману» [20, с. 31].

У Німеччині Зоя потрапляє до родини Майнгайм-Груберів. Спочатку вона знайомиться із фрау Зельдою, хазяйкою дому: «Отож, – мовила німкенья, не зводячи погляду з моїх кросівок. Ми мовчали. Я намагалася заховати один

кросівок за інший, а обидва – під стілець, але фрау все одно дивилася мені на ноги. – Фрау Зельда Майнгайм-Груббер. Фрау хозяйка дому ... всміхнулася самими лише кутиками довершених губ. Вона очікувала на моє ім'я, а я лише намагалася зрозуміти, що вона промовила. Чи це вона перерахувала і всіх мешканців будинку чи лише себе? – Фра Зельза Мангуб-Гругейм, – подала я голос, перекручуючи всі слова, як їх можна було перекрутити. Намагалася лише повторити довгу фразу, аби запам'ятати. – Вас звати Фрузельза? – німкеня відмінно відіграла серйозне здивування. – Ні, ні! ... «Боже, яка дурепа», – подумала я, але не про фрау Зельду, а виключно про себе» [32, с. 19-20]. В той день дівчина дізналася, що буде нянько для п'ятирічного Курта, якому вона сподобалася, бо носила смугасті шкарпетки і нагадувала героїню мультфільму: «– Ви купили мені справжню Зої-смугу! – радів малий, і всі, включаючи мене, ствердно кивали головами. ... Дорогою навперебій розповідали малому, яка я класна й незвичайна, що до цього я жила в лісі, мов фея, ніколи не бачила пральної та посудомийної машин. Я, звичайно, могла й заперечити, але рідним видніше, на який гачок можна зловити п'ятирічну заготовку. Фея, то фея – нехай буде так» [32, с. 35].

Проживання українки Зої в Німеччині і спілкування з іноземцями призводило до утворення різних комічних ситуацій, пов'язаних зі стереотипами і упередженнями щодо українців: «– Ви звідки? – З України. – Це шматок Росії? Який недовчений цей німець, сам він шматок, а я ціла українка. У мені заграє патріотизм, у головній навіть прозвучали перші акорди гімну, і я відповіла: – Якщо вам так краще зрозуміти ази географії, то так. Україна – це шматок Росії. Доволі великий шматок. Здається, більший, ніж Німеччина» [32, с. 69-70]; «– Чого кричати, Зої? У вас там, в Уркаїні, всі такі нестримані й здичавілі? – Україна! – по складах вимовила я, бо відчувала, що втрачаю контроль над собою. – Країна, звідки я родом, називається Україна. Якщо ти хочеш, я називатиму твою Хорватію Краватією... І у нас там усі стримані. Усі як один» [32, с. 295].

Авторка показує образи другорядних персонажів крізь призму бачення Зої [21, 32]. Так, у багатьох комічних сценах описуються господар маєтку



Алєсандр: «...голомозий чоловічок. Він тримав у руках масивну червону чашку, схожу за розмірами на невеличку каструльку. – Мило, – сказав Алєсандр та гучно сьорбнув з чашки» [32, 20], його мати фрау Ханна: «... до кімнати зачовгала висока й зграбна стара, вбрана в дивакувате шмаття, в якому виглядала загадково й претензійно. Здавалося, ніби бабця щойно повернулася зі зйомок крутячого фільму про часи сухого закону в Амерці» [32, с. 22], «екзальтована літня пані» [32, с. 23], «...багатостраждальна мама прекрасного сина Алєсандра...» [32, с. 30], п'ятирічний Курт: «Мені до цього не доводилося спілкуватись із такими малолітніми шмаркачами. До того ж німчик застрибнув мені на руки та обняв за шию. Мені небезпідставно здалося, що Курт витер об мою голову пальця, котрим щойно досліджував порожнину (чи не порожнину) своєї кирпи. ... Коли ми опинились у блакитній кімнаті, котру я зранку приписала одноосібно собі, малий вимовив: – Ти дурна? – Ні! – лаконічно відповіла я... – Добре, – погодився Курт та пішов до дверей...» [32, с. 34-35], кухарка Ведрана Дядіч: «Якщо в мені стара фрау знаходила боввана для впливу інформаційної енергії, то бідолашну куховарку Дядіч гнобила не по-дитячому. Аби Ведрана була не така флегматична за своєю природою, у пані Мангайм-старшої на голові вже давно б височіла якась каструля з черговим їдлом. А так Ведрана, напівприкривши очі та склавши руки на круглому животі, вислуховування голосні зауваги Ханни Мангайм та робила це по-своєму, тобто по-хорватськи. ... Коли пані Мангайм на хвильку поверталася до Ведрани спиною, та встигала показати їй «фак»... Попри свою неповороткість у неї це виходило досить віртуозно. Вірогідно, жест був відпрацьований до автоматизму» [32, с. 38].

Зоя Кирпач, зіткнувшись з вбивствами, не втрачає свого оптимізму і опиняється найближче до розгадки злочинів. У романі Наталка Доляк «через образи Зої і помічника детектива Марка протиставляє жіночі і чоловічі підходи до розслідування» [21, с. 31]. Опис смерті персонажів у дівчини побудований на мовленнєвих штампах і пародіюванні елементів класичного детективу: «І от, у цьому сімействі сталося непоправне. І тепер, виходить, хтось таки вкатрупив

хазяйку дому. І думати про те, що якийсь нікчемний волоцюга зайшов до маєтку та втопив Зельду, ще й зробив щось, аби її обличчя не перекосило від його вигляду, а осяялось усмішкою, – справа невдячна й непотрібна. Отож ... її укоротив в віку хтось із своїх» [32, с. 65], «Щоб не бути занадто багатослівною, я скажу, що в кімнаті гера Алесандра ми всі побачили гера Алесандра. Він колихався на якомусь брудному мотузочку, причепленому до люстри. Картина, я вам скажу, не для слабкодухих» [32, с. 172], «Я постукала до кімнати фрау Майнгайм. Ніхто не відповів, і я, користуючись нагодою, штовхнула двері. Опускаючи зайві подробиці, як то: описи загальної тиші, гнітючої атмосфери та запаху смерті, можна сказати таке – фрау Ханна була мертва. Вона лежала на своєму ліжку, широко розкинувши руки, вологе волосся прилипло до лоба, очі були напівзаплющені, а на обличчі застиг біль та страх» [32, с. 281-282].

Ю. Камаєв пише, що «у романі Наталки Доляк є усе те, що повинно бути у хорошому детективі – є заплутаний клубок складних людських стосунків, родинних таємниць, мотивів та матеріальних доказів, розплутуючи який сищик знаходить справжнього лиходія. Є саспенс – книжка тримає у напрузі протягом усього тексту, й навіть досвідчений поціновувач жанру не позіхне, закриє книжку на середині і скаже сакраментальне – ну ясно ж як божий день, що вбивця садівник» [47]. У сім'ї Мангайм-Груберів усе виявилось зовсім не так, як здавалося на перший погляд, тому Зоя поступово дізнається про всі секрети і розслідує злочин.

Спочатку німецька родина аристократів описувалася як злагоджена і дружня, так само і стосунки головного подружжя: «З чоловіком жила [фрау Зельда] душа в душу – ні тобі сварки, ні з'ясовування стосунків. Самі лише цьомчики та обнімасики. Він їй – сонечко, вона йому – сонечко. Пана Алесандра назвати сонечком у суто зображальному плані не повернеться язик. Хоча макітра його блищала не гірше, ніж небесне світило» [32, с. 63]. Після першого вбивства, Зоя Кирпач намагалася пригадати всі події, що сталися перед цим. Так, дівчина згадувала розмову фрау Зельди по телефону і її новий браслет: «На зап'ястку – браслет-ланцюжок, ну, такий, де ще пишуть ім'я коханого чи коханої. ... А вона

візьми та й скажи: – Зараз нянька прокинеться, я не хочу, аби вона почула. Отаке, а я взяла та й прокинулася на десять хвилин раніше. – І я тебе кохаю, – каже фрау Зельда. Вона дивиться на прикрасу на руці й додає. – Твоє ім'я тепер завжди зі мною...» [32, с. 66]. Крім того, Зої звернула увагу на дивні стосунки фрау Зельди і її сина Курта: «Я гуляла з Куртом, який ще не знав, що його мама померла, але й жодного разу не запитав, де вона. Хлопчина взагалі доволі холодно ставився до матері, як, власне, й до батька. Любив Леоні. Часто лащився до неї, але дівчина ніби спеціально ставила між собою та ним умовний бар'єр» [32, с. 76]. Наступну зачіпку в розслідуванні Зоя отримала під час розмови з Марком, коли дізналася про велику дозу транквілізатора в організмі фрау Зельди і зрозуміла, що та не може мати дітей. На похоронах Алесандра стало відомо, що фрау Мангайм викинула кросівки Зої, а, отже той, хто їх знайшов, залишив сліди на вікні. Згодом Зоя обшукала смітник поблизу будинку і знайшла квиток: «Це ж саме той день, коли вколошкали гера Алесандра. Тобто хтось бродив тут восьмого квітня...» [32, с. 239]. Так само дівчина під час прибирання знаходить шприц і рукавичку: «У комірчині де зберігалася суто побутова хімія, окрім потрібного мені засобу, я суто випадково знайшла ще й використаний шприц» [32, с. 243] та багато інших, але менш важливих зачіпок.

Згодом виявилося, що майже кожен член родини ненавидів усіх інших і хотів би убити: «У Еліаса пан Біловські напряду запитав, чи той не мав зуба на сестру. Еліас напряду відповів, що якщо і мав, то не став би її топити. Бо його сестра, мовляв, заслуговує на більш драматичну смерть. – Наприклад, якби я хотів її уколошкати, то неодмінно зарубав би сокирою. Коли ще довелося б так повеселитись?» [32, с. 74]; «– Хіба ти не хотів, аби її не стало? – Алесандр явно кидав виклик родичеві.... – Хотів! – випалив Еліас так голосно, що я здригнулась і собі автоматично зиркнула на вхід до вітальні. ... Далі заговорила Леоні. ... – Еліас мріяв. І то його мрії, якими б вони не були. А вона ... а вона не давала йому спокійно жити. Вона не давала жити нам усім. Вона керувала, ох як же вона керувала, – дівчина встала та почала ходити вітальнею. Її голос тремтів» [32, с. 92]. Леоні так відгукувалася про смерть фрау Зельди: «– Але я



зраділа, сьогодні я зраділа, – сміючись, мовила Леоні. Дівчина перебувала на межі нервового зриву. – Я зраділа так само, як і брат. І ти зрадив, Алесандре. А хіба ви не зрадили, фрау Ханно?» [32, с. 97].

Наталка Доляк також дотримується правила самогубство – не пояснення таємниці злочину: « – Слухайте, – визвірився Еліас, – до чого тут ваші допити? Зельда втопилася – це ж зрозуміло! Вона ковтала снодійні пігулки, а тоді любила залазити до ванни. – Так-так, я її попереджав, – зі свого місця доклав Алесандр і, висякавшись в хустинку, заплакав. – Суїцид, значить? – запитав слідчий» [32, с. 75]. Проте Зоя при зустрічі говорить Марку, що впевнена щодо вбивства фрау: «Бо ж фрау не могла булькатись у джакузі в халаті. До того ж, якби вона заснула у ванній, то очі в неї були б заплющені» [32, с. 77]. Вайм Біловські після першого злочину оголошує вбивцю – Алесандра, проте його цього ж ранку знаходять повішеним: «...Гер Вайм каже, гер Алесандр знав, що по нього прийдуть, відчував свою провину, і, щоб уникнути розголосу, повісився...» [32, с. 177]. Усім членам родини було зрозуміло, що чоловік не міг повіситися, бо «– У пана Алесандра не піднімалася рука. У нього була болячка, як її там... подагра чи що... У нього був набряк суглоба чи щось таке. Він самотужки й поголитися не міг» [32, с. 178]. У детективі також не може бути випадкової смерті, як от смерть фрау Мангайм від грипу. Зоя знайшла половину білої пігулки в кімнаті фрау, проте розуміла, що фрау такі не приймала. Експертиза показала, що це аспірин, на який у жінки була алергія, тобто її отруїли. Ще одним доказом вбивства, а не вірусної інфекції, є зізнання Ведрани про непомиту чашку, з якої пило ще двоє людей, але не заразилося.

Т. Гуляк пише, що «жінка-детектив – це виразник феміністичного компонента жіночого детективного роману» [25, с. 6]. Зоя Кирпач, досліджуючи справу вбивства, знаходить різні способи дізнатися подробиці: «Я погнала за Куртом. Поки бігла – аналізувала ситуацію, розробляла план допиту свідків, адже дуже важливо, які саме питання ставити людям, аби довідатися від них те, що тобі потрібно. ... Бігом зараз його загребу та передам Вацеку, а згодом треба буде інших якось допитати так, щоб вони не довідалися, що це допит. Може, під

час гри з Куртом? Геніально придумано» [32, с. 117]. Зоя Кирпач випитувала інформацію про перебіг слідства у Марка: «Хоч Марк не хотів розповідати всі подробиці результатів розтину фрау Зельди, я хитрощами та вдаваннями із себе тупенької слов'яночки вициганила з нього дуже цінну інформацію» [32, с. 129]; «...переді мною стояло більш складне завдання – довести до логічного завершення справу про подвійне вбивство. «Зараз піднімуся до себе та складу психологічні портрети кожного члена родини, включно з загиблими» [32, с. 190]. Зоя випитувала багато інформації відкрито і прямо, оскільки її присутність і робота були потрібними, члени родини боялися, що вона поїде від них: «– Слухайте сюди, шановні! ... Від вас уже пішла кухарка, прибиральниця і може так статися, що піду і я. Бо тут занадто багато секретів. Я розумію, що це ваша приватна справа, але я боюся за своє життя. У цьому будинку вбивають людей» [32, с. 246]. Крім того, Зоя здружилася з кухаркою Ведраною. Під час прогулянки і спільних покупок дівчина випитала в неї про ім'я на ланцюжку фрау Зельди: «– Був! Саме такий був. Один раз я його бачила. Незадовго до смерті... Я ще здивувалась, бо пані терпіти не могла всіляких браслетів» [32, с. 291]; «Браслетик якось упав з її зап'ястка на підлогу. Я підняла. Пані дуже злякалась та забрала його в мене. Дала мені сто єврів, аби я забула про нього. Я й забула. – Але тепер треба згадати. – Я й згадала» [32, с. 293].

Зоя Кирпач поступово знаходить багато зачіпок і доказів вини Вайма Біловські, наприклад, те, що він спеціалізується на подібних родинних справах вбивств: «У Дюссельдорфі позаминулого року гер Біловські розкрив справу. Винним визнано батька сімейства. Він убив дружину та її сестру. Його засудили на довічне ув'язнення. Хлопчика віддали до притулку. Поблизу Ессена років зо п'ять тому молода жінка отруїла свого чоловіка і його двох братів та матір, а тоді застрелилася сама. Хлопчика віддали до притулку» [32, с. 267]; або те, що поліцейський намагався швидко закрити справи: «Гер Біловські всіма силами намагався поставити крапку в цій справі...» [32, с. 265]. Коли Еліас намагався постежити за сестрою і побачити її коханця, тоді його завжди спиняли поліцейські: «Уяви, нишпорки якимось сьомим чуттям довідувались, що я пасу

постояльців готелю. Вони підходили до мене, перевіряли документи й везли до відділку для встановлення особи та допиту» [32, с. 259]. Зачіпкою також стали слова юриста про те, що більше половини статків фрау Зельда заповіла перевести на рахунок церкви. Зоя разом із Марком поїхали до Ессена, щоб знайти зниклих Еліаса і Леоні, саме тоді головна героїня шукала більше інформації про слідчого і знайшла одне розслідування зі згадуванням імен дітей, котрі потрапили до притулків – Олаф і Пітер. В цей день слідчий дав Маркові зачіпку, згідно з якою Еліас і Леоні забрали Курта і поїхали до Берліну. Оскільки персонажам детективу заборонено помилятися, то Вайм Біловські навмисно обманює їх. Наступним вагомим доказом причетності слідчого до вбивств, за словами Ведрани, котра ходила до церкви, була секта, у якій Біловські був головним: «Щоб ви лишень побачили цю месу!... Я прийшла в той дім, бо ж то був звичайний приватний дім, хоча й величезний, показала на вході папірець, що мені написала фрау Біловські... І тут мені видали якийсь клобук. Чорний із каптуром» [32, с. 343]; «Гер Біловські розпинався, волаючи, мов навіжений, що треба влаштувати пекло грішникам уже на землі... І казав, що діти не мають відповідати за вчинки батьків. Що малих треба рятувати» [32, с. 344]. Останньою зачіпкою в розслідуванні стало ім'я поліцейського – Альбервайм, саме тому на ланцюжку фрау Зельди було написано Альбер, а фрау Біловські – Вайм.

У романі до викриття злочину ведуть логічні висновки, немає жодних випадковостей чи необґрунтованих зізнань: «Гер Альбервайм Біловські – схиблений на ідеї-фікс фанатик-секстант через свою прихожанку, котра працює в будинку німецької знаті, дізнається, що у Вупперталі є така родина, де виховується хлопчик, народжений у інцестному зв'язку. Він заводить знайомство з фрау Зельдою, котра досить ласа до чоловічих ласк. Ось чому Еліас не міг вислідкувати коханця сестри. Ось чому йому на заваді ставали саме поліцейські. ... Коли приходить потрібний момент – гер Біловські вбиває коханку. А приїхавши на Місце злочину, – знищує всі докази, котрі могли б зіграти проти нього. Наприклад, забирає з руки фрау Зельди ланцюжок. Далі – він має позбутись інших членів родини, аби Курта відправили до притулку,



звідки він зміг би забрати хлопця під свою опіку, як це було з Олафом та Пітером. Фрау Ханна Мангайм пішла на той світ скоріш за все за допомогою аспірину, котрий їй могла дати (на прохання секстантського пастора) Романова, і не підозрюючи про жахливі наслідки. ... Пан Біловські інсценував також вилучення Гудзика з долоні мертвого пана Алесандра. На заваді залишалися Грубери – брат та сестра» [32, с. 358-360]. Еліаса, Леоні, Ведрану і Зої поліцейський зачиняє в підвалі, аби позбутися від свідків. Отже, читач отримав достатньо інформації, щоб самому розкрити таємниці вбивства героїв.

За статтею «Двадцять правил для написання детективних романів» С. Ван Дайна, у романі не повинно бути любовної лінії. Зоя і Марк закохалися одне в одного, проте це не заважало перебігові подій, оскільки авторка приділила любовній лінії мало уваги в тексті, а також з'явилася можливість для Зої випитати потрібну інформацію. У детективі, написаному жінкою, відображається пропаганда традиційних сімейних цінностей і посилення ролі любовної лінії [25, с. 46]. Ще одне із правил зазнало модифікації: ні сам сищик, ні хто-небудь з офіційних слідчих не повинен виявитися злочинцем. У романі «Шикарне життя у Вупперталі» злочинцем виявилася більш-менш важлива дійова особа – поліцейський Альбервайм Біловські, проте він насправді є пастирем церкви-секти в Ессені і вдає з себе поліцейського для своїх особистих цілей. Злочин розкрили детектив-аматор Зоя і професіонал, у котрого недостатньо досвіду, помічник детектива Марк, у цій парі дівчина була головною. За словами Т. Гуляк, «Наявність стереотипної структури й деякої канонізації жанру частково полегшує, а частково ускладнює роботу письменника, адже наслідування традицій і канонів – це половина успіху. Однак, з іншого боку, за шаблонами важче не розгубити авторську індивідуальність» [25, с. 35]. Роман Наталки Доляк, котра дотримується більшості правил написання детективного роману, зазнав модифікації жанру, що допомогло зберегти і виразити індивідуальність письменниці.

#### 4.2. «На “Сьомому небі”» Наталки Доляк: сміхове начало в детективному романі

Роман Наталки Доляк «На “Сьомому небі”» є продовженням іронічного детективу «Шикарне життя у Вупперталі». Зоя Кирпач, яка працює на вінницькому телебаченні, проводить неофіційне розслідування вбивств своїх знайомих: «"Сьоме небо" – найкращий вінницький канал» – каже реклама, і я [Зоя] з нею погоджуюся на всі сто» [35, с. 10]. Особливістю твору є те, що за жанром це роман-детектив. Тобто важливою є не лише детективна лінія. У 40-х роках ХІХ ст. Едгар По створив п'ять новел, у яких виокремив фундаментальні принципи детективу [25, с. 35]. Перш за все, обов'язкова присутність детектива-аматора: Зоя Кирпач, котра, звичайно, вдало розслідувала вбивства у романі «Шикарне життя у Вупперталі» і має хоч якийсь досвід, проте вона не є справжнім детективом. До того ж українка має оригінальні манери і перевершує поліцію у вмінні спостерігати й узагальнювати.

Другим фундаментальним принципом детективу є каркас сюжету: злочин – дедуктивне розслідування – розкриття – покарання злочинця. У романі убивця скоює 4 злочини, тому Зоя Кирпач веде розслідування і їй вдається розкрити справу, а злочинець отримує покарання. Не менш цікавими є сюжетні ходи: вбивство в закритій кімнаті (першу жертву, Олену Кесіль, знаходять мертвою у студії), помилково підозрювана людина (до таких підозрюваних належить більша половина дійових осіб, навіть найближчий друг Зої), ланцюжок хибних доказів (наприклад, навмисно залишена серветка в руках убитої, яка вказує на вбивцю (Олію); потім зникає і серветка, і сам Олійник), вбивця – найменш підозрюваний персонаж (ніхто, окрім товариша Зої, не звинувачує Валерію Обухівську; до того ж, коли Зоя чує таку версію вбивства, вона відповідає: «Та щоб тобі, Оліє, добре було. Це ж треба такі смішні версії озвучувати» [35]).

Наступний фундаментальний принцип детективу – злочин розкривається за допомогою роботи інтелекту. Справді, справу у романі розкрито завдяки Зої Кирпач, що є кмітливою й ерудованою особою. Саме вона добре знає

кожного із героїв твору, властиву їм поведінку, знаходить різні зачіпки і вибудовує логічні варіанти розвитку подій. Також у романі втілюється можливість застосування методів дедукції до реальних злочинів, що є не менш важливою ознакою детективу. У романі можна віднайти і два «золоті» правила детективу: коли відкинуто всі варіанти, крім одного, то іноді найнеймовірніший і є істинним; чим складніша справа, тим простіше її розв'язання. Найменш логічним здається варіант, у якому люб'язна, мила і привітна бухгалтерка телестудії вбиває багато працівників, проте саме ця версія істинна.

Згодом письменники трансформують і удосконалюють жанр детективу. Саме завдяки їм формуються класичні критерії цього жанру [25, с. 36], які простежуються у романі Наталки Доляк. У детективі обов'язково наявна загадка, що мусить мати відгадку. Критерієм також є заглибленість у звичний побут. Загалом події розвиваються на вінницькій телестудії, авторка поступово розкриває побут журналістів, описує працівників і їхні обов'язки. Тобто читач заглиблюється в атмосферу студії і одразу помічає нетипові риси, ситуації, які згодом з'являються. Наступним критерієм детективного жанру є стереотипність поведінки персонажів. Звичайно, герої роману мають певні характерні риси, проте читач знає про персонажів не більше, ніж потрібно для розуміння роману.

У класичному детективі злочинцем не може бути оповідач, слідчий, близькі родичі жертви, священики і державні діячі високого рангу. У романі «На “Сьомому небі”» ні Зоя Кирпач, ні слідчий Ігор Безлад не є вбивцею. Важливим принципом жанру детективу є відсутність випадкових помилок. Персонажі твору, коли дають показання, або говорять про правду, або свідомо брешуть. Крім того, в аналізованому романі Наталки Доляк можна виділити ознаки детективу, які розробив С. С. Ван-Дайн і виклав у статті «Двадцять правил для написання детективних романів» [56, с. 191–192]. У романі представлені такі ознаки: не більш одного детектива й одного злочинця; злочинець не є професіоналом; увесь тягар провини за злочин лежить на плечах однієї людини; злочинець посідає важливе положення (головна бухгалтерка



телестудії); усе пояснюється раціонально, немає фантастики; особистий мотив злочину (Валерія Обухівська хвилюється за майбутнє власної справи); спосіб вбивства відповідає критеріям раціональності; злочинець не може покінчити життя самогубством (Петро Нашинський, який наклав на себе руки, не був вбивцею); у творі немає любовної лінії (у Зоє є чоловік, проте це лише вказує на заміжній статус) і великих описів.

Роман Наталки Доляк «Шикарне життя у Вупперталі» за жанром іронічний детектив. Проте, другий детектив авторки, у якому зустрічається Зоя Кирпач, не можна назвати іронічним. Щоправда, іронія і гумор все ж є важливими складовими цього роману. Наприклад, більшість персонажів роману мають насмішкуваті прізвища і прізвиська: Сергій Олійник (Олія), Тарас Григорович Бульбик (Буль), Петро Петрович Нашинський (Наш), Ольга Тельбух, Ян Заян, Марина Едуардівна Абрикосова, Олена Кесіль, Степан Мойсейович Векслер, Ніна Смак, Ігор Андрійович Безлад, Вероніка Святославівна Майорова (Майор, Вирвинічка). Крім того, Вероніка Майорова позаочі називала працівників прізвишками, які закріпилися у колективі: «Частенько з редакторської виходили у сльозах і шмарклях. Бо ж для Вероніки головне видати на гора міцний, якісний та цікавий споживачеві, читай – глядачеві, продукт. «Не на камеру» заступниця головного редактора називає всіх тутешніх журналістів мікрофонними підставками. І на цьому не спиняється. Ведучі в її вокабулярі – «головомовці», оператори – «фокусники» (бо ж вічно в них пливе фокус). Монтажери – «груни»; директор, коли дістає Вероніку своїми заувагами, нарікається позаочі «просидьсополом». Секретарка, за традиційну для цієї професії відмінність, – «теревеня». Інженери, звукарі та світловики – просто «шобла» або «масовка». Причому «фокусники» сміються над «головомовцями», а «теревеня» – над «підставками», а всі разом – над «просидьсополом». Вероніку колеги нарекли «вирвинікою», бо ж вона вириває цілі шматки з написаних текстів або цілі тексти, а заразом вириває з кожного журналіста душу» [35, с. 15].

У житті Зої стається багато смішних і курйозних ситуацій, як от: «Нарешті їду на роботу в переповненому тролейбусі номер дев'ять. Хоч у нашому місті з

транспорт проблем немає, у години пік усе ж таки в салон втокмачитися складно. Сумочку відчуваю десь за спиною. Хтось штурхає мене ззаду. Терплю один поштовх, другий. Проте усвідомлюю: це така манера в кишенькових злодіїв – відволікти увагу. Та мене на ці дешеві манси не зловиш. Черговий стусан. Повертаю голову до нападника. Готова до відсічі. А там – бабуся-кульбабка. Я однаково суворо й розмірено сповіщаю їй: – Крадіжка. Стаття сто вісімдесят п'ята, – голосова подача, як у відомої телеведучої. – Штраф – п'ятдесят неоподаткованих мінімумів або позбавлення волі на термін до трьох років. А бабуся така: – Ага-ага, їх, паразитів, треба на тридцять три роки запроторити аж ген кудись. – Кого? – питаю. – Депутатів, слуг цих. Кого ж іще? Це ж вони крадуть як боцюни. – Які ще боцюни? – Звичайні. Цю бабцю не переговориш і на чисту воду не виведеш за просто так. Ти їй слово вона тобі десять. Відволікає увагу – це ж ясно як божий день. ... Одним різким рухом хапаю її за руку й голосно, аби всі чули, кажу: – Хотіли в мою сумку влізти, бабусечко? Га? Я сувора, як суддя конституційного суду під час ухвалення важливого державного рішення. Я непохитна: будь ти хоч папою римським або калікою на візку, якщо ти порушуєш закон – неси відповідальність... – Ось, – сказала бабця і зняла з короткої ручки сумки ... рожеву мереживну шматину» [35, с. 23-24]. Тобто бабуся штовхала дівчину, щоб та подивилася на свою сумку і помітила рожеву білизну, яку ненароком зачепила, а Зої думала, що її хочуть обікрасти.

Ба більше, письменниця з гумором й іронією описує багато сцен з побуту журналістів: «Ефір із провидцем почався без особливих збоїв чи затримок. Якщо не вважати збоєм нетривалу істеріку ведучої Олени Кесіль, незадоволеної своїм виглядом на екрані. І ще вона була незадоволена цими одвічними чіпляннями Буля, який кожен ефір починав з фрази: – Я ж попереджав, я двадцять років усіх попереджаю, я прошу, я наказую, я вимагаю– чорне-біле, картате, смугасте й червоне не вдягати. – І де ти бачиш смугасте чи картате? – устрявала в суперечку ведуча... – Де червоне? – басила вона, тицяючи пальцем у зелену блузку й чорну спідницю. А заразом тицяючи тим самим пальцем у синій балахон гостя. – А про чорне-біле чого не питаєш? – уїдливо поцікавився Буль... – І що? Де? Яке ще

чорне й біле? – цей Тарас діяв на ведучу, як тореадор на бицюгана. – Ось, – смикнув налаковане пасмо зачіски Олени. – Це яке? Воно ж таке страшно чорне, що в мене зараз вилізуть очі. Що, не можна було якось поступово? Ще вчора ми були русяві. – Ой, не треба мене драконити, – Олена й сама страждала від того, як її пофарбували» [35, с. 36]; «– Уяви, – ділиться зі мною своїм креативом, – я стою по серед зеленого поля, у блакитній сорочці з метеликом у крапочку, а в руці у мене – величезний буряк, який я тримаю за бадилля. І я такий... – і знову зачитує текст, який я чую втретє. – Та взагалі. Це ж ціле кіно, а не сюжет, – намагалась виправити ситуацію. У цьому колективі при слові "кіно" всі завмирили, затамовували подих і настовбурчували вуха...» [35, с. 50].

Зоя Кирпач з гумором розповідає про те, як вона потрапила на роботу до телестудії: «Запитання: як я опинився на найкращому в місті масово-інформаційному борі? Ну, як вам сказати? Та так і скажу... Тато посприям. Використав деякі дрібнокорупційні схеми. Зробив кілька телефонних дзвінків. Але мушу наголосити: ніякого бандита з в'язниці не випустили через мене, тобто – як плату за моє працевлаштування. То все дружні зв'язки стали в пригоді. А до чого тут бандити? Бо мій тато очолює один із відділів кримінальної поліції. Не буду уточнювати який, бо це під грифом «секретно». Принаймні тато завжди вчив мене не патякати зайвого. То я й не буду... Моя місія як фахівчині – приходити зранку, чекати на дзвінок чи на письмові вказівки від приватного юриста, отримувати від нього цінні настанови, виконувати їх... тобто відносити необхідні папери на підпис директору чи бухгалтеру. А тоді – перетворюватись на кур'єра й, висолопивши язика, гнати в юридичну контору через дорогу від «Сьомого неба», де, власне, засідає отой юрист, який працює ще приватним нотаріусом. Він немає часу на те, аби цілими днями протирати штани на телеканалі» [35, с. 11].

Зоя описує свої колег і знайомих у властивій їй манері: «Головний редактор нашого телеканалу – чоловік хоч і строгий на позір, а по суті не ухвалює ніяких рішень і ні за що не відповідає. Для підняття власного реноме на стіні у спільному на трьох кабінеті (інші двоє – його заступників та секретарка) він



повісив шість дипломів у рамочках. Артефакти підтверджують високу професійність, компетентність та серйозність головреда. Він нізащо не стане спілкуватися із людиною не його кола. Принаймні не на роботі. Одного разу я була свідком, як він поводився зі студентами практикантами. З тих летіло пір'я в різні боки, бо вони, бач, неправильно сформулювали свою думку, звертаючись до нього. ... – Які ж ви журналісти, коли не володієте діловим мовленням? – пінився Степан Мойсейович Векслер, і його обличчя ставало схожим на переспілу сливу. – Та ми, та... – белькотіли студенти» [35, с. 12-13]; «Його заступниця – Вероніка Майоровна, молода жінка з хлопчачими поведками та схильністю до жорстоких методів редагування і спілкування з підлеглими. Вероніка вдвічі молодша, енергійніша та професійніша за Векслера, який залюбки передає кермо влади активній заступниці. Дещо дивне кермо, щоправда: неофіційні відповідальність і обов'язки – на Майоровій, подяки й дипломи – для головного редактора. І Векслера, і Майорову, здається, усе влаштовує у такому розкладі. – І що вони всі пруть на цей журналістський факультет? – переймалася Вероніка й міцно стискала щелепи...» [35, с. 13]; а також опис вбивці, яку всі вважали чудовою людиною: «Валерія Михайлівна Обухівська за роками вже пенсіонерка, а от за духом – іще дасть фору тим, хто сидить у ньюзрумі. У мій перший день на роботі їй справляли ювілей. Святкували сімдесятиріччя доволі пишно. Бо ж головну бухгалтерку всі поважали. Усі – це не лише працівники студії, а й місцеві чиновники та колеги з інших вінницьких телеканалів. Пані Валерія за свою довгу кар'єру відпрацювали на кожній із телевізійних агенцій міста... Про Обухівську у Вінниці ходили легенди, як про бухгалтерку високого штибу. Навіть Олія, якому їсти не дай, а дай когось обговорити, до Валерії Михайлівни ставився вкрай позитивно» [35, с. 42]; «Попри свій поважний вік, головбухша наша – надзвичайно сучасна жінка. Носить брендові брючні костюми. І Бренди ці не якийсь там «Ейчендем» чи «Зара», а «Прада-Гуччі-Оскарделярента». Обождноє вбрання з натуральних тканин, таких як батист, кашемір та шовк. Блузки з цієї тканини – неймовірні. Що вже казати про парфуми» [35, с. 43]; «А ще Михайлівна обождноє подорожувати. Де вона тільки

не була! Ну, звісно, є гроші, є можливість, є купа вільного часу, немає дітей і набридливих онуків, яких потрібно глядіти. Ось бухгалтерка й насолоджується життям на старості років. Сказати що Валерія Михайлівна – стара, чесно кажучи навіть в Олії язик би не повернувся. Якби мені її показали на вулиці, я б сказала, що то колишня балерина чи прима опери, але аж ніяк не бухгалтерка. [35, с. 45].

У Зої є найкращий друг, розмови з котрим теж містять багато гумору та іронії: «Сергій Павлович Олійник – головний інженер телеканалу «Сьоме небо». Йому сорок три роки, він самотній, колись давно був одружений, і Олії час від часу перепадає від колишньої. Раз на кілька місяців та присилає йому посилки зі Штатів» [35, с. 31]; «Ми з Олією щось нахшталт друзів. Навіть не друзів, а подружок. Він любить розповідати всілякі нісенітниці. Він знає все про всіх, і навіть, припускаю, те, чого не знають про себе навіть ті, про кого він знає геть усе. – Ця стара шкапа знову пофарбувала волосся у страшний колір, – з порогу доповідає. Обов'язково треба перепитати, кого він має на увазі, бо ж для Олії жінки на студії через одну – старі шкапи... найімовірніше, я в нього «мала мимра», чи «дрібна жучка» або «пшоняна каша», чи, може, «підірвана курка». Бо в його табелі про ранги є й такі позиції» [35, с. 29-30]; «– Добре, зайду пізніше, коли в тебе трошки пробудиться інтерес до життя й розколошкається почуття гумору. – Ти знов забув свій андроїд, – кричу йому в спину. – Ага, забув. Це я спеціально лишив, – робить вигляд, що жартує. Гебельсівська тактика: каже 80 відсотків правди, у якому домішує десять відсотків псевдо гумору і ще стільки ж – абсолютної брехні. Олія – людина, яка попри цілий набір негативних якостей лишається приємною у спілкуванні. Він неординарний. І як почне ж про когось розповідати, та в барвах – наче театральна постановка, тільки встигай час від часу щелепу закривати. Бо вона сама поступово відвисає. Я намагалася контролювати цей рух щелепи, але настає той момент, коли процес стає невідконтрольним... – Олійник! Сергію! Сергію Павловичу-у-у-у, – зі східців кричить мало не луснув Буль. – Щоб тобі добре було, де ти лазиш?... Ховається за мій стіл. як маленький, їй-бо. Ще й зловтішається, шепочуться з-під столу. – Ефір не можуть почати. Я один кабельок заникав...» [35, с. 32]. Смішним є також

випадок, коли Зоя втратила свідомість, а Сергій намагався їй допомогти: «Частка секунди – і мені розвиднілось. На мене накинувся з цілунками Олія. Це бридко. Він мені, звісно, друг, тож такого підступу я від нього не очікувала. Мій мозок працював у неправильному напрямку, думаючи, що Олія раптом запалав до мене нечуваним коханням. Лівим оком я все ще спостерігала за його вираженими баньками, а правим боковим зором – уже фіксувала з'яву Вероніки плюс Валерії» [35, с. 85]; «Олія почав корчити з себе народного артиста, виконував роль, трагікомічно нітився, широкими жестами витирив собі рот, зиркав осудливо на мене і врешті випалив: – Як тобі, Зоє, не соромно? Я розумію, всі на нервах. Але ми з тобою – лише друзі. Запам'ятай!» [35, с. 86].

Зоя Кирпач змогла домовитися з детективом співпрацювати: «– Ваш тато, Зоє, не тільки там постарався, як ви кажете. – Тобто? – у мене шалено застукало серце. – Юрій Михайлович попросив мене взяти над вами шевство. Назвемо це так. Бо ж він знає вашу вдачу й ваш потяг до розкриття злочинів. Каже, що це у крові і не підлягає викоріненню. Тому я контролюватиму ваші дії. А ще – я знаю, що ви не винні. Бо ж не може вчинити злочин людина, яка вміє їх розкривати. Безлад підморгнув мені. – А приглядати за мною – це як? – Якщо ви хочете бавитись у нишпорку, – Ігор Андрійович зробився в одну мить геть іншим. На ньому ніби тріснула оця кришталева оболонка, – то будь ласка. Бавтесь. Тільки не переходьте мені дорогу. Допомогати слідству – скільки завгодно, усе, що вже знаєте чи дізнаєтесь, маю знати і я. «Овва, та він боїться, що я самотужки розкрию цю справу і всі лаври дістануться мені», – мені залоскотало в міжребер'ї, і захотілось несамовито реготати» [35, с. 108].

У романі вистачає самокритики і самоіронії у головної героїні. Наприклад, «А сама думаю: «Оце дожилась: те, що мала б говорити потай, про себе, виношу на загал, не контролюю себе ні краплі. Це ж чого так можна наляпати?» [35, с. 27]. Зоя також ділиться своїм досвідом роботи перед камерою: «Це мій перший досвід у ролі підставки під мікрофон. Професія, скажу вам, не з найкращих. Чіплятись до людей по серед міста з дурнуватими чи навіть і розумними запитаннями – це якось не для мене. При кожному новому підході до



вінничанина з якогось дива відчувала сором. Олег час від часу підбадьорював мене, але, мабуть, не через солідарність, а задля швидшого завершення редакційного завдання. Підбадьорював час від часу, а гримав весь час. – Що ти мнешся? – дратувався. – І не сунь їм мікрофон просто в рот. Тримай на відстані. І роби щось, аби рука з мікрофоном не трусилась, ніби в тебе пропасниця. І проси людей із тобою спілкуватися, а не зі мною. що вони мені в камеру заглядають, як дятли? І стій один раз ліворуч від мене, інший раз – праворуч. Та куди ти пішла? Не доганяй уже їх. Тікають люди від тебе – нехай тікають. І не кричи на них. Питай украдливо... – і таких добрих порад ще зо сто» [10, с. 169].

Письменниця у романі запевняє читача, що бухгалтерка не може бути вбивцею: «– Не може, – зняла стікер. Тоді подумала і зняла ще папірець з іменем бухгалтера Обухівської. Навіщо їй гроші, якщо вони в неї і так є? Придумати мотив бухгалтерці я не могла, хоч як не тужилася. Ні любов, ні влада, ні гроші не підходили. Бо ж навряд вона хотіла стати зіркою екрану, їй ніяким чином не перейшла дорогу Олена Кесіль – навіть чоловіка не відбила, бо ж цивільний чоловік пані Валерії помер років із тридцять тому...» [35, с. 123]. Згодом авторка називає справжню вбивцю у творі, але читачі, котрі звикли до жартів, не сприймають ці слова всерйоз: «– А я знаю, хто це міг бути, – мовив і рвонув до дверей. Різко відчинив їх, роззирнувся і, зачинившись, прошепотів. – Це бухгалтерка. Та щоб тобі, Оліє, добре було. Це ж треба такі смішні версії озвучувати. Я аж видихнула вголос і пхикнула неконтрольовано. – Ти не пихкай, – погрозливо сказав. – Ти слухай, що я тобі скажу. Це старе одоробло за баки хоч кому горло перегризе. – І звідки такі відомості? – Запитала, втрачаючи цікавість до версії Олії. – Я приходжу до неї і кажу, що мені нарахували менше зарплати, ніж минулого місяця. «Чому?» – питаю. А вона мені – з таким, знаєш, зверхнім ставленням, ну ти знаєш, як вона вміє... «Це, – каже, – ви не до мене претензії висувайте, а до директора. Це він, мовляв, вам зняв гроші за так звані перепрацювання, бо ж ніяких від вас перепрацювань немає». Ну не одоробло, га? Хіба такі люди цінують життя інших? При всій моїй повазі до неї, все ж так не годиться. Від таких людей можна очікувати чого завгодно. – Та заспокойся ти,

Сергію. І подумай логічно. Навіщо Валерії вбивати Олену?...» [35, с. 164], авторка вміло приховує істину.

У детективі Наталки Доляк присутні описи мікрорайонів Вінниці і їх особливостей: «Із Поділля мене домчала маршрутка. Шість гривень – купа задоволення» [35, с. 118]; «Мої справи мене до спортивного клубу, «Фітнес», розташованого в мікрорайоні «Вишенька». І навіщо Олена пхалася в таку далечінь на йогу? Немає спортивних клубів десь поблизу, чи що? Чи бодай у тому районі, де мешкала вона? Стоп! А я й не знаю, де жила Олена. Чомусь думала, що десь у центрі. Набрала Едуардівну. – Алло, Марино Едуардівно, ану скажи мені адресу, за якою прописана Олена... тобто була прописана. Едуардівна відразу випалила адресу навіть з індексом. от пам'ять у людини. Взірцева працівниця відділу кадрів. Убита Кисіль мешкала у порівняно новому мікрорайоні Поділля... Мікрорайон «Поділля» – сучасні бетонні джунглі для середнього класу. Це тобі не п'яти поверхова Вишенька з її хрущовками. Тут будинки ростуть у вись, на відміну від лежачих вишенських. Для мене, мешканки старого-доброго Замостя, Поділля – незручне для проживання. Йду оце між гарними однотипними висотками й розумію – не моє. Навіть незважаючи на те, що тут найменша квартира – метрів шістдесят, що втричі більше, ніж моє орендоване помешкання. «У мене вбивство в голові чи житло?» – повернула себе в потрібне русло» [35, с. 120].

**Висновки.** Отже, Наталка Доляк створює романи «Шикарне життя у Вупперталі» і «На “Сьомому небі”» за законами детективного жанру. Більшість фундаментальних принципів і критеріїв класичного детективу можна віднайти у текстах. Перший детектив, який має іронічну подачу, зазнав модифікації жанру. Також у ньому відобразилося життя українки за кордом і спілкування з людьми різних національностей. Другий роман-детектив письменниці є особливим: він легкий для сприймання, гумор й іронія роблять ситуації менш моторошними. До того ж важливою у романі є не лише детективна лінія. Роман прикрашають топоніми Вінниці, які зацікавлюють і дозволяють читачам проникнути в особливу атмосферу вінницького телебачення.

## ВИСНОВКИ

У художніх творах проявляється неповторна індивідуальність митця. До формантів стилю належать актуальні для письменника тематика і проблематика, жанр, ідейний зміст, система образів, композиція, тобто елементи зовнішньої та внутрішньої форми, змісту художнього твору. Оскільки письменник існує в соціумі, на нього впливають різні соціальні процеси, що стає причиною емоційного осмислення життєвого досвіду, формування тематичної зорієнтованості творів і утворення особистісного способу художнього узагальнення. У літературно-критичному контексті художня проза Наталки Доляк недостатньо висвітлена у працях дослідників. Так, до її романів написали передмови О. Хвостова, В. Гранецька, рецензії Міла Іванцова, Т. Белімова, Ю. Камаєв, У. Галич, О. Деркачова, статті Т. Хом'як і Н. Горбач.

У літературному творі письменниця виявляє образне мислення, створює і комбінує різні образи, внаслідок чого в художній формі передає свої емоції, спостереження і узагальнення. У романі «Гастарбайтерки» авторка художньо моделює жіночі образи, найяскравішими з яких виявляються образи-персонажі Галини Манькович, Наталки Кулібаби і Лариси Шимонко. Письменниця торкається теми праці українців за кордоном, проблем заробітчанства, родинних стосунків, неповних сімей і людського осуду. Галина – викладачка німецької мови у школі, зразкова дружина і мама, проте після смерті чоловіка, з появою невістки і внука, вона стає зайвою для своїх рідних і вирішує переїхати до Німеччини. Авторка описує як здорова, ерудована і приваблива українка поступово гасне, важко працюючи прибиральницею у домі старої ффрау. Наталка - танцівниця, яка займалася продажем килимів і витратила на це свою молодість і здоров'я. Понад усе дівчина мріяла добудувати дім і народити дитину, проте це їй не вдалося, за кордоном дівчина звикла жити і працювати, знайшла нових друзів і навіть стала хрещеною мамою. Третя героїня, Лариса, виховує разом зі своєю матір'ю хлопчика і змушена поїхати на заробітки. Вона також важко працює, їй не щастить з роботодавцями, проте її доля складається краще: Галина



перед смертю заповідає гроші майбутній дитині Наталки, а та віддає їх Ларисі. Авторка поєднує дві форми втілення психологізму: висвітлює характери героїнь зсередини і через зовнішні прояви.

У романі «Заплакана Європа» письменниця торкається проблем української еміграції і життя біженців. У творі простежується феміністичний дискурс. Так, наявні зв'язки між образом головної героїні і основними феміністичними ідеями. Письменниця звернулася до особистого досвіду, показала складний внутрішній світ героїні, тиск соціуму на жінку, складність життя жінки в патріархальному суспільстві, проблематичне материнство (мотиви неможливої, перерваної вагітності і абортів), загострене відчуття справедливості і чутливість до спроб приниження жінок, ревізія патріархальних цінностей і перегляд усталеного розподілу гендерних ролей, знищення міфів про жінку як слабку і несамотійну істоту.

Світоглядна позиція, система цінностей і ставлення до громадського життя зумовили творчий темперамент письменниці. Наталка Доляк висвітлює актуальні і важливі теми, осмислює складні історичні періоди української історії. Так, роман «Чорна дошка» покликаний нагадати про Голодомор як геноцид української нації, вчинений в 1932–1933 роках. Авторка пише про цей злочин проти людства як про окремо взяті історії людей та цілих родин. Олесь Терновий – головний герой роману, робочий кореспондент обласної газети «Більшовицька правда», котрий стає свідком смертей рідних і знайомих, а також знищення його рідного села Веселівки. Важливим у романі є образ записника-щоденника – збереженої інформації про Голодомор і переданої Олесем внучці, а також образ «чорної дошки» – списків сіл, які не виконували план хлібоздачі, тому отримували штрафи і санкції, аж до прямих репресій. У романі простежується зміна характеру і світобачення головного героя, котрий переїжджає з села до міста, і, під впливом радянської пропаганди, починає вірити в ідеали партії, вихваляти у статтях основні положення комунізму і боротьбу з розкуркуленням. Проте під час робочої поїздки до села, Олесь бачить реальну ситуацію, коли

люди важко працюють, але не мають їжі, втратили своє господарство, землю, хворіють і повільно помирають від перевантаження і голоду.

У романі «Загублений між війнами» розповідається про життя українського письменника Юрія Будяка (Покоса). Наталка Доляк творить образ письменника і воїна, нескореного тоталітарною системою і відданого своїй державі. Юрій Покос у творі постає як людина зі сталевим духом та відчуттям власної гідності, українцем, який не відмовляється від своєї національності, визнаним письменником, знавцем багатьох мов і хорошим другом. Він двічі потрапляє на фронт: в Англо-бурській і Першій світовій війні, де його вважали хорошим знаменом, бо люди з загону під його командуванням залишалися неушкодженими. Проте Юрій Покос зрозумів безглуздість будь-якої війни, а також був змушений спалити свої твори, залишивши лише тексти для дітей.

Наталка Доляк зберігає авторську індивідуальність при використанні чітко окреслених, давно сформованих жанрів. У її доробку є романи різних жанрів: роман-симптом або антиутопія, роман-хроніка, наближений за жанром до документальної новелістики, історично-біографічний роман, класичний та іронічний детектив.

Роман «Шикарне життя у Вупперталі» зазнав жанрових модифікацій. Так, авторка дотримується багатьох правил класичного детективу С. Ван Дайна: присутній детектив-аматор – Зоя Кирпач; у центрі сюжету – загадка, яка має відгадку і задіює логічне мислення читача; традиційний каркас сюжету: злочин – дедуктивне розслідування – розкриття – покарання злочинця; є вбивство, навіть три; класичні для детективу сюжетні ходи; є помилково підозрювана людина; вбивцею виявився найменш підозрюваний персонаж; читача навмисно не вводять в оману; таємниця злочину розкрита суто матеріалістичним шляхом. Проте, цей роман можна віднести до жанрової модифікації іронічного детективу, оскільки центральною у тексті є іронічна подача. У своїх розповідях Зоя Кирпач іронізує над знайомими, обставинами, своїм характером і зовнішністю, політикою, модою і шкільною освітою. Найвиразніше у романі зазнають модифікації два правила: 1) у романі не повинно бути любовної лінії, 2) ні сам

детектив, ні хто-небудь з офіційних слідчих не повинен виявитися злочинцем. Любовна лінія є, проте авторка приділяє їй мало уваги. Злочинцем виявилася більш-менш важлива дійова особа – поліцейський Альбервайм Біловські, проте він насправді є пастирем церкви-секти в Ессені і вдає з себе поліцейського для своїх особистих цілей.

Роман «На “Сьомому небі”» – зразок класичного детективу. Так, у романі немає випадкових деталей, злочин розкривається за допомогою роботи інтелекту, злочинцем виявляється важлива дійова особа, самогубство не пояснює загадки злочину, ні Зоя, ні слідчий не виявляються злочинцями та ін. Важливими у романі постають гумор та іронія. Головна героїня потрапляє в смішні ситуації, іронізує над собою, з гумором описує побут телестудії, називає прізвиська персонажів, що розбавляє суворість жанру детективу. У романі Наталка Доляк описує мікрорайони Вінниці і їхні особливості, що вирізняє її серед інших письменників.

У прозі Наталки Доляк відбилися теми і проблеми праці українців за кордоном, Голодомору, війни, жертв сталінських репресій, родинних стосунків, життя біженців, становлення жінки як особистості, дружби між чоловіком та жінкою, романтики у стосунках. Письменниця зберігає авторську індивідуальність, використовуючи різні жанрові моделі, а також при модифікації детективного жанру. Важливе місце у творах займає опосередкований образ України і описи Вінниці.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Bojko, D., Bednarek, J. Holodomor: The Great Famine in Ukraine 1932-1933 (Poland and Ukraine in the 1930s-1940s: Unknown Documents from the Archives of the Secret Services). January 1, 2009. Режим доступу: <http://history.org.ua/LiberUA/978-83-7629-077-5/978-83-7629-077-5.pdf> (дата звернення: 20.10.2021).
2. Malanyuk, M. S., Barnych, I. I., Svydnytska-Illkiv, N. V. The concept of EVIL in A. Christie's detective stories. *Scientific journal of the Lviv State University of Life Safety "Philological Periodical of Lviv"*. № 4, 2018.
3. Muntian, A.O., Shpak, I.V. Transformation of the detective story in Donna Tartt's novel "A secret history". *Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*, 2018. Вип. 2(88). С. 83-96.
4. Van Dine S. S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. *The American Magazine*, September 1928. Режим доступу: <http://gaslight-lit.s3-website-central-1.amazonaws.com/gaslight/vandine.htm> (дата звернення: 16.11.2021).
5. VI Сабарівські студентські наукові читання: збірник матеріалів і праць / ред. О. Є. Соловей, О. В. Пуніна. Вінниця: Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2020. 40 с.
6. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ : Факт, 2008. 320 с.
7. Баранова І. О. Літературна традиція як діалогічне розуміння міждисциплінарних зв'язків (родо-жанровий та стильовий аспекти). *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. 2. С. 286-293.
8. Башкирова О. Художня репрезентація жіночості в сучасній українській романістиці. *Слово і Час*. 2020. № 6. С. 72-86.
9. Белімова Т. «Заплакана Європа» Наталки Доляк – роман-симптом сучасної української літератури. URL: <https://cutt.ly/AnNVt4M> (дата звернення 15. 08. 2021).

- 10.Бернадська Н. І. Новітній український роман: жанрові модифікації і їх вивчення. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. Серія : Філологічна. 2016. Вип. 13. С. 18-23.
- 11.Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
- 12.Білоус П. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
- 13.Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків.: Діса плюс, 2015. 368 с.
- 14.Борисенко В. К. Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932–1933 роках / ред. В. Романюк. Київ: ВД «Стилос», 2007. 288 с.
- 15.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури / за ред. О. Галич. Київ: Либідь, 2005. 460 с.
- 16.Галич У. Минулому не помстишся. URL: [bukvoid.com.ua](http://bukvoid.com.ua) (дата звернення 17. 08. 2021).
- 17.Головій О. Неореалістичний тип персонажа у творчості В. Винниченка та Гр. Тютюнника. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 14-24.
- 18.Головченко Н. І. Теоретико-методологічні засади вивчення художнього тексту з урахуванням стилю. *Інформація і право*. 2011. Вип. №5. С. 88-94.
- 19.Гомілко О. Фемінізм. *Філософський енциклопедичний словник* / за ред. В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 664. 742 с.
- 20.Горбач Н. В. Іронічний контекст детективу Н. Доляк «Шикарне життя у Вупперталі». *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції БДПУ, 28 – 29 вересня 2017 р. Бердянськ*, 2017. С. 30 – 32.
- 21.Горбач Н. В. Модифікація жанрової матриці в іронічному детективі Н. Доляк «Шикарне життя в Вупперталі». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2018. Вип. 1. С. 69-73.

- 22.Горбаченко К. Художня інтерпретація історичної травми Голодомору в романі Н. Доляк «Чорна дошка». *Матеріали студентських наукових читань*: зб. наук. праць / за ред.: Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Бакум З. П., Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І. та ін. Кривий Ріг, 2018. Вип. 3. С. 27-31.
- 23.Гранецька В. Невигадана історія: [передм.] / Заплакана Європа: роман Наталка Доляк. Харків, 2013. С. 5-6.
- 24.Грицак Н. Р. Літературознавчі передумови використання жанрового шляху аналізу з урахуванням національної специфіки художнього твору в професійній підготовці майбутніх учителів зарубіжної літератури. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка*. Сер. : Педагогічні науки. 2018. Вип. 3. С. 135-143.
- 25.Гуляк Т. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. Вип. 37. Том 1. С. 153-158.
- 26.Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. № 28 (277). С. 35–39.
- 27.Гуляк Т. М. Модифікації жіночого детективного роману у творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. Філол. наук зі спеціальності 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2019.
- 28.Даниленко Л. Концепт життєвих цінностей емігрантів у романах «Рівновага» В. Винниченка і «Заплакана Європа» Н. Доляк. *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 6, 2015 р.
- 29.Денисюк І. Актуальні проблеми вивчення генології. *Слово і Час*. 2006. № 7. С. 68-71.



- 30.Деркачова О. Шкарпетки, німці та любов. URL: <https://cutt.ly/8TfyGp8> (дата звернення 12.08.2021).
- 31.Доляк Н. Гастарбайтерки. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. 256 с.
- 32.Доляк Н. Шикарне життя у Вупперталі: роман / серія «Український детектив». Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2017. 368 с.
- 33.Доляк Н. Загублений між війнами. Харків: Клуб Сімейного дозвілля, 2015. 492 с.
- 34.Доляк Н. Заплакана Європа : роман / Передм. В. Гранецької. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. 285 с.
- 35.Доляк Н. На «Сьомому небі». Київ : Видавництво «Темпора», 2020. 310 с.
- 36.Доляк Н. Чорна дошка : роман / Передм. В. Гранецької. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. 368 с.
- 37.Жупанський О. «Привид мертвого дому» Валерія Шевчука є для мене квінтесенцією того, чим має бути художня література у широкому її значенні. URL: <https://cutt.ly/sTfyNHS> (дата звернення: 06.09.2021).
- 38.Задорожна О. Жінка в літературі і феміністичний рух в Україні. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17, т. 1. С. 466–470.
- 39.Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ: Академія, 2010. 253 с.
- 40.Іванцова М. Три жіночі історії від тієї, хто в курсі. URL: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/25548/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/25548/) (дата звернення: 25.12.2020).
- 41.Про загадкові вбивства на вінницькому ТБ : інтерв'ю. URL: <https://cutt.ly/emXqpvr> (дата звернення: 19.12.2020).
- 42.Я і Вінниця – одне ціле, ми з нею тотожні : інтерв'ю. URL: <https://cutt.ly/DmXwzkc> (дата звернення: 19.12.2020).
- 43.Кохання – це захворювання, це сила, яка не будує, а руйнує : інтерв'ю. URL: <https://cutt.ly/zmXwpXv> (дата звернення: 18.12.2020).
- 44.Наталка Доляк: «Після перемоги на «Коронації слова» спала зі статуеткою» : інтерв'ю. URL: <https://cutt.ly/BmXqTdF> (дата звернення: 28.12.2020).

- 45.Тернопіль: репрезентували чесну книгу про заробітчанок. URL: <https://cutt.ly/3mXqcsQ> (дата звернення: 19.12.2020).
- 46.Калимон Ю., Кульчицький І., Ліхнякевич І. Ідіолект, ідіостиль, індивідуальний стиль. Тотожне чи різне? *Науковий вісник Східноєвропейського нац. університету ім. Лесі Українки*. 2014. № 5. С. 226-229.
- 47.Камаєв Ю. Шикарне життя з чорного ходу, або Убивства в місті аспірину. URL: <https://cutt.ly/aTfyajt> (дата звернення: 30.10.2021).
- 48.Конквест Р. Жнива скорботи. Радянська колективізація і голодомор. Київ: Вид-во «Либідь», 1993. 280 с.
- 49.Корпан Н. Написала детектив про Вбивства на вінницькому ТБ / газета RIA URL: <https://cutt.ly/jTfy3UY> (дата звернення: 28.12.2020).
- 50.Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск : Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. 256 с.
- 51.Лемкін Р. Радянський геноцид в Україні / ред. Р. Сербин; упоряд. О. Стасюк. Міжнародний благодійний фонд «Україна 3000». Київ: Майстерня книги, 2009. 208 с.
- 52.Ленська С. В. Українська мала проза 1920 - 1960-х років: ідейно- тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». К., 2015. 470 с. URL: <https://cutt.ly/7TfF4HV> (дата звернення: 25.10.2020).
- 53.Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
- 54.Літературознавчий словник-довідник / за ред. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. К.: Академія, 1997. 752 с.
- 55.Маламура С. Про вбивства на вінницькому телеканалі вже можна прочитати в новому романі письменниці Наталки Доляк. URL: <https://cutt.ly/WmXwAdk> (дата звернення: 25.10.2020).

56. Норец М. В. Детективний і шпигунський роман: «клітинна» модель жанроутворення. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 267. С. 188–193.
57. Огієнко В. Травматична подія, індивідуальна пам'ять про неї та особистий наратив : між травматичною подією та її репрезентацією. *Національна та історична пам'ять* : зб. наук. праць. 2011. Вип. 3. С. 227–244.
58. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
59. Голод 1932-1933 років на Україні: очима істориків, мовою документів / кер. кол. упоряд. Р. Я. Пиріг. Київ: Політвидав України, 1990. 605 с.
60. Рибалка А. Заробітчанська одіссея. ЛітАкцент. 2013. URL: <https://cutt.ly/JYt9D3C> (дата звернення: 20.12.2020).
61. Руссова В. Гастарбайтери та емігранти: опозиція і єдність (за романами М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» та Н. Доляк «Гастарбайтерки»). *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ*. V Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики : зб. наук. праць. 2016. С. 426-434.
62. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія. Київ : Наша культура і наука, 2010. 356 с.
63. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підручник. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
64. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Перекл. з франц. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
65. Томбулатова І. Індивідуальний стиль письменника: чинники та носії *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. 2013. Вип. 16. С. 132-138.
66. Філахтова М. Н. Виднокола творчості Наталки Доляк: біобібліогр. нарис / Комунал. закл. «Обл. б-ка для юнацтва ім. В. Симоненка» Черкас. облради; авт.-уклад. Н. М. Філахтова. Черкаси: [б. в.], 2017. 20 с. (Лауреати Всеукраїнської літературної премії імені Василя Симоненка; вип.10).



67. Філоненко К. І. Індивідуальний стиль автора у творі К. Функе «Чорнильне серце» (книга перша) та збереження його у перекладі. Автореферат на здобуття наукового ступеня магістра. Миколаїв, 2019.
68. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк: Ландон – XXI, 2011. 432 с.
69. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ: Аспект-Поліграф, 2006. 156 с. : портр.
70. Хом'як Т. В. Жіночі образи та засоби їх характеротворення в романі Н. Доляк «Гастарбайтерки». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 13. С. 280 – 286.
71. Хом'як Т. В. Поетика кольору в романі «Чорна дошка» Н. Доляк. *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. 2016. № 1. С. 55-63. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_fi\\_2016\\_1\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2016_1_11) (дата звернення: 30.10.2021).
72. Хом'як Т. В. Портрет як один із засобів художнього моделювання голодомору в романі «Чорна дошка» Н. Доляк. *Вісник Запорізького національного університету*. Серія: Філологічні науки: зб. наук. пр. Запоріжжя, 2017. № 2. С. 50–57.
73. Чижик К. В. Образ нескореної людини в тоталітарному світі роману Наталки Доляк «Загублений між війнами». *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. 2017. № 1. С. 63-67.
74. Чик Д. Ч. Поняття жанрової системи в сучасній літературознавчій теорії. *Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 1 (15). С. 230–235.
75. Черноус В. П. Творчість особистості у дискурсі практичної психології. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти*. 2014. Вип. 8. С. 99-101.
76. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення: навч. посібник. Вид. друге, доповн. Одеса: Астропринт, 2011. 152 с.