

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

**ВАСИЛЕНКО ВАДИМ СЕРГІЙОВИЧ**

УДК 821.161.2:82-3«19»: 616.001

**МОДИФІКАЦІЯ ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ПРОЗІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література

**ДИСЕРТАЦІЯ**

на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

**МОВЧАН РАЇСА ВАЛЕНТИНІВНА,**

доктор філологічних наук, професор,  
провідний науковий співробітник

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка  
НАН України

КИЇВ – 2016

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАВМИ.....</b>	<b>10</b>
1.1. Травма як соціокультурна категорія.....	10
1.2. Літературознавчий контекст осмислення травми.....	25
<b>РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЙНИ ЯК ПОСТТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ.....</b>	<b>42</b>
2.1. Дескрипція воєнної травми в українській еміграційній прозі.....	42
2.2. Досвід воєнної катастрофи в повісті «Останній постріл» Романа Колісника.....	66
2.3. Місто як травма: історія окупації в романі «Хрещатий Яр» Докії Гуменної.....	85
<b>РОЗДІЛ 3. ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ТРАВМА КРІЗЬ ПРИЗМУ ГЕНЕРАЦІЙНОГО РОЗРИВУ.....</b>	<b>110</b>
3.1. Тоталітаризм і генерації: роман «Сад Гетсиманський» Івана Багряного і повість «Ротонда душолюбців» Тодося Осьмачки.....	110
3.2. Між «імперською матір'ю» та «колоніальним батьком»: генераційний розрив як ознака колоніальної дійсності в повісті «Чудасій» Ольги Мак.....	125
3.3. Категорія постпам'яті у прозі другого покоління української еміграції.....	139
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>171</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>179</b>

## ВСТУП

Сучасне літературознавство дедалі частіше апелює до таких зразків художнього й документального письма, в яких актуалізовано травматичне минуле (людини, роду, нації). Студії травми як один із провідних напрямів сучасної гуманітаристики стали динамічним полем для дослідження (пост)колоніальних, (пост)тоталітарних стратегій та ідеологій, аналізу різних форм і риторики насильств, підпорядкувань (національних, расових, генераційних, гендерних тощо).

Для українського суспільства, історія якого досвідчила не одну політичну, соціальну, екологічну травми впродовж ХХ ст., репрезентація і сприйняття власного досвіду стали серйозними суспільним і науковим викликами. Попри це, у сучасній українській гуманітаристиці, за небагатьма винятками, спостерігаємо дефіцит наукових рефлексій, націлених на елементи артикульованого чи імпліцитно присутнього в культурі болю, майже цілковиту відсутність аналізу того антропологічного історичного досвіду ХХ ст., яким є травма. У літературі ХІХ, ХХ – початку ХХІ ст. такий досвід стосується передусім колоніального, тоталітарного минулого, що нагадує про політичний і психологічний тиски, під якими перебувала чи перебуває травмована людина. І йдеться не лише про сегменти колоніального, тоталітарного минулого, а й про його (іноді невиліковний) психологічний спадок: генераційні розриви, гендерні конфлікти, нове розуміння ідентичності тощо.

Дослідники, заангажовані в постколоніальні, посттоталітарні дослідження, розуміють травму як один із визначальних культурних феноменів ХХ–ХХІ ст. Загалом цей феномен пов'язують із сприйняттям, осмисленням і репрезентацією політичних, економічних, екологічних катастроф, які набули важливого історичного та культурного значень. Українська культура ХХ ст. є компіляцією свідчень про такі апокаліптичні події, відтворення яких Е. Левінас пропонує розглядати як «репрезентацію в

дужках», наголошуючи на обмеженості ресурсів пам'ятання та способів зображення травматичної реальності. До того ж ця компіляція така складна, що на питання про те, яка (глобальна чи національна) катастрофа вплинула на зародження та формування посттравматичної свідомості, однозначно відповісти неможливо. Серед спектру катастроф ХХ ст. сучасні дослідники говорять про Голодомор, Другу світову війну, Чорнобиль як про апокаліптичні події, що стали конститутивною частиною української ідентичності (зокрема культурної). Загалом проблематика осмислення й репрезентацій антропологічного досвіду ХХ ст. в українській культурі, політиці, медіа невіддільна від понять історичної пам'яті й амнезії, колоніального й тоталітарного насильств, свідка та свідчення, принципів для дослідження травми.

**Актуальність теми дослідження.** У контексті дисциплін, для яких травма стала об'єктом вивчення, досі не продемонстровано однозначного розуміння цього поняття. Травму, яка маніфестує свою мінливість, неможливо уявити як термінологічно стале позначення, як своєрідну *constanta*. Усе ж, моніторинг останніх досліджень переконує: категорія травми, яка *apriori* належить до галузі психології та психіатрії, потребує концептуального розгляду в культурній (зокрема літературній) площині. Українська еміграційна проза другої половини ХХ ст. є евристично продуктивним полем для осмислення колоніальної, тоталітарної дійсності, повоєнного досвіду тощо. Вона наголошує на втраті уявного чи реального об'єкта (батьківщини, історії, культури тощо), межує з художнім міфом і політичною інвективою (антиколоніальною, антитоталітарною). Загалом посттравматичний досвід можна вважати однією з визначальних ознак літературної і культурної ситуацій української еміграції. Аналіз модифікації травми в українській еміграційній прозі допомагає краще зрозуміти як психологічну природу художнього письма, так і соціокультурну реальність повоєнної української еміграції. Звісно, теорія травми не є єдиною можливою інтерпретацією цього корпусу прози, але – як одна з траєкторій прочитання – унаочнює такі особливості художнього тексту, які впадають із

гомогенного літературознавчого дискурсу, сфокусованому, зокрема, на категоріях міфу та пам'яті. Питання, навколо якого зосереджено увагу, полягає в тому, яку природу має та чи та травма, у який спосіб і за допомогою яких художніх засобів її відображено в тексті. Однак дослідницький проект передбачає аналіз не репресивних форм колоніального, тоталітарного режимів, відображених в українській еміграційній прозі, а травми як мови, певного дискурсу, що виробився всередині самої еміграційної літератури.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація є складовою комплексних наукових досліджень відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України й відповідає плановій темі «Українська література ХХ – початку ХХІ століть: теми, проблеми, жанри, стилі» (державний реєстраційний номер 0114U004389). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (протокол № 3 від 18. 03. 2014 р.) і схвалено на засіданні Бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 03. 06. 2014 р.).

**Мета дисертаційного дослідження** – проаналізувати модифікацію травми як категорію антропологічного досвіду й визначити специфіку її реалізації в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення **завдань**, які допомагають конкретизувати питання, що утворюють предмет дослідження:

- 1) висвітлити досвід аналітичної характеристики травми в теоретичному та прагматичному аспектах;
- 2) визначити наскрізні локуси травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст.;
- 3) проаналізувати дескрипцію воєнної катастрофи як посттравматичного досвіду через змістові концептуальні моделі Іншого, свідка й учасника, кожна з яких демонструє природу людської реакції на ситуацію травми;

4) проінтерпретувати генераційний розрив як результат травматичної колоніальної, тоталітарної дійсності;

5) означити аналітичні потенції використання теоретичного інструментарію травми, його значущості для дослідження української еміграційної прози.

**Об'єктом дослідження** є різні за жанровою та естетичною природою прозові тексти письменників української еміграції другої половини ХХ ст., які артикують репрезентативні стратегії художнього вивчення травми.

За **предмет дослідження** править модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст., яку конкретизовано окресленням основних теоретичних і практичних аспектів вивчення травматичного досвіду.

**Матеріалом дослідження** стали художні тексти представників повоєнної української еміграції: І. Костецького (новела «Тобі належить цілий світ», 1946), Ю. Косача (новели «Остання атака», 1937; «Ноктюрн b-mol», 1946), Я. Курдидика (збірка «Два кулемети», 1954), Р. Колісника (повість «Останній постріл», 1989), Т. Осьмачки (повість «Ротонда душогубців», 1956), Д. Гуменної (роман «Хрещатий Яр», 1956), О. Мак (повість «Чудасій», 1956), І. Багряного (роман «Сад Гетсиманський», 1950) та ін., а також проза другого покоління емігрантів: В. Лисенко (роман «Жовті чобітки», 1954), А. Мельничука (роман «Що розказано», 1994), Дж. Кулик-Кіфер (роман «Зелена бібліотека», 1996) та ін., які розглянуто в типологічному аспекті.

**Теоретичну й методологічну основи дослідження** склали праці з теорії психоаналізу (К. Горні, С. Жижека, Ж. Лакана, Ф. Фанона, З. Фройда, Е. Фромма та ін.), студій травми як автономного розділу гуманітарних наук (Дж. Александера, Е. Альфрена, Дж. Батлер, Дж. Герман, Т. Вайзер, Р. Еєрмана, К. Карут, Д. ЛаКапри, Д. Лауб, Р. Лейс, К. Меррідейл, Дж. Мітчелл, Е. Сантнера, Ш. Фелман, П. Штомпки, Т. Гундорової, О. Мороз та ін.), постколоніальної критики (Б. Ашкрофта, Г. Бгабга, Г. Гріффітса, С. Дюрінга, Е. МакКлінток, Б. Перрі, Е. Саїда, Г. Ч. Співак, Г. Тіффіна, Е. Томпсон, Ф. Фанона, О. Гнатюк, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Павличко,

М. Павлишина, Я. Поліщука, М. Рябчука, Л. Сеника, В. Чернецького, М. Шкандрія та ін.), теорії тоталітарного суспільства (Т. Адорно, Х. Арндт, В. Беньяміна, Е. Фромма та ін.). Крім того, у роботі використано дослідження вчених із питань функціонування української літератури в еміграції (С. Андрусів, Д. Гузара-Струка, В. Державина, М. Жулинського, Л. Залеської-Онишкевич, Н. Колесниченко-Братунь, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Н. Мафтин, Д. Нитченка, О. Піскун, В. Просалової, М. Ревакович, М.-Р. Стеха, М. Шкандрія та ін.).

**Методи дослідження.** Специфіка дослідження стратегій художньої модифікації травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. спонукала до залучення різних інтерпретаційних методик. Для написання дисертації використано аналітичний інструментарій психоаналізу, історичного та соціологічного знань, принципи постколоніальної критики.

Концептуальними для вивчення феномену травми стали психоаналітичні дослідження З. Фрейда, а також – постфрейдистські праці Ж. Лакана, зокрема «Агресивність у психоаналізі» (1948), «Імена Батька» (1963), «Зворотний бік психоаналізу» (1969–1970). Не меншу значущість у контексті обговорення травматичної реальності, зафіксованої у прозі української еміграції, становлять ідеї С. Жижека, який у книгах «Піднесений об'єкт ідеології» (1989), «Про насильство» (2008), «Міркування в червоному кольорі» (2011) верифікував методологію і теоретичні положення Ж. Лакана, артикулюючи ідею про взаємозв'язок травми з феноменом всеосяжного й ідеологічно забарвленого насильства та ідеології як «фантазматичної конструкції, що служить опорою для нашої дійсності». Стратегічно значущими для розуміння історичного й біографічного контекстів травми є дослідження Д. ЛаКапри, який у праці «Пишемо історію, пишемо травму» (2001) апробував теоретичні концепти «програвання» («acting-out») та «опрацювання» («working-through»), особливо важливі для спостереження над специфікою оприявлення травматичного досвіду. Закономірним у контексті обраного об'єкта дослідження є звернення до напрацювань теоретиків постколоніалізму, передусім – «Орієнталізму»

(1978) Е. Саїда, у якому порушено питання про складні взаємини колонізатора з колонізованим як у політичній, так і в культурній площинах.

**Наукова новизна роботи.** Дисертація є першою в українському літературознавстві спробою аналізу художніх текстів на основі теоретичного інструментарію студій травми. Вивчення інтерпретаційних потенцій травми як соціокультурної категорії на матеріалі української еміграційної прози другої половини ХХ ст. є підставою для ствердження ідеї наукової доцільності й перспективи розвитку літературознавчого сегменту дискурсу травми, формування й апробації відповідних наукових стратегій. Дослідження травми, яка маркує колоніальне, тоталітарне насильство, що в кардинальний і незворотний спосіб змінило життя людини, роду, нації, а також – патологічний процес, що впливає на ставлення та сприйняття минулого, сучасного та майбутнього, спонукає до рефлексій над травматичною природою української культури та відкриває новий простір для сучасних літературознавчих студій.

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.** Матеріали та висновки дослідження розширюють знання про літературу української еміграції другої половини ХХ ст. Вони можуть бути використані для розробки окремих тем із питань функціонування української еміграційної прози, дискурсу травми, психології творчості письменників-емігрантів; під час написання підручників, навчальних посібників для студентів-гуманітаріїв; для викладання української літератури ХХ ст., проведення нормативних, спеціальних курсів, спецсемініарів; для розв'язання теоретичних і методологічних проблем, пов'язаних із вивченням травми, інтеграцією студій травми в українське літературознавство та критику.

**Апробація роботи.** Концептуальні ідеї та основні положення дисертації апробовано на таких наукових зібраннях: ІV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Духовні витоки Поділля: митці в історії краю» (Хмельницький, 13 березня 2014), ІІІ Міжнародній науково-практичній конференції «Барська земля Поділля: європейська спадщина та перспективи сталого розвитку» (Бар – Київ, 25–27 вересня 2014), ІІ науковому семінарі для



молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (Київ, 30 вересня 2014), XII Міжнародній науково-методичній конференції «Формування патріотизму та полікультурної компетенції майбутніх фахівців гуманітарно-педагогічного профілю» (Вінниця, 19–21 березня 2015), Всеукраїнських наукових читаннях «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 8–10 квітня 2015), XIII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 16–18 жовтня 2015), VII Міжнародній науково-практичній конференції «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (Мюнхен, 27–30 жовтня 2016).

Дисертацію обговорено на засіданні відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (протокол № 5 від 30. 06. 2016 р.).

**Публікації.** Основні результати дослідження відображено в 16 наукових статтях, 7 із яких опубліковано у фахових українських і закордонних виданнях, а також – у 9 додаткових публікаціях. Загальний обсяг публікацій – 7 друкованих аркушів.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, який нараховує 280 позицій. Повний обсяг роботи – 204 сторінки, із яких – 178 основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАВМИ

#### 1.1. Травма як соціокультурна категорія

Студії травми, які з 1990-х років розвиваються в західноєвропейській і північноамериканській гуманітаристиці, стали одним зі способів номіналізації, розповіді про болісні й закриті від прозорої маніфестації та артикуляції події (як макро-, так і мікроісторичні). Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. вони сформувалися в автономний розділ, який вирізняється власним теоретичним і методологічним інструментаріями. Своєрідністю цього розділу є дослідження феномену посттравматичної свідомості, визначальної для розуміння історії та культури ХХ ст., звернення до психоаналітичних і антропологічних аспектів пам'яті, враженої політичними, економічними, природними катаклізмами, вивчення психологічних наслідків насильства (колоніального, тоталітарного, генераційного, гендерного тощо).

Чим зумовлено появу студій травми? Американський соціолог Д. Блайт вважає причиною виникнення таких досліджень людино- та націєвбивчі катастрофи, зокрема війни та геноциди ХХ ст., які змушують рахуватися з їхніми жертвами й очевидцями. «Як ніколи раніше, – зазначає вчений, – свідок чи жертва великого злочину є новим і визначальним рушієм пам'яті – й у правовому, й у моральному сенсах» [199, с. 244]. Через трагедії минулого, вказує він, національні культури докладають максимум зусиль для того, щоби «вигоїти, вшанувати, розсудити чи принаймні зрозуміти й пояснити травматичне минуле. Невимовні рубці, що залишилися на окремих людях і цілих суспільствах, очікують на оприлюднення, свідчення та справедливість» [199, с. 248]. Таку ж позицію відстоює американська літературознавиця і культуролог К. Карут, стверджуючи, що «мова травми та мовчання про глухе повернення страждань» потребують «нового способу читання та слухання»

[210, с. 9]. Артикулюючи ідею про необхідність глибокого етичного виміру того чи того твору культури, вона зауважує: дискурс травми змушує реагувати на Іншого – чути того, кого досі було не почуто, бачити те, що до цього було непомічено.

Не випадково в одній із праць, присвячених вивченню травми, американська дослідниця Ш. Фелман назвала ХХ ст. посттравматичним, наголошуючи, що провідна дискурсивна модель, яка аргіорі йому властива, – це свідчення [225, с. 5]. Праця Ш. Фелман, написана у співавторстві з професором медицини Д. Лауб, порушила перед західноєвропейською і північноамериканською науковими спільнотами питання, однозначних відповідей на які не існує. Що таке свідчення про травматичну подію? Як, зокрема, письменники розуміють свідчення поза межами юридичного дискурсу? Що пов'язує гнучку історичну тканину, яка не може існувати без «прози, вистражданої як документ» [181, с. 433], із політичною інвективою та медичним анамнезом? Наявність питань, на які не існує однозначних відповідей, призводить до ускладнень, із якими зіштовхується дослідник, намагаючися проаналізувати твір-свідчення про травму.

Дослідження травми й насильства (колоніального, тоталітарного) як в українській, так і в західноєвропейській і північноамериканській науках про літературу, яке недавно вважалося маргінальним, наприкінці ХХ ст. стало одним із центральних. Загалом уведення категорії травми в сучасні постколоніальні, посттоталітарні дослідження означає не що інше, як спробу подолання історичної амнезії, намагання реставрувати культурну цілісність для повноцінного індивідуального й національного самоствердженя.

Що ж таке травма? Етимологічно це слово походить від грецького «траїμα», себто «рана, яка вразила тіло». Психологічна перекаваліфікація травми, за твердженням американського літературознавця російського походження І. Кукуліна, розпочалася в період російсько-японської війни (1904–1905), коли військові психіатри вперше почали досліджувати, як впливає воєнний досвід на психіку російських солдатів та офіцерів [85, с. 324]. На його

думку, обговорення цієї проблеми в пресі стало приводом до написання новели «Червоний сміх» (1904) Л. Андрєєва, яку він вважає «одним із найсильніших зображень психологічної травми в художній літературі» [85, с. 325]. Деяка реконцептуалізація поняття травми відбулася після подій Першої світової війни, коли, за словами Р. Лейс, лікарі неодноразово зауважували, що рани вояків, які повернулися з фронту, були «більшою мірою психологічними, ніж органічно природними» [253, с. 83].

Причиною реконцептуалізації поняття травми стала праця «Скорбота й меланхолія» (1917) З. Фрейда, яка зовні начебто не пов'язана з наслідками воєнних подій, однак Р. Лейс розглядає її в контексті тих досліджень, які обумовлено зрушенням пошукових, суспільних і клінічних інтересів З. Фрейда під час Першої світової війни. У своєму дослідженні психоаналітик вирізняє два основні способи реагування людини на надважкі переживання – меланхолію та скорботу. Меланхолія, себто зациклення на власній утраті, передбачає постійне повернення до негативного досвіду й у деякому сенсі означає неспроможність жити далі. Скорбота – це усвідомлення непоправної втрати, а також – потреби забути нещастя, навчитися сприймати його як частину, а не центр свого життя. З. Фрейд пише: «...випробування реальністю показало, що улюбленого об'єкта більше немає, і тепер необхідно відвернути все лібідо від зв'язків із цим об'єктом... Фактично “Я” після завершення дії скорботи знову стає вільним і не скованим» [167, с. 213–214]. Утрата, яка має емоційно-психологічний ефект, нагадує він, стосується певного об'єкта, яким може бути історія, батьківщина, нація, а не лише, скажімо, батько, чоловік або син. Коли ця втрата є надмірною і не може бути нічим заміненою, вона локалізується у мові й тілі свого носія. Так утрачений об'єкт стає частиною суб'єкта і продовжує існувати в ньому як Інший, присутньо впливаючи на його самовідчуття, орієнтацію у світі, культурні цінності тощо. Як образно сформулював визначення психоаналітика Ж. Дерріда, «неприйнятий усередину себе, не асимільований, як це буває при всіх “нормальних” скорботах, мертвий об'єкт залишається живим померлим, поміщеним у спеціальне місце в Ego. Він

має своє місце, точно так, як крипта на цвинтарі, або замок, оточений стінами й іншими речами. Мертвий об'єкт інкорпорований у цій крипті – слово “інкорпорований” означає точно те, що він не може бути перетравленим або асимільованим повністю, й тому залишається там, утворюючи якусь кишеню в тілі того, хто страждає» [216, с. 57].

Дослідженню З. Фрейда про скорботу й меланхолію передувала стаття «Пам'ять, повторення та переробка» (1914), у якій він спробував з'ясувати, що заважає носієві травми позбутися болісних спогадів. Одним із бар'єрів забуття З. Фрейд назвав «примусове повторення», яке полягає в тому, що травмований не сприймає спогад як минуле, а гостро переживає його, наче повторює травму [167, с. 156]. За висновком ученого, нездатність відмежувати нинішній день від минулих подій, себто усвідомити часову дистанцію від травматичного досвіду, породжує болісні відчуття, що внеможливлують зцілення. «Пацієнт, можна сказати, прив'язаний до травми» [172, с. 13], – констатує він. І продовжує: у момент травми час ніби зупиняється. За З. Фрейдом, якщо та чи та дія приносить насолоду, її повторення можна пояснити через принцип задоволення, але повторення стає загадкою, якщо цей процес для суб'єкта болісний. Отже, річ не лише в тому, що хворобливий досвід минулого перетворюється в неприємні спогади. Щоби зрозуміти цей анахронічний феномен, у 1920 р. З. Фрейд переглянув усталену раніше систему, зазирнувши далеко за межі «принципу задоволення».

Попри те, що в період Першої світової війни психіатри спостерігали синдром «тривожного серця», який виникає після ударів бомб, увага до травми загострилася у зв'язку з досвідом Другої світової війни в західноєвропейській і значною мірою після В'єтнамської війни в північноамериканській культурах. Лише після того, як було встановлено зв'язок між психофізіологічними симптомами й участю у війні, стало очевидно, що «патології, які досі маркувалися різними термінами, як от “повоєнний невроз”, “контузія”, “боротьба з утомою”, “синдром сивайвора (з англійської ‘survivor’ – людина, що вижила. – В. В.)”, насправді були проявом одного й того ж стану, відомого

як “травма”, або “Посттравматичний Стресовий Розлад (ПТСР)”» [211, с. 62]. Загалом ПТСР засвідчує складний психічний стан особистості, різновид тривожного розладу (неврозу), набутого в результаті важкого емоційного потрясіння (загрози смерті, воєнних дій, сексуального насильства тощо), яке неможливо осмислити чи прийняти навіть постфактум [189, с. 271–280].

Як відомо, задовго до визначення та фіксації травматичної природи нервових розладів З. Фройд вирізняв психічне захворювання, яке називав «військовим неврозом». За визначенням психоаналітика, «військовий невроз» є наслідком зациклення людини на якійсь частині свого минулого. Утім, не кожне зациклення може викликати невроз. Йому повинна передувати болісна травматична подія, «яка впродовж короткого часу спрямовувала у психічне життя таку силу подразливих стимулів, що засвоїти або переробити їх нормальними способами вже не вдається» [172, с. 273]. «Фройд ставить під питання першооснову травматичної події, – зазначає Р. Лейс, – доводячи, що нею є не досвід, який має травматичний вплив, а подальше повернення до нього у вигляді спогадів» [253, с. 20]. Місце травми, продовжує вона, зосереджено десь між минулими подіями та подальшим розвитком хвороби, у зверненні до невимовних спогадів, несвідомих фіксацій, нав’язливих повторень, небажаних спалахів і осяянь. Зациклення на травмі, наголошує З. Фройд, призводить до тривалого «порушення функціонування психічної енергії» [172, с. 273], депресивної психодинаміки, які можуть викликати суїцидальні настрої.

Дослідники, які в повоєнний період працювали над визначенням посттравматичних симптомів і способами їхнього зцілення, так чи так продовжили психоаналітичне вчення З. Фрейда. Прикметно, що виокремлення в 1990-ті роки студій травми як автономного розділу гуманітарних наук базувалося на твердженні Ж. Лакана про необхідність повернення до вчення З. Фрейда: «Смисл повернення до Фрейда є поверненням до фрейдівського смислу» [240, с. 337]. Цей зумисне парадоксальний вислів французького вченого означав не що інше, як потребу перепрочитання праць З. Фрейда, які в повоєнний час було дискредитовано критикою з різних дисциплін. З одного

боку, він став лозунгом, який супроводжував дослідження Ж. Лакана упродовж усього його життя, а з другого – певним висновком, результатом міркувань із «Римської промови» (1953): «Якщо психоаналіз може бути теорією і якщо йому не судилося виродитися у практику, ми зобов'язані переосмислити його. І найкраще, що ми можемо для цього зробити, це повернутися до вчення Фрейда» [91, с. 37]. Зі свого боку, Ж. Лакан апробував оновлений варіант фройдизму не лише на психологічному стані особистості, яка пережила травматичну подію, а й на стані суспільства, яке відреагувало на звільнення концтаборів, світові та локальні війни, розквіт тоталітаризму нормалізацією травми як явища повсякденної реальності.

Уперше травматичний вплив історичної події на індивідуума розглянув З. Фройд у праці «Людина на ім'я Мойсей і монотеїстична релігія» (1939). Як стверджує К. Карут, це дослідження стало для нього спробою самоідентифікації в ролі маргінала, людини, позбавленої прав і громадянства через свою національну приналежність, своєрідним «місцем травми». Таке зауваження небезпідставне. У передмові до книги З. Фройд зізнається, що робота над нею припинялася двічі: спершу через уторгнення німецької армії в Австрію, а згодом – через аншлюс Австрії та Німеччини, який змусив ученого емігрувати до Англії. Через те дослідження психоаналітика постає насамперед як історичний акт, пов'язаний із його власною травмою. Еміграція З. Фрейда, переконана К. Карут, з одного боку, перетворила його на маргінала, відчуженого репресивним тоталітарним режимом, а з іншого – звільнила, за словами самого вченого, «від страху викликати моєю публікацією заборону психоаналізу там, де його ще терпіли» [170, с. 118]. Підставовим для праці З. Фрейда, вважає К. Карут, стало розуміння сучасності через травматичний досвід минулого: «Питання, у межах якого Фройд творить свій текст і пояснює історичну ситуацію єврейського народу та свою участь у ній як єврейського автора: що таке історія культури та як вона співвідноситься з політикою, пов'язаною з екструдованою нацією» [209, с. 183].

Досліджуючи вплив травми на історичний процес, З. Фройд удається до узагальнення: «На мою думку, схожість між індивідом і спільнотою майже цілковита, хоча враження від минулого зберігається у вигляді несвідомих залишків пам'яті» [170, с. 108]. За його твердженням, одним із найвизначніших моментів у єврейській історії є не здобуття свободи – вихід із Єгипту, а витіснений спогад про вбивство Мойсея та створення «нового» монотеїзму. Єгиптянин Мойсей – адепт жорстокого монотеїзму, який вивів євреїв із Єгипту, а згодом був убитий під час повстання, після двох поколінь «злився» з постаттю іншого Мойсея – жерця вулканічного бога Ягве (Єгови). Історія євреїв, пише З. Фройд, є актом повторення, повернення витісненого з пам'яті, зокрема спогадів про Мойсея-єгиптянина, які виказують сліди травматичної події. До речі, у практиці невротиків психіатри фіксують, що між поверненням витісненого (появою перших симптомів травматичного неврозу) та болісною подією трапляється «інкубаційний період» або період латенції. Розвиваючи це спостереження, З. Фройд у своєму дослідженні наголошує: «Попри ґрунтовні відмінності двох випадків (індивідуальної та історичної травм. – В. В.), в одному пункті все ж існує подібність між проблемою травматичного неврозу та проблемою іудейського монотеїзму. Зокрема, в особливості, яку можна назвати “латенцією”. Адже, згідно з нашим припущенням, в історії іудейської релігії після відмови від Мойсеєвої віри, безумовно, минув тривалий час, коли не залишилося навіть сліду від монотеїстичної ідеї» [170, с. 76]. На думку К. Карут, фрейдистську інтерпретацію єврейської історії, а також біографію самого З. Фрейда можна розглядати через призму травматичного досвіду. Відсилання до травматичної події, зазначає вона, дає нам розуміння історичних трактувань: «...подія набуває свого значення постфактум, коли проходить “латентний період”, під час якого виявляються раніше неусвідомлювані наслідки» [209, с. 190].

Сучасні визначення травми, які базуються на теорії психоаналізу, мають досить розлогу оптику значень. Утім, центральною в дослідженнях травми є ідея про те, що травма не відсилає до якоїсь конкретної події, що викликала



негативні емоції, переживання. Вона є ефектом віддалення, затримки, блокади травматичної дії. Цю дію визначає ефект після-відчуття, або посттравматичний симптом, який зумовлює (іноді безнастанне) повторення стресу – у снах, галюцинаціях, ілюзіях, мовчанні тощо. Крім того, травма означає не лише болісну подію, а й своєрідну трансмісію, себто відлуння, передачу пам'яті про трагедію через покоління, в інші місця й часи. Американський історик П. Келлерманн вважає таким «відлунням» той психологічний спадок, який принесли із собою з концтаборів і фронтів Другої світової війни вцілілі. «Я особливо цікавлюсь тим, – зазначає він, – як “колективна травма” на дуже глибинному рівні впливає на кожного. Вона навіть переходить із покоління в покоління та стає частиною культурної ідентичності» [38, с. 141]. У своїх дослідженнях учений зафіксував, що жертви Голокосту переживають у снах і фантазіях жахи, які відчували на собі їхні прабатьки. Метафорично він пояснив це так: «Травма як тінь, яка присутня в душах людей, і ця тінь потрапляє в душі їхніх близьких» [38, с. 141]. Згадаймо, що З. Фройд, пишучи про міжпоколіннєву передачу травми, стверджував, ніби первісні травми, свідками яких були перші люди, абсорбовані в людську психологію та значною мірою визначають характер поведінки майбутніх генерацій. Особливо актуально ця проблема звучить нині, у контексті успадкування націями пам'яті про історичні катастрофи, інтегрування негативних елементів минулого у психологію сучасного та прийдешнього поколінь. Як стверджує одна з провідних дослідників феномену травми М. Балаєв, «центральна теза сучасної літературної теорії травми полягає в тому... що ідентичність формується шляхом передачі травми між поколіннями» [192, с. 149].

Аналіз травматичних подій невіддільний від терапевтичної, катарсисної оповіді про травму, у центрі якої, безперечно, перебуває свідок – «провідник пам'яті». Свідомо чи несвідомо приміряючи на себе стратегії письма, він стає автором. Появу автора як свідка історичних катастроф ХХ ст. пов'язано насамперед зі становленням і розвитком тоталітарного суспільства, яке, за теорією Х. Арендт, народжується там, де є «маси», себто «люди, яких або через

власну численність, або через байдужість, або через поєднання цих обох факторів, можна об'єднати в якусь організацію, засновану на спільних інтересах» [9, с. 355–356]. У своїх «Джерелах тоталітаризму» (1951) Х. Арендт унаочнює психологічну характеристику «маси», яка в кожному тоталітарному суспільстві постає як об'єкт «дисциплінарної влади», сукупність так званих «слухняних тіл», аполітичних істот, що пасивно приймають спущені «зверху» інвективи. Однак ситуацію ускладнює те, що на шальках різних тоталітарних культур ХХ ст. перебувають не лише більш або менш схожі «ми», а й «інші», максимально віддалені відмінністю власних суджень (расових, національних, релігійних, сексуальних тощо). Через свою інакшість вони завжди перебувають у центрі «безпосередньої» травми, не прикритої оманливими ідеологічними конструктами, тому набувають статусу «жертви» – того, чий біль у тоталітарній спільноті вважається нейтральним, щодо кого тоталітарне насильство не виглядає незвичайним [56, с. 40–47]. Звісно, шанси намацати травматичну подію у просторі культурної пам'яті, опираючися на історії жертв, – мінімальні, бо свідчать насамперед ті, які вижили, а не ті, хто випробував максимум мук: «сировинний матеріал» історії, смертники радянського чи нацистського концтаборів не промовляють. Таку концептуалізацію постаті свідка відстоює у своїх працях Дж. Агамбен, апелюючи до творів П. Леві, італійського письменника, у минулому – в'язня нацистського концтабору в Освенцимі, який стверджує: справжні свідки – це ті, хто не повернувся живим, а вцілілі можуть бути лише умовними свідками. Вони не дійшли межі смерті, тому свідчать голосами мертвих, які не здатні розповісти самі про себе.

У контексті західноєвропейської традиції дослідження та репрезентації свідчень про травматичний досвід ХХ ст. Ш. Фелман і Д. Лауб пишуть про новий тип «подій без свідків». Невдовзі К. Карут розвинула цю ідею у книзі «Література на згарищі історії» (2013), указуючи на неможливість висловити травматичний досвід інакше, як через безмовність. На думку вченої, травма – це не подія, яку можна виміряти, а те, що відбувається в нашій свідомості, насамперед – утрата мови: «Травма полягає не лише у замовчуванні події.

Скоріш за все, це сама подія полягає в онімінні» [72, с. 578], – стверджує вона. Переосмислюючи постать свідка й увиразнюючи твердження Дж. Агамбена, К. Карут зазначає, що найточнішим, або парадоксально можливим в історії ХХ ст. свідком є не той, хто не вижив фізично, а той, кого було поховано живцем, хто вже ніколи не повернеться в історію та власну біографію. Один із прикладів такої смерті вона описує в розділі «Право мертвих: Історія, примарна власність і закон», аналізуючи роман «Полковник Шабер» (1832) О. де Бальзака. Героя роману, полковника Шабера, учасника наполеонівської війни, після поранення в битві під Прейсіш-Ейлау, було поховано живцем у братській могилі, з якої йому дивом удалося вибратися. Повернувшись до Парижа та намагаючися відстояти свої громадянські та людські права, він на власному досвіді переконується, що сертифікат про смерть має куди вагомішу силу, ніж присутність живої людини. Усі претензії полковника на ім'я, дружину та майно визнано неправомірними, передусім – рідними, яким така смерть була дуже вигідною. «Мене було поховано під купами мерців, – каже він, – а нині поховано під купами паперів, судових справ; мене роздавлено живими людьми, цілим суспільством, яке прагне запроторити мене знов у могилу» [15, с. 45]. Цей «етюд із приватного життя» К. Карут інтерпретує як дослідження про неможливість подолання травми, про проблематику історії, яка відбувається і водночас зникає, загрожуючи безслідним зникненням своїм учасникам.

Простір письмових свідчень, як помітила американська письменниця й культуролог С. Зонтаг у книзі «Споглядаємо чужі страждання» (2003), становить «особливу дискурсивну зону, легітимну для певної, знаючої аудиторії» [145, с. 18]. Така пам'ять, уважає вона, – це завжди гра на знайомому полі, серед упізнаваних знаків і символів. Медіафіксація подій, які «привілейовані та просто благопристойні люди, можливо, воліли би не помітити» [145, с. 10], на думку С. Зонтаг, за своєю природою – об'єктивна (наприклад, фотографія – механічний запис реальності). Той факт, що фотографія є авторським свідченням про ту чи ту подію, легітимізує медіарепрезентацію як акт опрацювання пам'яті. У книзі есеїв, опублікованій

під назвою «Про фотографію» (1977), С. Зонтаг підкреслює хибність уявлень про фотографію як засіб достовірного фіксування історичного досвіду. У роботі фотографа, пише вона, «створяться ті самі, зазвичай темні, угоди між правдою і мистецтвом», що й у живописі чи літературі [67, с. 58]. Крім того, С. Зонтаг наголошує на амбівалентній природі процесу фотографування: це спроба привласнити чужу реальність і водночас позиція демонстративного невтручання – той, хто документує подію, не може вплинути на її хід, і навпаки. Порівнюючи спроби «каталогізації нації» німецького фотографа А. Зандера в 1930-х та американця Р. Франка наприкінці 1950-х, фотоколекції Д. Арбус і фотографів періоду Великої депресії, вона наголошує на ідеологічному й політичному значеннях фотографії.

Доцільність медіарепрезентації як форми свідчення ще до С. Зонтаг довів В. Беньямін. Вивчаючи культурні практики доби Модерну та шоковий ефект, який вони справляють, він дійшов висновку, що модерні винаходи дозволили зупинити потік часу, зафіксувати те, на що ніхто до цього не звертав уваги, що було приховано в ритмі життя (зокрема міського). Учений назвав цей ефект «оптичним несвідомим» [22, с. 53], зазначивши, що найкраще його відтворено у фотографіях, які стали способом трансформації шоку в «безпосереднє повторення», у візуальну репрезентацію історичного досвіду доби Модерну. «Одним натисканням пальця подію закарбовано на необмежений час. Апарат, так би мовити, повідомляє про моменти посмертного шоку» [19, с. 115]. Так технічний винахід, насамперед фотографія, стає фіксацією сліду, мимовільної пам'яті («*memoire involuntaire*»), мнемонічним засобом, що прийшов на зміну довготривалому досвіду запам'ятовування («довгої пам'яті»), який був основою традиційної культури. У трактаті «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936) дослідник указує на світлини французького фотографа початку ХХ ст. Е. Атже, які сучасники сприймають як «докази, презентовані на процесі історії» [18, с. 67]. Фіксуючи події, камера розширила межі свідомого сприйняття, ставши посередником, який репрезентує досвід сприйняття сучасності у двох напрямках: як своєрідний захисний екран, що перетворює

шоковий досвід епохи Модерну у вправу, та як засіб опрацювання і реєстрації травматичного досвіду індивідуума поза індивідуальною свідомістю. У своєму трактаті В. Беньямін підкреслює, що кінематографічний ефект також створює шок – потік кадрів постійно змінюється, не дозволяючи «охопити його поглядом» [18, с. 68]. Ці міркування В. Беньяміна лягли в основу теоретичних положень щодо візуальної (фото та відео) репрезентації тієї чи тієї травматичної події.

Своєрідним зразком репрезентації травми Ш. Фелман і Д. Лауб вважають кінострічку «Шоа» (1985) французького кінорежисера-документаліста К. Ланцмана, у якій він продемонстрував, що кінематограф може виконувати функцію медіа з розширеними повноваженнями свідчення. У своїй 9-годинній кінострічці К. Ланцман змусив реципієнтів – свідків, які вижили в нацистських концтаборах, безнастанно повертатися до одних і тих же травматичних спогадів, фіксуючи камерою лакуни, мовчання, затори і збої в мовленні, які вказували, що мова безсила впоратися з пережитим досвідом травми. Вона «зраджувала» мовця і ставала для нього непереборною блокадою. Створений на основі історичної апорії, яка, за Дж. Агамбенем, полягає в розбіжності фактів і правди, констатації і розуміння, цей фільм, на думку Ш. Фелман, став своєрідною «ревізією бачення». Вона пише: «...винахід фільму – в тому, що він дає можливість побачити заново те, чого насправді ніхто ніколи не бачив уперше, що залишалося незримим» [225, с. 58]. «Шоа» (з іврити – лихо, катастрофа) як арт-репрезентація займає місце самого свідчення: «Фільм бере на себе відповідальність за свій час, постулюючи важливість нашої епохи як свідчення, як часу, в якому сам процес свідчення випробував на собі (“undergone”) травматичний досвід» [225, с. 41], – продовжує Ш. Фелман. Вона наголошує, що факт репрезентації став не лише історичним актом, а й актом подолання історії як травматичної події. Застосовуючи метод зйомки збільшеним планом, К. Ланцман упродовж 12 років створював наратив із кількох серій інтерв'ю, у якому, на думку Дж. Лауб, спробував вирішити апорію свідчення, емоційно втягуючи глядача в переживання героїв. Глядацька

авдиторія К. Ланцмана, зауважує Дж. Лауб, ніколи не зможе стати сучасниками обговорюваної події, але вона може стати носіями пам'яті про неї [247, с. 69].

Однак медіарепрезентація не є єдино можливим способом артикуляції травми. Неабиякою здатністю свідчити володіє література, яка відрізняється від арт-висловлювань власним способом опрацювання пам'яті. Так, рефлексуючи над мінливістю мовлення та письма, Ф.-Р. Анкерсміт зазначає, що автор будь-якого інтенційно наснаженого твору, художнього (письменник) чи документального (історик), обов'язково має нести культурну відповідальність за «посередництвом між минулим і сьогоденням» [49, с. 121]. До того ж становище історика, який, маючи у своєму розпорядженні тривіальний інструмент – мову, повинен формувати специфічний глосарій для кожного з репрезентованих досвідів [7, с. 202], при ігноруванні літературних практик виглядає нестійким. В умовах визнаного наративного, а тому поліваріантного характеру свідчень про минуле, зазначає Е. Доманська, професіонал має усвідомлювати, що оцінювання висловлювань про пережите не може здійснюватись у термінах істинності чи хибності: «Те, що ми маємо на увазі під істиною, становить оповіді, дійсні для певного часу та простору» [49, с. 62]. Це означає, що будь-який варіант репрезентації того, що сталося, навіть той, який відповідає дисциплінарним та інституційним вимогам, у підсумку буде лише одним із багатьох. На думку Ф.-Р. Анкерсміта, якщо дослідник пом'якшить необхідність слідування історіографічній традиції, згадавши про аналітичні потенції художнього письма, він відкриє для себе можливість звернення до реального, справжнього, а отже – досвідченого ставлення до минулого [7, с. 160]. Спосіб розуміти історію як переживання, споріднене з живим розгадуванням етично-естетичних парадоксів, учений називає «суб'єктивним історичним досвідом». Використання суб'єктивного ставлення до історії, переконаний він, дозволяє «схопити» минуле та минуле як сукупність живих, автентичних, а не застиглих у часі подій. Намагання «схопити» історичну реальність як «переживання світу», на чому наголошує Ф.-Р. Анкерсміт, передбачає звернення до художньої аналітики, яка працює за допомогою

метафор. За словами вченого, це територія письма, не обтяженого необхідністю відповідати суворим приписам науковості, націленого на створення власного альтернативного словника. Художні вислови, пише Ж. Дельоз, маркують «симптоми» та ставлять «діагнози» епохам [46, с. 310], однак, додає Ж. Рансьєр, потенційно легітимними їх робить лише емпатія щодо естетичного переживання як особливого способу мислення і світосприйняття [129, с. 12].

Як же проявляється травма в культурі та літературі? Ж. Лакан, а невдовзі С. Жижек, услід за З. Фройдом, вважають, що насамперед через симптоми. Слово «*symptom*», яке походить від грецького «*σῦμπτωμα*», що означає прояв, знак, символ, засвідчує присутність травми. У праці «Теорія неврозів» (1917) З. Фройд зазначає, що симптоми становлять «шкідливі для життя або, принаймні, непотрібні акти, на які особа, що страждає ними, часто скаржиться як на вимушені та пов'язані з переживаннями» [164, с. 347]. Уявлене, яке заміщує собою витіснене, продовжує він, виступає у формі симптому, після чого вирішення недовготривалого внутрішнього конфлікту трансформується в нескінченне страждання.

Аналізуючи працю З. Фрейда, Ж. Лакан осмислює симптом як повернення витісненого, однак поверненням його не називає, убачаючи в симптомі реакцію на майбутнє, а не на минуле. Водночас дослідник стверджує, що в процесі психоаналізу симптом вимовляється, проговорюється як щось несвідоме. У «Римській промові» Ж. Лакан пише, що симптом структуровано подібно до мови, а також, що він «цілком розв'язується в аналізі мови, бо й сам сконструйований як мова; інакше кажучи, він сам є мовою, голос якої повинен звільнитися» [91, с. 39]. За словами Ж.-А. Міллера, це твердження Ж. Лакана – визначальне для подальшого розуміння ним природи симптому, бо в різні роки своєї наукової діяльності вчений ототожнював симптом із різними ознаками мови. Так, у 1953 р. Ж. Лакан вважає симптом певним означником, здебільшого матеріалізованим, як, наприклад, частина тіла. Крім того, Ж. Лакан ототожнює його із власне процесом означення, з наданням значення, з істиною. Натомість у 1957 р. він стверджує, що симптом – це метафора. До того ж вислів, що

симптом – це метафора, не є метафорою. Будучи метафорою, він стає вписаним у текст. У 1961 р. психоаналітик говорить, що симптом – це загадкове повідомлення, а ще через рік – що це задоволення, яке не піддається тлумаченню. Зрештою, у 1974 р., переосмислюючи симптом, Ж. Лакан вводить нове поняття – «sinthome», стверджуючи, що це – вищий означник, тотожний письму, оскільки він організований як ребус, що потребує розшифрування.

Зміну поглядів Ж. Лакана сучасні вчені пояснюють його дослідженням творів Дж. Джойса. Відомо, що в 1975 р. він відкрив у Парижі 5-й міжнародний симпозіум, присвячений творчості Дж. Джойса, на якому виступив із лекцією під назвою «Симптом – Джойс», стверджуючи, що письмо Джойса – це апарат, сутність, абстракція симптому. Використовуючи слово «синтом» замість «симптому», вчений наголошує: якщо симптом – це заміна істини, то синтом – власне істина. Письмо Дж. Джойса, продовжує Ж. Лакан, – це не лише потік свідомості, а й історія про невимовний зміст, який можна назвати навіть не симптоматичним, а синтональним. Крім того, він усвідомлює всю неможливість повного тлумачення синтому.

Невдовзі симптом став об'єктом уваги в монографії «Піднесений об'єкт ідеології» (1989) С. Жижека, яка ґрунтується на дослідженні поняття симптому у психоаналітичній теорії Ж. Лакана 1960–1970 років. Особливістю історичного досвіду, вважає С. Жижек, є частка ілюзорності, бо в психоаналітичній теорії Ж. Лакана суб'єкт конституюється через непізнаване. Він пише: «Лакан розуміє це як дистанцію між реальністю й символізацією: реальність надлишкова стосовно символізації, що функціонує як бажання, спрямоване на об'єкт. Визначитися з цим надлишком (чи, вірогідніше, залишком) – означає визнати фундаментальну перешкоду (“антагонізм”), сутнісну обмеженість процесів символічного об'єднання і розпаду... Непізнаване є не лише іманентною умовою остаточного досягнення істини... воно володіє позитивним ідеологічним виміром: лише на його підставі стає можливим певний стан речей... Хибне стає внутрішньою умовою істини. Межа цієї позитивної діалектики – це Реальне, яке опирається символізації» [53, с. 11, 72, 74].



Симптом, указує С. Жижек, діє на цій межі як «агент», «підсилювач антагонізму», виступаючи не лише зашифрованим повідомленням, про що пише Ж. Лакан, а й певним способом реалізації задоволення. Згідно з теорією С. Жижека, симптом криється в тому місці, яке дослідники, зокрема А. Бергсон, відводили художній творчості: вона породжує символічні речі та події.

Отже, студії травми володіють аналітичними потенціями, необхідними для аналізу антропологічного історичного досвіду ХХ ст. Такий аналіз вимагає опори на концептуальний апарат психоаналітичної теорії, соціологічного та історичного знань, а також, меншою мірою, на функцію метафоричного узагальнення. Питання, на яких зосереджено основну увагу сучасних дослідників травми, стосуються того, що таке травма загалом, у який спосіб її виражено в культурі та літературі. Теоретичним підґрунтям для вирішення першого з них можна вважати психоаналітичні дослідження З. Фрейда. Дослідження науковців – як психоаналітиків, психіатрів, так і гуманітаріїв (істориків, соціологів, культурологів, літературознавців), які в другій половині ХХ ст. розвинули ідеї З. Фрейда, стосувалися не лише окремої особистості чи спільноти (зокрема національної), яка пережила травму, а й психологічного, морального, культурного станів суспільства. В основу теоретичних установок щодо способу вираження травми лягли дослідження ролі та значення арт-, медіареєзентацій, літературних практик у культурному та політичному просторах ХХ ст. Письмо, яке володіє власним способом опрацювання пам'яті, виступає не лише тлом або засобом реєзентації травми, а й спробою діалогу автора з читачем, який має виразно терапевтичну, катарсисну функцію.

## **1.2. Літературознавчий контекст осмислення травми**

Традиція наукового вивчення травми усталилася в західноєвропейській і північноамериканській гуманітаристиці в другій половині ХХ ст. Історичні, соціологічні, культурологічні, літературознавчі напрацювання західних учених

дозволили ввести проблематику травми в політичну риторичну офіційного публічного дискурсу, сформувати багатотомну критичну бібліографію. Як зазначає сучасний американський дослідник, «про травму говорять і пишуть так багато, що цей термін починає розмиватися» [86, с. 304]. Українська наука про літературу такої роботи не лише не виконала, а й не запрограмувала, тож у цьому контексті дослідження травми потрапляють у майже порожній простір культурної пам'яті.

Розмова про травму, зафіксовану в прозі української еміграції, є унікальною нагодою оголити деякі самоочевидні й неочевидні сюжети, які вимагають уваги. Однак така розмова неможлива без заздалегідь вибудованих теоретичних рамок, які задавали би відповідну прагматичну шкалу.

Важливим концептуальним дослідженням, у якому теорію травми пов'язано з історичним контекстом і літературознавчим дискурсом, стала праця «Література на згарищі історії» (2013) К. Карут. Апелюючи до ідеї З. Фрейда про те, що спогади про травму неминуче повертаються у свідомість, але відтворити їх загальнозрозумілою мовою неможливо, К. Карут вважає, що в такій ситуації на допомогу досліднику може прийти література – як художня, так і документальна. Крім того, услід за З. Фрейдом, дослідниця порушує питання про можливість переходу від особистого характеру травми до її колективного виміру. Художні та філософські тексти XIX–XX ст., на яких зосереджено увагу К. Карут (це проза О. де Бальзака та В. Єнсена, драматургія А. Дорфмана, політологічні трактати Х. Арндт, психоаналітичні студії З. Фрейда, літературознавчі праці Ж. Дерріди та ін.), стали поштовхом до роздумів про те, як і чому зникає історія в «нормальному» про неї поданні та чому в якомусь іншому, неувяному трактуванні вона зостається можливою. «Історія зникнення та повернення лежить в основі глибокої рефлексії про травму в XX ст.» [208, с. 57], – стверджує літературознавиця. Наголошуючи на метафоричній мінливості травми як мови про не пережите до кінця, неусвідомлене цілком, К. Карут порушує питання, які висвітлюють центральну ідею дослідження. Як можна пам'ятати те, що стерто з пам'яті, чи те, що

перебуває за межами сприйняття? Як може те, що в кардинальний і незворотний спосіб змінило життя, залишатися не пережитим до кінця? Як може те, що є невід'ємною частиною Я, бути водночас недоступним? Зосередженість на таких «ділянках» пам'яті, які перебувають за межами розуміння і сприйняття, а також – увага до мови як до місця «продуктивного нерозуміння» (а не лише інструменту комунікації), підсумовує К. Карут, споріднюють посттравматичний досвід з одержимістю творчою ідеєю або досвідом літературного читання.

Якщо категорію людського досвіду, яка у праці К. Карут є ключовою, можна проасоціювати з ідеєю «пального історії», то літературу, натомість, із метафорою «нетлінного залишку». Дослідниця зазначає, що література як вимір буття і вид мистецтва постає з «попелу пережитого», бо володіє «мовою попелу». Важливою для розуміння того, що становить собою «мова попелу» в праці К. Карут, може бути твердження про те, що література як одна з форм буття – це єдине, що залишається в умовах, коли людину та людство загалом поставлено на кін знищення. Про те, що таке «мова попелу» дослідниця розмірковує в останньому розділі своєї книги, присвяченому аналізу повісті «Градів» (1903) В. Єнсена, а вірогідніше – її інтерпретаціям в есеях «Марево і сні» (1907) З. Фрейда та «Хвороби архівів» (1995) Ж. Дерріди. Для прояснення поняття «мови попелу» К. Карут удається до метафори загибелі Помпеїв. Як відомо, головний герой із повісті В. Єнсена, Норберт Ганольд, приїхавши в Помпеї – древнє місто, зруйноване виверженням Везувія, розшукує дівчину-римлянку із власних снів, нав'язаних йому враженнями від античного барельєфа «Градів», або «Та, що йде». Уяву автора й обох дослідників повісті, наголошує К. Карут, живила загибель Помпеїв як унікальна історична подія – знищення, яке стало водночас похованням: випалюючи тендітну тканину людського життя, попел заховав його в глибину сторіч. Із цього приводу згадаймо, що Дж. Фіорелло, говорячи про Везувій як про унікальну «машину письма» [208, с. 14], ще в другій половині XIX ст. порушив питання про те, чи спроможна культура визволити з небуття досвід людей, захоплених і

поглинутих катастрофою. У цьому контексті метафору загибелі Помпеїв можна з певною вірогідністю екстраполювати як на політичні, так і на техногенні катастрофи, зокрема такі як Голодомор і Голокост, Хіросіма або Чорнобиль.

Якщо в сучасній західноєвропейській і північноамериканській гуманітаристиці питанню травми, пов'язаної з політичними катастрофами ХХ ст., присвячено великий корпус літератури, то досвіду колоніальних, тоталітарних репресій у постімперських, пострадянських країнах, за декількома винятками, у ньому не відведено місця. Так, майже цілковиту відсутність пам'яті про тоталітарні практики в західній науці сучасні дослідники пов'язують із тим, що у свідомості Заходу пам'ять про тоталітарне насильство асоціюється з історією Освенцима, а не ГУЛАГу. Осмислюючи природу радянського та нацистського тоталітарних режимів, угорський письменник-лауреат Нобелівської премії з літератури І. Кертес в есе «Нетлінність таборів» (2004) порушує питання про те, чому в європейській свідомості Освенцим, а не ГУЛАГ став «універсальною притчею, яку відзначено печаткою вічності» [73, с. 46]. Однією з причин він вважає складність і багатогранність наративу, у якому йдеться про радянський терор, а також – неоднозначність постаті жертви і свідка.

Проблему, порушену І. Кертесом, розвиває у книзі «Криве горе: Пам'ять про непохованих» (2016) американський психоаналітик і культуролог О. Еткінд, намагаючися побудувати діалог між теоріями травми, горя, скорботи та дослідженнями істориків, які реконструюють сліди державного насильства і терору в радянський період. Залучаючи до свого аналізу теоретичний інструментарій, розроблений на іншому матеріалі, зокрема на матеріалі історичної пам'яті про Голокост, О. Еткінд порівнює німецьку пам'ять про Голокост із пам'яттю про ГУЛАГ, зауважуючи, що перша подібна до старого, а друга – до юнака, яким цей старий колись був [218, с. 204]. У центрі уваги О. Еткінда – зразки радянського кіно, пам'ятники жертвам ГУЛАГу, тексти «магічного історизму», інтерпретуючи які, він пише про феномен горя як психоемоційного, культурного, інтелектуального станів радянського й

пострадянського періодів. На думку вченого, якщо травма є відповіддю на ситуацію, в якій опинилося Я, то горе, натомість, є відповіддю на ситуацію Іншого. Однак горе, у якому оприявлено пам'ять про тих, кого радянська система поховала ще за життя, він називає «кривим» через його невизначеність, часову загубленість і загалом – неканонічність.

«Робота горя», що реконструює минуле через пам'ять, уяву, тексти й ритуали – своєрідні форми «роботи горя», повертаючи мертвих до життя (хоча це не зовсім життя), є еквівалентом посттравматичної культури. У культурі, яка зазнала ампутації історичної пам'яті – як результату безслідного знищення людей, що потрапили під лещата державного терору, звучать голоси «привидів» – тих, кого немає серед живих, але кого не можна назвати мертвими, доки їх не буде поховано й оплакано. Крім того, О. Еткінд переконаний, що не лише жертви радянських репресій підлягають похованню й оплакуванню. Пострадянське суспільство досі переживає ностальгію за ідеєю комунізму. Комуністична ідеологія – вічний привид, що бродить Європою, на думку О. Еткінда, є також «мертвим тілом», яке необхідно «віддати землі».

Не випадково увагу сучасних дослідників літератури, заангажованих у студії травми, привертає питання про травму, яку переживають постколоніальна, посттоталітарна літератури в пострадянських країнах кінця ХХ – початку ХХІ ст. Залучаючи до наукового аналізу дискусії про постмодернізм, постколоніалізм і посткомунізм, Т. Гундорова у праці «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2013) аналізує тему транзитної, себто перехідної культури, досліджуючи такі визначальні для сучасної української літератури теми, як Чорнобиль, постколоніальний ресентимент (образу), меланхолію, популярну культуру та кітч. До речі, ще в «Чорнобильській бібліотеці» (2005) дослідниця писала про Чорнобиль як про культурну травму, що спричинила кризу світобачення і світосприйняття, стала претекстом катастрофічного мислення і явищем сучасної пост-апокаліптичної культури. Крім поняття транзитності, винесеного в «сильну позицію», ключовими у «Транзитній культурі» Т. Гундорової є поняття генераційного

розриву (як результату «без-батьківства» та деконструкції символічного образу «матері») та хвороби – сутнісних рис сучасної української літератури (у творах О. Забужко, Ю. Андруховича, Л. Костенко, Є. Кононенко, С. Жадана та ін.). Зі свого боку, О. Мороз у дослідженні «Культурна травма в російському літературному дискурсі кінця ХХ ст.» (2012) веде мову про сучасну російську літературу як критику радянської травми (зокрема у творчості В. Єрофєєва, В. Сорокіна, В. Пелевіна та ін.). Дослідниця доходить висновку, що стратегії опису культурної травми, наявні у творчості сучасних російських письменників, не пропонують способів її викорінення, а базовані на сміховому началі. Замість спроб упорядкування катастроф тоталітарного минулого як низки негативних явищ, вони фіксують травму як необхідний карнавальний (і в цьому сенсі позитивний для ментальних основ російської культури) досвід. Проблематику культурної травми, розглянутої з перспективи сучасної білоруської прози, аналізує Л. Михеєва у розвідці «Три способи говорити про травму: (пост)радянське в сучасній білоруській літературі (Світлана Алексієвич, Віктор Казько, Ігор Бобков)» (2016). Вона демонструє змістовно схожі описи (пост)радянської травми у прозі трьох культових білоруських письменників, зауважуючи, що кожен із них обирає діаметрально протилежну стратегію опрацювання травми. Так, С. Алексієвич («Час секунд-хенд», 2013) прагне допомогти своїм героям «правильно оплакати» свої втрати, щоби пережити їх; В. Казько («І нікого, хто побачить мій страх», 2014) вибудовує наратив про повне прийняття відповідальності (або навіть провини) за радянський період і все, що настало після нього; І. Бобков («Хвилинка», 2013) створює міф, у якому надає пізньорадянському досвіду білорусів зв'язності й несуперечності. Загалом, доповнюючи одна одну, Т. Гундорова, О. Мороз, Л. Михеєва залишають простір для освоєння нових стратегій у вивченні травми, адже (пост)радянську травму в жодній із посттоталітарних літератур уповні не опрацьовано.

Важлива складова, що вирізняє повоєнну прозу української еміграції, – це травма колоніального, тоталітарного насильств: геноциду (не лише фізичного, а

й духовного), репресій, воєнної катастрофи, еміграції тощо. Імпантована з пам'яті одного покоління в пам'ять іншого, вона має власні межі за тривалістю й інтенсивністю переживань. Ще один спосіб трансляції такої травми – перетікання з «живої», «комунікативної» пам'яті в «культурну», зокрема «текстуальну», «художню» пам'ять. Згадаймо, що В. Бенямін свого часу стверджував: «...пам'ять не інструмент для вивчення минулого, а його підмурів'я... Той, хто прагне наблизитися до свого похованого минулого, мусить поводити себе як шукач скарбів...» [52, с. 182]. Природу цього процесу він розглядає через дві несумісні метафори – театру й розкопок, які виявляють «роботу травми». На думку вченого, «розкопування» минулого, – у землі, архіві, продуктах масової культури, з одного боку – є функцією актора, який виконує свою роль перед суспільством, а з іншого – практичною діяльністю, «роботою травми». До речі, З. Фройд, який цікавився тим, що і як витісняє пам'ять про минуле, також порівнював несвідоме з археологічним об'єктом – містом, захованим під нашаруваннями часу. Процес «розкопування», зауважує В. Бенямін, не завершується тоді, коли рештки минулого «викопано» й «очищено» від домішок сьогодення. «Розкопки» завершують «роботу травми» лише тоді, коли їх оприлюднено, як на сцені театру.

Інша складова травми – це досвід, пов'язаний із подіями, хронологічно ближчими та пережитими авторами безпосередньо, через асиміляцію та інтеграцію в чужорідне суспільство (західноєвропейське чи американське). Автори, які емігрували в ранньому дитинстві чи народилися в нових країнах, на інших континентах, здебільшого не мали безпосереднього доступу до «комунікативної пам'яті», а часто й можливості слухати оповіді свідків, які володіли таким доступом. Імовірно, цей травматичний досвід дає підстави говорити про те, як працюють механізми «культурної травми» в розумінні Дж. Александера. На його думку, статусу травматичного набуває реальний або уявний феномен не через те, якого реального ушкодження він заподіяв, а тому, що завдав «непоправної шкоди» колективній ідентичності [188, с. 9–10]. Дослідник зазначає, що культурна травма проявляється через кризу

ідентичності, яка завершується втратою попередньої самоідентифікації та набуттям нової. Якщо зауважити, що потужним інструментом конструювання і підтримання української ідентичності в еміграції була література (це особлива риса української культури з її традиційним літературоцентризмом), то такого ж (якщо не радикальнішого) оновлення зазнала література української еміграції в другій половині ХХ ст. Це оновлення стосується зміни мови, розмежування старої і нової батьківщин, реконцептуалізації понять дому чи бездомності, витворення нової, гібридної ідентичності (національної та гендерної). Крім того, під визначення, запропоноване Дж. Александером, потрапляють не лише процеси асиміляції та інтеграції в чужорідне суспільство, які позначилися не так на поколінні батьків, як на поколінні дітей, а й травми розпаду СРСР, повернення на батьківщину предків, відновлення зв'язків, обірваних батьками тощо.

Загалом у репрезентації травми задіяно артефакти, які належать до різних культурних жанрів: фотографії, музики, живопису, літератури, кінематографа тощо. Однак у розмові про культуру української еміграції другої половини ХХ ст. літературний контекст травми, який поєднав у собі травматичний досвід і політичний опір, є найбільш репрезентативним. «Бути травмованим – означає бути одержимим образом або подією» [210, с. 4], – наголошує К. Карут. Із цього погляду, поезія, проза, драматургія української еміграції повоєнного часу – це привід до роздумів про те, як людина сприймає, осмислює та репрезентує світ «після травми».

Задля теоретичної прозорості доречно розрізнити «відкриту» репрезентацію – твори про геноцид, війну, смерть, і «приховану», несвідому, яка криється в мові. «Відкриту» репрезентацію, як видається, можна розрізнити на рефлексію, опрацювання і, якщо вдатися до поняття З. Фрейда, «Wiederholungszwang» («нав'язливе повторення»), суть якого полягає в часовому дисбалансі, сприйнятті травмованим того, що відбулося в минулому, як теперішнього. Щодо повоєнної української еміграції говорити про травму як про витіснене, безмовне, оприявлене в розломах і розривах мови можна радше



гіпотетично. Таку рефлексію над травмою спостерігаємо, зокрема, в прозі другого покоління, яке переживає культурний шок не безпосередньо, а черпаючи відомості про минуле від посередників (живих свідків, історичних артефактів або творів мистецтва), себто реконструює травму, задіюючи «вторинну пам'ять» (Е. Гуссерель) або перебуваючи в «ситуації постпам'яті» (М. Гірш).

Закономірно, що з покоління в покоління травма перетікає міжчасовим і позапросторовим каналом, яким є культура. Із цього приводу О. Еткінд вирізняє дві основні категорії культурної пам'яті: «м'яку», себто словесну, і «тверду», яку складають пам'ятники, музеї тощо, із взаємодії яких, на його думку, народжуються культурні процеси пам'яті. На відміну від західноєвропейської та північноамериканської культур, у контексті української культури ХХ ст. загалом та української еміграції зокрема спостерігаємо істотний дефіцит «твердої» пам'яті: пам'ять про травму тут пов'язано насамперед із текстами. Зваживши на запропоноване Ю. Габермасом визначення суспільного простору, у якому реалізується культурна пам'ять, можна стверджувати, що у випадку повоєнної української еміграції такий простір творить і координує не що інше, як текст.

Щоби скласти уявлення про те, як виявляє себе травма, варто звернутися до праці «Походження німецької барокової драми» (1928) В. Беньяміна, у якій він, аналізуючи алегоричний світ німецької барокової драми («Trauerspiel»), пише про «гру скорботи», що значною мірою нагадує «роботу скорботи», запропоновану З. Фройдом на позначення «внутрішньопсихічного процесу, який настає після втрати об'єкта прихильності; упродовж цього процесу суб'єкту вдається поволі відсторонитися від свого об'єкта» [92, с. 405]. Крім того, «робота скорботи» – це процес звикання до втрати через занурення у спогади про втрачений об'єкт (людину, дім, батьківщину, історію, культуру тощо); це процес перекладу, метафоризації та уособлення втрати; це процес, що включає у себе «ритуалізований зв'язок між мовою і мовчання» [244, с. 108], як зазначає Д. ЛаКапра. Доповнюючи теорію З. Фрейда, В. Беньямін пропонує

розглядати риторичну концепцію алегорії як своєрідний ключ до розуміння світу меланхоліка. «Волю до алегорії» він трактує як особливого роду первинне бажання, закладене в структурі меланхолії: алегорія – це єдина розвага, доступна меланхолікові [21, с. 140, 194, 199]. Зосереджуючися на поняттях горя та гумору, В. Беньямін демонструє значення німецької барокової драми за межами бароко – як стилю та епохи, а також наголошує на травматичній природі народної культури, механізмах і принципах її репрезентації. На думку вченого, барокові драми – «це не ті п'єси, від яких стає сумно, а ті, в яких скорбота набуває задоволення, це п'єси для сумних» [194, с. 82]. У сучасного читача, продовжує він, од споглядання барокового світу, «повного протиріч», виникає «характерне запаморочення». І стверджує: автори барокових п'єс ефективніше впоралися з «роботою горя» за жертвами Тридцятилітньої війни, ніж його сучасники, які пережили Першу світову та Листопадову революцію в Німеччині. Смерть, «завжди іманентна» для трагедії, зауважує він, у бароковій драмі набуває значення «спільної долі».

Як відомо, протилежним до меланхолії станом є скорбота. Досвід драматичного переживання минулого, позначений скорботою, О. Еткінд демонструє на прикладі пам'яті про жертви яacobінського терору в пореволюційній Франції початку ХІХ ст. – легенди, до якої неодноразово зверталися поети доби Романтизму. Ця пам'ять проявилася у гротескній формі, якою стали «бенкети жертв» («Bals de victims») – ритуал, у процесі якого постреволуційне покоління виражало свою тугу за загиблими. Жінки підрізали волосся так, як це робив кат, оголюючи шию жертви, і пов'язували червоною стрічкою те місце, куди падав ніж. Запрошуючи дам до танцю, чоловіки не кивали головою, а смикали нею, наслідуючи рух тіла в мить удару гільйотини. Так учасники макабричних бенкетів розділяли скорботу за вбитими. Присутність ігрового, іноді комічного моменту в поминальних обрядах, наголошує О. Еткінд, є елементом колективного переживання і трансляції травми прийдешніми поколіннями.

Оприявнюючи тему «минулого, похованого в сьогоденні», З. Фройд спостерігає за тим, як пам'ять трансформується в уяву, обриси між якими досить розмиті. У праці «По той бік принципу задоволення» (1920) він подає вражаючий приклад цього процесу, відтворений італійським поетом доби Відродження Т. Тассо у його найвизначнішому творі – поемі «Звільнений Єрусалим» (1581). Загалом Фройдову інтерпретацію поеми Т. Тассо можна вважати одним із варіантів того, як варто прочитувати природу травматичного досвіду, зафіксованого в літературі (зокрема поезії). Оповідуючи про перший хрестовий похід, облогу і взяття Єрусалима військами хрестоносців наприкінці XI ст., Т. Тассо зображує картину, де лицар Танкред в одному з боїв смертельно ранив свою кохану Клоринду, не впізнавши її, одягнену в чужинські обладунки. Після поховання Клоринди він опиняється в зачарованому лісі, який навіває на нього жах. У стані горя Танкред рубає мечем дерево, з якого тече кров, а голос Клоринди дорікає йому за те, що він поранив кохану. З. Фройд у своєму аналізі поеми Т. Тассо вбачає у діях Танкреда «нав'язливе повторення»: герой змушений повторювати скоєне насильство, і цей процес нескінченно, циклічно повторюється. Аналіз історії Танкреда, запропонований З. Фройдом, став важливим елементом теорії травми, зокрема в полеміці між К. Карут і Р. Лейс про те, що таке травма. Так, К. Карут у своєму дослідженні травми додає до прочитання поеми Т. Тассо деякі важливі деталі, наприклад – грецьку етимологію слова «травма», що означає «рана» [210, с. 2–9]. Зі свого боку, Р. Лейс доводить, що в поемі Т. Тассо рану завдано Клоринді, а травму переживає Танкред [253, с. 292–297]. Травма Танкреда, на її думку, є відповіддю на біль, завданий Іншому, тому, переживаючи скорботу за коханою, лицар витворює у власній уяві страхітливий образ Клоринди у вигляді дерева.

Рефлексуючи над травмою, яку переживає Танкред, О. Еткінд пропонує розглядати психологічний стан героя через категорію горя, а водночас звертає увагу на маргінальні, приховані деталі в поемі Т. Тассо, які zostалися непоміченими для К. Карут і Р. Лейс – послідовниць З. Фрейда. Загалом О. Еткінд виходить із того, що горе «виникає як ставлення одного суб'єкта до

іншого, а травма застається всередині досвіду одного й того ж суб'єкта» [218, с. 85]. У своєму прочитанні поеми Т. Тассо він наголошує: Танкред «сповнений провини, жаху та горя, але не схоже, щоби він був травмований. Він не забув слів Клоринди, але передає їх, як почув – у лапках. Горе Танкреда набуває форми коханої, перетвореної в дерево, яке промовляє, як привид, замкнутий у жахливе тіло, що володіє рідним, упізнаваним голосом. Танкред, скорботний злочинець, справді відчуває нав'язливе прагнення, але це не прагнення повторити вбивство. Скоріше він нав'язливо згадує і заново уявляє собі втрачену кохану, а це можна зробити лише за допомогою магії» [218, с. 87]. На цьому прикладі ідея З. Фрейда про «нав'язливе повторення», яка превалує у теорії травми, «спрацьовує лише тоді, якщо ми припустимо, що Танкред виконує “подвійну дію”: він фізично відтворює минуле і водночас магічно дистанціюється від нього, визнає свою втрату і перевтілює її, перетворюючи чуттєву реальність Клоринди в моторошний образ людинодерева» [218, с. 87]. Загалом особисте горе Танкреда в поемі Т. Тассо відображає колективні почуття, якими одержимі його соратники-хрестоносці: провину і страх, гендерну амбівалентність, екзотичні бажання тощо. Відображаючи й оголюючи основні проблеми своєї епохи, Т. Тассо перетворює травму в продуктивний досвід, який збагачує культуру. Якщо звернутися до прози української еміграції другої половини ХХ ст., яка є не чим іншим, як уособленням травми, то психологічний стан Танкреда з поеми Т. Тассо, як інтерпретує його З. Фрейд, може бути матрицею для розуміння і прочитання художніх текстів. Історії насильства, пережитого в іншому місці, в іншому часі, переважно іншими людьми, – наскрізні у творах українських емігрантів.

Біографічні чи квазібіографічні наративи, якими, з погляду теорії травми, є твори українських письменників-емігрантів, засвідчують не лише травматичну, а й загалом невиліковну зацикленість на минулому. До того ж таку зацикленість варто розуміти не лише як наслідок глибокої травми, а також як спосіб і спробу художнього (само)вираження: артикуляція образів, які сигналізують про тоталітарне насильство, – це не спотворення реальності, а

результат побаченого, почутого, пережитого. Крім того, це важливий ресурс для опрацювання травми, адже, як твердять дослідники: якщо історії про травматичний досвід залишаються не промовленими, не почутими, то травмовані приречені на роль «бранців», «заручників пережитого». Натомість оповідь перетворює чужу історію у власну, в якій те, що незнайоме та незрозуміле, стає знайомим і зрозумілим – як автору, так і реципієнту. До того ж варто пам'ятати, що читацький досвід не є пасивним: не лише автор, а й читач виступає творцем смислового простору тексту, а травма – однією з можливих траєкторій вибудовування, проживання тексту. Конфігурації досвіду, змодельовані уявою того, хто пише, та пропрацьовані уявою читача, творять специфічну конструкцію. У контексті повоєнної української еміграції йдеться про «звужену», якщо не «замкнену» читацьку аудиторію. Читач, у культурну свідомість якого травму вписано як значущий момент його культурної ідентичності, запрограмований на те, щоб упізнавати в тому чи тому тексті (навіть не пов'язаному з травмою) власний деструктивний досвід і відповідно реагувати на нього.

Наративи про травму, які формують культурну пам'ять української еміграції другої половини ХХ ст., тематично можна розрізнити на декілька типів (Голодомор, тоталітарні репресії, Другу світову війну, еміграцію тощо), провідною (хоча, звісно, не єдиною) дискурсивною стратегією яких є артикуляція насильства над людиною, родом, нацією, культурою. Усе ж, ця артикуляція не є єдиним прийомом вираження травми: проза української еміграції фіксує внутрішні, маргінальні прийоми, позначені розривом Я і Світу (покоління, дому, батьківщини тощо) або зустріччю з гендерно, національно маркованим Іншим. Розрив зі Своїм і зустріч з Іншим позначено деформацією, зміною ідентичності, втратою власної суб'єктивності, розпадом зв'язків (генераційних, гендерних, національних, культурних тощо), які є ознаками травми. Вивчення прийомів, прихованих і закамфльованих у тексті або в контексті, розширює спектр літературознавчих студій і наближає до об'єктивного розуміння того чи того твору. Однак варто пам'ятати, що

травматичне світовідчуття не обов'язково реалізується на емоційному рівні: воно може проявлятися й у вигляді свідомого чи напівпритомного відчуття розпаду, катастрофи, втрати життєвих орієнтирів тощо. Художня дескрипція травми не обов'язково виконує функцію раціоналізації, з неї не завжди можна зрозуміти, у який спосіб травму раціоналізовано у свідомості того чи того автора – вона має власну мову вираження.

Вірогідно говорити про українську еміграційну прозу другої половини ХХ ст. як про наслідок глибокої «подвійної травми», і, як на мене, ідея «подвійності» може бути центральною для розуміння культурної реальності повоєнної української еміграції. Із чого виростає ця ідея? Передусім – із співприсутності двох психотравматичних досвідів, що програмують психологічний стан емігранта, його особливу свідомість, яка творить свій специфічний світ, свою культурну міфологію, культурну ідентичність. Досвід колоніального, тоталітарного насильств, з одного боку, та переживання відірваності, що виростає із драми від'їзду, вигнання, неможливості повернутися, з другого, визначають зміст «подвійної травматизації». Крім того, не можна не взяти до уваги тези про переживання письменниками-емігрантами «післявоєнного синдрому», для якого характерні критицизм, розчарування, пошук індивідуальних і національних вад тощо. Зауважу, що природа психологічного травмування як культурного феномену спричиняє неабиякі труднощі для об'єктивації художньої свідомості (навіть якщо йдеться про літературу однієї національної спільноти чи творчість одного письменника). До того ж проблематика травматизації української літератури ХХ ст. досі перебуває на периферії наукових інтересів українських дослідників.

І зрештою, специфіку травми, локалізованої в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст., неможливо досліджувати, ігноруючи найважливіший феномен «закритого» тоталітарного суспільства – «внутрішню еміграцію», яку розглядають переважно в ідеологічному контексті радянської епохи. Цей своєрідний спосіб диверсифікації та реконфігурації тоталітарного суспільства у формі «внутрішньої еміграції» (паралельно з еміграцією

зовнішньою) дає ключ до глибшого розуміння складних і суперечливих процесів самоідентифікації українських письменників-емігрантів. Емігрантом можна вважати людину, яка не здійснила переміщення в просторі, але опинилася в чужій для себе дійсності в результаті революції, військового перевороту, воєнної, соціальної, екологічної катастроф, до того ж не знайшовши собі місця в цій дійсності.

Для того, аби зрозуміти, у чому полягає суть досвідів, які визначають травматичну природу української еміграційної прози, необхідно зауважити ще одну принципову відмінність структурування культурної свідомості повоєнної української еміграції. Якщо в до- або міжвоєнній прозі комеморативні практики зосереджено майже винятково на ностальгії за втраченим об'єктом (батьківщиною, домом, державою тощо), то в повоєнній домінує антиколоніальна, антитоталітарна, антидержавна інвектива, тотальне викриття з позиції морального імперативу (якщо йдеться про прозу першого покоління), або переосмислення культурних і політичних міфів із подальшим дистанціюванням від них (у прозі другого і третього поколінь). Художня свідомість, забарвлена ностальгією, у другій половині ХХ ст. перестає бути аналогом еміграційної свідомості – її репрезентовано не так у текстах батьків, як дітей, а процес переосмислення позначено розривом поколінь, недовірою до досвіду батьків тощо.

Отже, літературознавчий контекст відкриває нові можливості для конкретизації таких питань, які пов'язано зі суб'єктом оповіді, проявами ідентичності (індивідуальної, культурної, національної) та її деформацій. У постімперському, пострадянському культурному просторі ХХ ст. загалом і в українському зокрема літературознавчі стратегії вивчення травми нерозривно пов'язано з проблематикою державного насильства, форм і стратегій опору (як політичного, так і культурного). У центрі уваги сучасних дослідників травми – теми постколоніального, посттоталітарного спадків, зафіксованих у літературі, а також – питання мови, здатної виразити «невимовне». Із погляду теорії

травми українська еміграційна проза повоєнного часу є своєюрідною матрицею, яка допомагає краще зрозуміти природу травми та способи її вираження.

### **Висновки до 1 розділу**

Наприкінці ХХ ст. поняття травми стало об'єктом значної уваги в гуманітарних і суспільних науках, що зумовило виокремлення нового розділу знань – студій травми. Цей розділ засновано, зокрема, на результатах психоаналітичних спостережень З. Фрейда і його послідовників, заангажованих у вивчення патопсихологічних наслідків травми.

Завдяки напрацюванням учених із різних дисциплін, категорія травми вийшла за межі психології і психіатрії та набула історичного, соціального, культурного значень. Дослідники, які розуміють травму як невід'ємний елемент культури ХХ ст., зосереджуються на питаннях про її трансляцію та способи репрезентації (фотографію, кінематограф, літературу). Водночас вони наголошують на неможливості повноцінної репрезентації пережитого (як носієм травми, так і Іншим), пояснюючи це принциповою незавершеністю дії травми. Моніторинг останніх досліджень засвідчує щонайменше два способи трансляції травми, які не виключають, а взаємодоповнюють один одного: генераційний і культурний.

Художня література як особлива форма репрезентації травми є водночас її уособленням. Твір, що оповідає про ту чи ту травматичну подію, стає «мнемонічною програмою», а його автор – символічним «агентом», «провідником», «медіумом» пам'яті, який виконує функцію свідка. Питання про те, хто може бути свідком, від чийого імені та до кого він промовляє – проблемно постановчі в сучасних дослідженнях травми. Крім того, у контексті вивчення форми та змісту свідчень про травматичний досвід ХХ ст. дослідники пишуть про «відсутність свідка», зазначаючи, що свідчити про межовий травматичний досвід можна лише через «смерть мови» (П. Леві, Дж. Агамбен) або «мовою попелу» (К. Карут).



Травма, яка пронизує весь український історичний і суспільний дискурс (культуру, засоби масової інформації, політику тощо), зостається одним із найменш вивчених і неоднозначних питань. Непроминального значення для аналізу української культури та літератури ХХ ст. набуває тема колоніального, тоталітарного насильств, актуальна для студій травми.

Питання, порушені українськими письменниками-емігрантами другої половини ХХ ст., пов'язані з проблематикою колоніального, тоталітарного насильств – над людиною, нацією, культурою, а магістральною в них є стратегія на подолання травми. Категорію травми в українській еміграційній прозі оприявлено не лише на тематичному, а й на змістовому рівнях, що спонукає до аналізу художніх стратегій її вираження в тому чи тому тексті, пошуку й осмислення «мови травми».

## РОЗДІЛ 2

### ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЙНИ ЯК ПОСТТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ

#### 2.1. Дескрипція воєнної травми в українській еміграційній прозі

Дослідження психологічних наслідків Другої світової війни значно розширило уявлення вчених про природу історичної і культурної травм, а також породило діапазон питань, на які *de facto* не існує однозначної відповіді. Як впливає війна на людську свідомість, мислення, сприйняття світу й себе в ньому? Які нові форми самовираження породжує? Якими входять свідки й учасники воєнних катаклізмів у повоєнний, посткатастрофічний світ, що отримав символічну назву «після Освенцима та ГУЛАГу»? Чому вони не завжди можуть або не прагнуть адаптуватися до нього? Чому публічні дискурси вибачення, прощення, примирення не спрацьовують або ж малоефективні? Чи впливає формування терапевтичного контексту на подолання травми? Як це – жити після катастрофи? Звісно, це далеко не вичерпний перелік питань, що перебувають у центрі уваги сучасних дослідників травми, однак він прогнозує, якими складними та суперечливими можуть бути відповіді на них. Проблемно постановчим усе ж є питання про те, як осмислити досвід катастрофічних подій, себто як увести до символічного порядку насилля та страждання, водночас не виключаючи сили моральних потрясінь, які вербально чи не вербально намагаються передати ті, що вижили.

У рамках вивчення цього питання принципово важливого, непроминального значення набувають категорії свідка та свідчення, структурної відсутності (лакуни) і втрати. Симулюючи міфологізацію минулого, зазначає Д. ЛаКапра, відсутність і втрата, які переходять одна в одну, засвідчують неможливість людини визнати свій травматичний досвід, усвідомити його, зробити частиною власного Я. Не менш актуальними можна вважати питання «фрагментарної пам'яті», якою, за визначенням Дж. Батлер, є

пам'ять про кожну воєнну катастрофу, та недоступності, «замкнутості» спогадів про досвід, здобутий на війні, яке Дж. Герман співвідносить із поняттям «Great Unmentionable» («великого замовчування»).

Як відомо, З. Фройд обґрунтував концептуальну модель травми, вивчаючи травматичні неврози. У праці «По ту сторону принципу задоволення» (1920), присвяченій вивченню неврозів у солдатів, які повернулися з фронтів Першої світової війни, психоаналітик дійшов висновку, що пацієнт «не може пригадати все витіснене (можливо, найістотніше) й унаслідок цього не переконується у правильності повідомленої йому конструкції. Він змушений повторювати витіснене, щоби... згадувати про нього як про частину свого минулого» [166, с. 205]. Зміщуючи оптику з «витіснення» на «повернення» травми, З. Фройд зазначає, що травматичний досвід не зводиться до «провалів» в оповіді пацієнта, а стає тим «ядром», навколо якого «нарощується захисна шкаралупа оповіді». Травма задає траєкторію оповіді, не стаючи до того ж предметом самої оповіді. У розвитку теорії, запропонованої З. Фройдом, можна простежити, як із «провалу» в символічній структурі («нерозбірливої історії») травма перетворюється у структуруючий принцип («нав'язливе повторення»). Усталені оповідні стратегії, указує дослідник, не можуть виразити травматичний досвід («невимовне»), а пам'ять, відповідно, не знаходить ресурсів для архівування такого досвіду. Тому він повертається у вигляді невиразних спогадів, несвідомих фіксацій, нав'язливих повторень, небажаних пригадувань і осянь. Як зазначає Р. Лейс: «Фройд ставить під питання першооснову травматичної події, стверджуючи, що нею є не досвід як такий, а повернення у вигляді спогадів, яке настає невдовзі» [253, с. 20].

Інтерпретуючи ідею З. Фрейда, зі свого боку, Ж. Лакан наголошує: «У такий момент “щось” відокремлюється від суб'єкта в тому самому символічному світі, у процесі інтеграції якого суб'єкт перебуває. Надалі це “щось” уже не буде стосуватися самого суб'єкта, не проявлятиметься в його мові, не буде інтегроване ним. Однак воно тут же й зоставатиметься, буде, якщо можна так сказати, промовлятися суб'єктом як щось непідконтрольне та

непідвладне йому» [89, с. 253–254]. Те, що відокремлюється від суб'єкта, у розумінні Ж. Лакана набуває значення симптому, який позначає «витіснений смисл», що відсилає назад до травми. Розмірковуючи про травматичну природу культури, вчений зауважує: вона містить не лише пізнавану людиною дійсність, а й недосяжні екстремальні імпульси та стремління, які не піддаються символізації, себто не інтегруються в символічні структури. Відповідно до цього, культура може бути джерелом таких потрясінь, до яких людина не готова ні соціально, ні психологічно, ні цивілізаційно. Дослідження Ж. Лакана, пов'язані з екстраполяцією ідей З. Фрейда на культурну дійсність, невдовзі стали поштовхом до вивчення природи соціокультурної травми у працях К. Карут, Д. ЛаКапри, Д. Лауб, Ш. Фелман та ін. Звісно, дослідження травматичного впливу на історичні й аксіологічні конструкти суспільства у дослідженнях цих та інших теоретиків травми спиралися не лише на спостереження З. Фрейда, а й на аналіз подій Другої світової війни, вивчення психологічних наслідків Голокосту, падіння веж-Близнюків тощо.

Переосмислюючи тезу Ж. Лакана про травматичну природу культури, С. Жижек доводить, що використання психоаналітичних моделей З. Фрейда може бути продуктивним для аналізу національних спільнот, які він, услід за Б. Андерсоном, уважає «уявними». Фактором, який консолідує «уявну спільноту», на думку С. Жижека, є не подія, спотворена та містифікована традицією, а втрата, покликана описати традицію так, як описують коло. Саме в уявній спробі заповнити фундаментальну втрату, на думку С. Жижека, варто шукати стимули до формування колективної ідентичності. Він пише: «...зовсім неважливо, чи мала травма місце насправді, чи сталася вона у так званій реальності. Головне те, що вона тягне за собою серію структурних ефектів (зміщення, повторення тощо). Реальне – це певна сутність, яка повинна бути сконструйована “зворотним числом” так, щоби дати нам зрозуміти деформацію символічної структури» [280, с. 75].

Нагадаю, що Ж. Лакан свого часу запропонував три основні регістри, які визначають настрій психічної діяльності суб'єкта: Реальне, Уявне й Образне.

Лаканова теорія стадії дзеркала, у якій проаналізовано ситуацію немовляти, що бачить власне відображення, обрамлене дзеркальною рамою, допомагає краще зрозуміти цю трійчасту структуру (відповідно: немовля – відображення – рама). Найвагомішою в цій тріаді, вважає С. Жижек, є роль Уявного, себто відображення, репрезентації у процесі формування ідентичності. У своїй інтерпретації теорії стадії дзеркала він наголошує, що ставлення немовляти до власного відображення будується на принципі «вихідної невідповідності». Відображення, вкладене в раму дзеркала, насправді не виконує функції відображення – реальна аморфність дитячого тіла не може бути відображеною, бо не є частиною картини [279, с. 126]. Впізнавання себе у відображенні «на виріст» є не чим іншим, як «стратегічним вивертом», визнанням розриву між символічним вираженням, зафіксованим рамою дзеркала, та його прототипом. Функція дзеркального відображення полягає в тому, щоби приховати брак цілісності суб'єкта перед дзеркалом. Привабливість ілюзорної, випереджувальної цілісності в дзеркалі полягає у відсутності прямого зв'язку між відображенням і реальним станом: образ має сенс тому, що реальному «аморфному залишку» в ньому немає місця за визначенням [90, с. 126].

Використовуючи логіку «фантазматичної цілісності», запропоновану Ж. Лаканом, С. Жижек убачає в національній спільноті такий же продукт уяви, цілісність якого забезпечено «аморфним залишком», розташованим по той бік «суспільного дзеркала». Непроминальне значення до того ж має роль втрати: «уявні спільноти», відповідно до його твердження, стають «спільнотами втрати», а подолання травми рівнозначне розпаду спільноти. Має сенс і зворотне твердження: пошук консолідуючої травми, активація історичних трагедій, відтворення почуття втрати стають затребуваними при формуванні почуття співпричетності до національного Я. Як зазначає С. Ушакін: «Уявні травми реалізуються насамперед через зображення жертви» [160, с. 25].

Екстраполуючи ідею про консолідуючу функцію травми на українську еміграційну літературу другої половини ХХ ст., висловлю припущення, що еміграційна спільнота загалом постала як «спільнота втрати», а література,

вигворена в еміграції, була не чим іншим, як «структурною лакуною», про яку пише Д. ЛаКапра. Проте основною формою відображення втрати у літературі української еміграції було не відтворення травматичного розриву на рівні поетики, яка усвідомлювала б власну неспроможність репрезентувати історію, а спрямованість на дискурсивне подолання травми, що концептуалізувалася на рівні теми, проте не контамінувалася самою формою репрезентації. Такий спосіб опрацювання травматичного досвіду американський теоретик літератури Е. Сантнер означив поняттям «нарративного фетишизму», під яким він розуміє «конструювання та використання нарративу, свідоме чи несвідоме призначення якого полягає в тому, щоби витерти сліди тієї травми чи втрати, яка, власне, породила цей нарратив» [142, с. 392].

Евристично продуктивною щодо повоєнної української еміграції може бути теорія «емоційної спільноти», обґрунтована американською літературознавицею Б. Розенвейн. Розрізняючи «соціальні спільноти», об'єднані спільністю історичних умов, суспільних норм, дослідниця водночас вирізняє «спільноти текстуальні», скеровані на єдині символічні зразки, й «меморіальні спільноти», в основу яких покладено спільні «практики пам'яті». Символічний центр «меморіальної спільноти», відповідно до твердження Б. Розенвейн, становлять спогади про спільну втрату, яку сконструйовано в парадоксальний спосіб – через єдність відсутності та присутності об'єкта. У процесі міжпоколіннєвої комунікації «меморіальна спільнота» неодмінно трансформується в «текстуальну», бо пам'ять про втрату закріплюється у відповідних текстах. Трансформацію та комбінування «меморіального» й «текстуального» спостерігаємо на прикладі української еміграційної літератури, на що вказує звернення до категорій автобіографічного письма, свідка та свідчення, які в повоєнний час, у зв'язку з осмисленням психотравматичних наслідків Другої світової війни, зазнали оновлення.

Розмірковуючи над причинами звернення українських письменників-емігрантів до автобіографічного письма, І. Констанкевич стверджує, що в повоєнний період їхня травматична пам'ять залишалася непроговореною, а

національно-культурна ідентичність тяжіла над прірвою незнання про власне минуле. Саме процес автобіографічного письма, на думку дослідниці, трансформував життєвий досвід у послідовну внутрішньо несуперечливу історію [77, с. 50]. Закономірно, що в прозі української еміграції в повоєнну добу з'являється низка творів (І. Багряного, В. Барки, Д. Гуменної, О. Ізарського, І. Качуровського, М.-А. Кейван, І. Керницького, Ю. Косача, І. Костецького, О. Мак, Т. Осьмачки, У. Самчука, О. Смотрича, Ю. Тарнавського та ін.), у центрі яких перебуває культ утраченого об'єкта – батьківщини, нації, історії, культури, держави, дому тощо. Дослідження травми дозволяє з'ясувати, у який спосіб і за допомогою яких прийомів утрата або лакуна проявляються в тому чи тому художньому тексті.

У розмові про реконцептуалізацію поняття свідчення варто згадати теоретично обґрунтовану в праці «Література на згарищі історії» (2013) К. Карут ідею про «подію без свідків», яку ще в середині ХХ ст. проголосили П. Леві та Дж. Агамбен, стверджуючи, що свідчити про межовий травматичний досвід можна лише через «смерть мови». Досліджуючи проблему мови-свідчення в західноєвропейській літературі, К. Карут дійшла висновку, що виразити травму в культурі можна не інакше, як через безмовність. Теоретичне ядро, усередині якого дослідниця висновує таке розуміння поняття «свідчення», визначає насамперед утрата мови. Апелюючи до постулатів Ж. Дерріди, викладених у його «Поетиці та політиці свідчення» (2005), К. Карут актуалізує спектр питань, визначальних для аналітиків травми. Як проявляє себе мова, що демонструє неможливість свідчити або свідчить про цю неможливість? Що означає пізнати своєрідність «мови травми» як «мови зникання», мови чогось такого, що постійно повторюється, сповіщаючи про неминучість повторення травми в прийдешньому? Методологічним ключем, за допомогою якого можна знайти відповіді на такі питання, вважає К. Карут, є психоаналітичні теорії пізнього З. Фрейда та раннього Ж. Лакана, які «допомагають нам мислити й, можливо, свідчити про новий тип подій, що конституюються через власне зникнення» [208, с. 77]. Загалом у своїй праці К. Карут доходить того ж

висновку, який раніше сформулював Дж. Агамбен, зауважуючи, що безмовність, себто нездатність мертвих свідчити про себе, мусить стати початком нової мови – мови, яка виражає неспроможність говорити про катастрофу. Він наголошує: «Щоби свідчити, мова повинна поступитися безмов'ю, визнати свою неспроможність для свідчення. Мова свідчення більше не несе сенсу, але, відмовляючися від сенсу, вона тим самим наближається до безмов'я і, зрештою, досягає інакшої безсенсовості – безсенсовості повноправного свідка, того, хто за власним визначенням не може свідчити» [1, с. 178].

Покликаючися на твори П. Леві, Дж. Агамбен стверджує, що справжні свідки – це ті, хто не повернувся живими з концтаборів і фронтів Другої світової війни. Розмірковуючи у книзі «Загиблі та врятовані» (1986) над феноменом автора як свідка, П. Леві пише: «...не ми, хто залишився в живих, справжні свідки... Про знищення, доведене до кінця, цілком завершене, ще не розповів ніхто, бо ніхто не повернувся, щоби розповісти про власну смерть» [250, с. 215–216]. Для нього, як і для Дж. Агамбена, зостається нез'ясованим, про що ж можуть свідчити ті, що вижили після катастрофи? Про що і як можна свідчити, коли свідчити загалом неможливо? Чи може батько розповісти синові про те, як він помер? Що і як може розповісти нащадкам той, хто згорів у печах Освенцима чи той, кого розірвало снарядом на полі бою? Ці питання, порушені у книзі П. Леві, у праці Дж. Агамбена є не риторичними, а проблемно постановчими. Насправді свідка ніхто не спонукає свідчити, він не прагне змінювати минуле чи виправдовувати його, зате готовий свідчити про нього. У книзі «Що зостається після Освенцима» (1998) Дж. Агамбен, покликаючися на одну з історій П. Леві – про трирічного хлопчика, якого ніхто не навчив говорити й невиразну мову якого ніхто з в'язнів концтабору не міг розібрати, стверджує: лише непізнаване, незрозуміле, нерозбірливе слово є «мовою свідчення», яка репрезентує досвід безмовності й відсутності суб'єкта мовлення. Безмовність і відсутність указують на неможливість свідчити про межовий травматичний досвід, а нерозбірлива мова трирічного хлопчика з



Освенцима є словом Іншого, позбавленим сенсу та перетвореним у невиразний шум, що може наблизити нас до «втраченої мови», яку ми, ймовірно, ніколи не почуємо: «Потрібно, щоби цей позбавлений глузду звук став, своєю чергою, голосом чогось або когось, хто, зовсім з інших причин, не може свідчити про себе сам. Інакше кажучи, щоби неможливість свідчення, ця основоположна “вада” людської мови, визнала свою поразку і здалася, поступившись місцем іншій неможливості свідчити – тій, у якої немає мови» [1, с. 203–204].

Ще радикальніше твердження, загалом не прийняте П. Леві, проте взяте ним до уваги, відстоює Е. Візель: «Ті, що не пізнали цього на собі, ніколи не зрозуміють; ті, що випробували, ніколи не розкажуть; усе буде недостовірно, неповно. Минуле належить мертвим» [277, с. 314]. Суголосну позицію займає В. Шаламов, уважаючи табірний досвід не лише негативним і непередаваним, а й нікому непотрібним. Деструктивна сила, якою він володіє, наголошує російський письменник, в'язень радянських концтаборів, є не лише травматичною, а й убивчою для психіки людини – табір забирає в неї все: освіту, досвід, зв'язки з нормальним життям, принципи та моральні цінності. Тут вони більше не потрібні. В. Шаламов пише: «Табір – негативна школа життя цілком і повністю. Нічого корисного, потрібного ніхто звідти не винесе, ні сам ув'язнений, ні його начальник, ні охорона, ні мимовільні свідки... Кожна хвилина табірної життя – отруєна хвилина. Там багато такого, чого людина не повинна знати, а якщо бачила – краще їй померти» [180, с. 146].

Зі свого боку, Дж. Агамбен переконаний: ті, що вижили, можуть бути лише умовними свідками, бо вони не дійшли межі смерті та свідчать голосами померлих, які неспроможні розповісти самі про себе: «У кожному свідченні є... одна вада: свідчать за визначенням ті, що володіють перевагою... Про долю звичайного табірника не розповів ніхто, бо йому фізично неможливо вижити. Так, я описав звичайного табірника, коли говорив про “мусульман” (“мусульманами” в нацистських концтаборах називали в'язнів, які дійшли до крайньої міри виснаження та перебували на грані життя і смерті. – В. В.), але ж самі “мусульмани” не сказали про себе ні слова» [1, с. 182].

Аналізуючи книгу П. Леві, він пише: «Свідок дає покази в ім'я правди та справедливості, й вони надають його словам силу та повноту. Але тут свідчення власне дорівнює тому, що в ньому відсутнє, містить у своїй серцевині те, про що свідчити загалом неможливо» [250, с. 153]. Те, про що свідчити неможливо, що неможливо переповісти з вірогідністю, усвідомити повністю, на думку Ф.-Р. Анкерсмита становить «нерозкрите ядро оповіді», яке «за своєю природою болісне, якщо не травматичне» [7, с. 484–485]. Нерозкрите ядро оповіді є імпульсом, який змушує свідка розповісти чи описати травматичну історію. За словами Ф.-Р. Анкерсмита, вона потребує фіксації, проте не піддається опису, реалізуючись як дескрипція чогось неможливого, неописуваного, немислимого. Загалом учений не втомлюється повторювати, що європейський історичний дискурс у ХХ ст. вповні детерміновано травматичними подіями: колективний досвід жаху та страху, пережитий Європою внаслідок Першої і Другої світових, Холодної воєн інфікував культуру Заходу невиліковним болем. «Тінь страждань», якими позначено травматичну історію ХХ ст., уважає він, відбилася у свідомості європейців значно глибше, ніж скороминущі періоди спокою. На питання про те, чим пояснити особливу чутливість до травм, якою володіє західна людина, дослідник відповідає: травма властива західній свідомості через органічну неспроможність останньої абсорбувати свій травматичний досвід, тому колективне страждання стало обличчям західної культури, «чимось таким, що можна виразити в ідіомі культури, про що можна говорити й писати» [190, с. 74]. У «порожнечі», що виникла між стражданням і мовою, продовжує він, зародився новий тип дискурсу – письмо, яке ставить за ціль пов'язати описи страждання із власне стражданням.

Продовжуючи думку про травматичний досвід, яким уражено західну цивілізацію, Д. ЛаКапра додає: «У західній культурі існує щось таке, що можна назвати трансісторичною або структурною травмою. У працях різних авторів вона йменується по-різному: як первородний гріх, як наслідок переходу від природи до культури, як відділення від матері, як входження у мову тощо» [242, с. 192]. На його думку, завдання дослідника полягає в тому, щоби

ретельно з'ясувати, у який спосіб травматичний досвід усього людства вписано в конкретний досвід, у такі події, як Друга світова війна чи геноцид. Надлишкова історизація цього досвіду та прагнення перекласти його на плечі інших, зробити їх відповідальними за скоєне, підкреслює він, є не лише безглуздими, а й небезпечними.

Не менш складною, ніж проблему свідка, дослідники вважають проблему роздрібнення пам'яті, «замкнутості», недоступності спогадів про травму, завдану війною. Як пише С. Ушакін, однозначно можна стверджувати лише те, що сприйняття воєнних катаклізмів – процес непрямий і загалом неочевидний. Неоднозначність, неочевидність репрезентації воєнного досвіду В. Шкловський у власних спогадах про Першу світову війну пов'язує з невідповідністю понять «бути на лінії фронту» й фактичного досвіду фронтового життя. Відсутність цілісної картини воєнної катастрофи, на його думку, якщо не компенсувалася, то, принаймні, витіснялася, замінювалася увагою до подробиць, деталей, у результаті чого «передова» ставала досвідом «відірваності» [183, с. 43]. Вивчаючи причини витіснення, деформації пам'яті в учасників Першої світової війни, Дж. Герман, натомість, указує на тиск суспільства, яке не прагнуло говорити про досвід насильства та страждань. Вона зауважує, що, повернувшись додому, вояки з гіркотою писали про свій воєнний досвід як про те, що підлягає «великому замовчуванню» на публіці [232, с. 70]. Узагальнюючи постулати В. Шкловського та Дж. Герман, С. Ушакін зазначає: уривчастість сприйняття, незв'язаність пам'яті в результаті стають не лише своєрідним відображенням роздробленого характеру воєнних переживань, а й символічними спробами «роздробити» вплив воєнного життя в повоєнних умовах. Очевидно, що йдеться не лише про той деструктивний вплив, який справила воєнна катастрофа на психіку людини, а також про необхідність опрацювання травматичного минулого, негативні спогади про яке інтегруються в повоєнну свідомість.

Вивчаючи воєнну травму в американській літературі, Дж. Татум стверджує, що, незалежно від терапевтичних, суспільних або політичних умов,

фрагментарність у сприйнятті війни неодмінно спричиняється до того, що найяскравіші, найпереконливіші репрезентації нерідко належать тим, для кого феномен насильства не втратив своєї надзвичайності. Тим, для кого воєнні події через маргінальне втягнення чи елементарну вікову дистанцію не стали повсякденною рутиною [276, с. 122]. Обґрунтована Дж. Татумом тенденція посприяла відходу від традиційного ототожнення спогадів про війну зі спогадами власне військових. Увагу сучасних дослідників, натомість, привертають твори-свідчення, що репрезентують різні, часто неоднозначні, суперечливі зображення воєнної катастрофи. Однак робота з чужою пам'яттю, наголошує Дж. Татум, вимагає від дослідника не лише бажання та можливості, а й здатності відшарувати «спільні місця» для того, щоби дістатися серцевини унікального травматичного досвіду.

Не випадково у «Воєнних історіях» (2003) Ч. Бернстін пов'язує явище війни з феноменом прози, вказуючи, що одне витікає з іншого: «Війна – це продовження прози іншими засобами». Корпус текстів, націлених на художню репрезентацію воєнної травми в українській еміграційній прозі дає підстави говорити щонайменше про два типи досвіду: фронтовий, позначений світоглядом воїна, ветерана, та цивільний, обивательський. Досвіди фронтового буття й окупації становлять паралельні, проте взаємопов'язані свідчення про воєнну катастрофу.

Природу воєнної травми у творах І. Костецького, Ю. Косача, Р. Колісника, Я. Курдидика визначає відмова від безпосереднього зображення воєнних подій і зосередження уваги на переживаннях індивідуума, усвідомленні внутрішньої спорідненості з воєнним супротивником, а в деяких випадках – прагнення розділити з ним вину за скоєне. Така тенденція, далека від соціального замовлення, сприяє вивищенню позитивних рис людини, уникненню одноплочинності, заідеологізованості, політизації травми. Звісно, прозу української еміграції повоєнного часу не варто зводити до спільного знаменника, проте, якщо розглянути найбільш значущі твори, можна припустити, що для того, аби свідчити про війну, неважливо зовні чи

зсередины, недостатньо бути сучасником, самовидцем або навіть учасником війни. До речі, на останньому наполягає С. Ушакін, стверджуючи, що «семіотика війни невіддільна від афективної пам'яті про неї», себто для того, щоби зрозуміти воєнний досвід, його треба пережити самому. Здається вірогідним, що для того, аби свідчити про війну конструктивно, необхідно не лише «опрацювати» власну травму, а й апелювати до травми національно, культурно, ментально маркованого Іншого. Симптоми травматичної втрати об'єкта (батьківщини, держави, соратника, дому тощо) та не менш травматичної зустрічі з Іншим вирізняють твори, написані авторами, які були учасниками Другої світової війни чи опрацьовували тему війни, так би мовити, з дистанції. До того ж неістотно, чи означала така зустріч безпосередній або опосередкований діалог з Іншим, чи відмову від нього. Психічний, психосоматичний розлади, спричинені впливом зустрічі з Іншим, в обох випадках були неминучими. Принагідно зауважу, що під іншістю слід розуміти стан перебування на маргінезі, а буття Іншим – так, як осмислював це поняття М. Фуко, аналізуючи становище тих, кого в західному суспільстві позбавлено можливості мати владу та хто зазнає переслідувань, дискримінацій.

У новелі «Тобі належить цілий світ» (1946) І. Костецького травматична зустріч Фріца Мюллера з Іншим підриває його уявлення про поняття честі, свободи, цивілізації загалом, що закінчується моральним самогубством героя. Натомість в «Останній атаці» (1937) Ю. Косача така зустріч німецького піхотинця Отто Гагенава є не лише травматичною, а й значною мірою психотерапевтичною. Зустріч з Іншим у збірці «Два кулемети» (1954) Я. Курдидика й у повісті «Останній постріл» (1989) Р. Колісника закінчується брато- чи синовбивством, що детермінує Другу світову війну як людино- та націєбивчу. У «Двох кулеметах» Я. Курдидика чотовий Заруба розповідає бійцям про абсурдну смерть свого брата, радянського солдата, який загинув од випадкового пострілу тоді, коли збирався переходити в УПА. У повісті «Останній постріл» Р. Колісника вояк дивізії «Галичина», вістун Юрій Колос, зупинившись над тілом убитого під Бродами супротивника, впізнає у ньому

свого однокласника Романа Папірчука, а після битви стає свідком убивства батьком-червоноармійцем свого сина-дивізійника. Зустрічі з Іншим, зображені в історіях Роми та Гельмута в «Ноктюрні бемоль» (1946) Ю. Косача, Ольги та Матіса в «Розгромі» (1948), Петра й Ати в «Огненному колі» (1954) І. Багряного, Еріки та Степана в «Еріці» (2009) Р. Колісника, оприявнюють гендерний, культурний, цивілізаційний конфлікти, розриви між статями, націями, показуючи, як болісно відновлюється обірваний зв'язок або засвідчуючи, що таке відновлення аргіогі неможливе.

Мотив зустрічі з Іншим, у цьому випадку – невід'ємний від мотиву смерті, перегукується з концепцією іншості, обґрунтованою Е. Левінасом. Відповідно до твердження французького філософа, зустріч з Іншим – це досвід чогось такого, що не можна осмислити чи категоризувати. «Якщо ти можеш володіти, розуміти і знати іншого, це не був би інший» [249, с. 90], – стверджує він. А в іншій праці продовжує: «Смерть є найбільш незнаним із незнаного» [248, с. 153]. До того ж Інший, який уникає розуміння, не виключає для Е. Левінаса існування присутньо формальних типів інакшості, наприклад – інакшості світу й інакшості, яку можна знайти в самому собі. Учений переконаний, що всі земні сутності детермінує певна інакшість, але суб'єкт постійно перетворює чуже й інше на своє та знайоме, а отже – позбавляє їх чужинності. Через це, підсумовує він, стосунки з іншою особою стають найважливішими у визначенні власної ідентичності й потребують глибокого етичного виміру.

У цьому контексті особливу увагу привертають твори І. Костецького та Ю. Косача – корифеїв рафінованої української еміграції, які підкреслюють етичну відповідальність перед Іншим. Цікаво, що аналіз психіки людини, враженої війною, обидва письменники реалізують, удаючися до прийомів безпосереднього («потік свідомості», «внутрішнє мовлення», невласне пряма мова тощо) та опосередкованого (художні напливи, монтаж тощо) психологізму, прагнучи максимально точно відтворити свідомі, підсвідомі

процеси й імпульси, відбиті у миттєвих враженнях, думках, почуттях персонажів.

Непроминальне значення в «Тобі належить цілий світ» І. Костецького та «Ноктюрні b-mol» Ю. Косача має ситуація лакуни, себто розриву між оповіддю про травматичну подію та дійсністю, коли читач не отримує однозначної відповіді на питання про те, де відбувається подія та чи відбувається вона загалом. Така спрямованість у відтворенні психологічної травми, пов'язаної з реальною чи уявною катастрофами, – одна з найактуальніших у західноєвропейській і північноамериканській прозі повоєнного часу. Наприклад, у романі «Пригоди Велслі Джексона» (1947) В. Сарояна йдеться про американських солдатів, не спроможних збагнути, за які провини їх готують на заклання, бо перед ними немає німецьких або японських супротивників (відсутність Іншого), а найбільшим ворогом стають армійські офіцери, що прирікають їх на страшну та безглузду смерть (Свій трансформується в Чужинця). У романі «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (1969) К. Воннегута відправною точкою пошуків справжнього «обличчя війни» стає бомбардування американською авіацією Дрездена, у якому на той час не було жодного німецького солдата, але були жінки, діти, американські військовополонені. Винищення американцями своїх співвітчизників автор сприймає як доведення того, що всі, хто бере участь у воєнних діях, є потенційними вбивцями, а світ, що перебуває у стані війни, невіддільний людському розуму та подібний до божевільні.

У творчості І. Костецького проблему впливу війни на свідомість людини порушено в романах «Мертвих більше нема», «Троє глядять у дзеркало» – незавершених, але цілком зрозумілих щодо сприйняття письменником воєнних катаклізмів, а також – у новелах «Тобі належить цілий світ», «Перед днем грядущим» (1947), присвяченій Олегу Ольжичу, «Там високо на горах» і «Боротьба за прапор», які увійшли до збірки «Оповідання про переможців» (1946). Вихідним щодо розуміння І. Костецьким воєнної катастрофи може бути постулат, озвучений ним у промові на честь нагородження за новелу «Тобі

належить цілий світ» у Фюрті 1946 р. Його суть можна звести до найважливішого: необхідності залишатися людиною у, здавалось би, неможливих умовах [78, с. 522]. До того ж, як відзначає М.-Р. Стех, аналізуючи роман «Мертвих більше нема», І. Костецького цікавило не лише «як», що в літературній творчості відповідає за формальну досконалість, а й «що», відповідальне за тему, етику й мораль. Він пише: «Це твердження звучить вельми парадоксально в контексті творчості Костецького – автора, для якого “теми” й “ідеї”, за визначенням, були другорядними елементами літератури, який у мистецькій творчості зосереджувався не на питанні “що”, а неодмінно на питанні “як”, ба для якого “форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір” і який стверджував, що “мистецькість твору визначається шляхом віднімання суспільно-ідейних елементів: якщо після віднімання щось лишається, то ця решта й є мистецтво”» [150, с. 292]. На думку М.-Р. Стеха: «...це особливе привернення уваги до тем та історичного контексту може звучати як непослідовне заперечення власних раніше висловлених тверджень. А втім, саме парадоксальний характер цієї творчості, програмове намагання поєднувати у тканині мистецького твору абсолютні протилежності... зумовлюють мінливість, поліфонічність рецепції в залежності від епохи й обставин, у яких вони функціонують» [150, с. 293].

У новелі «Тобі належить цілий світ» І. Костецький трансформує тему фізичної і психічної травм, які переживає герой новели, німець Фріц Мюллер, у вагомий сюжетотворчий конструкт. Пропонуючи читачеві такий тип твору, у якому ситуація замовчування замінює оповідь про подію, а водночас звертаючися до німецького психотравматичного досвіду, у своєму письмі І. Костецький суголосний із англійським прозаїком К. Ісігуро, який апробував такий підхід у романах «Там, де в серпанку пагорби» (1982) та «Художник хиткого світу» (1986). Даремно намагаючися налагодити життя у повоєнній Німеччині, установити взаєморозуміння в родині, яка вижила після бомбардувань, Фріц Мюллер проявляє відчуженість, неспроможність адаптуватися до повоєнного світу. Утім, поле травми колишнього ветерана



вермахту, який переживає депресію, не обмежується фізичними ранами, які він виніс із поля бою та упівського полону, як і не вкладається в категорії поразки чи втрати, які, попри те, що дають про себе знати, усе ж не є визначальними. Травма Фріца стає лакуною, яку не можуть заповнити мати, дружина, син, яка загалом не підлягає зціленню, є неминучою та непоборною. Її пов'язано з психологічним оновлення Фріца, зміщенням акценту з принципу, що йому «належить цілий світ» лише тому, що він німець, на принцип, що світ «належить винятково добрим людям», які виборюють справедливість у, здавалось би, неможливих умовах. Психологічну метаморфозу, що відбувається з Фріцом, не обмежено переосмисленням етичного закону (як, наприклад, в Отто Гагенава з новели «Остання атака» Ю. Косача). Її зумовлено знанням про те, що українські повстанці, які побачили в ньому «не ворога, а людину», мусять загинути в протистоянні з незрівнянно дужчим супротивником, бо світ облаштовано несправедливо. Знання про те, що станеться, неминучу та не виправну трагедію, становить ядро травми, яка призводить Фріца до нездатності радіти власному порятунку й порятунку своєї родини. Травма, що психологічно знищує, фізично паралізує Фріца, водночас висновує нову біографічну історію, нову траєкторію життєвого досвіду, незалежно від того, запрагне чи не запрагне герой скористатися ними після того, як спроба повернути попередню, довоєнну ідентичність, пов'язану з розумінням своєї політичної і культурної приналежностей, зазнає краху.

Форма свідчення про травму як про «те, що станеться», надто рідко трапляється в літературі, а в прозі української еміграції становить радше виняток. Цікаво, що фіксацію травми в «Тобі належить цілий світ» І. Костецького реалізовано за допомогою повторення одних і тих же слів і фраз – прийому, який автор використовує для імітації техніки «потoku свідомості» чи, за словами І. Костецького, «потoku притомності». Як пише Ю. Шерех у «Післямові до “Ноктюрн b-mol”» Ю. Косача: «Метода “потoku свідомості” полягає в тому, що автор подає не образ самих подій, а образ того, як вони відбиваються в свідомості героя» [128, с. 171]. Використання прийому «потoku

свідомості» дає змогу авторові створити зовнішню та внутрішню напруги, показати «переплетіння уривчастих ниток свідомості». А «правдиво витворити його – це означає дати можливість зазирнути в одну з найбільших таємниць людської психіки» [162, с. 131].

І. Костецький концентрує свою увагу на психологічній еволюції героя, фізична травма якого, отримана на полі бою («неймовірно страшний удар по голові»), стає причиною до пробудження зі стану несвідомості. Загалом стан пробудження Фріц переживає двічі: після першого удару по голові, переміщуючися зі світу ідилічного німецького міста у світ воєнного хаосу (упівського полону, націоналістичного підпілля, концтабору Бухенвальду), та після другого, дистанціюючись із світу підпілля в повоєнну реальність. Однак повернення до бюргерського світу, «пробудження зі сну» після другого удару по голові відбувається на іншому, незахищеному ілюзією, як у першому випадку, стані. Намагання героя пригадати суть власного життя (не бюргерського, а «людини з легенди»), побудувати щось ідеалістичне, штовхає його (як і Григора з новели «Божественна лжа» (1946), травму якого пов'язано з кардинальною зміною ідентичності – від нареченого до солдата) до подорожі «на атоли, в Анди, на Вогненну Землю» [78, с. 182]. Так, замість зцілення (регресії), травма Фріца, який покидає дім, родину, Німеччину, лише розпалює його уяву (прогресує).

Ситуацію лакуни в «Тобі належить цілий світ» І. Костецький демонструє у вчинках Фріца, який через власне уявлення про честь і безчестя втрачає можливість національного (як німець) і родинного (як батько, чоловік і син) самостверджень. Текстову лакуну можна помітити й у зміщенні сенсу, велика частина якого – в підтексті. Так з'являються навмисні «підміни» та «застереження», або, вдаючися до поняття Д. Лоджа, «замикання», завдяки яким читач розуміє внутрішній зміст твору. Можна припустити, що така побудова новели вказує на масштабність і водночас «невиліковність» травми, нанесеної героєві воєнною катастрофою. Як пише К. Карут, повернувшись з війни й утративши свою попередню ідентичність, солдати різних армій, були

«заживо поховані повоєнними реаліями». Рефлексуючи над кінострічкою «Жінка та незнайомец» (1985), знятою німецьким режисером Р. Симоном, вона описує ситуацію, у якій герой, що повернувся з війни, не може відшукати власну ідентичність, бо уявна смерть, у яку повірили його рідні та близькі, здається йому реальнішою за життя.

Якщо в «Тобі належить цілий світ» І. Костецького спостерігаємо трактування Іншого як Свого, то в «Ноктюрні b-mol» Ю. Косача бачимо сприйняття Іншого як Чужинця (термін Б. Вальденфельса). Протилежне розуміння Ю. Косач демонструє, зокрема, в «Останній атаці», для героя якої, Отто Гаганева, зустріч з Іншим, пов'язана зі зламом етичного закону, стає не лише травматичною, а й психотерапевтичною. Зміщення акцентів у сприйнятті Отто війни пов'язано з утратою своєї ідентичності, поглядом на себе збоку, як на людину, якою він був до якогось переломного моменту та якою вже не є. Загалом герой переживає три травматичні зміни: зречення військового обов'язку та самозречення, що завершуються дезертирством, замкнутістю, пошуками себе; фрустрацію, пов'язану з бажанням сексуального зближення з Ївгою, та компенсацією цього бажання, реалізовану через убивство австрійського дезертира; приреченість, пережиту від зустрічі зі смертельно пораненим німцем, яка штовхає його до повернення на фронт, самогубства.

Не розуміючи власного призначення та відчуваючи внутрішню роздвоєність, Отто, який із дитинства жадав бути героєм, зажадав «стати людиною, людиною, а не машиною та гарматним м'ясом» [128, с. 31]. Те, що недавно мало для нього зміст, було сповнене гордості й слави, стало безглуздим і непотрібним, а тому, покидаючи своїх соратників, дезертируючи з армії, він прагне знайти себе, власну, а не накинуту зовні ідентичність. Зрозуміти травму Отто не можна, не звернувши увагу на, здавалось би, зашкарублу психіку Франца Остероде, досвід якого, попри відмінний, ніж в Отто, погляд на природу війни, так само травматичний. Якщо для Отто участь у війні здається співучастью в чомусь нелюдському, то для Франца – це сакральний обов'язок перед вітчизною та нацією: «...саме в тому краса – дати забити себе для справи,

до якої не прив'язуєш жодної особистої ваги» [128, с. 30]. Проте екзальтоване сприйняття Францом війни та смерті є не чим іншим, як утечею від реальності: його уявлення про війну та смерть базовано не на аналізі чи знанні, а на емоціях. Здатність і вміння аналізувати, які проявляє Отто, заглиблюючись у світ власних переживань, формують у нього знання про справжню, як здається героєві, а не викривлену природу війни.

Усвідомлену відмову Отто від своєї попередньої ідентичності пов'язано з переосмисленням ідеї Ф. Ніцше про надлюдину, яку його соратник Франц трактує як домінацію фізичної сили. Уважаючи таке розуміння філософії Ф. Ніцше далеким од істинного, Отто, своєю чергою, визначає поняття надлюдини в межах «категоричного імперативу»: «Власне, надлюдина й повинна бути вища своєю мораллю понад усе... Найвища мораль – це я. Жага могутности – це, власне, запанувати над усіма умовностями життя. Не прийняти оточення, не датися нікому зігнути, перемогти кожного, хто стає на дорозі, – це й є могутність...» [128, с. 32]. Переосмислення етичного закону змушує Отто спершу втекти з лінії фронту, зрікшись свого обов'язку, честі та зброї, а невдовзі – повернутися на фронт і прийняти рішення вмерти. Своїм учинком він, у повній згоді з теорією Е. Канта, стверджує дію «категоричного імперативу», демонструючи абстрактну вірність «обов'язку заради обов'язку».

Дезертирство, втеча з армії, бажання дистанціюватися від цивілізації, пізнати себе, замкнувшись у первозданному світі природи, стимулюють травматичний злам ще одного закону, пов'язаного з конфліктом між людиною і цивілізацією, людиною та природою, людиною і людиною. Так Отто переосмислює закон Ж.-Ж. Руссо, який наголошував на тому, що первісне життя зможе внести гармонію у внутрішній стан людини, яка вийшла з природи та повинна туди повернутися, щоби знайти себе справжню. Психоемоційним підґрунтям такого переосмислення стають, з одного боку – сексуальний потяг до Ївги, а з другого – вбивство австрійського дезертира, викликані глибокою фрустрацією героя. Жадаючи тілесного зближення з Ївгою та водночас тамуючи своє бажання, сублімуючи його в снах, у кривавому вбивстві

австрійця, Отто, зрештою, оволодіває об'єктом свого бажання так, як належить «переможцю з твердою волею та залізними м'язами» [128, с. 43]. Відчуття власного повносилля над природою, жінкою, ворогом оголюють ілюзорність первісного світу, переконуючи його в тому, що «лісова ідилія – це лише фантастична омана», а «він сам тепер хижак, який забиває для того, щоби жити» [128, с. 43].

Попри відчайдушні намагання Отто втекти від кривавого хаосу, війна не залишає його. Образ пораненого німця, що, лежачи на смертному одрі, посміхається йому, запевняючи, ніби все гаразд, стає «агентом», який «умикає» травмовану пам'ять героя. Повернення, непереборність минулого в «Останній атаці» Ю. Косача можна розуміти як центральну проблему, а війну, відповідно, як джерело повторюваних людських катастроф. Вирішуючи повернутися на фронт, щоби зламати етичний закон, Отто знімає з убитого вояка мундир, пояс, шолом, перевдягаючися в одяг мертвого. Так він наближає власну смерть – смерть ще одного німецького солдата, ніким і нічим не примітну серед мільйонів інших смертей.

Травму зустрічі з Іншим, потрактованим Чужинцем, у «Ноктюрні b-mol» Ю. Косач діагностує через зображення психоемоційного дисбалансу Гельмута, у якому німецькі сентиментальність та естетизм поєднано з винятковою моральною ницістю й садизмом, і Роми, дисбаланс якої викликано протиріччями між почуттям до Гельмута й вагою обов'язку вбити його, накладеного наказом (неназваної) підпільної організації.

Нездатність Роми побачити фізичну слабкість, моральну ницість убивці, чию сентиментальність поєднано з бажаннями панувати, наказувати, мати рабів, пояснюється таємничим, привабливим ореолом, якого надає Гельмуту музика, а вірогідніше – його вміння грати на скрипці. Розрив між уявним і реальним, спровокований присутністю чи відсутністю музики, викликає у Роми фрустрацію, яка не дозволяє їй здійснити плану вбивства Гельмута відразу. Примітно, що сприйняття Ромою Гельмута на початку та наприкінці новели істотно різняться: замість бажання розділити з ним смерть – померти під час

атентату на будинок нацистського коменданта українських бойовиків, Рома вирішує вбити його сама. Таке рішення мотивовано не почуттям ревності – сексуальним контактом Гельмута з Гільдегарт, а усвідомленням Ромою справжньої, а не уявної сутності Гельмута.

Фрагментація зовнішнього вигляду, моральних якостей Гельмута, відбиття у свідомості Роми не реальних рис характеру, а асоціацій з окремими прикметами образів – цим автор досягає акцентуації на психоемоційному дисбалансі героїні. Так, замість цілісного образу Гельмута, ми бачимо лише частини його тіла, схарактеризовані метафорично, наприклад – на початку новели він постає як скрипаль із тонкими музичними пальцями: «Пальці обіймали гриф скрипки, цупкі пальці, із шліфованими нігтями – пальці, пальці хисткі, не тремтливі...» [128, с. 173] або: «...і над скрипкою обличчя, власне, трикутник його. Довгий ніс – лінія, риса на щелепі – лінія, чоло, брови – лінія. Засміявся – широкий рот, тонкі, надто червоні губи...» [128, с. 173]. Травматичне роздвоєння Роми проявляється й лінгвістично: якщо у стресових ситуаціях «внутрішня мова» героїні уривчаста, фрагментарна, то стан спокою, навпаки, сприяє гармонійному, розміреному потоку мислення. Не можна не спостерегти, що в тексті присутня мова, яка не вимовляється цілком, а таємниця Роминого вбивства Гельмута як таємниця несвідомого вимагає психоаналітичного тлумачення. Крім того, свідомість Роми, вражена травматичним роздвоєнням, асоціативна, схильна до постійної фокалізації: «І пальці водили смичком. І це гостре обличчя вимірювалось з усмішкою настирливим спогадом привида, вирізком із книжки, як вірш. Обличчя то зникало, то виринало в мряці, в темряві, то осяювалось, як у грозову ніч, обличчя, мов зоря, таким переливом-мерехтом-тремтом» [128, с. 178]. В один момент Рома бачить Гельмута – він «весь у димовій імлі – мов принц Просперо на причалі», в наступний – це видиво «майнуло», Рома заплющила очі й автор фіксує фізіологічні відчуття – «вино горіло, вії обважніли», «паркет скрипів», крізь вії знову виринає зорово-почуттєва картина, фіксована у свідомості вибірково: «Знов кремове світло поплило з кута в кут, але картина-квіти стахла,

й фотелі, й вікно. Гельмут вовтузився біля радіо» [128, с. 176]. Використання кінематографічної техніки – монтажу, напливів дозволяє автору глибше розкрити таємниці людської психіки, зробити акцент на важливих для розуміння твору деталях, навівши на них відповідний фокус читацького сприйняття.

Рому та Гельмута незмінно супроводжує музика – упродовж усього твору грає скрипка, радіо, орган. Вона наповнює собою кімнату, в якій перебуває Рома, й катівню, де орудує Гельмут. Для Роми музика стає певною слабкістю: краса та концентрація сенсу, втілені в Гельмутові, домінують над шоком і жахом, пережитими від убивчості власне травматичного досвіду. Не випадково під час гри Гельмута на скрипці Рома відчуває такий же екстаз, як Гельмут, учиняючи акти насильства. Підкреслюючи взаємозв'язок між музикою та насильством, він, здається, піднімає насильство на рівень мистецтва, супроводжуючи вбивства «мовою музики».

Те, у який спосіб «Ноктюрн № 1» Ф. Шопена впливає на свідомість Роми, в «Ноктюрні b-mol» Ю. Косача нагадує психотравматичний вплив струнного квартету «Діва та смерть» Ф. Шуберта на пам'ять Пауліни Ескобар з однойменної п'єси А. Дорфмана (1991). Переживши зґвалтування в період тоталітаризму та залишившись майже сліпою, в минулому опозиціонерка, тепер дружина південноамериканського політика та правозахисника Херардо Ексобара із твору А. Дорфмана не може вжитися у новій, посттоталітарній дійсності. Перебуваючи під владою нав'язливих кошмарів од пережитого насилля – фізичного та звукового, вчиненого над нею з використанням класичної музики, вона не може слухати композицію Ф. Шуберта, яка була тлом під час зґвалтування, бо не здатна почути її інакше, як у контексті власного невгамовного болю. Аналізуючи драму А. Дорфмана у книзі «Література на згарищі історії» К. Карут зазначає, що втрачена здатність Пауліни Ескобар чути музику передбачає незціленність, а можливо й невиліковність травми. Нав'язливе виконання музичного твору, яке розгортається в драмі, – спершу через запис, а згодом (у фіналі) наживо – задає

психотерапевтичну шкалу: в умовах, коли ні юридичні, ні безпосередні особисті втручання не можуть нічим зарадити, травму можна «розкамуфлювати» лише засобами мистецтва.

Для Р. Колісника тема війни стає приводом для розкриття природи самообману, усвідомлення героєм найочевидніших негативних рис, які раніше асоціювались у нього зі супротивником, у собі самому. Така настанова споріднює повість «Останній постріл» Р. Колісника, наприклад, із романом «Невинний» (1990) І. Макюена. Попри те, що в романі І. Макюена, на відміну від повісті Р. Колісника, воєнна драма перебуває «поза лаштунками», а події відбуваються в повоєнному Берліні, в обох творах акцент поставлено на тому, як воєнні чи повоєнні катаклізми вплинули на свідомість і поведінку героїв. Якщо Леонард Марнем, молодий британець, який приїздить у Берлін, щоби працювати на радіолокаційній станції, усвідомлює себе причетним до перемоги союзників, то Юрій Колос, вояк дивізії «Галичина», через власну причетність до армії, що зазнала поразки, переживає досвід приниження, розчарування та втрати. Протилежні психоемоційні стани по-різному впливають на поведінку протагоністів. Леонард Марнем, насолоджуючися почуттям перемоги, до якої насправді не має жодного стосунку, вчиняє сексуальне насильство над німкенєю Марією Екдорф. Юрій Колос, переживаючи фантомну провину, демонструє презирство до будь-яких форм насильства.

В «Останньому пострілі» Р. Колісник, як і його соратник по зброї Я. Курдидик у «Двох кулеметах», протиставляє реальним фактам суб'єктивне ставлення до війни. Гіпертрофованість жахів, хворобливі почуття поразки та втрати, які переживає alter ego Р. Колісника, спрямовано на те, щоби демаскувати війну як явище антиприродне, а загибель людини, показану з жахливими натуралістичними деталями, як щось антиприродне та безглузде. Відмінності між творами Р. Колісника та Я. Курдидика стосуються насамперед суб'єктної структури: у «Двох кулеметах» діє не один, як в «Останньому пострілі», а декілька оповідачів, до того ж кожен із творів функціонує автономно, залежно від суб'єкта оповіді. На відміну від «Останнього пострілу»



Р. Колісника, у якому грані між свідомістю оповідача та дійсністю стерто, реальність та ілюзія у «Двох кулеметах» Я. Курдидика не перетинаються, а контрастують між собою. На те, що між сферами реального й ілюзорного в Я. Курдидика проведено умовну межу, вказує відсутність у «Двох кулеметах» прийому сну, що передбачає наявність визначеної межі, переміщення героя в іншу реальність. Увагу автора, натомість, прикуто до світу речей, людей, фактів. Навіть такий важливий у «Двох кулеметах» момент, як повернення героя у власне воєнне минуле – репрезентовано не в формі сновидіння, як в «Останньому пострілі», а спогаду. Те ж стосується почуття провини, яке переживають протагоністи Я. Курдидика та Р. Колісника. Убивство Юрієм Колосом свого однокласника під Бродами та процес упізнання його простреленого обличчя Р. Колісник відтворює значно виразніше, ніж Я. Курдидик. Пошук винного в чотогого Заруби, героя «Двох кулеметів», який оповідає про безглузду смерть брата, зводиться не до себе, як у Юрія Колоса, а до Іншого.

Звертаючися до історій полеглих вояків УПА, Я. Курдидик показує, як історія безслідно зникає перед очима свідка. Письмо стає для нього чи не єдиним способом повернення того, що зникло (людей, подій, фактів), а повернення, своєю чергою, відтворює обставини зникнення. Фрагментарні, лаконічні історії, показані з перспективи тих, кому вдалося вижити, хто має можливість свідчити, функціонують подібно до людської пам'яті, яка набуває тягlosti лише в процесі нарації. Продовжуючи метафору творів Я. Курдидика як фрагментів пам'яті, зауважу: попри те, що війна як сукупність батальних епізодів або перебіг військових подій тут відсутня, вона є визначальним зовнішнім чинником, який творить психотравматичний світ «Двох кулеметів». Уражену пам'ять свідка сконцентровано на неприйнятті смерті та надмірній увазі до речей – решток знищеного світу, за які тримається автор, своєрідних «порталів пам'яті», у які переміщено вагу від пережитого, бо говорити про переживання болю сам автор вважає недоречним (війна навчила його «майстерно стримувати почуття та нерви»). Загалом ставлення до речей –

невід’ємний аспект травматичного досвіду, який характеризує свідомість вояка: позбавлення речей є початковим моментом символічного «входження у війну». «Увійти у війну», показує Я. Курдидик, значно легше, ніж «вийти з неї». Речі (як от вояцькі черевики, яким присвячено окрему новелу) у «Двох кулеметах» не лише є еквівалентами пам’яті, спомину та сентименту, а почасти перевищують людину, яка, опинившись на війні, не владна навіть над своїм тілом: «Кожний вояк прилягає щільно до землі й востаннє її цілує. Вояк гине тихо й непомітно. Падає, на його місце підходить і стає інший, подібний до нього й одностроєм, і душею, і терпінням... Як зеренце піску одне до одного. Лише ім’я в нього інше...» [87, с. 20]. Особливо хвилююче трагедію вояка, який намагається «вийти з війни», гри «брунатного» та «червоного» хижаків, показав Р. Колісник у зреченні Юрієм Колосом своєї зброї, обов’язку, присяги, відмові від своєї попередньої ідентичності й утечі від реальної катастрофи, зрештою, «втечі від себе». Попри те, що цю проблему Р. Колісник вивіряв в узвичаєному для нього повоєнному контексті, та інтерпретував її в аспекті гуманістичному, загальнолюдському.

Отже, дослідження війни як соціокультурного феномена – провідна дискурсивна стратегія в сучасних дослідженнях травми. Теоретичну основу, у межах якої дослідники аналізують посттравматичний досвід, становлять поняття свідка та свідчення, структурної відсутності (лакуни) та втрати. Тема війни як «взірцевого» прикладу травми, її впливу на людину й культуру – одна з центральних в українській еміграційній прозі.

## **2.2. Досвід воєнної катастрофи в повісті «Останній постріл» Романа Колісника**

Одним із найпотужніших творів про Другу світову війну в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. є повість «Останній постріл» (1989) Романа Колісника, внутрішньо споріднена з повістю-поемою «Поza межами

болю» (1921) Осипа Турянського. Загалом не можна не помітити подібності «творчого обличчя» Р. Колісника з О. Турянським, про «книгу Болю» якого Ю. Липа свого часу сказав, що «це – вибух, дуже часто єдиний у житті», «вибух, що його сам автор власновільно не може відтворити наново ще раз», і припустив, що «в цьому, може, лежить трагедія творчості автора “Поза межами болю”» [94, с. 217]. Як і «Поза межами болю» в письменницькій біографії О. Турянського, «Останній постріл» у творчості Р. Колісника, – це єдиний і водночас останній «твір-вибух», народжений Другою світовою війною, яка, подібно до Першої, наклала свій відбиток на покоління «викинутих українців», започаткувавши нове розуміння світу й себе в ньому.

Попри те, що повість Р. Колісника було написано ще 1981 р., однак вона з’явилася друком із підзаголовком «Доля одного вояка» аж 1989 р. у видавництві Об’єднання Українських Письменників «Слово» в Торонто. До речі, редактором першого видання «Останнього пострілу» був літературознавець-емігрант Д. Чуб (справжнє прізвище – Нитченко), а художнє оформлення до нього зробив О. Слупчинський. Повість Р. Колісника дійшла до сучасного українського читача нещодавно, про що свідчать, зокрема, два її перевидання – у «Червоній калині» (Львів, 1992) та «Ярославів Вал» (Київ, 2011), а також – дві повнотекстові публікації: в літературній антології «Хрестоматія української літератури в Канаді» (Едмонтон, 2000) та журналі «Київ» (2008, № 1–4). Часові та просторові дистанції – майже 36-річна між датою завершення воєнних подій у Центральній Європі й написання твору в Північній Америці та 8-річна між датою написання й публікації – свідчать про спробу автора проаналізувати минуле, зокрема власний бойовий досвід у лавах дивізії «Галичина», з позиції абстрагування, украй важливої для прозового твору. І справді, на час виходу друком «Останнього пострілу» Р. Колісник уже мав змогу проаналізувати спектр українських проблем, пов’язаних із національною та світовою катастрофами, свідком та учасником яких він був, що дало йому підстави для поєднання в повісті проблем національних із

загальнолюдськими – психологічного роздвоєння людини, роз'єднаності нації, краху державницьких ілюзій тощо.

Аналізуючи феномен травми у повісті «Останній постріл» Р. Колісника, доцільно звернутися до теоретичних напрацювань Д. ЛаКапри, який обґрунтував власну концепцію «переживання» та «засвоєння» травматичного досвіду. У монографії «Пишемо історію, пишемо травму» (2001) він розрізняє два основні типи ставлення індивідуума до історії після подій Другої світової війни, які, на його думку, стали кульмінаційними в розвитку людської цивілізації. Перший тип – це «прогривання» («acting-out»), що відповідає поняттю «reenactment», тобто «реконструкція» або «відтворення», запропонованого Р. Колінгвудом. За визначенням Д. ЛаКапри, «прогривання» – це «вимушене повторення – схильність до прокручування» події в насильницький спосіб [246, с. 92], що характерно для особи, яка пережила травму. Другий тип – це «опрацювання» («working-through»), у процесі якого індивід робить спробу дистанціюватися від проблеми, чітко розрізняючи минуле, сучасне та майбутнє. Дослідник пише: «Це означає здатність сказати собі: “Так, це сталося зі мною колись. Це стало стресом, воно захопило мене цілком, можливо, мені до кінця днів не вдасться впоратися з цим повністю. Але – я існую тут і зараз, і “тут і зараз” відмінне від “тоді”» [246, с. 92]. Обидва способи переживання історичної травми індивідуумом Д. ЛаКапра не протиставляє, а стверджує, що вони є сторонами одного процесу – звикання до внутрішніх ран (як «мікро-», так і «макроісторичних»). Водночас він недвозначно наголошує, що травма повинна бути пропрацьованою, як у психоаналізі, інакше вона набуває значення фантому, який переслідує, призводить до ексцесів, викликає стани втрати й меланхолії. Пропрацювання посттравматичних симптомів, натомість, приводить до важливих наслідків, оскільки допомагає перебороти екзистенційну некоріненість або тугу, спричинену травматичними подіями, зцілити травму. Із позицій «прогривання» та «опрацювання», запропонованих Д. ЛаКапрою, можна досліджувати не лише проблему «переживання» травми персонажем, а й авторське ставлення до неї.

Носієм травми в «Останньому пострілі» Р. Колісника є alter ego письменника, вістун Юрій Колос, вояк дивізії «Галичина», від імені якого й ведеться оповідь. У першому розділі читач дізнається про його поранення в руку на безіменній висоті ч. 735 і повернення до військової частини. Подальше розгортання сюжету – це ретроспекція в минуле: навчання в гімназії, вояцький вишкіл, поразка під Бродами, боротьба з партизанами в лісах Словаччини, Словенії та Югославії, контрнаступ під Фельдбахом, бої за замок Гляйхенберг. Важко не помітити, що повість Р. Колісника близька до метажанру подорожі, який «ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа в просторі й часі, генетично постає зі спогадів» [95, с. 229]. Мотив травматичної подорожі, яку Р. Колісник моделює як «фізичну» або «зовнішню» подорож, та «уявну», себто «внутрішню», «подорож-пригадування», відіграє важливу роль у розкритті проблеми переживання «персональним наратором» (термін М. Ріан, що позначає автора – оповідача, водночас і персонажа) свого травматичного досвіду. З одного боку, Р. Колісник відтворює реальний марш дивізії «Галичина» через Карпати до Австрії, а з другого – події в «Останньому пострілі» відбуваються в замкнутому локусі Фельдбаху, спершу в госпіталі, а згодом – у військовому таборі під замком Гляйхенбергом. Головний герой подорожує, відтак, подумки, занурюючись у власні спогади, тобто топоси, у яких він перебуває, є передусім «внутрішніми». Подвійність у структурній організації «Останнього пострілу» Р. Колісника спостеріг також критик із діаспори М. Лоза: «Розповідь про долю одного вояка автор почав і закінчив тим самим епізодом із воєнних дій дивізії “Галичина” – боротьбою за Гляйхенберг. Це так би мовити – рами для розповіді. У ці рами автор вложив розповідь про долю одного вояка від моменту його рішення вступити у ряди Дивізії до останнього пострілу – відданого в останній день війни» [96, с. 4].

Обидва типи подорожі в «Останньому пострілі» засновано на особистому травматичному досвіді Р. Колісника, який у 1943 р. вступив у дивізію «Галичина» 20-річним випускником Чортківської гімназії і в ранзі хорунжого пройшов «дорогою смерті» від Бродів до Фельдбаху. Кілька разів поранений на

фронті, він зустрів кінець війни у військовому госпіталі в Австрії, звідки подався з кількома сотнями дивізійників до Італії, однак під час рейду потрапив до американського полону (більшість дивізійників (понад 10 000) опинилася в полоні британців, які згодом переправили їх у концтабори Мельбурн і Ріміні, що в Північній Італії). Упродовж свого життя Р. Колісник так і не вийшов за межі пережитого ним на «дорозі смерті», про що свідчать його нариси про бойових побратимів, збірки «Найкращі хлопці з дивізії» (Торонто, 1993), «Марширують добровольці» (Тернопіль, 1993), історична монографія «Військова управа та українська дивізія Галичина» (Торонто, 1990), а також – переклади монографії «Sie wollten die Freiheit» («Вони хотіли волі») В.-Д. Гайке під назвою «Українська Дивізія “Галичина”» (Торонто, Париж, Монреаль, 1970), розділу книги «Galicia Division» («Дивізія “Галичина”») М. Логуша під назвою «Броди» (Івано-Франківськ, 1998), упорядкування спогадів колишніх вояків дивізії «Галичина», редагування військово-історичного журналу «Вісті Комбатанта» тощо. Така «запрограмованість» загалом характерна для літераторів-ветеранів дивізії «Галичина», зокрема В. Бендера, Я. Курдидика, О. Лисяка, С. Любомирського, Й. Сірого, Ю. Тиса-Крохмалюка, С. Фостуна та ін., які сприймали себе не інакше, як фронтове покоління, яке в уніформах чужих держав провадило війну за «зміст нового віку». Тож, викриваючи обличчя братовбивчої катастрофи, якою стала для українців, за аналогією до Першої, Друга світова війна, Р. Колісник писав насамперед від імені «сивайворів» – «тих, що вижили». Перефразовуючи сучасного історика, зауважу, що повоєнна творчість стала для нього «спробою компенсувати власне безсилля та безгласність на війні, прагнення бути почутим, постфактум пояснюючи чи виправдовуючи свою роль, або впливаючи на майбутнє через осмислення воєнного досвіду» [127, с. 133].

Особиста травма, що спонукає Юрія Колоса до вступу в дивізію «Галичина», знаменує початок «дороги смерті», яка невдовзі переходить у «втечу від себе». Отримавши поранення в руку, герой потрапляє до військового шпиталю, де занурюється у власні спогади. Поштовхом до цього «занурення»

стають неочікувані зустрічі з бойовими побратимами, вникання в історії людей через покинуті ними речі, листи й фотографії, навіть пляшка вина, подарована німецьким обер-лейтенантом перед поїздкою на фронт. У перший день перебування у військовому госпіталі він стає свідком ампутації ноги, а згодом смерті свого однокласника Богдана. Богданову смерть можна вважати тією «межовою ситуацією», переживши яку Юрій позбувається власних ілюзій про втрату, що виражено, зокрема, через опис відчуттів «свідка смерті», який разом із «тим, хто вмирає» осягає новий досвід. Водночас у сприйнятті Юрієм смерті Богдана прочитуємо рецепцію «вторинної пам'яті», яка, за Д. ЛаКапрою, є «результатом критичного опрацювання “первинної пам'яті” – чи то самою особою, що має автентичні спогади про власний досвід, або ж посередником» [243, с. 20–21]. Мова йде про новелу німецького автора, яку Юрій прочитав у вирізці з газети незадовго до свого вступу в дивізію «Галичина». Почуття втрати свого найближчого товариша Роберта, яке переживає герой новели, боєць вермахту Йоганн Кравс, повернувшись зі Східного фронту, ніби програмує смерть Богдана, екстраполюючись у власний досвід Юрія. Навіть більше, ідентифікація Юрія з Йоганном, а Богдана з Робертом (дружина та Йоганн називають його Бубі) проявляється не лише в подібності імен та участі в одній війні, а й у спільному переживанні ними своєї приреченості: в очах дружини Роберта «Йоганн не читає жалю, а ствердження: без жертви нема перемоги, немов так мало статися, і йому здається, що він буде наступний...» [75, с. 56]. Цікаво, що наприкінці повісті Юрій проектує на себе слова, які він мовить про іншого вояка, учасника Першої світової війни, персонажа з обгорілої книжки, знайденої кимось із дивізійників на руїнах австрійського будинку: «Герой у книжці – звичайний сірий вояк, якого як нас, до пересадки вишколювали на “доброго” вояка на рекрутському навчанні. Герой – це вояк, який на фронті воював голодним, часом переїдався аж живіт напинався, мов бубон, часом попадав у страх до паніки, часом поводився, мов безстрашний герой... його вояцькі дні, тижні, місяці, роки такі самі, як мої, як Стефка, як нас усіх...

Герой – сірий вояк, як сірі вояцькі мундири, як сірі краплі дощу...» [75, с. 269–270].

Виявом травматичного досвіду Юрія, спричиненого смертю Богдана, стає вербалізація емоцій і почуттів, реалізована через незавершеність речень, обірваність думок, реагування на найдрібніші деталі, які закарбувалися в його пам'яті: «Всіма силами опановую себе, схопивши в руки голову, дивлюся на мої черевики. Які вони брудні. І великі. Вони не для мене, а для якогось велетня. Як я в них досі ходив, бігав, скакав? По моїй темно-зеленій гамаші дряпається вгору маленька чорна мурашка. Вона вже на верхньому рубці гамаші, випростовує вгору свої тонесенькі волосинки-антени – певно шукає зв'язку зі своїм гніздом, зі своїм родом. Куди ти простуєш, маленька безсила мурашко?» [75, с. 18–19]. Через образи великих черевиків і мурашки автор зосереджується на крихкості людини, закинutoї у вир воєнних катаклізмів, незахищеності перед могуттям буттєвого потоку, що не підлягає ніяким раціональним поясненням.

Годинник, який Богдан залишає на згадку про себе, стає початком «прочитування» Юрієм людей через речі, покинуті ними на полі бою під Бродами й під час відступу дивізії до Австрії. Так уявлення про травматичне минуле кристалізується в «Останньому пострілі» Р. Колісника передусім навколо символічних предметів, які нагадують про себе. «Прозирання» у внутрішній світ вояків, як соратників, так і ворогів, через листи й фотографії, на які натрапляє Юрій, час від часу змушують його повертатися в минуле. З одного боку, читання листів, написаних сестрою сотника Мирослава Гнатюка та дружиною червоноармійця Романа Папірчука – однокласників, розведених по обидва боки барикад і вбитих у катастрофі під Бродами, стає прийомом «вмонтовування» у «хроніку вояцьких буднів» фрагментів, які для Юрія досі залишалися «поза кадром». З іншого, пізнання таємниць «особистого», за яким лежить перечитування чужих листів, викликає у нього страх і зацікавлення водночас: «”...Витягнути листа й прочитати?” – “Ні, ні. Може, це останні таємниці його нареченої, її згадки про найінтимніші хвилини глибокого



кохання, мрії молодого серця? Хай таємниці цього листа змиються дощем, заметуться вітром”. – “А може, він хотів розповісти про своє щастя цілому світові?”» [75, с. 102].

Симптоматичний нерв війни Р. Колісник оголює в епізоді зустрічі Юрія з убитим червоноармійцем Іваном Папірчуком, обличчя якого він упізнає лише за фотографією. Картину зустрічі передано за допомогою монологу, що сприймається як інвектива. Понівечене обличчя бійця, який опинився по той бік фронту, сприймається, з одного боку, як «відсторонення», «відчуження» від власного Я, занурення в порожнечу, а з другого – як неспроможність героя побачити справжнє «обличчя війни». Прийом «захованого обличчя» Р. Колісник повторює в одному з епізодів, де Юрій упізнає себе на світлині, проте не може роздивитися власного обличчя.

Ситуація «прозирання» досягає особливої напруги у фрагменті, у якому Юрій сприймає піднесену пораненим червоноармійцем фотографію за гранату й випускає в нього серію куль. Через обличчя, зафіксовані на світлині, автор увиразнює абсурдність випадкової смерті, підкреслюючи індивідуальність моторошного та вражаючого досвіду персонажа: «У вухах тиша... Граната не вибухла?.. А може я оглух? Зі страхом підношу голову... Крайчиком ока схоплю щось біле. Це прямокутна карточка сперлася на стеблині трави й ритмічно погойдується... Перевертається... З неї, мов з імлі, сіріють три фігурки, що поволі, неначе у фокусі фотоапарату, набирають виразности: в ясному костюмі, випростаний і штучно поважний, стоїть високий мужчина. Густі брови на лисій голові майже закривають малі очка, з яких пробивається самовпевнена гордість. Біля нього сидить усміхнена щаслива молода жінка. Між ними надута, мабуть, примушена до позування дівчинка з великою кокардою на голові... Вітер, немов розсердився, що я подивився на світлину, відкочує її від мене все далі й далі...» [75, с. 106–107]. Із жахом від скоєного Юрій роздивляється родинне фото червоноармійця, усвідомлюючи всю безглуздість свого вчинку, бо «...той вояк не був ворогом, він хотів мені дати знак, що в нього дружина, дитинка, що він прохає допомогти, що він хоче

жити... Він не знав, що я не німець... а може не мав сили вимовити слова?.. Чому страх кинув мене в паніку, зробив із мене автомата без надуми?» [75, с. 107–108]. Р. Колісник неодноразово показує: психіка людини зі зброєю пригнічена інстинктом самозбереження, притуплена єдиним бажанням – вижити, а після бою – застається розчавленою власними переживаннями. Однак раптовий розстріл ворога здається йому втручанням у бій жорстокої, майже інфернальної сили, замаскованої в німецьку уніформу. Так Юрій пригадує слова унтерштурмфюрера Маркса: «Росіяни не люди (він усіх людей в Радянському Союзі називав росіянами), – вони не люди й не звірі – вони люди, що зі звірячим інстинктом і завзяттям б'ються з німцями до загибелі. Наприклад, лежить червоноармієць, скривавлений, мертвий, думаєш, не звертаєш на нього уваги, а він коли ти вже біля нього, підкидає з руки гранату – і вибух!.. Або... втопить свій зір благально в тебе й наставляє світлинку своєї сім'ї – дружини й малих діточок – подає знак, що він у біді просить допомоги й хоче жити, він тобі не ворог. Діти, жінка – це універсальні слова порозуміння, бо якою мовою він до тебе заговорить?» [75, с. 107]. У цьому епізоді прочитуємо ще одну рецепцію «вторинної пам'яті», яка, подібно до попередньої, історії Йоганна Кравса, з'являється внаслідок повторного «прогривання» індивідуального досвіду унтерштурмфюрера Маркса в досвіді Юрія.

Приєм «повторення», або «прогривання», за Д. ЛаКапрою, реалізовано в «Останньому пострілі» Р. Колісника й на рівні інтуїтивного відсилання читача до досвідів авторів-учасників попередньої світової війни. Використовуючи власний бойовий досвід і розробляючи ситуації, мотиви, образи, Р. Колісник водночас опирається на традицію художнього аналізу війни, що усталилася до нього. Так, ситуація убивства Юрієм Колосом радянського солдата викликає асоціації з епізодом братовбивства у повісті «Перші стежі» (1938) О. Бабія. У битві на горі Лисоні, що стала символом трагедії Легіону Українських Січових Стрільців, у рукопашнім бою alter ego автора, Юрко Голуб, чує, як ворог, гинучи від його удару багнетом, у відчаї кличе своїх дітей знайомими іменами. Знайдений у кишені вбитого вояка лист промовляє до січовика Юрка Голуба

тією ж мовою, що й лист іншого, радянського вояка, до дивізійника Юрія Колоса, мовою далекої жінки та дітей, яких щойно посиротила війна. Глибину травми свого alter ego Р. Колісник не розкриває безпосередньо – здається, що герой не усвідомлює її, за винятком фізичного болю: «Ціле моє тіло пашіло, кожен міліметр болів, немов від уколів тисячі гострих голок, які повилазили з землі, щоб мене карати. Я зірвався, щоб утекти від того страшного місця побоєвища, від себе самого...» [75, с. 108]. Alter ego Р. Колісника неспроможний співвіднести власну травму з травмою Іншого, тож намагається притамувати свої відчуття. Таку реакцію героя спостерігаємо в епізоді розстрілу дивізійника Миколи, коли він виконує неприродну для вояка й ненависну для себе роль ката. Рятуючись од болю, Юрій заподіює собі своєрідну «мисленневу анестезією», тому смерть Миколи здається йому якимось містичним видінням: «То не Микола. То білий стовп, без очей, без голови. Той стовп живий, він відчуває – босі ноги підскакують на зимовому снігу, зуби клацають, він скорботно скиглить... У моїх очах вся дія довкола Миколи відбувається, немов у кадрах фільму на екрані в сповільненому темпі, а постаті не ходять по землі, а пливають у повітрі: ніби з неба з'являється священник і вбирає жовтий епітрахіль поверх шинелі...» [75, с. 196–197].

Герої «Останнього пострілу» Р. Колісника усвідомлюють, що йдуть на війну не лише вбивати, а й умирати, через те думають і говорять про смерть, «бо ми всі рівні перед кулями і гранатами. Бо вони не вибирають своїх жертв по багатстві, по кольорі очей чи красі. Тому й маємо приповідку: “Вояк стріляє, а Бог кулі носить”» [75, с. 91]. Наскрізним образом, що виринає у травмованих спогадах Юрія, стає видовище масової смерті, яке так разюче виходить за межі нормального, звичного трибу життя, що не може бути сприйняте ним і не дає йому спокою. Враження від глобального «психологічного оціпеніння» Р. Колісник розкриває через перебування Юрія в «місцях пам'яті», які нагадують йому про людські втрати, – на полях боїв, у військовому госпіталі, в пансіонаті для поранених, у таборі смерті, в божевільні. За визначенням П. Нори, «місця пам'яті» «не можуть утворюватися без наміру запам'ятати»

[260, с. 19] й постають тоді, «коли з'являється відчуття розриву з минулим, але пам'яті ще достатньо, щоб утілити її в певний образ у намаганні зберегти. Місця пам'яті – це рештки» [111, с. 26]. Перебування героя в концтаборі, де незадовго до приходу дивізійників жили чи, вірогідніше, доживали полонені радянські солдати, викликає у нього депресію, навіяну «запахом смерті»: «Я попав у депресію, хандра не покидає мене, нічого мене не цікавить, навіть голод не надокучає...» [75, с. 134]. Однак жахливі умови перебування в дерев'яних бараках, що пам'ятають тисячі людських смертей, не пригнічують його так, як почуття власного приниження, бо довкола «ще стоїть колючий дріт, ніхто не збирається його забирати, і це справляє на мене враження, що я не вояк, а полонений» [75, с. 133]. Під враженням од довжелезних ровів, у яких засипано безіменних солдатів, Юрій переносить досвід убитих на власний, відчуваючи, що саме він, а не хтось інший, буде наступним. Відчуття ірраціонального страху перед «замкнутою» правдою про «смертельний конвеєр», яким здається табір, не покидає і соратників Юрія. Кожен із них боїться не лише довідатися про те, як убили таку величезну кількість людей, а й подивитися на місця їхнього поховання. «Їхні товариші загинули, і ніхто не довідається як, – розмірковує Юрій. – Ніколи! Ця глибока таємниця закопана разом із ними в довжелезних піщаних, нерівних рудих ровах-гробах, які тягнуться під молодим сосновим лісом. Скільки їх там закопано? Тисячі? Сотні тисяч?» [75, с. 134]. «Запах смерті», який повсякчасно відчуває герой «Останнього пострілу» в цьому й інших епізодах, переконує його у власній приреченості, викликаючи придушений панічний страх. Не випадково С. Рязанцев констатує, що смерть – це «один із корінних параметрів колективної свідомості», якому не може опиратися ні дикун, ані людина атомного віку, й лише небагатьом дано силу волі перед лицем смерті зберегти холонокровність і силу духу [136, с. 92].

«Місця пам'яті» притягують до себе Юрія, як магніти, змушуючи його повертатися назад, у пережите. Із цього приводу Д. Белл підкреслює, що однією з проблем травмованої пам'яті «є відсутність часової дистанції, неспроможність

розглядати минуле як минуле, як щось таке, що можна залишити позаду» [193, с. 8]. Ідеться про підсвідому потребу героя раз у раз повертатися до своєї травми не так для того, щоби раціонально осмислити її, як для того, щоби знову емоційно пережити. Не лише в реальності, а й уві сні Юрій повертається на місце бою, де втратив своїх товаришів: «У сні я наново переживаю жахіття грізних липневих днів під Бродами. Ті події влізли в мою підсвідомість, мов кліщі в людське тіло. Пропадайте, дражливі сні! Та ні, вони кожний новий раз карбують пам'ять ще глибшими ривцями...» [75, с. 236]. Після смерті Богдана він прагне якнайскоріше виписатися з госпіталю, щоби серед соратників знайти забуття; не долікувавшись у німецькому пансіонаті, він, попри застереження лікарів, рушає в табір під Фельдбахом, уважаючи окопи за свій «дім», а товаришів – за «сім'ю». Утечею в окопи герой рятується, у першому випадку – від нав'язливих спогадів, навіяних смертю Богдана, у другому – від розповідей однорукого есесівця, що вихвалявся йому тим, як вішав заручників у Югославії. «Солодке вино, чи ти змиєш із пам'яті гауптмана насильство, смерть? Для нього вішати людей було так, як для мене пити вино, а може ще п'янкіше?» [75, с. 236]. До речі, автор, як і його alter ego, не раз повертався до «місць пам'яті», про що свідчить, зокрема, описана ним у книзі нарисів «Довкола світу» (Торонто – Нью-Йорк, 1982) поїздка в Австрію, передусім до Фельдбаху, де відбувся останній бій дивізії «Галичина» [74, с. 24].

Місце бою, подібно до лакмусу, проявляє все те, що відбувається у надрах людської психіки. Відтак живі постійно перебувають поряд із мертвими, а все живе, що несподівано з'являється тут, приречене на загибель. Водночас пам'ять героя блокує спогади про мертвих, неспроможна досягнути жахливої реальності, адже він «тепер в іншому світі» [75, с. 61]. Поле бою під Бродами здається Юрію величезним цвинтарем, на якому «не вояки, а духи спішаються, щоби завчасу сховатися у свої гроби» [75, с. 113], або «якоюсь нереальною, не з цього світу грою» [75, с. 111]. Герой «Останнього пострілу» діє в межах цієї «гри», що відображено, зокрема, в епізоді смерті сотника Мирослава, яку він сприймає як театральну гру (аналогічно до смерті дивізійника Миколи, яка

здається йому сповільненим прокручуванням кінострічки): «Мов у гіпнозі, мої очі прикуті до галявини, по якій раз-по-раз б'ють сальви, неначе вся армія націлилася на свою єдину жертву – Мироська. Його тіло здригається від кожного пострілу, немов не хоче вмерти... Блискуче сонце освітлює галявину, мов прожектор сцену.

...Я в театрі. Драма. Остання дія. Остання сцена. Кульмінація – останній постріл; героя прошиває підступна куля; герой падає; лежить на сцені; спадає завіса; завіса знову піднімається; герой кланяється з ледве помітною усмішкою під невгаваючі оплески глядачів – Мирослав Гнатюк тріумфально відіграв свою роль... Чому не спадає завіса?.. Чому Мирослав не піднімається?» [75, с. 231].

Прийом «гри», що обумовлює сприймання Юрієм смерті сотника Мирослава, програмує адогматичний тип світорозуміння, сутність якого полягає не в результаті, а в самому процесі: умовно існує суперник, боротьба, перемога тощо. Своєрідно це проявляється і в стосунках Юрія з жінками. Він, хоча й розуміє, що на окупованій території жінка опоганена, бо здебільшого куплена за хліб і ковбасу, проте охоче приймає від неї втіху. Однак, відмовившись від інтимної близькості з буковинкою Надією, через яку навіть думав дезертирувати з армії («Я ходив, немов хвора людина, яка в гарячці не подолала кризи...» [75, с. 157]), він раптово дізнається, що вона вже була одруженою, тож відступає їй «без бою» сильнішому суперникові, поручнику Ружницькому. Із подібною настановою Р. Колісник порушує цю проблему в повісті «Еріка» (2009). Хорунжий Степан Цибульський, закохавшись у боснійську партизанку, русинку Надію, яка назвалась йому Ерікою, спершу стає жертвою своїх романтичних ілюзій, а згодом – убивцею коханої.

Феномен травми в «Останньому пострілі» Р. Колісника реалізовано як у біографічному, так і в історичному ракурсах. Юрій Колос і його однодумці, духовно загартовані вчорашніми бійцями та старшинами Української Галицької Армії, мріють «повторити історію», себто покласти початок відродженню українській армії, певні, що коли не вдалося вибороти самостійність «тоді», то неодмінно вдасться «тепер». Під час муштри та дислокацій дивізійники

співають стрілецьких пісень, слухають оповіді ветеранів-стрільців, а один із героїв кожен вершину називає Маківкою, бо в Першій світовій війні січовики розгромили російську армію на горі Маківці. «Ми сиділи зачаровані, мов малі діти, слухаючи чудової казки. Мов у байці, ми вже у Львові, маршируємо рівним твердим кроком на дефіляді перед трибуною» [75, с. 50]. Мобілізація в дивізію схожа на свято, тому гімназисти, які радіють життю в період канікул і будують плани на майбутнє, гордо йдуть містом, сповнені «тугою за героїчним», «жадобою подвигу» заради людей, які благословляють їх, осипаючи квітами. Зі зворушенням ветеран-січовик Грицай називає їх «новими лицарями залізної остроги» [75, с. 50]. До слова, О. Бабій у повісті «Перші стежі» називає юнаків-гімназистів, які вирішили «змінити книжки на гранати» і вступають до Легіону Українських Січових Стрільців, «першою стежею українського війська». Проте незабаром герої переконуються, що на війні немає ні лицарства, ні героїки, бо вона, подібно звіру, безжалісно та безглуздо пожирає їх одного за одним. «Свято радості» («до дивізії йшли записуватися, як на Великдень») перетворюється в бійню без сенсу, де нічого не вирішується й ніщо не розв'язується. Якщо на початку повісті весь клас вступає у дивізію, щоби повторити історію «тих, що пішли, підняли червону калину – створили легенду перемоги» [75, с. 49], то до кінця війни з усього класу живим зостається лише Юрій – останній носій пам'яті про загиблих.

Відомо, що впродовж двох світових війн українці, роз'єднані кордонами імперій-антагоністів (Австро-Угорщиною та Росією в Першій і Німеччиною й СРСР у Другій), творили міф про те, що коли в них буде власна армія, навіть тимчасово підконтрольна одному з окупантів, то це підпорядкування швидко зникне, щойно вони проголосять самостійну державу. Січовики з «Перших стеж» О. Бабія в пориві молодечого запалу та буяння надій, пов'язаних зі створенням «рідного війська», не чують гірких попереджень тих, хто вже воював – «за цісаря, а не за Україну! За ось цих генералів, що б'ють нас і катують», тож платять власною кров'ю – щоб «їхні чини дали ім'я безіменній нації». Дивізія «Галичина», переконаний поручник Сивенький, завертаючи

дезертирів після катастрофічного розгрому, «ще стане нашою національною армією, тому в ній мусить хтось залишитися. Коли прийде відповідна хвилина, – він підніс догори палець, підвищуючи тон, – ми, регулярна армія, з'єднаємося з повстанцями (Українською Повстанською Армією. – В. В.) і здобудемо волю нашому народові – разом!» [75, с. 132]. Подібними настроями живляться дивізійники з роману «Огненне коло» (1953) І. Багряного, вважаючи, що в «жорстокому ході війни, в останньому корчі напруження всіх сил обидва вороги впадуть знесилені й вичерпані, вп'явшись один одному в горлянку... І ось тут тоді вийдуть вони – юні, свіжі, сталево зорганізовані й здисципліновані, й розгорнуться на всю силу – дивізія розгорнеться в корпуси, корпуси в армії. Вони пройдуть по землі тріумфальним маршем, вони докінчать справу: і слід заскородять по обох ворогах, і принесуть на вістрі меча свободу своєму народові» [13, с. 13–14].

У постатях Юрія Колоса та його бойових побратимів Р. Колісник створив ідеалізований образ «цвіту нації» – інтелігентних, освічених, відданих Україні воїнів, які сповідують кодекс честі не лише у взаємних між собою, а й у ставленні до полонених і поранених ворогів. Автор не показує героїзму дивізійників – у його оцінках соратників це самоочевидне, а натомість розкриває сенс «пасіонарного спалаху» дивізії «Галичина», у якому сучасний читач убачає не що інше, як своєрідну рецепцію українського донкіхотства. Не випадково М. Островерха, письменник-січовик, а згодом дивізійник, редактор часопису «До перемоги» та хроніки дивізії «Галичина», у передмові до книги спогадів «Гроза калини» (1962) потрактував ідею українського січового стрілецтва через образ Дон Кіхота, героя однойменного роману М. де Сервантеса, зазначаючи, що українських січових стрільців деякі скептики також уважали «лицарями абсурду», які вирушили на марну «боротьбу з вітряками» [115, с. 10]. Протиставляючи філософію Дон Кіхота адаптації та компромісу своїх сучасників, М. Островерха наголошував: якщо робити вибір між донкіхотством і пристосуванством до брехні, нечесності та приниження, то краще вже йти «воювати з вітряками». Однак в умовах геополітичної



приреченості України ідеали «лицарів абсурду» зрозумілі: людям честі не личило адаптуватися до неприйнятних умов, а тому вони обирали донкіхотство.

Найбільшою мужністю в подібному випадку є спроба звільнитися від ілюзії: поставити запитання руба й наважитися почути на нього відповідь, хоч би якою страшною вона не виявилася. Це ключ-запитання Юрій ставить у розмові із сотником Мирославом під час відступу до Фельдбаху, однак відшукує на нього відповідь лише в останній день війни, вже після загибелі сотника. Якщо для Мирослава, який уособлює «абсурдного героя», приреченість дивізії «Галичина» задалегідь прогнозована, то для Юрія болісне «прозріння» приходить лише з «останнім пострілом». Він означає не так утрату останнього з бойових побратимів, як порушення присяги, зречення військових обов'язків і, зрештою, «втечу від себе». Намагання героя позбутися шолома, багнета, військового значка сприймається, з одного боку, як утеча від реальної катастрофи, з другого – як спроба врятуватися від минулого, що безупинно переслідує його, вийти з «великої гри» двох «хижаків». Для кожного солдата, який носив мундир ворожої армії, це була трагедія. Так, Петро Зварич, герой повісті-трилогії «Заметіль» (1928–1933) Р. Купчинського, отримавши стрілецьке обмундирування, з радістю скидає з себе огидний йому мадярський однострій – не в одному селі мадярське військо вішало та чинило розбої. Для героя повісті «Огненне коло» І. Багряного, Петра Стояна, німецька уніформа не лише огидна, а й страшна – насамперед через дві літери «SS», які асоціювалися з нацистськими підрозділами, що виконували функції жорстокого нагляду як усередині власної армії, так і карального органу на окупованій території. Юрій Колос, як і його соратники, погоджується вдягти чужинську уніформу з галицьким левом на шевроні, сподіваючися, що невдовзі обидва «хижаки» – «червоний» і «коричневий» – утратять силу в останньому двобої, а українська дивізія здобуде перемогу та посприє відродженню національної держави. Розвінчання цієї ілюзії Р. Колісник розкриває в епізоді зустрічі батька-червоноармійця із сином-дивізійником – українців, які йдуть один проти одного в уніформах ворожих держав. «Голоси крові» рідних людей заглушено, бо

масакра, що вирила прірву не лише між різними регіонами України, а й між різними поколіннями – це лабіринт. Юрій стає свідком смерті сина-дивізійника й перед відступом розгромленої армії допомагає батькові-червоноармійцеві похоронити вбитого [75, с. 122]. Подібну ситуацію Р. Колісник відтворює у фрагменті зустрічі двох українців із протилежних військ, сотника Кука та капітана Плюща – вихідців із одного містечка й товаришів по шкільній парті. За картиною зустрічі командирів, яка має ритуальне значення, бо вони зустрілися під перебіг великодніх дзвонів, щоб обмінятися кошиками, Юрій спостерігає з дерева як снайпер, навівши мушку на радянського капітана. Великдень закінчується «без крові», однак вистрелити в капітана йому доводиться вже під час нічної атаки.

У зреченні Юрієм військової уніформи та зброї Р. Колісник фіксує конфлікт романтичної ілюзії з дійсністю, що розбалансовує психологічний світ персонажа, означаючи, з одного боку, смерть наївного донкіхота, а з другого – народження вольового, загартованого бойовим досвідом чоловіка: «З останнім пострілом я немов визволився з пут, я вільний... Я уже нічого не боюся...» [75, с. 272]. Прикметно, що подібний конфлікт демонструє У. Самчук у романі «Втеча від себе» (1982), у якому бойовий офіцер вермахту, потрапивши в оточення, зрікається своїх обов'язків, зброї та нагород і намагається розчинитися в гущі селян. Бажання сховати шолом, газову маску, так і не використану під час війни, сприймається як утеча від страху, відповідальності за скоєне. Однак у цьому випадку було б неправдоподібно вважати зречення героя «Останнього пострілу» Р. Колісника спробою втечі від свого покликання, обов'язку. Навпаки, Р. Колісник, як і його alter ego, розглядав свою участь у Другій світовій війні, зокрема у лавах дивізії «Галичина», як місію, накладену на нього часом і обставинами. Так автор лише вияснює відчуття переможених, але непереможних духом українських вояків, на яких після поразки чекали не менш жахливі випробування у таборах для військовополонених та еміграції. Серед випробувань, за спогадами Р. Колісника, були безпідставні наклепи з боку єврейського центру Симона

Візенталя зі США, спростовані кількома міжнародними комісіями, а також скандальна кінострічка «SS in Britain» Д. Генді, знята на замовлення приватної англійської телекомпанії. До речі, в одній із чотирьох редакцій повість Р. Колісника мала закінчуватися смертю Юрія («Останній постріл» мав стати символом трагічної загибелі героя в останній день війни), однак, зважаючи на заувагу В. Бендера, висловлену в його листі, автор змінив фінал. «...Я би залишив оповідача живим, – радив В. Бендер. – Про витолочення на війні усіх друзів – рекрутів з однієї кляси, вулиці чи села вже є багато книг, хоча б Ремарка “На західному фронті без змін”, а також у книгах “Сталінград” і “Москва” німецького автора, прізвище якого я забув (найімовірніше, мова йде про Теодора Плів’є, автора трилогії про Другу світову війну, до якої входять романи “Stalingrag” (1945), “Moskau” (1952), “Berlin” (1954), досі не перекладені українською мовою. – В. В.). Краще залишіть його живим із почуттям вини, що всі загинули, а він залишився» [31, с. 184].

Зойк травмованої свідомості: «Чому так сталося?» виявляється спробою відшукати загублений «сенса війни», тобто з’ясувати причини національної травми. Не випадково під час перебування в госпіталі Юрій замислюється над рядком зі «Слова о полку Ігоревім»: «Сватів напоїша, а самі полегоша... Не напоїша вони сватів, а самі полегоша, – залізли мені в голову, мов тупий біль слова зі “Слова о полку Ігоревім”» [75, с. 14]. Звертаючися до «Слова о полку Ігоревім», автор мимовільно порівнює трагічний похід руських дружин проти половців у 1185 р. з рейдом дивізії «Галичина» від Бродів до Фельдбаху в 1944–1945 рр. І хоча це порівняння присутнє в «Останньому пострілі» імпліцитно, без його розуміння читач не зможе сповна осягнути проблеми, порушеної автором. Як відомо, легковажність і честолюбство новгород-сіверського князя Ігоря призвело руське воїнство до розгрому, після якого князі «пересіли зі сідла золотого в сідло невольниче», а рубежі Київської держави залишилися незахищеними перед наскоками кочовиків. Анонімний автор «Слова о полку Ігоревім», за однією з версій, учасник походу, не може втриматися від осуду князівських чварів, які перетворюють Київську державу на велетенську руїну.

Р. Колісник, свідок поразки дивізії «Галичина» під Бродами в липні 1944 р. і спроби реваншу під Фельдбахом у квітні 1945 р., стурбований тим, що українці втратили свої найкращі сили в «чужій війні», а натомість західний світ, як і в часи поразки армії УНР, злегковажив їхніми державницькими прагненнями.

Прикметно, що над фрагментом зі «Слова о полку», ремінісценцією М. Бажана, розмірковують дивізійники з «Огненного кола» І. Багряного. Однак, якщо протагоніста з «Останнього пострілу» Р. Колісника тривожить проблема «змарнованих жертв», які полягли «не за землю Руську», то героїв «Огненного кола» І. Багряного зачіпає за живе Бажанова фраза: «О жовті черепи, зіницями на схід». Для вояків дивізії «Галичина» з «Огненного кола» І. Багряного цей вислів має інше значення, ніж закладене автором: «зіницями на схід» означає назустріч ворогові, отже – мертві гинули героями, а не втікачами, що тотожне вислову з автентичного «Слова о полку Ігоревім»: «Лучше ж бо потятим бути, аніж полоненими».

Отже, воєнну катастрофу в «Останньому пострілі» Р. Колісника репрезентовано як індивідуальний і національний травматичні досвіди, невіддільні один від одного. Для героя, alter ego автора, ситуація війни стає іспитом, випробуванням, а водночас – нагодою оголити підсвідомі інстинкти, які за інших умов могли б не проявитись. Важливу роль у розкритті проблеми переживання героєм-оповідачем воєнної травми відіграє мотив «зовнішньої» та «внутрішньої» подорожей («дороги смерті», яка переходить у «втечу від себе»). Крім того, Р. Колісник відтворює ефект «вторинної травми», що постає як результат переживання чийогось досвіду у власному. Серед двох способів пережити травму – «прогривання» та «опрацювання», які пропонує Д. ЛаКапра, герой-оповідач із повісті Р. Колісника, безперечно, віддає перевагу першому. Утім, його спроба позбутися свого морального «тягаря» свідчить і про бажання автора «вилікувати» власну «епістемологічну хворобу», трансформувавши жахливі спогади, переживання в завершену художню оповідь.

### 2.3. Місто як травма: історія окупації в романі «Хрещатий Яр» Докії Гуменної

Сучасні дослідники дедалі частіше наголошують на внутрішньому зв'язку між досвідом, пам'яттю і культурними (зокрема літературними) практиками. Вагоме значення в цьому контексті має вивчення природи та впливу насильства (колоніального, тоталітарного) на свідомість і пам'ять людини, нації, культури, яке невіддільне від процесів «дисциплінування пам'яті» і виявлення колективної самосвідомості через категорію травми. Загалом ідеться про те, що травма, яка має бінарний характер, мусить бути перебореною, або опрацьованою, до того ж не лише раціонально, а й емоційно-тілесно, імагінативно, себто і пам'яттю, й уявою. Продуктивним ресурсом для такого опрацювання стають наративи саморепрезентації суспільства – як наукові (історичний, соціологічний, культурологічний тощо), так і художні (літературний, кінематографічний тощо), які набувають значення свідчення.

Важливим і водночас маловивченим твором-свідченням в українській еміграційній прозі повоєнного часу є автобіографічний роман «Хрещатий Яр» (Нью-Йорк, 1956) Д. Гуменної, у якому письменниця, користуючися прийомом «легітимації пам'яті», подала унікальну хроніку 778 днів окупації Києва у 1941–1943 роках. Тема творчої особистості, що виступає жертвою і свідком злочинів тоталітарної системи, центральна в літературі української еміграції другої половини ХХ ст., у романі Д. Гуменної є ланкою, яка єднає історію спільноти (національної) з індивідуальною історією (жіночою). Цим вона споріднює «Хрещатий Яр» із корпусом української еміграційної прози, яка балансує на межі художньої літератури й документалістики. Те, що автобіографічне письмо Д. Гуменної генетично вписується в «архів свідчень», напрацьованих повоєнною українською еміграцією, дає підстави говорити про презумпцію травмованості авторки, яка, освоюючи стратегії меморативного письма, стає символічним «агентом», «провідником» пам'яті. Тематику свідчення в романі Д. Гуменної розгорнуто як мінімум у трьох ракурсах:

автобіографічному (увага до життєпису інтелектуалки та письменниці Мар'яни Вересоч), мемуарному (рецепція літературного, культурного, політичного істеблїшменту Києва 1940-х років), історично-публіцистичному (репрезентованому в формі авторських зауважень щодо політичної, економічної, моральної ситуацій в окупованому Києві). Загалом категорію свідка людино- та націєвбивчих тоталітарних режимів ХХ ст., яка перебуває в центрі уваги сучасної соціогуманітаристики (філософії, історії, соціології, культурології, психології, літературної антропології та ін.), у «Хрещатому Яру» Д. Гуменної можна вважати визначальною.

Звісно, не обов'язково зараховувати твір Д. Гуменної до жанру роману-автобіографії, хоча питання про зближення літератури й дійсності, констеляції цього складного й суперечливого взаємозв'язку від того не зникає. Водночас зіставлення «Хрещатого Яру» з документальним романом «Скарга майбутньому» (Нью-Йорк, 1964), спогадами «Дар Евдотеї. Іспит пам'яті» (Балтимор – Торонто, 1990), заснованими на подіях «київського періоду» в житті Д. Гуменної, допомагає зрозуміти прийом сповідальності, іманентний для прози письменниці. Утім, я погоджуюся з твердженням Е. Кюбелі та К. Гуда, які відмовляються проводити розмежувальну лінію між свідченням очевидця й літературним твором, стверджуючи, що «розповідь очевидця радше приймає, ніж виключає можливості, запропоновані літературою». Учені зазначають: «Художність, що пронизує і підкоряє собі оповідь очевидця, не є лише прикрою небезпекою, а вказує на обмеженість виражальних ресурсів такого наративу свідчення, бо досвід та опис завжди з труднощами – навіть усупереч самими собі – вміщуються в неясний простір між правдою і вимислом. Однак навіть ті оповіді очевидців, у яких художність відіграє помітну або навіть домінуючу роль зовсім не обов'язково перестають бути свідченнями; попри це, “художні” оповіді очевидців такі ж – якщо не більше – ефективні, як і реальні оповіді. Навіть більше, у самій природі художності є щось таке, що робить читача більш відкритим для сприйняття вираженого через неї свідчення» [213, с. 8–9]. Використання прийомів художньої літератури, на думку цих авторів, нагадує

«психологічний панцер», що дозволяє захистити як очевидця, так і читача від «надмірної зумовленості» історії.

Жанр роману-хроніки, до якого звернулася Д. Гуменна, прагнучи задокументувати пережите в 1941–1943 роках із позицій свідка й художнього аналітика – резонатора свого часу, визначив принцип побудови твору: фіксацію безпосередніх вражень, спостережень, співпереживань, переплетення реальних подій, спогадів з уявою письменниці, художньою трансформацією явищ. Вплітаючи в художню тканину роману вигуки, діалоги, спогади чи думки, письменниця забезпечує поліфонію – дає можливість прозвучати голосам і спогадам киян, які репрезентують у «Хрещатому Яру» емоційну атмосферу міста. Утім, те, що у своєму романі Д. Гуменна опрацьовує матеріал «живої історії», нерідко провокує його критику як «нехудожнього», «публіцистичного», дає привід сумніватися в достовірності історій або незаангажованості авторки тощо.

Пошуками й опрацюванням історій, фактів, скрупульозно визбраних із новин по радіо, з газет, підслуханих розмов та анекдотів, можна пояснити діалог Д. Гуменної з журналістикою, який не є випадковим ні в «Хрещатому Яру», в основу якого, ймовірно, лягли щоденники, написані в окупованому Києві, ні у творчості Д. Гуменної загалом. Можемо говорити, що в літературній спадщині письменниці журналістика справила неабиякий вплив на художню прозу, та навпаки – художня проза вплинула на журналістику. Продуктивність такого діалогу засвідчують форми нарису, репортажу, хроніки, які письменниця апробувала як в СРСР, так і на еміграції – у Західній Німеччині та США. Принагідно згадаймо збірки нарисів «Багато неба» (Нью-Йорк, 1954), «Серед хмаросягів» (Нью-Йорк, 1962), репортажів «Стрілка коливається» (Київ, 1930), «Вічні вогні Альберти» (Едмонтон, 1959) та ін. Художню стратегію, до якої звернулася Д. Гуменна в «Хрещатому Яру», скеровано на те, щоби з усього огрому фактів вибрати найістотніше та скомбінувати вибране так, аби картина була монолітною та мала сенс. Серед ознак присутності журналістики в романі Д. Гуменної можна вказати стислість, описову щільність, візуальну

насиченість, ритміку письма, які увиразнюють стилістичну майстерність романістки. Натомість хронікальність, документалізм як компоненти журналістики сприяють комбінуванню, узагальненню, доцільності художньої репрезентації. Літературне опрацювання фактів, голосів, історій, об'єднаних під однією обкладинкою в хронологічно структурованому порядку, перетворює текст «Хрещатого Яру» в самодостатній художній проект.

Якщо звернути увагу на мнемонічну техніку пригадування, документальну фактографічність, автобіографічну націленість письма Д. Гуменної, то присутність травми в «Хрещатому Яру» засвідчує сам факт його написання – художньої репрезентації спогаду. Нагадаю, що створювався роман «по гарячих слідах», упродовж 1946–1949 років, під час перебування Д. Гуменної на еміграції, у таборах DP, у Західній Німеччині. Із цього погляду, автобіографічний текст «Хрещатого Яру» є не лише «романом-хронікою», «романом-кінострічкою», а й своєрідною «мнемонічною програмою» чи «артефактом травми», у якому «ліквідовано межу між реальним і нереальним, між дискурсом та історією» (Б. Марвен). Як «артефакт травми», роман-свідчення Д. Гуменної демонструє природу людської реакції на ситуацію травми та значення, яке вона має в суспільній свідомості.

Якщо говорити про тотожність героїні твору Мар'яни Вересоч і Д. Гуменної, то я схиляюся до постулату А. Фріша, який у своєму огляді концепцій «літератури-свідчення» пропонує бачити у свідкові «передусім допоміжного персонажа – не так героя, як інтерсуб'єкта» [228, с. 53]. Загалом важко не помітити, що автокомунікація героїні, внутрішні діалоги, риторика яких синтезує сповідь та інтелектуальну рефлексію, вказують на тяжіння до сповідального письма з елементами автобіографізму. Така настанова споріднює «Хрещатий Яр» Д. Гуменної з корпусом жіночої прози в літературі української еміграції другої половини ХХ ст., особливо – з автобіографічною повістю «Пливе-шумить ріка» (1985) М.-А. Кейван, у якій художньо трансформована історія авторки репрезентує долю українських емігрантів третьої хвилі. Центральна героїня повісті М.-А. Кейван – alter ego авторки, емігрувавши до



Канади, переживає такий же травматичний стан, як і Мар'яна Вересоч, бо не може реалізувати себе ні як професіоналка з дипломом лікаря, ні як письменниця, творами якої не зацікавлені діаспорні видавці. Утім, якщо в центрі уваги М.-А. Кейван перебуває історія внутрішнього Я жінки-емігрантки, а драматичну епоху зміщено на маргінез, то в романі Д. Гуменної, натомість, психобіографію героїні репрезентовано пунктирно, над нею превалює трагедія воєнного покоління.

Історія київської інтелектуалки Мар'яни Вересоч, яка, відмовляючися евакуйовуватися перед німецькою окупацією «в тил», застається в Києві, а з поверненням до міста радянських військ емігрує, щоб уникнути репресій, наголошує на апелюванні до особистості письменниці й археолога Д. Гуменної. Із біографії авторки цього періоду відомо декілька фактів. Уникнувши евакуації, вона розширила поле творчих контактів із митцями та вченими, причетними до «київського періоду» української культури часів нацистської окупації: О. Телігою, О. Ольжичем, А. Коломійцем, І. Кавалерідзе та ін. У 1941 р. на сторінках «Литаврів», що виходили за редакцією О. Теліги, Д. Гуменна опублікувала новелу «Пахощі польових квітів». Із квітня 1942 р. вона працювала науковим співробітником у Музеї-архіві переходової доби, де разом з істориками О. Оглоблином, Н. Полонською-Василенко, О. Грузинським, М. Драгомановим та ін. досліджувала знищені в період радянської окупації архітектурні пам'ятки Києва. Упродовж трьох років перебування в окупованому місті Д. Гуменна пережила смерть матері, арешт, утечу від насильницького вивезення до Німеччини, напівголодне існування, зрештою еміграцію. Проте в цьому дослідженні мене цікавить не модальність травми, а тематичні «поля травматизації», окреслені авторкою, своєрідні «больові пункти», які можна розглядати відносно автономно від фабули роману. Інакше кажучи, для аналізу травми має значення не те, «як було насправді», а те, «як ведеться оповідь про травму», адже травма не має жодної іншої реальності, доступної для вивчення, крім символічної форми репрезентації (зокрема художньої).

Реалізацію травми в романі Д. Гуменної розкрито через художню фіксацію напружених суб'єктивних станів. Життя української інтелектуалки Мар'яни Вересоч в окупованому Києві, під пресом тоталітарних диктатур СРСР і Третього Рейху, загалом невіддільне від пасеїстичних, реальних і фантомних болів. Д. Гуменна показує, як Мар'яна «нормалізує» свою травму. Вона переживає страх, роздвоєння особистості, сприйняття війни як явища не лише буденного, а й бажаного. Деякі з симптомів героїня діагностує сама – це нудьга та депресія.

Нудьга в романі Д. Гуменної стає найвиразнішим емоційним еквівалентом життя в «радянському», «соціалістичному» Києві, психологічним наслідком «хижацтва під вивіскою соціалізму», тоталітарного контролю та насильства, неможливості бути собою. Такий стан позначено регресом в інфантильність і хворобу. Він витісняє страх, межує зі станами байдужості, відчуження, які закроемо на особистій і сімейній драмах. Мар'яна переживає втрату сім'ї, яку репресували як «соціально небезпечний елемент», і мусить жити з тавром «члена родини ворога народу», що стає бар'єром для реалізації як письменницьких, так і наукових амбіцій. Д. Гуменна вербалізує масштабні узагальнення, у яких концентрує переживання Мар'яною омертвілості, заляккості, рутинності соціального життя, яке, здавалося б, може самовідтворюватися до нескінченності: «Отак воно стало все увіч перед очима. Вся сіра, убога, фальшива і нудна советська дійсність. У кожному місті й містечку – вулиця Леніна і його простягнута рука на площі, у кожному селі – колгосп імені Сталіна і канцелярія із плакатами, засидженими мухами; у кожній їдальні – одне й те ж меню, у кожному підприємстві – “догнать і перегнать”, “виполнить і перевиполнить”. Від такої безперспективності й нудоти найкращий порятунок – під німецькі бомби» [40, с. 43]. Нудьга, яка посилюється тоді, коли Мар'яна стає *persona non grata* в письменницькому середовищі Києва, у парадоксальний спосіб зникає серед хаосу евакуації, загрозою бомбардувань, переходячи у стан очікування. Мар'яні стає «цікаво жити. Нарешті, нема нудьги...» [40, с. 31].

Депресію в Мар'яни викликають розчарування в політиці нацистів і неможливість, як і за радянського режиму, реалізувати свій письменницький потенціал: «Мар'яна хоче бачити людей, питати, знати. Чи то тільки на неї така депресія напала, чи й на всіх чорна хмара налягає? Чи є якісь пробіски...» [40, с. 46]. Розчарована в «neue Deutsche Weise» – «новому німецькому ладу» так само, як у комуністичній практиці, протагоністка перетворюється в маргіналку, ідентичність якої ні до чого й ні до кого не прив'язана, та уявляє собі майбутнє не інакше, як повторення минулого. Усе ж вона оволодіває собою, поволі звикаючи жити із власними симптомами, а можливо, й насолоджуватися ними: «Ну, як тікати, то вже краще на захід! Хоч побачити – від чого нас так відгороджують» [40, с. 51], – резюмує про себе героїня. І продовжує: «Краще бути лицарем нездійсненої мрії, краще бути очорненим несправедливо “нацистським запроданцем”, – це ж усі вони огулом у цій машині під таким ярликом, – ніж ковтати й давитися жуйкою есесерської фабрики-кухні» [40, с. 66].

Проблеми травми й еміграції, не лише зовнішньої, а й внутрішньої, у романі Д. Гуменної закресно на темі міста, яке переживає «подвійну окупацію». Загалом можемо говорити про «Хрещатий Яр» у контексті художньої традиції «роману міста» (репрезентованого творами В. Винниченка, В. Домонтовича, В. Підмогильного та ін.), як із погляду розгортання сюжету, так із погляду на те, як твориться в тексті образ міста. У «Хрещатому Яру» авторка вдається до портретування міста як живого соціокультурного організму, демонструючи три «обличчя» Києва: «радянське», «нацистське» й «українське», які відображають різні стани окупаційної реальності. Потрапляючи з однієї політичної дійсності в другу – з Києва «під серпом і молотом» до Києва «під свастикою», alter ego Д. Гуменної переживає стан відчуження. Якщо зважити на жанрову конвенцію «роману міста», то стан відчуження реалізується в ньому через перетворення міста в Іншого для того, щоби герой зумів розгледіти в Іншому власне відображення й у висліді постати (чи не постати) оновленим, повернути собі втрачену (чи набути нову) ідентичність.

Яким же постає Київ в очах героїні, що уособлює творчу інтелігенцію 1941–1943 років і навіть культурну еліту 1920–1930-х? Він виступає то в ролі об'єкта, до якого прикуто увагу героїні, то в ролі Іншого, чию увагу скеровано на саму героїню. У зв'язку з цим можемо говорити про перетин між принципами художньої репрезентації травмованої свідомості протагоністки й урбаністичного простору як певної мови, соціокультурного дискурсу. У «Хрещатому Яру» Д. Гуменної простежуємо виразну ідентифікацію героїні з містом (простором, у якому вона відчуває свою духовну вкоріненість) і різку екзистенційну відчуженість од нього. Водночас те, що соціальні конфлікти авторка аналізує не лише як наслідки історичної неминучості – часу, а й локальної специфіки – місця, дозволяє позначити авторський ракурс маркером «Київ як травма». Цікаво, що Д. Гуменна досліджує не лише травматичну свідомість людини чи міста, а й утілення такої свідомості у формі тексту. Зважаючи на те, що зовнішні симптоми – це чи не єдиний спосіб репрезентації травми, мегаобраз Києва у «Хрещатому Яру» стає текстуальним уособленням травми й водночас своєрідною терапевтичною конструкцією. Можна припустити, що художня вербалізація окупованого Києва у романі Д. Гуменної – це своєрідний еквівалент розмовної терапії з психоаналітиком.

Показуючи деградацію «радянського» Києва, письменниця «розчиняє» індивідуальну історію в «кислотній речовині» авторського сприйняття, а вірогідніше – неприйняття та викриття «радянського світу», який скочується в агонію. Агонію «червоного» Києва, ураженого вірусом тоталітаризму, у «Хрещатому Яру» репрезентовано через симптоми ізоляції, страху, агресії, які опановують, поглинають, фізично та морально паралізують Київ і, подібно до корозії, роз'їдають його зсередини.

Закритість та ізоляція призводять до того, що герої перебувають в інформаційному «вакуумі» та відчувають війну інстинктивно, не відаючи ні про масштаби воєнних дій, ні про лінію фронту, не довіряють радію, пресі, промовцям на мітингах. Критична недовіра тоталітарній пропаганді активізує народну уяву, сприяючи розростанню малоймовірних чуток, міфів, суджень,

переказів, які розлітаються Києвом. Так, замість центральної радіостанції, яка сповіщає про події на фронті, Київ схильний вірити базару, а місце новин, які могли б утамувати «інформаційний голод», займають плітки.

«Передвоєнна істерія», що поглинає «радянський» Київ, у «Хрещатому Яру» нагадує бутафорію, спектакль, карнавал. Театралізовані, ритуалізовані дієства скеровано на те, щоби замаскувати страх, загнати в підсвідоме тривогу, впорядкувавши колективну реальність, яка дедалі помітніше «розсипається», до звичного поділу на Свого й Чужинця, чорне та біле. Так, через театралізацію, карнавалізацію дійсності Київ захищається від надмірності Жахливого, яке може не лише увійти в життя, а й зруйнувати його: «А події женуться навзаводи. Учора – мітинг інтелігенції... “виділені” промовці кричали завчено про нашу воєнну й політичну міць, всі при словах “наш любий вождь” вставали й ритуально аплодували... І зовсім не здавалося, що цими днями вирішується доля України, а виглядало лише на черговий мітинг, де “виносять постанову просити уряд випустити нову позику”» [40, с. 28]. З іронічними, подекуди саркастичними інтонаціями Д. Гуменна зображує «пошуки ворога», «шпигуноманію», що буквально паралізували Київ: «Найбільше ж розвинулася шпигуноманська міфологія. За цих кілька днів наплодилася шпигунів і диверсантів сила-силенна. Всі вони з вибуховими речовинами, фотоапаратами, радіоапаратами, револьверами, таємними планами, списками установ, повідомленнями. І всіх цих шпигунів та диверсантів виловлювали діти. Найбільш підозрілі – фетрові капелюхи» [40, с. 14].

Спостерігаючи за плином міського життя то на базарі, то в науковій установі, Спілці письменників або з вікна власної квартири, героїня переживає відчуття окремішності, звільнення від ілюзії, карнавалу, в якому продовжують грати інші. Надалі це відчуття в Мар'яни не зникає, а лише поглиблюється. Чим нестерпнішим стає соціальний клімат, тим частіше виникає потреба втечі у «приватний світ». Крім того, вона фіксує «спрагу правди» в суспільстві, втомленому від дискредитації вождів та ідеалів, брехні та подвійних стандартів.

Оголення подвійних стандартів мислення, реагування «червоної людини» (С. Алексієвич) стає виразною ознакою агонії. З одного боку – це мітинги громадськості, формування загонів самооборони, зведення ліній укріплення навколо міста, а з другого – панічна втеча високопосадовців із родинами, примусова евакуація, грабунки та мародерства. «Моральний розклад», гниття «радянського» Києва уособлює світ партійних працівників, чиновників, завмагів, касирів, заготівельників, які готуються до покvapної втечі або до «ідейного перефарбування», підсилюючи враження несправжності радянської дійсності. Д. Гуменна унаочнює розлам монолітного ідеологічного нарративу та демонструє крах «соціального експерименту», кінцевою метою якого є «загальна рівність і братерство», показуючи, як у «радянському світі» діє чітка та виразна стратегія поділу суспільства на громадян «першого» і «другого» сортів.

Агонія що не день набуває загрозливіших розмірів, легітимізує насильство, оприявнюючи тоталітарну диктатуру, яка, втрачаючи контроль, нищить і випалює Київ. Д. Гуменна докладно відтворює примусову евакуацію наукової і культурної інтелігенції, арешти підозрілих і нелояльних до влади громадян, нищення культурних пам'яток, стратегічних об'єктів, які невдовзі радянські історики припишуть нацистам. Водночас у тексті звучать гнівні інвективи: ремствування киян щодо тактики «випаленої землі», обурення безгосподарністю, величезними цінами, першочерговим виїздом партійної номенклатури та виробничої еліти, замінуванням Києва тощо.

Показуючи, як очікування киян на прихід німецької армії в 1941 р. в'яжуться з пам'яттю про окупацію Києва в 1918 р., Д. Гуменна розкриває механізм, який нагадує проаналізовану З. Фройдом репресію щодо пам'яті. Зауважуючи схильність пацієнтів «повторювати витіснене... замість того, щоби згадувати його... як частину свого минулого» [168, с. 242], психоаналітик констатує: «Відношення, яке встановлюється між спогадом і відтворенням, у кожному випадку різняться», однак пацієнтові складно збагнути, що «уявна реальність» його спогадів – це лише «відбиток забутого минулого» [168, с. 243].

У романі Д. Гуменної такий травматичний дисбаланс викликано, з одного боку – підсвідомим прагненням культурного та політичного Києва повернутися в минуле, відновити безповоротно втрачене (державність), а з другого – необізнаністю з реальними настроями, політичними стратегіями нацистського Рейху (чому не в останню чергу сприяла інформаційна ізоляція, комунікаційна блокада СРСР). Заикленість Києва на власній утраті, неспроможність асимілювати свій болісний досвід, а водночас дистанціюватися від «примар минулого» (меморативного образу 1918 р.), призводять до випадання з реального часу, неможливості провести різницю між гітлерівською та кайзерівською арміями.

Попри те, що настрої киян, пов'язані зі вступом до міста нацистських військ, хаотичні та плинні, у психологічному плані вони не виходять за межі минулого, пов'язаного з періодом постання Української Держави (Гетьманату), який запам'ятався піднесенням національної культури, науки та мистецтва. Колективна пам'ять киян, що зберігає образ німецької влади як захисника приватної власності, підприємницької ініціативи, охоронця свобод індивідуума, живиться міфами: про високу культуру німців, про те, що прихід нацистів сприятиме відновленню незалежної держави, поверненню з еміграції уряду, розбудові культурного життя, дасть Україні «другий шанс». Так, кияни переконані, що з новими окупантами: «йде висока культура, порядок і дисципліна» [40, с. 95], будуть спускатися «парашути з шоколядою, вином» [40, с. 116], а новий уряд, який існує хіба що в уяві киян, очолить экс-прем'єр-міністр доби Центральної Ради Володимир Винниченко [40, с. 116].

Німецьку окупацію Києва в романі Д. Гуменної показано через ейфорію, яка домінує в першій частині, та крах очікувань, пов'язаних із «*neue Deutsche Weise*», і болісне руйнування «горизонту очікувань» у другій. В обох випадках переживання Києвом перед- або постокупаційного синдрому спонукає Д. Гуменну до рефлексій та узагальнень, які можна синтезувати формулою «психологія жертви» (К. Естес). Окупований нацистами Київ наділено рисами «хижака» та «жертви», які взаємодіють між собою. «Хижаком» у «Хрещатому

Яру» Д. Гуменної виступає нацистська адміністрація, яка замінила собою радянську. «Жертвою» – українська інтелігенція, яка, з одного боку – повірила в обіцянки нацистів, а з другого – недооцінила жорстокості окупаційної влади. Аналізуючи «симптом провини» «жертви», К. Естес зазначає: «жертва», навіть добре усвідомлюючи, який безпощадний і страшний «хижак» перед нею, йде з ним на контакт, бо сподівається, що зможе його перевиховати, облагородити, дечому від нього повчитися, дещо перейняти [51, с. 55–56]. На такий необдуманий крок «жертву» штовхає власна делікатність у поведженні, внутрішній аристократизм, романтичне світосприймання, які зазвичай відіграють роль «рожевих окулярів». У системі «жертва» – «хижак» Д. Гуменна розглядає проблему заздалегідь спланованої масакри, з якою зіткнувся Київ після «повторного згвалтування» німецькою армією. Українська інтелігенція заплатила за примарну ілюзію надто велику ціну: нацистське командування арештувало та знищило весь київський політикум і письменницьку спільноту [40, с. 276, 433].

Утім, травматичну втрату в «Хрещатому Яру» Д. Гуменної пов'язано не лише з утратою митців і героїв нації, а й ілюзій, які щоденно розсіюються. Дорогу з травматичного минулого в сьогодення в романі Д. Гуменної визначено прощанням киян зі своїми ілюзіями. До того ж топос дороги, як і кодифікація образу українського митця та вченого через призму біженця, є стратегічними не лише для концепції «Хрещатого Яру» Д. Гуменної, а й для всієї прози української еміграції другої половини ХХ ст. (І. Багряного, В. Барки, В. Винниченка, Г. Журби, О. Ізарського, І. Качуровського, І. Костецького, О. Мак, Т. Осьмачки, У. Самчука, О. Смотрича, Ю. Тарнавського та ін.). Контекстуально дорога, переміщення в розумінні Д. Гуменної означає не так утечу від арештів, нацистських (гестапо) або радянських (НКВС) спецслужб, як намагання подолати болісну спадщину тоталітаризму, реструктурувавши втрачену ідентичність (національну, культурну, гендерну тощо). Крім того, вона маркує спробу пересотворення образу України як культурної і політичної реальностей, бо ні за радянської, ні за нацистської окупації українському



політичному та культурному істеблiшменту віднайти і ствердити Україну через міжособистісні та міжпартійні протиріччя не вдалося. Для українських політиків і митців, які повертаються з еміграції, прирікаючи себе на страту, чи біженців, які полишають Київ після відступу німців, обираючи довічне вигнання, дорога стає способом долання страху, намагання піднятися над ним, ступивши крок назустріч невідомому, «кинувшись в обійми смерті». «Яке не страшне майбутнє, а треба в нього вриватися» [40, с. 407], – резюмує Мар'яна Вересоч. «Уривуючись у майбутнє», героїня Д. Гуменної, як і сама авторка, емігрує з Києва, здавалось би, для того, щоб уникнути політичного переслідування, або ж поглянути на світ «не через російські окуляри», проте, як з'ясовується, ще й тому, що її «гризе» екзистенційна туга.

Із відступом нацистської армії та поверненням радянських військ Мар'яна відчуває ще більший стан непевності й усвідомлює, що опинилася на трагічному роздоріжжі, між двома вогнями: «...Зі Сходу розкладаюча сила, всезнищуюча. Із Заходу – асимілююча» [40, с. 470]. На повернення комуністичної влади до Києва вона не покладає ілюзій, дарма що із сумом констатує: «...Гітлер за півтора року примусив нас полюбити радянську владу, а Сталін старався двадцять три роки й нічого в нього не виходило» [40, с. 458]. Епатажна репліка про «любов до радянської влади», як і критика «бутафорної політики» українських націоналістів, є не чим іншим, як інвективою, удаючися до якої, Д. Гуменна діагностує хвороби, що вразили національний організм. Основна емоція, яку Мар'яна відчуває з приводу того, щоби залишитись у «радянському» Києві – це «легка відраза», «нудота». Пізнавши на собі реальність обох режимів – захисників «соціалістичного раю» та мрійників тисячолітнього володарювання, героїня, як і авторка, порвала з тактикою мімікрії і пристосуванства, тож обирає дорогу на Захід, куди її, окрім страху повернення в реалії «есесерської фабрики-кухні», спонукає дух місійності – зафіксувати українську історію, бо «може через яке століття про Україну й сліди затруться» [40, с. 279]. До речі, таку дорогу вибрали й інші українські письменники, переслідувані радянською владою: І. Багрянний, В. Барка,

О. Ізарський, І. Качуровський, І. Костецький, О. Мак, Т. Осьмачка, А. Любченко та ін., не кажучи вже про колег по перу із Західної України – Ю. Косача, Ю. Стефаніка, О. Тарнавського та ін.

Утім, віра Мар'яни в ідеали західної демократії є не менш драматичною, ніж віра в ідеали «соціальної революції» в СРСР чи в «*neue Deutsche Weise*» у Третьому Рейху. У висліді вона розуміє, що жодна з політичних доктрин не відповідає українським потребам: «...Наша місія – виявити волю до свого щастя. І це веде до потреби мати свою державу, таку, де Мар'яна може думати про весь світ і тисячоліття. Для більшовиків це – “націоналізм”. Для націоналістів це – “більшовицький інтернаціоналізм”. А для Мар'яни це – воля до свого ствердження...» [40, с. 282]. Новим утопічним ідеалом Мар'яни стає «плеяда народів, сузір'я, де кожен має своє сяйво». Водночас, попри свій скептицизм, вона наголошує: місце, де може відбутися українська культура та наука, лежить поза межами рідної землі. Таку тенденцію слід розуміти двозначно: з одного боку, доля бездержавної української нації так і залишилася непоміченою для Заходу; з другого, опинившись за кордоном, українська культурна еліта приречена страждати комплексом маргінальності, а тому не спроможна говорити про себе заради самотворення, а лише заради заперечення чогось у собі (колоніального, тоталітарного минулого) або протиставлення чомусь (західній або радянській культурі).

Символічним утіленням травми в романі Д. Гуменної став Хрещатий Яр, Хрещатик, який вона йменує «вічно живою київською артерією, куди сходяться всі людські ріки й струмки мільйонного міста» [40, с. 58]. Образ висадженого в повітря Хрещатого Яру – національного символу, який ліг в основу назви роману, підкреслює руйнацію культурних надбань, знищення духовних підвалин нації. Д. Гуменна наголошує, що Хрещатик є уособленням травми, яка, локалізуючись у серці Києва, творить ефект відкритої рани: «Дійсність стала подібна до теперішнього Хрещатика. Нічого цілого, камінь і цегла безладно громадаються вищими і нижчими купами, мільярди площин різних форм у безсистемності хаосу...» [40, с. 176]. Окрім значення історичного

центру Києва, культурного надбання України, Хрещатик – утілення історичної пам'яті, тому пожежа, що випалює його, символізує брутальне знищення серцевини української нації. Покидаючи Київ перед еміграцією на Захід, Мар'яна шкодує, «що не надивилася востаннє на Хрещатик»: «Цього Хрещатика вона вже більше не побачить, та й ніхто. Відійшов він у країну спогадів, як і той давній Хрещатий Яр, що дав назву цій центральній київській вулиці. На цьому Хрещатику так тепер тихо, як і тоді, коли він ще був Хрещатим Яром. Тільки тоді... річечка жебоніла під вербами, а тепер порожнеча, мертва завороженість, моторошна павза перед чимось страшним» [40, с. 380].

Аналізуючи окупаційну практику нацистів, Д. Гуменна зі скрупульозністю художнього аналітика фіксує, як жах і шок заганняють Київ у саморезервацію, змінюють його до непізнаваності. Таку зміну письменниця пов'язує з «хуторизацією» і «провінціалізацією» Києва: «Уже визначився профіль майбутнього сільськогосподарського загумінку. Не великої столиці з кількатисячолітньою тяглістю культурних нашарувань, а глухої провінції, як і приречено Києву новими завойовниками. Увечері ще більше схожий Київ на глуху глушину, великий хутір» [40, с. 226]. «Хуторизацію» в романі показано через промовисті, майже кінематографічні сцени повсякденної дійсності, як от: утрату Мар'яною дому, виживання на квартирі без опалення, водопостачання, електроенергії, продуктів тощо. Удаючися до прийому монтажу, Д. Гуменна фіксує увагу на порожнечі вулиць, розриві зв'язків між людьми, що зачайлися в темних, холодних квартирах і підвалах. «Провінціалізацію» зображено через приниження культурної спадщини завойованої нації, упровадження нацистського закону «nur für die Deutschen» – «лише для німців», який поширювався на кінематограф, театр, пресу, бібліотеки, транспорт, наукові установи, паралізувавши все культурне, наукове, громадське життя міста. «Сталевою лапою трощить вона (нацистська Німеччина. – В. В.) прекрасні міста з музеями, палацами, бібліотеками, лабораторіями, фабриками. Нацьковує

нації на нації. Зверху придавлює все свастикою» [40, с. 41], – розмірковує героїня.

Пошук власної ідентичності програмує «розщеплену суб'єктність» Мар'яни, яку, за К. Естес, можна означити «комплексом жертви». Спостерігаючи за культурним і політичним життям міста, звикаючи до нового місця, яке вона так і не може навчитися називати своїм домом, Мар'яна доходить до розуміння того, що пройде через випробування низкою емоційних, філософських зрушень, змириться з оновленою версією Києва, помешкання, себе, стане мудрішою, спостережливішою. Однак такі прогнози далекі від справдження. Стани мулякості, незручності проживання впливають на сприйняття Мар'яною навколишнього світу, який уміщується в локус міста чи квартири. Утрата помешкання, короткочасна ілюзія перебування в новому домі як у вимріяній «фортеці», свідоме прийняття своєї бездомності як вільного вибору – все це підкреслює дисгармонійність перебування в «тоталітарному вакуумі». Сподівання Мар'яни на те, що сенс життя повернеться до неї тоді, коли з'явиться місце, яке вона зможе вважати своїм, зникає в той момент, коли героїня розуміє: квартира, про яку так мріяла, – це простір, що підпорядковується тим самим незрозумілим законам, що й окуповане місто. Так Київ стає цілком реальною, оформленою фобією героїні. Ці психологічні трансгресії протагоністки з «Хрещатого Яру» Д. Гуменної можна порівняти з внутрішнім станом лікаря Ріє з роману-притчі «Чума» (1947) А. Камю. Ризикуючи власним життям, він залишається в Орані, щоби рятувати містян від чуми, але невдовзі відчуває, що хвороба перемагає його, перетворюючи з борця на людину, яка лише констатує факт захворювання і не може нічого вдіяти проти епідемії. До того ж об'єктом художнього аналізу в творах Д. Гуменної та А. Камю виступає місто як соціокультурний організм, уражений війною чи (як) хворобою.

Стани відчаю, страху, безвиході, які переживає Мар'яна, у «Хрещатому Яру» Д. Гуменної уособлюють образи прірви, безодні, куди провалюються свідомість, квартира, Київ, які асоціюються з образом гнізда – уособленням

втраченого дому: «От і вона звила собі гніздечко над безоднею, хоч яке воно. Гніздечко – кімната, в якій стільки пережито. Гніздечко – мрії і марення про досконалу людину, думи про світобудову. Гніздечко – сплетіння песимізму-оптимізму. І навіть гніздечко – нудьга. І от – літ у безодню...» [40, с. 30]. І далі: «Людина, її гніздо падає в прірву, у безодню. І не знає, чи жива зостанеться, чи закрутить її вир-чорторий, чи вилетить “на той бік”. І що там? Людина заціпеніла, скулилась, чекає свого кінця» [40, с. 75]. Про те, що психологічний стан «лету в прірву», у якому опинилася alter ego Д. Гуменної, визначальний у прозі української еміграції повоєнного часу, може свідчити діагностування критичної, межової ситуації – перебування «у просторі без простору» (У. Самчук), «на конвеєрі смерті» (І. Багрянний), «на Роздоріжжі» (А. Мельничук) тощо.

Крім соціокультурної, екзистенційної некоріненості, травма тоталітаризму руйнує інтимний простір Мар'яни, деформуючи світ почуттів. Розчарування в чоловічій порядності, честі, хоробрості зумовлюють екзистенційну пустку, яку Мар'яна заповнює філософією, історією, літературою, втечею у власне інтелектуальне самовдосконалення. Потребу реалізації літературних і наукових амбіцій, що межує з одержимістю, можна вважати компенсацією затамованих почуттів, невілених сексуальних інстинктів, а водночас спробою забути, витіснити зі свідомості пережиті скорботи, образи, дискримінацію (національну та класову). Той факт, що питання жіночої сексуальності в романі Д. Гуменної глибоко захищені, закамують (про інтимне життя Мар'яни дізнаємося з уривків розмов, натяків і спогадів тощо), виказує глибоку психологічну травму, прояви якої – латентні. Душу героїні «замкнено на грубі засуви». Приховування від стороннього ока свого внутрішнього світу, табування жіночої сексуальності лише поглиблюють відчуття патологічної самотності.

Із чоловіками Мар'яну поєднують переважно ділові стосунки, рідше – товариські, але ніколи не еротичні. Таку настанову закросно на почутті жіночої образи: чоловіки, які раніше вабили до себе Мар'яну, виявилися

безвідповідальними, інфантильними, впокореними тоталітарною системою, яку в «Хрещатому Яру» уособлює сильна жінка – «член партії». Інфантильність чоловіка не викликає в Мар'яни нічого, крім презирства. Крім того, асексуальність Мар'яни продиктована закріпленням у тоталітарній імперії стереотипом статевої уніфікації, комплексом «страху статі», типовому для тоталітарних формацій ХХ ст. Такий комплекс демонструє, наприклад, героїня з роману «Подорож на одній нозі» (1989) Г. Мюллер – alter ego авторки, яка, емігрувавши до Німеччини з неназваної країни Східної Європи (ймовірно Румунії), не спроможна адаптуватися до життя в Берліні й упорядкувати свої почуття до чоловіків.

Як видно, Д. Гуменна не ідеалізує «українського» обличчя Києва, а навпаки, безнастанно діагностує «хвороби», які «роз'їдають» його зсередини. Якщо згадати заувагу Е. Фромма про те, що найефективніший спосіб досягти самозахисної агресії – це позбавити травмованого суб'єкта ілюзій, витягнувши на поверхню його витіснені потяги та бажання, то балансування Києва між німецьким і радянським тоталітарними режимами стало каталізатором, який витягнув на поверхню колоніальну психологію українців і загострив проблематику національного інфантилізму. Крім «ворога зовнішнього», Д. Гуменна викриває «ворога внутрішнього» – національну несформованість, яка проявляла себе в комплексах колаборації, ксенофобії, антисемітизму, ненависті до міста, жінок, інших (зокрема росіян і євреїв), до себе самих. До того ж погляд Д. Гуменної істотно відрізняється від мартирологічно-героїчного, тенденційного наративу, що домінує в українській еміграційній прозі. Поступово, ніби скальпелем, розтинаючи шар за шаром, вона показує, що український національний організм є не чим іншим, як конгломератом соціальних травм, які зазнають систематичного витіснення.

Травматичний стан Мар'яни, крім родинної (оплакування сім'ї, яка загинула в радянських концтаборах) та індивідуальної (неможливості реалізувати свій письменницький і науковий потенціали) втрат, доповнюється почуттям втрати ще одного об'єкта – омріяної України. Водночас така втрата у

романі переростає в екзистенційну, буттєву трагедію та стосується поколіннєвого бачення України як культурного та політичного дому. Ідеться про те, що, попри деякі відмінності, образ наукової, інтелігентської України, унаочнений авторкою «Хрещатого Яру», відбиває уявлення не представників повоєнної еміграції, а покоління 1920–1930-х рр., до якого належала Д. Гуменна. Фактично, ми не чуємо голосу Мар'яни: вона – рупор ретрансляції культурних ідеалів і політичних ідей авторки, яка ідентифікує себе з «розстріляним поколінням» – Д. Загулом, Г. Косинкою, В. Підмогильним, Є. Плужником та ін. Ситуативні згадки про культурну ідентичність 1920-х у романі стають еталоном для порівняння з культурною ситуацією 1940-х.

Травма відсутності, «лакуни» в «колективному тілі» нації інтелігенції, здатної очолити самоорганізацію суспільства, зірвати «обивателів ідилії» до рішучого спротиву, вливши енергію творчості в маси, які знудьгувалися за самоствердженням, призводить до того, що обезголовлений Київ перетворюється в «бестію без голови»: «Увесь Київ нетерпляче чекає приїзду українського уряду. Щодня на вулицях і площах роїться людність і чекає. Повинен же з'явитися якийсь трибун, якийсь організатор людських воль проти навіки заваленого режиму – і всі ринуть до нового життя, так довго здушуваного червоною п'ятірнею. Повинен же хтось приїхати – як не на білому коні, як не з корогвами, не в синьому жупані із зеленим шликом, як не через Золоту Брамку, то з вокзалу на автомашині. Ну, кат його бери, пішки прийди, вилізь тільки на балкон недогорілого облпарткому й крикни: “Ми – уряд українського народу – проголошуємо народну волю...”. Збіжиться усе, що є в Києві живе, криве, сліпе й хворе. А то – нема нікого! Аж тепер видно, як зачистили більшовики усе найцінніше з Києва, вивезли усіх таких, хто міг би виринути ось зараз та очолити оцю спраглу бути кимось організованою масу, оцю неслухняну, невідповідальну людність, що не боялася лишитися в Києві, але й обезголовлену без своєї інтелігенції» [40, с. 133].

Мотив порожнечі, який неодноразово повторюється в романі, є концептуальним для розуміння «українського» обличчя Києва. Сподівання на

утворення українського уряду розбиваються навіть тоді, коли міську управу очолюють українці, які прибули з еміграції, – надто далекі їхні уявлення від реального стану речей, од нових, роз'ятрених ран. Що можуть вони сказати колгоспникам, які не ходять до церкви; тим, що будували комуни, а згодом і самі були вигнані з них; тим, що не мають уявлення про минуле? Якщо комуністична система нівелювала українську ідентичність, то нацистська визначила майбутнє українців у ролі «гречкосіїв і свинопасів» до повного очищення від них «східного простору». Сили, які могли б урятувати від тотального краху, що насувається, надто кволі, а ще – роз'єднані безнастанними чварами, тому зазнають поразки, спершу поступаючися місцем у політичному житті міста представникам «великодержавного язика», а згодом гинучи від куль «європейців в уніформах гакового хреста».

Крім політичного «обезголовлення», Д. Гуменна показує критичне зниження інтелектуального та морального еталонів, брак авторитетів, які могли б консолідувати націю, бо вони дискредитували себе. Так, в епізоді урочистого зібрання літературно-мистецького товариства Віктор Прудіус (його прототип – І. Кавалерідзе, який керував відділом культури Київської міської управи під час нацистської окупації) у свій спосіб характеризує інтелігенцію: «Людей повно, а нікого нема». Зал заповнила різна публіка – складний симбіоз митців: тих, що повернулись із заслання чи вціліли у часи комуністичного терору, колишніх комсомольських активістів, а переважно – осіб непевних і випадкових, які або до певного часу намагаються видаватися національно свідомими, або приймають сторону переможця, незалежно від ідеологій. Дається взнаки й утрата духовної спадкоємності: генерація 1940-х нічого не взяла від попередників, тому не матиме що передати нащадкам. Це покоління – наслідок національного виродження, яке настає через занедбання традиційних цінностей: мови й культури. Один із персонажів твору – Роман Чагир, який емігрував на Захід у 1920-х роках, повернувшись в Україну, прагне зрозуміти причини інертності української інтелігенції. «От цей грубий шар інтелігенції, що сформувався за більшовиків, – чи вам так обрізали крила, чи вас тут усіх



поробили малоросами?» [40, с. 27], – запитує він. Відповідь дає сама Д. Гуменна: місце репресованих, убитих заступають «якісь невизначені юнаки, що називають себе митцями, журналістами, письменниками... Не відомі нікому науковці. Якісь обивательські старушенці, у яких аж на старості літ відкрився талант. Жодного імені, оголили Київ» [40, с. 180]. Об'єктивний і безкомпромісний митець, Віктор Прудіус, говорячи про «ушкоджене покоління», констатує: творчі ресурси винищено, творити нікому, «тепер тут – пара недобитків, зелень, перекручена в советській машині, оці модні західні течії “конкістадорів” та “аристократів духа”... Кілька черепків з однієї колись цілої посудини» [40, 218]. Метафора черепків – промовиста, бо вказує на знищення, розпорошеність мистецького процесу, а ще на те, що репресованого, вбитого покоління відродити не можна, так само як не можна склеїти розбитого горщика.

Трагедія перерваного зв'язку в «Хрещатому Яру» Д. Гуменної стає «тріщиною нації», яка спричиняється до нерозуміння стратегій бачення політичного та культурного майбутнього України материковою й емігрантською сторонами, викликаючи взаємозвинувачення, підозру, ворожнечу. Устами Віктора Придуса Д. Гуменна маркує ще одну «лауну» в колективному «тілі нації». Аналізуючи культурний потенціал Києва, він розмірковує: «Серед них, цих людей між заходом і сходом, є чудесні, живі уми, вони його зачаровували, надихали віру в постання новітньої самостійної української держави... От якби так того Авеніра (Коломійця, режисера. – В. В.), та цього Кандибу (Олега Ольжича. – В. В.), та тих, що в Сибіру, на Колимі, в Соловках, та тих, що підневільно до Уфи виїхали, та цю блискучу Олену (Телігу. – В. В.), – які чудеса зробили б вони усі разом тут у Києві» [40, с. 216]. На прикладі окремих персоналій і груп українських митців, які не лише не співпрацюють, не контактують, а й не знають про існування одне одного, Д. Гуменна показує «лауну», що паралізує культуротворчий і націєконсолідувальний процеси. Короткочасне відродження, що настало з вороттям до Києва письменників, які перебували в еміграції, та виходом на кін

митців, на чий твори було накладено табу, нацистська влада обірвала переслідуваннями, арештами, розстрілами в Бабиному Яру. Загалом, показуючи через кризу мистецтва вимір соціокультурної травми, Д. Гуменна уречевлює ще одну, можливо, найістотнішу рису тоталітарної держави, у межах якої все, що дотичне до мистецтва, завжди зумовлене владою та навпаки.

Те мистецьке середовище, яке вціліло під час репресій, паралізоване страхом, а те, що повернулося з еміграції, вражене бацилою тенденційності, заангажоване: у мистецтві для нього головне – ідеологічна цільність, а не художня вартісність. Це ще одна травма, яку З. Фройд пояснював як ситуацію, коли витіснене зі свідомості шукає собі місця в підсвідомості, себто політика сублимується в літературу. Безперспективне змішування культури з політикою письменниця розгортає в декількох епізодах, зокрема: коли серед репресованих радянською владою письменників «найвидатнішою, найяскравішою постаттю» вважають не Г. Косинку, а Д. Фальківського, завдяки приналежності останнього до націоналістичної організації [40, с. 220], та в полеміці з «пані в бірюзовому костюмі» (йдеться про О. Телігу) про потребу читати російську класику, на кшталт О. Пушкіна чи Л. Толстого, яких вона трактує однозначно – як «речників азіатчини» [40, с. 221, 240]. У першому випадку Д. Гуменна показує, як мученицька доля поета Д. Фальківського підносить його вище, ніж талант і слово, а водночас завважає відсутність знань про творчість Г. Косинки за межами СРСР. У другому – як нав'язування російської культури пригнічує митців такою мірою, що ті не в змозі бути об'єктивними.

Отже, роман-хроніка «Хрещатий Яр», запрограмований на саморефлексію минулого, кодифікує парадигму українського бачення окупаційної катастрофи, яку авторка висвітлює з позицій жертви, свідка й художнього аналітика. Репрезентуючи тему війни через (мега)образ міста, Д. Гуменна поєднує жанри «роману міста», актуального в літературі доби розстріляного відродження, та «роману-свідчення», який розвинувся в прозі української еміграції повоєнного часу. Як великий соціокультурний організм, що переживає «подвійну окупацію», місто є уособленням колоніальної,

тоталітарної травм, а також, відтворене через спогад, – відображенням внутрішнього Я авторки й героїні. Тему міста в романі Д. Гуменної пов'язано з поняттями «внутрішньої еміграції» – як результатом психологічного замкнення, тоталітарного контролю, неможливості творчого самовираження, та «зовнішньої», яка кодифікує образ українського митця й ученого крізь призму біженця, вигнанця.

### **Висновки до 2 розділу**

Соціальні, політичні, ідеологічні зміни, спричинені Другою світовою війною, позначилися на формуванні посттравматичної, посткатастрофічної свідомості, визначальної для всієї культури другої половини ХХ ст. Вивчення психотравматичних наслідків воєнних подій, започатковане у працях З. Фрейда та його послідовників, мігрувавши за межі психології і психіатрії, розширило тематичний і змістовий діапазони сучасної гуманітаристики. Крім того, ця міграція внесла виразний етичний аспект, пов'язаний із проблематизацією теми тоталітарного насильства й диктатури, зміною суспільної моралі як результату історичного, філософського, психологічного осмислень воєнної катастрофи.

В українських реаліях дослідження поняття війни як досвіду болю, насильства, смерті, за небагатьма винятками, перебуває на периферії сучасних літературознавства й культурології. Тема протистояння воєнній, тоталітарній, державній машині та пов'язані з нею проблеми дезертирства, зречення військового обов'язку й самозречення – концептуальні для розуміння воєнної травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. Стратегічною в ній є настанова, скерована на відмову від однозначного розуміння феномену війни, заглиблення в підсвідоме людини зі зброєю, дослідження психологічних наслідків тоталітаризму. Провідним у текстах, обраних для аналізу, є зображення постатей надломлених і суперечливих, які переживають воєнну травму через розщеплення власного Я.

Поняття Іншого, свідка й учасника як змістові концептуальні моделі української еміграційної прози увиразнюють сенс воєнної травми. Зустріч з Іншим, який трансформується у Свого чи застається Чужинцем, – засадничий конфлікт у новелах «Тобі належить цілий світ» І. Костецького, «Остання атака», «Ноктюрн b-mol» Ю. Косача. Соціокультурна опозиція Свій – Чужинець непроминальна для розуміння поняття «ворога» (зовнішнього та внутрішнього), яке у прозі цих авторів знає деконструкції. Процесу деконструкції сприяють ситуації зіткнення з ворогом, якого герої сприймають не лише як учасника, а й жертву війни чи «ворога за волею обставин».

Аналіз психіки людини, враженої війною, І. Костецький і Ю. Косач реалізують використовуючи прийом «потoku свідомості» (чи «потoku притомності») – один із релевантних у західноєвропейській та американській прозі другої половини ХХ ст. Важливого значення у творах обох письменників набуває поняття лакуни (розриву між оповіддю про подію та дійсністю), яке не дає читачеві однозначної відповіді на питання про те, чи відбувається подія в реальності, чи є лише витвором (іноді хворобливої) уяви героя.

У повісті «Останній постріл» Р. Колісника, збірці новелет «Два кулемети» Я. Курдидика, романі «Хрещатий Яр» Д. Гуменної оповідь про воєнну катастрофу ведеться від імені учасника (безпосереднього чи опосередкованого), що вимагає звернення до особистого досвіду кожного з авторів. Прийом інтроспекції, до якого вдаються письменники, реконструюючи власне минуле, наголошує на взаємозв'язку несвідомих імпульсів і процесів, що відбуваються у психіці людини, з воєнними катаклізмами, перипетіями тоталітарної епохи.

Якщо в прозі Я. Курдидика тема війни стає приводом для глорифікації минулого, то в повісті Р. Колісника – для осмислення складних етичних проблем – провини та самообману. Показуючи переживанням героєм-оповідачем невиліковного досвіду, здобутого на війні, Р. Колісник наголошує на потребі травмованого екстерналізувати, винести травму за межі власного досвіду. Важливими для розуміння феномену воєнної травми у повісті Р. Колісника є категорія «вторинної пам'яті», ситуація «втечі від себе», процес

матеріалізації пам'яті, який виражено через увагу до речей, що нагадують про втрату (листів, фотографій).

У центрі роману «Хрещатий Яр» Д. Гуменної – доля міста, яке переживає «подвійну окупацію», а також – екзистенційні зрушення, що відбуваються у свідомості її alter ego, письменниці Мар'яни Вересоч. Воєнній події, інтервенція й окупація в романі Д. Гуменної виступають тлом, а не дійсністю: на передньому плані в неї – тема творчої особистості, яка прагне самовираження, самореалізації. Ця тема включає у себе досить широку проблематику, пов'язану з поняттями поколінневої і гендерної самоідентифікацій, статусом письменника (зокрема жінки-автора), значення мистецтва (літератури) в тоталітарній державі. Конструювання специфічного досвіду жінки-інтелектуалки Д. Гуменна реалізує через розкриття психологічної автентики жіночого Я в колі заангажованих проблем із виразним національним акцентом.

### РОЗДІЛ 3

## ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ТРАВМА

### КРІЗЬ ПРИЗМУ ГЕНЕРАЦІЙНОГО РОЗРИВУ

#### **3.1. Тоталітаризм і генерації: роман «Сад Гетсиманський» Івана Багряного та повість «Ротонда душогубців» Тодося Осьмачки.**

Ідея покоління становить одну з найважливіших культурних категорій ХХ ст. Закон боротьби поколінь, який у різні часи перебував у центрі уваги науковців, став не лише соціальним, психологічним, а й культурним феноменом, спроможним відтворювати форми самоідентифікації людини та нації. Крім того, категорія покоління невіддільна від понять пам'яті й травми. Загалом можна стверджувати, що пам'ять не визначається тими чи тими національними кордонами (політичними, історичними, культурними тощо), а становить соціальну активність певного покоління. Покоління виступає носієм і репрезентантом травми, а ще – локусом, де чи не найвиразніше проявляються травматичні розриви, простежується психоемоційна трансмісія – абсорбування травматичного досвіду в інші місця й часи.

Проблематика батьків і дітей – одна з вічних, актуалізується в усі періоди, коли відбувається злам у свідомості суспільства, позначений зміщенням цінностей і пріоритетів (національних, родинних, індивідуальних), які ведуть до кризи узвичаєних форм життя, психологічної нестабільності, нового розуміння ідентичності тощо. У другій половині ХХ ст. ця проблематика зазнала численних соціальних і культурних трансформацій, які засвідчують не лише екзистенційну невкоріненість, а й дискурсивне вписування цієї невкоріненості. Останнє пов'язано з необхідністю культурологічного опрацювання пам'яті, враженої травмою, необхідності переборення невкоріненості, зокрема за рахунок переміщення травми, якщо скористатися термінами Ж. Лакана, з Реального в Образне.

На те, що прийдешне покоління впливає на історію, переоцінюючи та переосмислюючи досвід попереднього, вказує той факт, що проблематика генерацій і розриву між ними стала однією з центральних в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. Зауважу, що проблеми психологічної травми, розриву поколінь, які постали в центрі уваги українських письменників-емігрантів повоєнного часу, стосувалися досвіду колоніальної дійсності, тоталітарного насильства такою ж мірою, як і відірваності, вигнання, які можна вважати своєрідними каталізаторами генераційного розриву. Загалом урахування генераційного фактору в дослідженні української еміграційної прози другої половини ХХ ст. задає прагматичну шкалу, яка наголошує на ролі покоління у процесах соціальної, культурної, національної, гендерної ідентифікацій, висвітлює проблеми пам'яті й травми. Мою увагу сконцентровано на тому, за допомогою яких стратегій реалізується в тому чи тому художньому тексті категорія травми, у який спосіб вона впливає на самосвідомість і самоідентифікацію поколінь.

У романі «Сад Гетсиманський» (1950) І. Багряного та повісті «Ротонда душогубців» (1956) Т. Осьмачки тоталітарне зло набуває інфернальної сили, яка паралізує покоління батьків, уражене страхом і свідоме свого безсилля, та прирікає до самопожертви чи до співучасті покоління дітей. Родинні історії Чумаків і Брусів стають своєрідним «збільшуваним склом», через яке можна побачити внутрішню природу та репресивні механізми тоталітаризму: він обеззброює, викорінює та нищить генерації. Роман І. Багряного та повість Т. Осьмачки є іманентними зразками наративу травми, який, згідно з теорією К. Карут, «завжди розповідає про зяючі психологічні рани, завжди звертається до нас, щоб оповісти про реальність чи істину, яка інакше для нас не доступна. Ця істина, через свою запізнілу появу, завжди висвітлює не так свідоме, як те, що залишається несвідомим у наших діях і словах» [210, с. 4]. Усталені парадигми переживання та репрезентації травматичного досвіду, напрацьовані сучасними дослідниками, дають можливість дослідити трансгенераційну проникливість тоталітарної травми, а також виявити низку національних,

культурних, соціально-історичних і політичних особливостей репрезентації категорії покоління, які письменники вербалізують у власних творах.

Актуальною для розуміння І. Багряним і Т. Осьмачкою проблеми генераційної свідомості може бути категорія трансгресії, яка виражає порушення рівноваги, дисбаланс у взаєминах між статями, поколіннями, націями, є знаком розпаду мови, традиції, часу. Націленість художньої уваги І. Багряного і Т. Осьмачки на трансгресію сім'ї та роду не випадкова: у кожному з творів присутня радше символічна, ніж реальна, велика українська сім'я, яка, потрапивши під лещата тоталітарної системи, деформується і гине. Навіть більше, вона типова не лише для антитоталітарної прози української еміграції, а й для роману-антиутопії, актуального в західноєвропейській прозі до- та повоєнного періодів (наприклад, «1984» (1949) Дж. Орвела, «Прекрасний новий світ» (1932) О. Гакслі, «Ми» (1920) Є. Замятіна та ін.). Трансгресія роду, знищення символічного світу Батька та Матері, деформація синівського світу в «Саду Гетсиманському» І. Багряного та «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки стають симптомами тоталітарної травми. Так у художньому тексті поняття тоталітаризму перетинається з категоріями гендеру, що дозволяє простежити динаміку змін характерів і гендерних моделей в умовах тоталітарної культурної свідомості. Загалом у прозі І. Багряного й Т. Осьмачки питання «анатомії» чоловічо-жіночих стосунків, гендерного насилля, «страху статі», притаманного тоталітарним режимам ХХ ст., актуалізовано, можливо, як ні в кого з прозаїків повоєнної української еміграції.

Інфантилізація або відсутність батька – центру, що формує національно-культурну свідомість, об'єднуючи сім'ю й рід, у романі І. Багряного й повісті Т. Осьмачки засвідчують віктимність, деформацію маскулітності, крах традиційного ладу, патріархального світу загалом. В антитоталітарній парадигмі цих письменників батька *de facto* немає – його знищено тоталітаризмом, тому його витісняє тоталітарний, «державний» Батько, уособлений репресивною системою, яка нищить, «каструє» синів. Спробуймо



з'ясувати, як відбувається деформація усталеного образу батька. Як вона впливає на самосвідомість синів?

У «Саду Гетсиманському» І. Багряного образ батька, коваля Якова Чумака, присутній імпліцитно. Він існує як тло, а не реальність: сини, які повертаються додому, щоб отримати духовний заповіт, не застають його живим. Несказані слова, які би стали очікуваним «захисним щитом», допомогли витримати іспит перед тоталітарною системою, що, подібно до звіра, пожиратиме братів-Чумаків одного за одним, відмежовують його стіною мовчання та роблять незримим. Відсутність відповідального за долю дітей батька в «Саду Гетсиманському» І. Багряного, безпосередньо пов'язана з відсутністю духовної опіки над нащадками, наближає загибель роду. Водночас, скликаючи чотирьох синів, які, з погляду старшого покоління, виборюють собі життя, пристосувалися до тоталітарної системи, своєю смертю старий коваль Яків Чумак зав'язує тугий вузол невирішеної проблеми кровних зв'язків у сім'ї. Із несподіваною появою наймолодшого сина і брата, «каторжника, політичного в'язня, ворога народу», приреченого системою на страту, «сиділи поблідлих три брати – земля під ними горіла, для них це справді стан аварійний, страшний іспит – вони сиділи поруч та ще й випивали з братом, утікачем із каторги, державним “злочинцем”» [14, с. 14]. Поява Андрія, який нагадує привида, представника іншого світу (на відміну від адаптованих до системи братів, він уособлює знищений системою світ, репрезентований іменами фантомів – М. Хвильового, Є. Плужника, Г. Косинки, усього материка 1920-х), стає початком тривалих митарств Чумаків.

У «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки долю батька, талановитого знахаря Овсія Бруса, передбачено трагічними передчуттями сина. Автор майже не звертає увагу на зовнішність батька: якщо в пам'яті Івана Бруса зберігаються спогади про нього як про чуйного та дужого чоловіка, відомого знахаря, то в дійсності через тоталітарні метаморфози постать батька zdeформовано, позначено «якимось душевним і незносимим тягарем», а внутрішній світ його зруйновано, й не лише смертю дружини чи зрадою Мадеса, а, як виявляється,

відчуттям інфернального зла. Аналізуючи «Ротонду душогубців» у «Танцюючій зірці» Тодося Осьмачки» (1996), Н. Зборовська зазначає: «Колись рішучий із негасимою енергією волі батько, нагадуючи безпомічну дитину, тепер просить сина захистити від “страшної дійсності”...» [65, с. 51]. Пошанований сільський самородок, самоук-ветеринар, після заборони лікувати худобу та конфіскації ліків, почувається незатребуваним, розгубленим, а тому, зраджений власним сином, опинившись під наглядом чекістів, зважується на останній учинок – утечу та самогубство. Самогубство Овсія Бруса, який випиває отруту, щоби звільнитися від фізичних і моральних мук, у повісті Т. Осьмачки можна сприймати двозначно: з одного боку, як усвідомлення того, що погодитися на переховування в безпечному місці, себто втрату власної гідності, він не може; з іншого, як символічну реабілітацію – потребу вмерти власною, осмисленою, а не нав’язаною зовні смертю. До того ж суїцид батька стає не лише знаком безвиході людини в умовах тоталітарного режиму, а й вираженням протесту проти нього.

Якщо зауважити, що для синів, які виростили в сільській сім’ї, отже вихованій у душі архаїчно-патріархальної (і етнокультурно цементуючої) етики, батько вважався живим уособленням рідного краю (семантика слів «Батьківщина», «Вітчизна» це підкреслює), то самоочевидно, що Іван Брус, полишаючи думку про втечу за кордон, стає на захист батька, і в цьому вбачає свій сакральний обов’язок: «І я уже не маю духу кидати Батьківщину, а себе рятувати заради твору про неї. Бо ви, тату, тепер для мене є справжня Україна, і я зрадником для неї не стану...» [116, с. 36]. Натомість Мадес, протиставивши себе всьому роду та прийнявши тоталітарну диктатуру «як пророкування добра», видає батька радянським спецслужбам і лжесвідчить проти брата, прирікаючи його на арешт і загибель. Зраду батька та брата, невідривну від зради роду, закросено на почутті провини. У «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки вона множить на всіх рівнях оповідних структур: від родинного до національного, від міфологічного до історичного. Образ безпомічного, зневаженого, зрадженого Овсія Бруса центрує історії синів: Іван, повторюючи

долю батька, стає жертвою, Мадес – катом. Якщо зважити на думку Н. Зборовської про те, що «Ротонда душоубців» Т. Осьмачки «реалізується як свідчення» [65, с. 56], то символи жертви та ката акцентують увагу на ставленні до тоталітарної влади свідка-жертви та свідка-співучасника. Крім того, вони стають маркерами фізично знищених, духовно зламаних тоталітаризмом поколінь українських батьків і дітей.

Не менш важливе місце в художній свідомості І. Багряного й Т. Осьмачки займає проблема деформації, знищення материнського світу – основи життя. В «Саду Гетсиманському» та «Ротонді душоубців» цей світ – беззахисний, приречений на безпліддя і загин. Смерть рідної, але «чужої дітям» матері в «Ротонді душоубців» Т. Осьмачки наголошує «подвійну травматизацію». Для синів мати символічно вже була мертва – позбавлена власного «материнського смислу» та призначення. Травму відсутності матері, яка мала б оберігати своїх синів, Іван і Мадес Бруси переживають по-різному. Така травма відображає незадоволення синів владою батька, який виявляється знищеним тоталітарним режимом, а також указує на розчарування материнським світом родини та батьківщини, до якого вони повинні відчувати свою духовну вкоріненість. В обох синів спрацьовує механізм компенсації – заміна реальної матері на уявну. Для Івана, письменника й інтелігента, уявною матір'ю та частиною його над-Я стає абстрактна, ідеалізована Україна, заради твору про яку він прагне емігрувати. Утім, тягар батька виявляється таким потужним, що не відпускає сина, а згодом призводить до цілковитого його ототожнення з уявним об'єктом: «...ви, тату, тепер для мене є справжня Україна». Немалою мірою таке ототожнення позначено змалінням, одитиненням батька, породжено сліпою любов'ю до нього. Натомість Мадес, для якого матір уособлює тоталітарна влада, живиться агресією щодо батьківського світу та прирікає батька на арешт і самогубство, себто реалізує варіант відомого Едіпового комплексу.

«Кастрований» тоталітаризмом чоловічий світ неспроможний помститися чи з'єднати розірване сімейне коло – ролі чоловіка та батька в ньому зміщено. Симуляція божевілля Іваном Брусом не рятує від самогубства дружину, навіть

більше – перед арештом Іван Брус зізнається їй, що не має наміру когось рятувати та згадує кінцесвітнє пророцтво Дельфійського оракула: «Краще тому, хто народився на світ, швидше умерти, а тому, хто не вродився, найкраще ніколи не з'являтися на світ» [116, с. 186]. Відмовляється від помсти своєму кривднику, директору семирічки Маздигіну, Шелестіян – батько зґвалтованої Гапусі, навіть тоді, коли високопоставлений комуніст пропонує йому зброю та гарантує безкарність: «Як ви знаєте, що він і для людей така сволота, як і для вас, то ви його убийте... Я дам і ліворвер... Вам за це нічого не буде...

– Жартуєте?.. Собаці собача смерть, а тій людині, що гірша від смердючої собаки і дужча від общеського бугая, мусить бути присуд громадський... Я можу до цього діла прилипнути, неначе муха до мухомора, що його навмисне підіклали... Де ваші совєцькі закони, що вдень обороняють людей? А це ж ніч, а я маленька людина» [116, с. 102]. У випадку Шелестіяна кодекс честі та право на помсту не спрацьовують хоча б такою мірою, як це показано, зокрема, у поемі «Міщани» (1929) Т. Осьмачки, де батько-ремісник за доньку-одиначку, яка після зґвалтування наклала на себе руки, вчинив самосуд над партійцем Пилипом Комаром. Зі свого боку, позначений «якимось душевним і незносним тягарем», батько Івана й Мадеса Брусів не спроможний на вбивство сина-відступника, до чого вдається, наприклад, Корній у «Марії» (1933) У. Самчука.

Інфернальну ідею знищення материнського світу, на яку в «Ротонді душогубців» націлена комуністична система, Т. Осьмака демаскує ще в «Плані до двору» (Торонто, 1951). Один із антагоністів, комісар Єрміл Тюрін, пропонує запровадити по всьому краю будинки розпусти, як колись робив царський уряд, котрий цим «розкладав і піддавав гниттю непотрібні йому прошарки суспільства» [117, с. 182]. Високопоставлений комуніст не випадково апелює до колоніальної практики царизму, коли розмноження в Україні московських гарнізонів потягло за собою масову «катеринізацію» сільського (отже, вихованого на засадах консервативної, патріархальної етики) жіноцтва. Так автор уречевлює прихований імперський смисл, за яким переможець, оволодіваючи чужинкою, символічно стверджує своє право на

«репрезентовану» нею територію. Озвучену комуністом Тюріним стратегію «вербування» багатотисячної «армії Катерин», себто покриток по українських селах, спрямовано на те, щоби нація, як безплідна повія, стала неспроможною до самовідтворення та зникла з лиця землі. У «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки статеві насильства комуністів над жінками, нерідко ірраціональні, мають незамаскований колоніальний підтекст – це загарбницьке бажання, закорінене в соціальному несвідомому, що демонструє маскулінізовану силу та владу. Образи різних за соціальним станом жінок, які накладають на себе руки, у Т. Осьмачки сигналізують про нелюдськість тоталітарного режиму та стають уособленнями тоталітарної травми.

Як носії «інстинкту істини» (Ф. Ніцше), через власну інакшість художник та інженер Андрій Чумак у «Саду Гетсиманському» І. Багрянного, письменник Іван Брус у «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки зазнають репресій і переслідувань. Вони опиняються в ситуації «безпосередньої» травми, не прикритої оманливими ідеологічними конструктами: тоталітарному режиму навіть не потрібно вдаватися до політики їхнього «вилучення» зі спільноти (сім'ї чи роду) – вони з неї вилучені за власним визначенням. Не можна не помітити, що митарства Андрія Чумака та Івана Бруса, відтворені І. Багрянним і Т. Осьмачкою, – це не лише тактика, спрямована на фізичне знищення або моральну деградацію, а стратегія, взята на безжалісне, проте безрезультатне «перевиховання» синів тоталітарним, «державним» Батьком, який витісняє власного батька – покинутого в «Саду Гетсиманському», зраженого та доведеного до самогубства у «Ротонді душогубців». Заступання батька-глави роду Батьком-вождем можна сприймати як зміщення традиційного ладу (сім'ї, традиції, пам'яті) тоталітарним хаосом (насильством, нищенням, розривом).

Яким же постає всевладний тоталітарний Батько, жахливу реальність якого не спроможний витримати жоден із синів? Він змінює свої імена, обличчя, соціальні ролі, проте незмінною залишається його функція – переструктурування «національного образу світу» в бік «соціальної патології» за допомогою авторитарного порядку. У «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки

образ тоталітарного Батька репрезентує Сталін – містифікований верховний вождь, «червоний сатана», «ловець душ», живе втілення «соціальної профілактики» в суспільстві, що породжує страх і насильство. Звернення до постаті «вождя народів» як уособлення тоталітарного зла не є раптовим ні у творчості Т. Осьмачки, ні в українській еміграційній прозі (згадаймо апелювання до образу вождя в романах «Слово за тобою, Сталіне» (1950) В. Винниченка, «Темнота» (1957) У. Самчука та ін.). У «Ротонді душогубців» Т. Осьмачки Сталін з'являється в епізодах зустрічі з чекістами, зібраними в Кремлі, та в розмові з наркомом внутрішніх справ Єжовим про українську літературу й долю батька і сина Брусів. Т. Осьмачка не досліджує психологічний фундамент особистості Сталіна: у зображенні «вождя» має значення не зовнішній вигляд або історична функція, а його внутрішнє Я, гіпертрофоване садизмом і манією величі. Такий художній ракурс у зображенні Сталіна в Т. Осьмачки підпорядковано центральній настанові: унаочнити, конкретизувати тоталітарне зло, яке нищить генерації. Загалом тоталітарний Батько постає у повісті Т. Осьмачки як символ, заряджений кількома смисловими потенціями: він – деміург соціалістичного «раю», диктатор, символ знищення.

Під впливом людино- та націєвбивчої системи, обидва сини, Андрій Чумак та Іван Брус, обирають позицію опору – агресивного й безкомпромісного, а відтак абсурдного й деструктивного для власної психіки. Такий опір проявляється не так на зовнішній, як на внутрішній осі характеру. Він стає іспитом-випробуванням перед тоталітарним Батьком, з одного боку, та власною совістю, з іншого. Якщо Андрій Чумак обирає саморезервацію як форму протистояння тоталітарній системі, то Іван Брус, натомість, симуляцію божевілля. Утім, жоден із них не виходить переможцем у психологічному двобої з системою: спроби Андрія Чумака та Івана Бруса протистояти тоталітарному Батькові заздалегідь приречені на поразку. Усе ж така поразка не означає прийняття чи співпрацю з системою – будь-яку форму діалогу з нею виключено.

Психологи та критики, які вивчають травматичні наративи, наголошують, що травми можуть ізолювати й дезорієнтувати жертв, прирікаючи їх на життя в «аморфному, а не хронологічному часі», обмежуючи їхню здатність упорядкувати власний світ, підриваючи найважливіші переконання та найтісніші взаємини, руйнуючи уявлення про власну особистість. Намагаючися відмежуватися від деструктивного світу – «новітнього пекла», «фабрики-кухні», «конвеєра розбирання людських душ», віднайти прихисток для своєї «зацькованої душі», Андрій Чумак «замикає» власне Я не лише в «аморфному часі», а й в «аморфному просторі», удаючися до «втечі у себе». Світ снів, уяви, марень, спогадів заміняє собою реальність, обрізаючи зв'язок із іншими людьми: «...він, власне, був зовсім не в цій камері, не в цьому мішку кам'яному... Хіба кам'яний мішок може втримати людську душу? Андрій мандрував на волі... Мертва тиша й спокій дозволяли геть цілком від усього абстрагуватися й жити іншим життям, десь там, в усьому світі... В минулому, теперішньому, майбутньому...» [14, с. 263]. Абстрактний світ – світ мистецтва, у якому «поселяється» Андрій, протистоїть світу реальному, виповненому насильством, болем, смертю, де, як запевняв напис на тюремних мурах, «хто не був – той буде, хто був – не забуде». Уві сні Андрій бачить шедеври живопису – фрески Святої Софії, картини Рафаеля, Рембрандта, Врубеля [14, с. 272], слухає музику – Шопена, Бетховена, Штрауса, Леонтовича [14, с. 274]. Чим глибше він занурюється у власне Я, тим більше усвідомлює, що Бог і Диявол співіснують у ньому самому, у ньому «замкнуто» весь Усесвіт: «Андрій із-за ґрат карцеру, як безпристрасний дух, спостерігає величність Макрокосму. І це завдяки зануренню в своє “Я” і визнанню його найвищою цінністю» [14, с. 17].

Симуляція божевілля, до якої вдається Іван Брус, щоб уникнути фізичних і психологічних тортур, стає не лише оборонною стратегією перед тоталітарною машиною, а також – виявом його внутрішнього Я, самотнього та приреченого. Загалом важко не помітити, що грані між здоровим глуздом і божевіллям у психологічних рефлексіях Івана Бруса зміщено. У «Ротонді

душогубців» Т. Осьмачка безпосередньо пов'язує психічне захворювання з симуляцією хвороби, відкриваючим цим таємницю власного досвіду душевно хворої творчої особистості. У цьому випадку ототожнення автора з його alter ego дає пояснення конкретного досвіду хвороби. Як відомо, психічні захворювання, особливо маніакально-депресивний психоз, ведуть до різких змін у поведінці: людина будує плани, намагається вирішити безліч проблем водночас. Таку цілеспрямовану активність убачаємо в підготовці Івана Бруса до свого арешту. Він готує себе до того дня, коли зіткнеться із системою, та плекає ідею використати проти «душогубських сил» іншу, «не випробувану революціями» силу – слабкість, хворобу, божевілья.

З. Фройд у передмові до німецькомовного перекладу «Братів Карамазових» Ф. Достоевського аналізує складний і неоднозначний зразок такої травми. Інтерпретуючи епілептичні напади російського письменника, він зазначає: «Нам відомо зміст і спрямованість таких нападів. Вони означають ототожнення з небіжчиком – із людиною, яка вже померла, або якій бажають смерті» [165, с. 288]. Попри те, що причини травми криються в минулому, З. Фройд наголошує: вона може передбачати майбутнє. Суб'єкт уявляє або готується до майбутнього жаху, до того, чого він побоюється, або до того, що він може викликати своїми намірами. До того ж у своєму висловлюванні психоаналітик залишає місце для можливості спрямувати енергію травми на інші цілі – помсту, бунт або попередження: саме до них удається Іван Брус у повісті Т. Осьмачки. Питання про те, чи Іван Брус як alter ego автора вдає із себе божевільного, чи він насправді втратив розум – не так риторичне, як проблемно постановче. Внаслідок цього героя визнають божевільним і відправляють до психіатричної лікарні на обстеження. Однак цей фінал означає не кінець, а початок психологічних тортур: морально ослаблений Іван Брус у розпачі від того, що не знає, куди проляже йому шлях – до лікарні чи концтаборів. Так удавані психологічні розлади героя стають реальними.

Незважаючи на те, що І. Багрянний і Т. Осьмачка зосереджують свою увагу на внутрішньому світі жертв, поруйнована психіка катів також важлива



для них. Так, знімаючи з ката камуфляж працівника НКВС, І. Багрянний у «Саду Гетсиманському» зазирає у глибину його внутрішнього Я. В одному з епізодів Андрій Чумак спостерігає, як дехто з усемогутніх слідчих мучиться ще більше, ніж катовані ним під час допитів. Неможливість енкаведиста заснути для Андрія Чумака рівнозначна моральній смерті: «У вікні будинку, що стояв на протилежнім кінці тюремного подвір'я і де мешкали відповідальні працівники управління НКВД, хтось висунув у вікно грубезні дошки, зв'язав їх верьовкою й пришвартував до горішньої рами, а тоді намагався влягтися на них... Видно, після пекельної ночі, після криків і стогонів, після божевільної музики “конвеєрів”, після своєї “праці” бідолаха не міг заснути нормально, по-людськи, в ліжку, в кімнаті й намагався проспати свої нерви на протязі... Довго крутився, вставав, знову лягав. Нарешті прив'язав себе через поперед до дощок простирадлом, щоби не впасти спросоння, і, либонь, заснув... Уві сні він схоплювався, жестикулював руками, звивався... Це він так спав. Людина з розладженою психікою. Андрій пригадував весь шал “фабрики-кухні” й розумів того бідолаху» [14, с. 247].

Як показує І. Багрянний, у світі тоталітарної «фабрики-кухні» межа між катом і жертвою, убивцею і вбитим, Христом і Юдою дуже тонка. Вона проходить між тими, хто в певний момент проявляє агресію, і тими, хто від неї страждає. Проте обидва можуть помінятися місцями, бо становище кожного в цій парі врегульовано нормами хиткої «тоталітарної етики»: фанатичний чекіст піддає найжорстокішим тортурам кращого друга свого дитинства, учорашнього будівничого країни «квітучого соціалізму» перетворюють у «заклятого ворога», архітектор тюрми стає її в'язнем, підсудний може завербувати слідчого тощо.

Викриття Андрієм Чумаком та Іваном Брусом Юди і Каїна як символів тоталітарної епохи можна вважати своєрідними «відрухами» тоталітарної травми. У «Саду Гетсиманському» Юдою є священник, «душепастир» Яков Жгут, у «Ротонді душоубців» Каїна уособлюють чекіст Парцюня та Мадес Брус. Вічні образи – Юди та Каїна в романі І. Багряного й повісті Т. Осьмачки зазнають переосмислення і трансформацій – вони двояться, трояться,

множаться і набувають різних подоб: державних діячів, співкамерників, слідчих, які колись були людьми з ідеалами (справжніми чи фальшивими – то вже інша річ), але, під впливом тоталітарної системи, перетворились у виказувачів, батько- і братовбивць, катів. Одне з найважливіших завдань (якщо не найістотніше) персонажів-жертв є викриття Юди та Каїна як репрезентантів тоталітарного зла, а водночас розпізнання тоталітарної брехні, якою живиться система. Крім того, обидві пари антиподів – ката (Юда – отець Яков, Каїн – Мадес Брус) – жертви (Андрій Чумак, Іван Брус) є парадигматичною складовою системи: вчинками кожного з них керує інстинкт виживання. Інша річ, що жертви, обираючи безкомпромісний механізм самозбереження, є недоступними для «щупалець системи» (відтак приреченими на страждання), а Юда та Каїн, удаючися до негідних учинків, стають «заручниками» системи, яка породжує армії жгутів і мадесів, модернізованих нащадків Юди та Каїна. Звернення до вічних образів Юди та Каїна в прозі І. Багряного і Т. Осьмачки є парадигматичним у контексті духовно-ідеологічних катаклізмів доби та країни, які їх породили.

У «Саду Гетсиманському» Андрієм Чумаком, як і іншими ув'язненими членами його родини, керує нестримне бажання довідатися ім'я зрадника, розпізнати невидимого, майже недосяжного Юду, щоби безпідставно не підозрювати інших, не винних у зраді. Загалом в основі психологічних переживань Андрія лежить не біль, викликаний почуттям втрати (сім'ї, дому, коханої), а бажання знати. На питання: «Хто Юда?» він обмірковує різні варіанти відповіді – брати, сестра, кохана дівчина, але аж ніяк не священик. Утім, ключ до відповіді персонаж знаходить у легенді про сад Гетсиманський – місце молитов Ісуса Христа, місце, де його було зраджено. Постать Юди в романі І. Багряного стає мало не приви́дом, як образ усюдисущого Карно в повісті «Санаторійна зона» (1924) М. Хвильового: «Юда – це те, чого не можна помацати, це ірраціональний закон будь-якого суспільства, поки воно не прийшло до Бога... Це привид новітньої епохи» [14, с. 17]. Те, що Юдою в «Саду Гетсиманському» виступає священик, – містить подвійний підтекст:

«служителі режиму» стають проповідниками «нової соціалістичної моралі», оберігаючи суспільство від інакомислячої скверни й «опіуму для народу»; служитель «старої моралі» змінює Бога-Отця на бога-Диктатора, Христа на Диявола. У романі «Людина біжить над прірвою» (1949) І. Багряного Юдою стає «премудрий Соломон», антипод до біблійного образу, – доктор філософії і найпослідовніший ідеолог дегуманізації людини Віктор Феокситович Смирнов. У «Марусі Богуславці» (1957) Юдою виступає очільник товариства безбожників професор Подліпкін – син священика, який, зрікшись своїх батьків, віддає накази «розкуркулювати» храми. Він уявляється головній героїні Аті Дахно в образі упиря, але має вигляд статечного чоловіка: «...на упиря не подібний, ще й який милий, як гарно й вознесено посміхається... окуляри блищать зовсім як у професора...повен рот золотих зубів. Кажуть, золото для зубів йому подаровано з хреста чи з Євангелії Мазепи» [12, с. 326].

У «Саду Гетсиманському» Юда з'являється двічі: на початку роману – щоби засвідчити власну присутність (не дочитати проповідь про зраду Ісуса в Гетсиманському саду, аби продовжити її наяву), та наприкінці – аби поплатитися за скоєну зраду під час очної ставки (прийняти смерть од преспап'є в руках Андрія). Закамуфльованість постаті Юди в романі І. Багряного вказує на лакуну, яку слід прочитувати або з контексту, або з «внутрішнього голосу» жертви. Читаючи з родинної Біблії Чумаків уривок про сад Гетсиманський, отець Яков одкрито вказує, на що він зважився. «Посил» Юди адресовано матері чотирьох синів і доньки, яких невдовзі вона втратить: «...отець Яков тихо, але все серце вкладаючи, читав матері про сад Гетсиманський. Читав до крику трагічну епопею мук бентежного живого серця, епопею людської і разом божеської млости перед мученицькою смертю. Читав крик серця про “чашу”, аби вона минула приреченого...» [14, с. 22]. Почувши ім'я зрадника з Іскаріоту, Чумачиха підсвідомо відчула «посил», бо змінилася на обличчі: «На цім місці стара мати здригнула, затиснувши папірець, наче їй... дійшло до свідомості ім'я ”Юда”, при якому завжди стискалося її щире материнське серце» [14, с. 22]. Удруге легенду про сад Гетсиманський

адресовано сину – вона звучить у тюремній камері з уст репресованого священика Петровського: «Петровський розповідав про муки Христа... про те, як Христос, приречений на розп'яття, молився про чашу, обливаючись потом від скорботи й душевної муки... Молився про силу душевну, щоби тую чашу змогли випити до дна... Він розповідав про Сад Гетсиманський...» [14, с. 229]. Біблійна легенда в романі І. Багряного пробуджує спогади та задіює «вторинну пам'ять» Андрія, а також – підкреслює становище в'язнів, які потрапили в новий «Сад Гетсиманський», уособлений «фабрикою-кухнею» і тоталітарною імперією – СРСР. Так історія про зраду Ісуса Юдою проходить як підтекст через увесь твір, оживлюючися конкретизованою політичною реальністю: з одного боку, стосовно долі Андрія Чумака, якого чекають зрада, арешт, спрямування внутрішніх сил на здолання фізичної наруги й, тим самим, ствердження примату людяності; з іншого, щодо розуміння письменником суті тоталітарної держави. Крім того, наскрізна оповідь про місце зради Ісуса одним із учнів, яка трансформується в історію зради Андрія Чумака служителем церкви, отцем Яковом, у цьому творі вказує на те, що шлях духовного спротиву через діалог із Богом у тоталітарній імперії загалом утрачено.

Контамінацію реального й ірреального в «Ротонді душоубців» Т. Осьмачки унаочнює образ Каїна як уособлення гріха, комплексу братовбивства, закоріненого в родовій і національній самосвідомості. Загалом категорія гріха – одна з наскрізних у прозі Т. Осьмачки. Так, у повісті «Старший боярин» (1946) апокаліптичний зміст зруйнованої сім'ї персоніфіковано в образі міфічного «чорного чоловіка», велетня й душоуба Макури Пупаня, який немилосердно вбиває чоловіків і зводить нелюдськими любощами жіночі душі. У «Ротонді душоубців» комплексами братовбивства вражено не лише окремих антагоністів (Мадеса чи Парцюню) – вони є невід'ємними конструктами історичного минулого та пронизують усю національну історію і тоталітарну імперію. Соціокультурний аспект розуміння піднятої на брата руки в цій повісті дає уявлення про механізми зародження і функціонування репресивної машини тоталітаризму, ідеологічних підвалин, на

яких формується, та умов, у яких розвивається деспотичний людино- та націєвбивчий режим.

Важливо відзначити, що реальний світ у повісті Т. Осьмачки вкорінено в містичне задзеркалля: про травму, яка пронизує родову й національну історії, не можна розповісти інакше. Минуле, у якому заховано родинну таємницю чи нерозкритий злочин, у «Ротонді душогубців» детермінує сучасність, накреслюючи апокаліптичну панораму гігантської національної катастрофи (передусім духовної). Така настанова споріднює «Ротонду душогубців» Т. Осьмачки із прозою М. Гоголя, зокрема з повістю «Страшна помста» (1831), у центрі якої – містична розплата нащадків за братовбивство, скоєне пращуром. Історія гоголівських Івана та Петра з початку XVII ст. оживає в історіях Івана та Мадеса Брусів у середині XX ст. Аналізуючи реалії травматичного минулого, Т. Осьмачка, як і М. Гоголь, піднімає проблематику національного гріха до всеосяжного осмислення.

Отже, роман «Сад Гетсиманський» І. Багряного й повість «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, які належать до наративу травми, скеровано на вербалізацію генераційного розриву як наслідку тоталітарного насильства. Людина, рід, нація у них стають символічними локусами, де проявляється цей розрив. Попри різні підходи до аналізу тоталітарної дійсності, спільною в І. Багряного й Т. Осьмачки (як і всього материка української еміграційної прози) є настанова символічне опрацювання травматичного досвіду.

### **3. 2. Між «імперською матір'ю» та «колоніальним батьком»: генераційний розрив як ознака колоніальної дійсності в повісті «Чудасій» Ольги Мак**

Теми антиколоніалізму, антитоталітаризму, як засвідчують біографія і художня проза Ольги Мак (1913–1998), були для неї одними з провідних. Зокрема, у статті «Видвигаю людину» (1960) вона зазначає, що писати почала

ще в СРСР, однак публікувати свої твори принципово відмовлялася [99, с. 9]. Таку позицію О. Мак можна сприймати, з одного боку, як індивідуальний опір тоталітарній системі, з якою у неї пов'язувались утрата батька та двох сестер (у 1920 роках), і репресованого чоловіка, мовознавця і перекладача Вадима Дорошенка (справжнє прізвище – Дрочинський), який загинув у радянському концтаборі (1944). З іншого – як метафору безмовності всього міжвоєнного покоління, яке заговорило про себе на лише еміграції, спершу в таборах DP, у Західній Німеччині, а згодом на американському континенті. Водночас «порушення мовчання» О. Мак після поневіряння з доньками Вікторією та Мирославою окупованими селами й містечками Поділля, Галичини (1941–1943), пошуків прихистку у повоєнних Словаччині, Австрії, Німеччині (1943–1947), а невдовзі – у Бразилії (1947–1970) та Канаді (з 1970), де вона відкрилася світові як письменниця, може бути інтерпретоване як прояв волі колоніальної жінки, або, кажучи словами Г. Ч. Співак, «можливість підпорядкованого промовляти» [148, с. 716]. Крім того, твори О. Мак здебільшого продовжують теми, актуальні для письменників української еміграції другої половини ХХ ст.: комуністичного терору та репресій (спогади «З часів єжовщини», 1954), занепаду моральних цінностей, знищення релігії та розквіту атеїзму (роман «Проти переконань», 1960), кризи індивідуальності в радянському концтаборі (повість «Куди йшла стежка?», 1961), трагедію Голодомору 1932–1933 рр. (повість «Каміння під косою», 1973) та ін., а наскрізним мотивом у неї є пам'ять – національна, родинна, індивідуальна. Загалом творчість письменниці-емігрантки можна схарактеризувати як спробу реконструкції духовної біографії своєї генерації, яку вона розглядає не інакше, як «місце пам'яті» (П. Нора). Відтак проза О. Мак уписується в подібний проблемний контекст творів І. Багряного, В. Барки, Д. Гуменної, Г. Журби, О. Ізарського, І. Качуровського, І. Керницького, Т. Осьмачки, У. Самчука, О. Смотрича, себто всієї української еміграційної прози другої половини ХХ ст.

Безперечно, проблему антиколоніального, антитоталітарного спротиву порушено й у повісті «Чудасій» (Торонто, 1956), у якій основне – зосередження

на внутрішньому світі героя: він усвідомлює себе колоніальним суб'єктом, через що має складні психологічні комплекси. Видається, що авторка намагається розкрити тему колоніалізму через руйнівний вплив на особистість, розрив генераційних, зокрема родинних зв'язків.

Колоніальна образа Олексія Вуха виливається в нав'язливу ненависть до матері – російської дворянки, яка постає справжнім сімейним тираном, що морально й фізично знущається з чоловіка та сина, і співчуття до батька – приниженого українського службовця. Звідси – болючі національні почуття (питання рідної мови, імені й національності), асексуальність (безуспішні стосунки з жінками), аскетизм (самозамкнення у василіанському монастирі, що стає формою «внутрішньої еміграції» героя) – риси характеру, які детермінують образ Олексія. Водночас вони символізують дисгармонійність української людини міжвоєнного та повоєнного часів, яка, крім того, є ще й колоніальним суб'єктом, що перебуває на стадії нонконформізму, а згодом – активного антиімперського спротиву.

Історія стосунків Олексія з матір'ю – одна з психологічно найскладніших у творі. Не буде перебільшенням припустити, що, крім зовнішнього, морально-етичного значення, образ «монструозної матері» має ще й внутрішній, прихований сенс. Із постаттю російської дворянки Лисавети зі Саратова, яку після одруження з українцем Михайлом Вухом було «імплантовано» в чужорідне, вороже їй українське суспільство, О. Мак пов'язує насамперед проблему російської колонізації. Під цим кутом зору оповідь Олексія про стосунки батька-українця з матір'ю-росіянокою набуває зрозумілого значення – це своєрідне психо- та лінгвотерапевтичне проговорення травматичної сімейної історії, що відображає колоніальну українську історію з дилемою «слабкого чоловіка» та «сильної жінки». До речі, тут спостерігаємо відхід письменниці від стереотипу, за яким творам про колоніалізм характерне зображення домінування чоловіка над жінкою як алегорії панування імперської держави над колонізованою нацією, могутнішої сили над слабшою. Екстраполюючи індивідуальну травму Олексія на травму національну, О. Мак розкриває образ

«монстра-матері» як репрезентанта імперії (Росії) з її сумнівними моральними цінностями й, відповідно, образ «бунтаря-сина» як жителя колонії (України). Образ Ухової, відтак, позбавлено будь-яких ознак, властивих традиційній матері, натомість образ Олексія має всі риси сина-бунтаря, навіть матеревбивці.

Щоби пояснити поведінку Олексія, у вчинку якого щодо матері, з погляду моралі, порушення табу зайшло чи не найдалі (кпини, бійка, замах ножом тощо), письменниця вдається до умовності, навіть алегоричності. Олексій не сприймає «люту московку» за свою матір у безпосередньому значенні цього слова. Вона постає не як мати, а як утілення імперії – радянської Росії. Таке розуміння «імперської матері» стає очевидним, зокрема, в епізоді дискусії Олексія з Павлом над проблемами, які сучасні дослідники назвали філософією «національного поневолення» та філософією «національного опору». Водночас така умовність, позначена включенням генераційного розриву (син – мати) в антиколоніальний наратив (українське – російське), мала сприяти кристалізації національного самоусвідомлення Олексія, чиє національне Я роздвоєно між двома – українським і російським початками.

Міжнаціональні та генераційні конфлікти в родині Вуха маркують ще одну проблему, таку ж важливу, як і складну. Ідеться про «змішані родини» – українців і росіян, а також про пошуки «напівкровними дітьми» свого національного самовизначення. Накладаючи колоніальну травму (втрату національної ідентичності) на травму родинну (батьки та діти – репрезентанти не лише різних, а й узаємоворожжх ідентичностей), О. Мак продовжує традицію, започатковану в українській прозі романом «Люборацькі» (1861–1862) А. Свидницького. Однак, якщо в «Люборацьких» А. Свидницького йдеться про духовне зубожіння, зречення дітьми свого національного Я, то в «Чудасієві» О. Мак – про відновлення втраченого, а ще – гіпертрофоване сприйняття власної національності. У випадку Олексія це проявляється, зокрема, в його пошуках рідної мови (власного голосу), імені (балансування між російським Альоша й українським Олекса) та національності (ототожнення себе з певною кровно-духовною спільнотою), які суголосні з пошуками



«справжньої» матері. Так, намагаючися викреслити з пам'яті образ «імперської матері» – російської дворянки, що є причиною його моральних і фізичних страждань, герой повсякчасно згадує іншу, як він висловлюється, свою «справжню матір», яка стає заміником «імперської», уособлюючи жіночу турботливість і чуйність. Такою Олексій бачить щиросердечну «колоніальну матір» – українську міщанку Уляну Федорівну, яка чи не єдина опікується ним. Вона постає як згорьована українська жінка, без чоловіка, без родини, без дітей.

Намагаючися позбутися травматичного минулого, яке в його уявленні невіддільне від образу «імперської матері» (не випадково Павло каже, що Олексій «є жертвою, і всі свої дивацтва завдячує саме ненормальній матері» [100, с. 4]), зцілитися від нього, він прагне пізнати причини своєї травми, а також витерти з пам'яті болісні спогади колоніального підпорядкування. Особливе значення має діалог із Павлом про «душу, зливу з національністю», адже травма Олексія – загострена «національною дволикістю», а при будь-якому способі «зцілення» він відчуває провину відступництва від когось із батьків: «Як я є москаль – то, значить, яничар супроти батька; як я є українець – то, значить, яничар супроти матері» [100, с. 21]. З одного боку, як син росіянки та хімік-науковець, Олексій є повноправним представником російської імперської еліти, а з другого – як українець усвідомлює себе частиною колонізованої, бездержавної, духовно ущербної нації. Це травматичне самовідчуття визначає його внутрішню роздвоєність, розщеплення, балансування в амбівалентній зоні, між двома позиціями – колонізованого й колонізатора, а також – рішучу відмову від імперського Я та фанатичну відданість Я колоніальному.

Своє ставлення до проблеми національності О. Мак анатомувала в дискусії між Павлом та Олексієм, яку відтворила у формі «теза» (Павло) – «антитеза» (Олексій). Вирізнивши дві версії національності, які вустами свого героя спростовувала, вона запропонувала власну – про «душу, зливу з національністю». Не випадково мистецтвознавець-емігрант Б. Стебельський у передмові до «Чудасія» зазначав: «Її розуміння національності вносить багато

світла у темряву формальних понять, утертих і безобразних. Одну з найкращих дефініцій подав В. Стефаник у своєму творі “Сини”. Але ця дефініція землі та крові для образу України не могла бути розв’язкою національного самоокреслення для героя “Чудасія” – Олекси. Син московки й українця, він мусить розв’язати внутрішні конфлікти, розв’язати без компромісів і хитань» [149, с. 9].

За першою версією, до якої схиляється Павло, намагаючися допомогти Олексієві знайти аргументи «бути українцем», національність – це категорія не вроджена, а набута. Спираючися на частково українське походження Олексія, його проживання в Україні, він визнає за ним право називатися українцем, обґрунтовуючи це категоріями «землі» та «крові», загалом типовими для культурного традиціоналізму: «Адже ви родились і виховались в Україні, їсте український хліб, дихаєте українським повітрям» [100, с. 21]. Однак у випадку гібридної національної ідентичності це твердження здається непереконливим: Олексій зауважує, що він міг би виховуватись у Москві, їсти «московський хліб», дихати «московським повітрям». Друга версія Павла – право людини на вибір своєї національності: «Коли в людині є крові пів-на-пів, то вона може сама собі вибрати свою національність» [100, с. 21] – обурює Олексія: «Виходить, що моя національність таки вибрана, а не вроджена... Брехня!... Я завжди і при всяких обставинах був би тільки тим, чим є, і нічим іншим! Розумієте? І не можна національності вибрати, так само, як не можна при народженню вибрати кольору очей, або волосся... Он мої прекрасні сестриці – “істинно рускіє баришні”, хоч мають, як і я, пів-на-пів мішану кров і родились та виховувались на Україні! Чому так?! Бо національність є частиною людської душі... А тепер питаю вас: може народитися жива людина без душі?.. Отже, і без національності не може!» [100, с. 21–22]. Далі Олексій увиразнює власне бачення національності: «Ви думаєте... що, коли б я народився в Московщині, чи в Китаї, чи в Абіссинії, коли б у мене не було навіть ні краплі української крові, – я був би кимось іншим, ніж тепер?!. Я міг би мати тільки іншу зовнішню оболонку, але душу мав би ту саму! Розумієте? Хоч був би косооким,

чи чорним, як халява, але все був би українцем! Не міг би бути з душі ніким іншим!.. Головне – душа! Вона одинока, безсмертна і злита з національністю...» [100, с. 23]. Показуючи гіпертрофоване сприйняття Олексієм своєї національності, О. Мак звертає увагу на мову його тіла – несподівані, неконтрольовані спалахи емоцій, які виказують нервову хворобу, істеричність, до того ж без особливих сподівань на «вилікування». Так, під час дискусії з ним Павло зауважує: «Не треба було бути навіть великим психологом, щоб зрозуміти, як мучило це питання Олексу і яке істотне значення мало для нього. Він зблід, болісно нахмурич чоло і безжалісно виломлював свої пальці» [100, с. 22]. Спостерігаючи за тим, як опонент підбирає аргументи, Павло зауважує: Олексій «мав таке враження, що він зараз кинеться на мене з кулаками. Очі його заокруглились від злости, а лице нервово засмикалось, так що зуб не попадав на зуб» [100, с. 22]. Говорив він «таким несамоовитим голосом, що я притьмом мусів зачинити вікно» [100, с. 22]. Важко не помітити, що розуміння національності в Олексія – травматичне, саме таке, яким його описує в оповіданні «Psychopatia nationalis» (1890) А. Кримський. З одного боку, воно замасковане від зовнішнього світу, а з іншого – постає як патологічна форма світосприймання, що мучить персонажа та дає йому насолоду, себто реалізується відповідно до формули Ж. Лакана про «обсесивний невроз» [239, с. 15]. Водночас його гіпертрофована українськість становить «пункт неповернення», який означає розрив із матір'ю-росіянкою та захист батька-українця. Невдовзі Олексій демонструє свою «українськість» у родині («перевиховує» матір і відсилає до Саратова сестер – нероб і шовіністок) і в суспільстві (відмовляється від кар'єрного росту, чим проявляє своє небажання служити імперії; насміхається з комуністичних лозунгів; складає анекдоти про Леніна та Сталіна; скрізь, де лише може, шкодить радянській владі, про що розповідає Павлові ніби про щось само собою зрозуміле).

Генераційну травму Олексія позначено традиційною для творів про колоніалізм проблемою відсутності відповідального за долю дітей батька. З одного боку, цю відсутність пов'язано з травмою родинною – слабкістю

чоловіка, що є частиною сім'ї, яка не функціонує, з іншого – з національною, крахом патріархального ладу. Прикметно, що, на відміну від детально виписаної характеристики матері, Лисавети Ухової (її ми бачимо переважно очима сина, спершу – це аналіз власної образи, а невдовзі – зневаги), повноцінного образу батька в повісті О. Мак немає. У творі немає ні його портрета, ні рис характеру, за винятком безсилля, слабкодухості. Так, нарікаючи Павлові на дружину та дочок, яких він звинувачує у всіх родинних нещастях, старий Вухо зізнається, що сім'я його – спотворена та скалічена: «Я сам ворог того, щоб домашнє сміття на люди виносити, бо в родині всяке буває... Тільки ж, от, у нас нема родини, розумієте? Нема! Тільки я й Олексій – родина. Решта все – вороги! Ціле життя для них працював, все їм віддав, а вони мене ненавидять за це. Мене й Олексу. Ми чужі в цьому домі, хоч тільки ми втримуємо його, а решта живе з нашої праці. І за це ще й ненавидять нас, вважають нас чимсь гіршим, як рабами. Це не фігуральний вислів, не думайте, і не перебільшення. Це правда, якої ви не можете навіть уявити собі! Серед зовсім чужих людей для нас нема чужіших, як у власній родині. “Родині”!...» [100, с. 135].

Безпомічний батьківський світ, світ без авторитету, який давав би відчуття цілісності та захищеності, себто утілював патріархальні цінності, у «Чудасієві» О. Мак перегукується з повістю «Ротонда душогубців» (1956) Т. Осьмачки. Аналізуючи цей твір, Н. Зборовська пише, що в ньому «...”батьківський” світ повністю зламаный. Колись рішучий із неугасимою енергією волі батько (Овсій Брус. – В. В.), нагадуючи безпомічну дитину, тепер просить сина захистити від страшної дійсності» [65, с. 51]. У «Чудасієві» О. Мак неспроможний до захисту своїх дітей батько є уособленням смертельно загроженого, власне, ледве живого патріархального ладу. Водночас інфантильність батька проблематизує національну складову ідентичності сина. Для того, щоби «приборкати» матір-деспота й захистити батька-жертву, Олексій демонструє безпрецедентний прояв ненависті. Він не лише вступає у бійку з матір'ю, коли та, за своєю звичкою, намагається відібрати у нього

зароблені гроші, а й заносить над нею ножа. Не випадково Павло, який став свідком фантасмагоричної бійки сина з матір'ю, чекає найгіршого – матеревбивства. І хоч Олексій не прагнув убити матір, а лише намагався відібрати у неї свої та батькові гроші, сам інцидент у цьому плані є симптоматичним. Так за понищеним батьківським світом у повісті О. Мак постає спотворений агресією та мстивістю, zdeформований світ сина. Знак піднятої на матір руки прочитується не лише як символ деградації патріархального ладу, а також – як образ зганьбленого, оскверненого материнства, й оскверненого не лише фізично (згадаймо, що Олексій не вважає Лисавету своєю справжньою матір'ю). У його очах стара Ухова не набуває ні материнської, ні навіть людської подоби. Ось із яким сарказмом він підсумовує наслідки свого конфлікту з нею: «Взагалі все життя змінилося, знаєте? Батько, знаєте, такий самовпевнений, випростуваний, і навіть голос у нього став інакший. Слово чести, як почав мамаші вичитувати всі її гріхи, як почав докоряти, то мамаша слухала, слухала, а потім йому в ноги – бух! Плаче і говорить: “Простіть мене, Михайле Івановичу, каюся! Як ви мене за ціле життя ні разу не вдарили, за коси не волочили, то яка з мене й жінка була?”. Батько її підняв і каже: “Бог простить!”», а мамаша тоді другий раз – бух! І так до трьох разів. Смішно! Понад сорок років тільки зневажливими словами батька обзивала, а тут раптом “ви” і “Михайле Івановичу”...» [100, с. 144–145]. Відчуження Олексія від матері проявляється через почуття роздратування, яке вона незмінно викликає до себе: у розмовах із Павлом він неодноразово підкреслює, що його мати – чужинка. Так, характеризуючи внутрішню зміну Ухової, він позиціонує себе як цивілізованого чоловіка, на тлі вищості якого вона («московка») постає дикункою, варваркою, здатною або до прояву грубого насильства – бійки, лайок, або до лакейства, запобігання перед сильнішим, інакше кажучи – приміряє на себе роль колонізатора-агресора: «Така покірна, така покірна, що мене просто злість бере. І чому, скажіть, людині не бути людиною? Ні, або на шию вилізе, або під ноги стелиться, як чиюсь силу відчує. Гидко! Московську натуру, видно, неможливо змінити...» [100, с. 145].

Натомість «колоніальний батько» не спрямовує свого насильства проти сина, щоби той не став рабом, як писав Ф. Фанон, а вказує на те, що він сам хотів би забути, – комплекс бідного міського провінціала-українця. Утім, Олексій співчуває своєму батькові, пробачаючи йому рабську вслідженість, і це співчуття породжує його ідеалізацію та сліпе, неконтрольоване почуття ненависті до матері. Любов до приниженого, «колоніально кастрованого» батька в нього така ж ірраціональна, як і ненависть до матері. Тут, удаючися до психоаналізу, маємо справу з негативним, або зворотним Едіповим комплексом, який проявляється через любов до батька чи матері тієї ж статі, що й дитина, та ворожість до батька чи матері протилежної статі, що стосується дитини. Описуючи це явище, З. Фройд зазначає: «Здебільшого повніший Едіпів комплекс, який є подвійним – позитивним і негативним, залежно від сексуальності дитини, тобто у хлопчика – не тільки амбівалентна установка до батька і ніжний вибір об'єкта-матері, але й водночас він поводить себе як дівчинка – проявляє ніжну жіночу установку до батька та відповідну їй, ревниво-ворожу до матері» [171, с. 104]. Сам психоаналітик неодноразово спостерігав за тим, як дві форми Едіпового комплексу поєднуються, продукуючи амбівалентне ставлення пацієнта (у цьому випадку – персонажа) до обох батьків. Варіант безпосереднього чи зворотного Едіпового комплексів маємо в тій або тій формах у творах, де йдеться про фрустрацію в лавах поколінь батьків і дітей, представників різних генерацій, носіїв полярних ідей і досвідів. Наприклад, у повісті «Покоління зійдуться» (1974) І. Боднарчука розрив між донькою, Одаркою, та матір'ю, пані Єлизаветою, не останньою чергою зумовлено емоційною прив'язаністю Одарки до свого батька, зневаженого зденаціоналізованою та маргіналізованою матір'ю. Якщо для пані Єлизавети американський простір став пагубним і деструктивним для власної тожсамості, то Одарка, навпаки, потребує чужого простору, щоби ствердити власне й національне Я. Протистояння Одарки та пані Єлизавети в повісті І. Боднарчука закінчується тим, що пані Єлизавета невдовзі переселяється до сина Юрка в Британську Колумбію, а Одарка купує дім і починає будувати

власне життя самотійно. Загалом питання пошуку гендерної і національної ідентичностей, яке постає перед героями «Чудасія» О. Мак і «Покоління зійдуться» І. Боднарчука, – типове для прози повоєнної української еміграції.

Не можна не помітити, що ситуація зганьбленого, zdegradovanого материнства в «Чудасієві» О. Мак багато в чому суголосою зі зламаним материнським світом, який зазнає ненависті та погорди від мстивого сина в «Андрієві Лаговському» (1905–1919) А. Кримського. Ніби підтверджуючи вислів Ф. Фанона, який, аналізуючи психопатологію колоніалізму, вказує на те, що колоніальний суб'єкт спрямовує свою образу передусім на рідних і близьких [221, с. 266], Олексій Вухо з повісті О. Мак та Андрій Лаговський із роману А. Кримського живляться образою до матерів, яких винуватять у власних стражданнях, проймаючися співчуттям до принижених, колоніально впосліджених батьків. Андрій Лаговський після тривалої розлуки з матір'ю переживає шок від того враження, яке вона справляє на нього: «У мене так-таки нічогосінько нема спільного з нею, – подумав собі Андрій і саркастично додав: – Я – продукт сучасної цивілізації, я дегенерат, я декадент, я людина з fin de siècle, я неврастенік, а вона – вона така некультурна баба, що навіть неврастенії не надбала...» [81, с. 26]. Невдовзі він покидає рідний дім і містечко, щоби ніколи туди не повернутися. Таку реакцію героя можна пояснити не лише інтелектуальною та культурною дистанціями, які віддаляють його від матері, чи материною епілепсією, що викликає у нього фізичну огиду і страх, бо «нервова, дегенеративна хвороба» могла передатися йому в спадок. Здається, «колоніальна матір» нагадує Андрієві про те, що він сам хотів би забути, – статус бідного міського провінціала, у якого від важкого життя і постійного репетиторства, необхідності коритися чужим примхам, розвинулася невиліковна нервова хвороба. Крім того, вона безнастанно розворушує в ньому комплекс колоніального суб'єкта – українця, який вчиться і робить кар'єру в центрі метрополії – Москві. До того ж неконтрольована ненависть до «колоніальної матері», яку замінює «матір імперська» – стара генеральша, не

поширюється на «колоніального батька», якому він пробачає своє раннє сирітство, колоніальний статус, нервову хворобу.

Олексій Вуха, який виливає власну образу в сліпу ненависть до матері й таку ж сліпу любов до батька, подібно до Андрія Лаговського, компенсує свої психологічні відхилення в науковій діяльності (він – хімік). Утім, якщо прагнення Андрія скеровано до метрополії, як і належить «імперській людині», то спонуку Олексія звернуто до провінції, як і належить нонконформісту. Відтак зворотній Едіпів комплекс у повісті О. Мак імплантовано в антиколоніальний наратив. Зрікаючися власної матері, яка асоціюється в нього з образою щодо колоніальної підлеглості та безсилля, Андрій Лаговський знаходить собі іншу матір – «імперську», вдовольняючися належністю до імперської еліти – викладацького кола Московського університету, сім'ї генерала Шмідта тощо. Намагаючися позбутися домінуючого впливу матері – російської дворянки, спогади про яку в'яжуться з нагадуванням про власний колоніальний статус, стан підпорядкованості, Олексій згадує про бездітну українську міщанку Уляну Федорівну. Не менш драматичною в цьому випадку постає ситуація з батьком – нещасним міським чиновником, який зазнає постійних образ і принижень од незнайомої йому до самого одруження росіянки, шлюб із якою був од самого початку фарсом.

Загалом модель «інтернаціональної сім'ї», частиною якої є Олексій Вуха, у повісті О. Мак спроектовано на весь радянський контекст, а сімейні стосунки – на взаємодію колонізаторської та колонізованої традицій. Мати Олексія уособлює експансивний характер, проявами якого є сила й агресія, а батько демонструє податливість, м'якість, пасивність – риси, яких Олексій категорично не сприймає. Важливо, що йдеться тут про «матір імперську», десакралізація та негація якої відбиває незадоволення Олексія безвладдям і безсиллям батька, який асоціюється у нього з колоніальним минулим. Сама Ухова постає не лише як реальна матір, а насамперед як «матір імперська», представниця метрополії, тому сприймає чоловіка та сина як колонізованих, підвладних собі суб'єктів. Із цього погляду, конфлікт між нею та Олексієм не



лише генераційний, а й політичний, світоглядний, одне слово – непереборний. Примирення між ними неможливе, бо ні син, ані матір не спроможні позбутися колоніальної психології: перший – як мешканець периферії, а друга – як адепт імперії. Принагідно згадаймо постулат Ф. Фанона: «Про визволення може йти мова лише тоді, коли ним буде охоплена вся людська психіка» [223, с. 212].

Генераційну травму Олексія марковано не лише національно, політично, а й сексуально. Спроби Олексія зав'язати стосунки з Тамарою, а невдовзі з Лідою, яких він кохає, але через внутрішній страх жодній не може зізнатися у своїх почуттях, закінчуються тим, що Тамара виходить заміж за високопоставленого комуніста, а Ліда – за його приятеля, ботаніка Павла Омельченка. Однак, якщо до Тамари, яка вийшла заміж за керівника райкому, замість любові, в Олексія визріває ненависть, то Лідою, яка стає «каменем спотикання» у його взаєминах із Павлом, він «жертвує» сам – заради платонічних почуттів до приятеля. Так, запросивши Павла стати посередником між ним і Лідою, щоби зізнатися їй у своїх почуттях, Олексій раптово довідується, що приятель не лише закохався у Лїду, а й почав ненавидіти його як свого потенційного суперника. Здогадуючися про ревність Павла, він самотужки розв'язує цей «гордіїв вузол» – від імені приятеля освідчується їй, ніби позбуваючися в такий спосіб свого «тягаря». На перший погляд, ця поведінка героя, як і більшість його вчинків, здається дивною, проте Олексій усвідомлює, що не може бути щасливим ні з Лідою, ні з будь-якою іншою жінкою, бо не спроможний на сім'ю загалом. Таке сприйняття власного Я, за З. Фройдом, можна пояснити наслідком важких травматичних стосунків із матір'ю, своєрідним «страхом перед жінкою». На думку психоаналітика, чоловік, відчуваючи, слабкість жінки, вважає, що будь-який зв'язок із нею є загрозою для нього стати слабким, жіночним, а тому, уникаючи жінки, забезпечує собі перевагу над нею [169, с. 243].

Важко не помітити, що образи жінок, подані через сприйняття Олексія, відверто негативні, а ставлення до них – далеке від ідеального. Як приклад – демонстративна зневага, яку проявляє герой до беззахисної Зіни, що прагне

урятуватися від свого священницького походження, чи до Жені, яку Павло характеризує так: «недорозвинена і від природи дуже тупа», «ніколи не сміялася й не раділа, як рівно ж ніколи не плакала й не сумувала – вона завжди була однаково-байдужа» [100, с. 72]. Якщо через образ Зіни авторка розкриває проблему беззахисності жінки в тоталітарній державі (вона – донька священника, а отже безправна), то образ Жені, міської вчительки-донощиці, – це алюзія на жінку-комуністку. Інший тип моральної деградації О. Мак розкриває в образі Тамари, яка, знехтувавши почуттями Олексія, віддає перевагу секретарю райкому, обираючи, замість любові, вигідне матеріальне становище. Утім, роздратування Олексія не обмежується зневагою до колоніальних жінок: він так само агресивно реагує на слабосилля колоніальних чоловіків, передусім своїх приятелів – поета Костя Косарчука та ботаніка Павла Омельченка, що постають у повісті його антиподами.

Нерозуміння та неприйняття пасивності, страху провокують внутрішній конфлікт героя з поколінням своїх ровесників, націлених на адаптацію, а не опір, не менш гострий, аніж розрив із поколінням батьків. Намагання знайти себе, власне місце, що рівнозначно – знайти однодумців, штовхають Олексія до інсценізації самогубства, співпраці з націоналістичним підпіллям, прийняття чернецтва тощо. Його постриг у цьому випадку не означає самоізоляції – для ізгоя, який не може порозумітися ні з поколінням батьків, ані з поколінням ровесників, – це спосіб вийти із «замкнутого кола». Не випадково, перетнувши океан, Павло дізнається, що Олексій працює наставником у василіанському монастирі, бо вірить, що покоління, виховане за океаном, змінить «зламаних» батьків і «адаптованих» сучасників. Однак такий оптимістичний прогноз, як і відмова Олексія від особистого щастя (він зізнається Павлові, що «слово “щасливий” мусить бути викинене до якогось часу з нашого лексикону... Тепер ніхто не має права бути щасливим, і я щасливим не є...» [100, с. 213]) заздалегідь приречені, бо виявляються лише ілюзією, що поглиблює, загострює його травму.

Отже, повість «Чудасій» О. Мак – твір антиколоніальний, антитоталітарний, тому основа його естетики – ідеологічна, хоча, звісно, не превалююча. Розрив поколінь тут переходить із площини психологічної в суспільно-політичну, тому знаковими стають постаті «монструозної матері» (росіянки) та слабосильного батька (українця). Якщо «імперська мати» віддзеркалює все негативне, стримуюче, неусвідомлюване Олексія, то «колоніальний батько», натомість, не може запропонувати йому ні позитивного взірця поведінки, ні цілісної ідентичності, індивідуальної чи колективної (генераційної), яка традиційно передається від батька до сина, від одного покоління до іншого. Однак, розірвавши стосунки з поколінням батьків, Олексій не може надолужити втраченого й у середовищі ровесників, націлених на адаптацію і компроміс, а не спротив і бунт, «утечу від волі», а не прагнення до її здобування. Фрустрацію у лавах покоління батьків і дітей, що постає у повісті О. Мак як наслідок колоніальної, тоталітарної дійсності, доповнено відчуженням героя від покоління сучасників (зокрема відмовою від особистого, сімейного щастя).

### **3.3. Категорія постпам'яті у прозі другого покоління української еміграції**

Посттравматичну культуру другої половини ХХ ст. вирізняє увага прочитання модерної і постмодерної історій, процесів відновлення пам'яті (індивідуальної, родової, національної), пригадування і забуття, співвідношення історії та ідентичності. Період важливих соціокультурних змін актуалізував звернення до психоаналітичних, антропологічних аспектів пам'яті, ураженої травматичними подіями, вивчення форми та змісту свідчень. Криза світогляду, зумовлена Першою та Другою світовими, Холодною війнами, розпадом колоніальних систем, крахом нацизму та комунізму, у художній культурі та літературі проявилася через метафору розриву (між минулим і сучасним,

батьками та дітьми, Я та Іншим тощо), яка характеризує весь повоєнний, посткатастрофічний світ, у якому ніщо вже не є таким, як було. Травматичний розрив, присутній у культурі ХХ ст., особливо виразно дався взнаки у психологічному досвіді поколінь політично чи соціально екструдованих, приречених на асиміляцію (мовну, культурну, ментальну тощо), утрату своєї суб'єктності.

Уведення в літературознавчі студії генераційного чинника, разом із чинниками етнічним і гендерним, а також з'ясування того, як співвідносяться в художньому тексті поняття покоління і травми, покликані розширює оптику наукового дослідження. Простежити за тим, як покоління дітей інтегрується в чужорідне суспільство, на кшталт канадського чи американського, з'ясувати, у який спосіб травматичний досвід батьків абсорбується в досвіді дітей, віддалених від історичних подій у часовій і просторовій перспективах, зрозуміти парадигму культурних уподобань, ідеологічних конфліктів, допоможе звернення до англomовної прози другого покоління українських емігрантів (зокрема В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука) як стратегічно важливої і водночас маловивченої складової літературного процесу другої половини ХХ ст. Таке дослідження видається тим більш актуальним, що в українській науці про літературу спостерігаємо дефіцит праць, присвячених художнім механізмам утілення функціонального минулого та, як наслідок, недостатньо повне усвідомлення категорій культурної пам'яті і травми.

Питання асиміляції та інтеграції соціальних і політичних емігрантів із країн Східної Європи, зокрема й України, у середині та другій половині ХХ ст. актуалізувалися в канадській та американській літературах. Наприклад, у романі «Вони успадкують землю» (1935) М. Каллагана, одного з представників канадської прози першої третини ХХ ст., тема асиміляції з'являється в оповіді про взаємини української емігрантки Анни Приходи з канадським інженером Майком Айкенгедом. Домінантною в романі канадського прозаїка є проблема генерацій – взаємин батька з дорослим сином, а до неї приєднано інші – сімейні, економічні, політичні проблеми, які переживають американці в роки

Великої депресії (1929–1933). Аналізуючи стосунки Анни Приходи з американцем Майком Айкенгедом, М. Каллаган опрацьовує проблеми національної та гендерної ідентичностей емігрантів, загалом актуальні для канадської прози ХХ ст.

Не можу не взяти до уваги думки В. Лисенко, яка, аналізуючи роман М. Каллагана, пише про те, що його ідеалізована героїня «не має жодних виразно українських рис; вона могла би бути французького, ірландського чи ісландського походження» [251, с. 293]. За словами дослідниці, у своїй поведінці Анна не демонструє жодних ознак другого покоління українських емігрантів. Наголошуючи, що читачам із другого покоління було би важко, якщо не неможливо ототожнити себе з Анною, вона обґрунтовує це тим, що в романі канадського письменника не прописано належного ставлення героїні до української культурної спадщини, не означено типового для другого покоління внутрішнього конфлікту між прагненням асиміляції в американське суспільство, з одного боку, та бажанням зберегти релікти української ідентичності, отримати визнання своєї українськості в англomовному середовищі, з другого. Визнаючи правомірність зауваги В. Лисенко, зауважу, що домінантою в романі М. Каллагана є не проблема еміграції та асиміляції, а етичних основ людських взаємин. У романі, за назву до якого взято цитату з Нагірної проповіді, канадський письменник звертається до євангельських мотивів, тому українка Анна стає в нього зразком тієї людини, яка готова переймати на себе біль інших і брати відповідальність за весь світ, вона з тих людей, «котрі можуть мати все. Вони можуть успадкувати землю» [207, с. 320]. Ідею про взаємини з національно чи соціально маркованим Іншим, до того ж взаємини несиметричні, так само продуктивно, як у романі М. Каллагана, прочитуємо в прозі В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука та ін.

У своєму дослідженні В. Лисенко не приховує розчарування з приводу того, що «велична драма міграції на західноканадські землі та асиміляції там багатомовного населення не знайшла відгуку у творах канадських письменників» [251, с. 294]. До такого ж висновку доходить А. Мельничук,

розмірковуючи над стереотипами України й українців у свідомості американської культури та зосереджуючися на тому, як вони уособлюються у творах американських письменників. Рефлексуючи над романами «Проста історія» (2002) К. Месуд, «Виправлення» (2001) Дж. Франзена, «Все освітлено» (2002) Дж. С. Фоеера, він зазначає, що українці, хоча й становлять у них об'єкт уваги, проте залишаються для американських письменників і читачів чужими, не прописаними з належною психологічною та культурною заглибленістю. Зі свого боку, Дж. Кулик-Кіфер указує, що «жоден автор, який походив не з англо-кельтського середовища, тривалий час не міг нічого оприлюднити» в культурному просторі країн-гегемонів – Канади та США [238, с. 103].

Беручи на себе подвійну місію: з одного боку – медіаторів, «перекладачів культур», а з другого – речників «викинутих українців», В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничук намагаються знайти відповіді на питання, що стосуються збереження знакових сегментів національної ідентичності за умов культурної інтеграції до чужорідного суспільства, не лише в літературній критиці, а й у власній англomовній прозі. Крім того, вони не приховують, що свідомо прагнули дати відповідь на негативні стереотипи України й українців, які сформувалися в канадській та американській літературах до та після Другої світової війни. Така позиція демонструє прагнення переосмислити як усталену традицію репрезентації образу України за океаном, так і дискурсивні іміджі українськості. Досліджуючи, як у канадській прозі формувався образ українців, В. Лисенко констатує, що в ній майже ніколи не було образів українських емігрантів або слов'ян загалом, окрім «неписьменних, блазнів, злодіїв чи хатньої прислуги», як от у романах «Іноземець» (1909) Р. Коннора, «Плоди землі» (1933) Ф.Ф. Грова та ін. А. Мельничук, рефлексуючи над українською темою в американській літературі, зокрема над романом «Усе освітлено» Дж.С. Фойера, наголошує на поверховості, упередженості, продукуванні автором усеможливих стереотипів. Виходячи з висновків, зроблених В. Лисенко та А. Мельничуком, стає очевидно, що розрізнену в часі прозу Р. Коннора, Ф.Ф. Грова, К. Мессюд, Дж. Франзена, Дж.С. Фоеера споріднює

сприйняття українськості як соціальної і культурної аномалії, складниками яких стають: розважальний екзотизм, потенційна дискомфортність, комічність тощо. Натомість катастрофічне, апокаліптичне сприйняття українськості, яке натрапляємо, наприклад у романі «Синдром Танатосу» (1987) П. Вокера, чий герой переконаний, що українців як націю стерто з лиця землі війнами та геноцидами, має небагато спільного з дійсністю.

Розмірковуючи над трансформацією різних літературних напрямів у другій половині ХХ ст., американський літературознавець М. Дж. Бакіт у трактаті «Література прийдешнього тисячоліття» (2003) зазначає: «...зміни в сімейних стосунках і зміни в соціальній динаміці зробили переворот думки в літературі. Ці зміни можуть розкрити лише ті письменники, які особисто відчували ці зміни на собі» [206, с. 4]. Своєрідність авторської стратегії В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничука зумовлено пошуками власного голосу, який невдовзі, після виходу друком романів «Жовті чобітки» (Едмонтон, 1954) В. Лисенко, «Зелена бібліотека» (Торонто, 1996) Дж. Кулик-Кіфер, «Що розказано» (Бостон – Лондон, 1994) А. Мельничука, набув автентичного звучання у прозі Канади та США. Як репрезентанти довоєнного (В. Лисенко) та повоєнного (Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничук) поколінь дітей українських емігрантів, вони засвідчили тяглість традиції української англomовної прози, постанню та розвитку якої неабияк сприяли патерни української еміграції другої половини ХХ ст. У цьому контексті згадаймо прозу Ю. Тарнавського, зокрема його романи «Менінгіт» (1987), «Три блондинки і смерть» (1993), збірку малої прози «Короткі хвости» (2011), романи П. Килини та ін. Звернення до теми національної ідентичності В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничуком генетично споріднює «Жовті чобітки», «Зелену бібліотеку» та «Що розказано» з прозою другого і третього поколінь українських емігрантів (М. Гаас, Т. Галая, Л. Грекул, І. Забитко, І. Коваль, М. Косташ, О. Мотиля, Дж. Риги, М.Ф. Скрипик та ін.), у якому конфлікти із середовищем американських автохтонів і поколінням українських батьків трансформуються у психологічно складні пошуки власної і національної

тожсамості. До того ж тематизація ідентичності не позбавляє письменників статусу «медіаторів» двох культур, який дає підстави говорити про «гібридну ідентичність», теоретично виснувану в працях американського літературознавця Г. Бгабга.

Художню стратегію в «Жовтих чобітках» В. Лисенко, «Зеленій бібліотеці» Дж. Кулик-Кіфер, «Що розказано» А. Мельничука сконцентровано на питаннях, принципових для прози другого покоління українських емігрантів, але від того не менш риторичних. Що засвідчує українську ідентичність у поколінні іншомовних дітей та онуків? Що зостається після пам'яті внаслідок асиміляції та інтеграції українців у полікультурні канадське й американське середовища? У який спосіб травматична пам'ять батьків дається взнаки у другому чи третьому поколіннях дітей? Як виглядає життя після травми?

Стратегічно важливою для розуміння генераційної травми в англomовній прозі другого покоління українських емігрантів може бути категорія постпам'яті, яка, відповідно до теорії британської літературознавиці М. Гірш, позначає «міжсуб'єктивний транспоколінневий простір згадування, що пов'язаний конкретно з культурною або колективною травмою» [234, с. 10], а також «структуру між- і транспоколінневої передачі травматичного знання та досвіду» [235, с. 106]. Свою теорію М. Гірш вибудовує, простежуючи міжгенераційну трансляцію пам'яті, зокрема те, як діти вцілілих під час Голокосту «пам'ятають» такі аспекти сімейних історій, що виходять за межі їхнього безпосереднього досвіду. Зважаючи на те, що постпам'ять – це пам'ять успадкована, наголошує дослідниця, зв'язок із минулим «відбувається не завдяки справжній медіації через згадування, а завдяки уявному інвестуванню» [235, с. 107]. Така пам'ять органічно належить другому поколінню та формується на підставі не власного досвіду від пережитого, а спогадів тих, хто «пам'ятає насправді», або вцілілих речей – фотосвітлин, документів, пам'яток тощо. «Постпам'ять, – зазначає М. Гірш, – характеризує досвід тих, що виростили в тіні розповідей про події, які відбулися до їхнього народження. Їхні власні спогади мусили поступитися місцем історіям попередніх поколінь, що



формувався у травматичних умовах, яких ані до кінця не зрозуміли, ані не відтворили» [233, с. 67]. Сила впливу постпам'яті така велика, підкреслює літературознавиця, що її можна порівнювати із власне пам'яттю, незважаючи на часову дистанцію, яка віддаляє молоде покоління від травматичних подій у житті їхніх предків. «Саме тому, – пише польська дослідниця Й. Токарська-Бакір, – вона не може померти своєю смертю. Постпам'ять радше вибухне, аніж відійде у непам'ять, а зібравшись після вибуху, знову розпочне свою сізіфову, *par excellence* містичну працю» [154, с. 309]. Попри те, що поняття постпам'яті впроваджено для означення мнемонічного феномену американських нащадків жертв Голокосту, М. Гірш стверджує, що його можна застосовувати й до інших спільнот, які в певний момент історії пережили колективну травму, себто до різних суспільств, які, внаслідок тиску вкрай агресивних систем, зазнали втрати власної ідентичності.

Якщо екстраполювати теорію постпам'яті на прозу повоєнної української еміграції, то, вочевидь, визнаємо слухність британської дослідниці щодо потреби відчитування травматичного досвіду одного покоління в досвіді іншого. Розмірковуючи про трансгенераційний шлях передачі травми, З. Фройд свого часу стверджував, що первісні травми, свідками яких були предки, абсорбовані в людську психологію, значною мірою визначають поведінку нащадків. У своїй прозі В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничук показують, як насильство, викривлення психіки, трибу життя батьків, які емігрували зі Старого світу, завдають психологічного впливу, перевтілюючись у психічні хвороби та ментальне саморуйнування дітей у Новому.

Зосереджуючися навколо проблем мовної, культурної, ментальної асиміляції, інтеграції українських емігрантів у багатомовний і полікультурний простір Канади та США, прозаїки розмірковують над питанням «гібридної ідентичності», яке можна вважати магістральним у прозі другого покоління українських емігрантів. Наголошуючи на тому, що в сучасному світі неможливе існування гомогенних, національних культур через відсутність послідовної, безперервної тяглості історичних традицій, Г. Бгабга трактує

гібридну ідентичність як певний стан, що дозволяє «територіям розбіжності», зокрема в культурі, накладатися одна на одну. Звертаючися до теорій психоаналізу та семіотики, він аналізує «амбівалентність колоніального дискурсу», деконструюючи тим усталені конвенції етнічності. Національна пам'ять, за Г. Бгабга, становить гібридність історій і зміщення наративів, а культурна ситуація, у якій перебуває носій такої ідентичності, нагадує дволикого Януса. З одного боку, він засвідчує свою приналежність до обох світів, а з іншого – не належить до жодного з них. На думку вченого: «Він уособлює історію, що відбувається деінде, за морями; його постколоніальна, міграційна присутність перешкоджає існуванню гармонійного клаптикового килиму культур, натомість артикулює наратив культурної відмінності, що ніколи не дозволить національній історії споглядати себе нарцистичним поглядом» [196, с. 320]. Стирання реальних та уявних кордонів, наголошує Г. Бгабга, унеможливорює сприйняття Іншого як Чужинця, яке підживлює «нарцистичний невроз національного дискурсу», а також сприяє тому, що культурна відмінність переходить із «зовнішньої і неприйнятної» в «інтегровану та визнану». Загалом, розглядаючи культурну самоідентифікацію письменників української еміграції повоєнного часу, можемо говорити про появу «культурних метисів», які є носіями двох культур: не етнічного українця, який обрав за мову творчості українську (наприклад, Н. Королева, П. Килина та ін.), чи українця, який використовує у творчості не українську, а англійську (В. Барабаш, Т. Галай, М. Гаас, Л. Грекул, І. Забитко, І. Кириак, І. Коваль, М. Косташ, Дж. Кулик-Кіфер, В. Лисенко, А. Мельничук, О. Мотиль, Дж. Рига та ін.).

Своєю творчістю В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничук демонструють належність до покоління дітей українських емігрантів, перейнятого роздумами про сутність власного самовідчуття та становища в американському світі. Покоління, яке, реконструюючи українську дійсність засобами англійської мови, внесло в літературу Канади та США пласти історичного й культурного українського простору, себто заговорило про свою

національну спільноту не ззовні, а зсередини цієї спільноти. Можливо, найвиразніше власну психологічну належність до цього покоління означив у дослідженні «Очима Заходу: образи України в сучасній американській літературі» (2004) А. Мельничук, зауваживши: «Упродовж тривалого часу багато хто з мого українсько-американського покоління не міг нічого знайти про українців в американській літературі... Як багато україно-американців мого покоління відчували себе “марсіанами”, яких виростили такі ж самі батьки у затишку власних домівок, проте забули сказати нам перед тим, як ми вийшли у світ, що не потрібно знімати капелюхи, щоб не показувати гострі вуха, і мусимо носити шарфи, щоб прикривати ярма на наших шиях» [102, с. 449]. Неважко відчитати у цих словах діагностування у свого покоління почуття національної ущербності, а ще «бунт нового – гібридного за ознаками ідентичності – покоління дітей, яке усвідомлює себе трансформованим настільки, що це виявляється у фізичних вадах, нехай навіть уявних» [114, с. 244].

Забезпечуючи дискурсивний простір для голосів «мовчазних підпорядкованих» (Г. Ч. Співак), «гібридне покоління» реконструювало лімітовані репрезентації українських канадців та американців у панівній англійській традиції. Якщо звернутися до дослідження С. Гіканді, який, концентруючися на проблемі транскультурної літератури, указує на відмінності між «літературою, писаною англійською мовою», та «національною англійською літературою», то у випадку В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та А. Мельничука англійська мова стає транскультурним полем для творчості. Не випадково, аналізуючи розвиток української літератури в Північній Америці, канадський літературознавець Д. Гузар-Струк виказує думку, що сучасним дослідникам слід відмовитися від однобічного розуміння української літератури в діаспорі, а також припускає, що українська література в Канаді та США – «це феномен подвійного плану. Це – і україномовна література. Це – і англійські твори, написані авторами українського походження» [275, с. 89]. Цю ідею концептуалізує у монографії «Виходячи з тіні: англійська література українських канадців» (Едмонтон, 2005) канадська літературознавиця й

англомовна письменниця українського походження Л. Грекул, досліджуючи історію п'яти поколінь української діаспори та англомовну літературу українських емігрантів у Канаді. Аналізуючи доробки прозаїків М. Гаас, М. Косташ, Дж. Кулик-Кіфер, В. Лисенко, драматурга Дж. Риги, поета Е. Сукнаскі, дослідниця показує злиття художньої творчості письменників українського походження з чільними тенденціями розвитку канадської літератури, а водночас унаочнює спроби пов'язати літературну тематику з проблемами української ідентичності.

Очевидно, що проблематика травми, інспірованої асиміляцією та інтеграцією українців у полінаціональний простір Канади, органічна для творчості В. Лисенко (1910–1975). Роман «Жовті чобітки», або, як його трактує авторка, «родинна сага», знаковий не лише для творчості В. Лисенко, а й для прози української еміграції другої половини ХХ ст. загалом. Певною мірою він підсумовує спостереження письменниці, викладені у фундаментальній історико-публіцистичній праці «Чоловіки в кожухах: дослідження з асиміляції» (Торонто, 1947), у якій В. Лисенко узагальнила свій досвід польових досліджень, проведених у заселеній українцями сільській місцевості на півдні провінції Манітоба (1943–1947), зрештою історію української діаспори в Канаді кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., подала детальний опис українського побуту, звичаїв і традицій, упорядкувала твори Т. Шевченка в перекладі А.-Дж. Гантера з його «Кобзаря з України» (Тулон, 1922), І. Франка у перекладі Ф.-Р. Лайвсей тощо. Зауважу, після паузи, яка протривала майже два десятиріччя після виходу друком «Жовтих чобіток» В. Лисенко, англомовна література канадських авторів українського походження відновила свій розвиток аж у 1970 рр. (як приклад – романи «Вулиця, на якій я живу» (1976) М. Гаас, «Усі бабині діти» (1977) М. Косташ та ін.).

Ідеологічно опозиціонуючи консервативному осередку українських емігрантів як до, так і після Другої світової війни, В. Лисенко, попри це, ніколи вповні не прийняла цінностей канадської культури, не належала до жодних мистецьких або політичних угруповань, не прагнула однозначно визначити

свою складну ідентичність. Рисами життя та визначниками творчості письменниці стали зовнішня і внутрішня еміграції, невизначеність, бездомність, маргінальність, які характеризують дисгармонійність української людини середини ХХ ст. Ситуацію В. Лисенко в цьому випадку можна окреслити поняттям «подвійної дискримінації», яке Е. Джонг та Е. Річ використовують на позначення власного статусу як письменниць-жінок і водночас єврейських авторок американської літератури.

Художню прозу В. Лисенко важко вписати в рамки якогось конкретного напрямку. Погляди канадських критиків на роман «Жовті чобітки» як на провісника концепцій мультикультуралізму та феміністичних тенденцій 1960–1970-х рр. (Д. Кіркконнел), принципів лімінальності та маргінальності (Л. Грекул), усе ще викликають дискусії. Одні вбачають у ньому поступову втрату української ідентичності, інші схильні уявляти образ канадської українки на межі двох спільнот, мов, культур, підкреслюючи тим гібридну ідентичність авторки та героїні. Проте, якщо взяти до уваги твердження Я. Славутича про те, що на ранньому етапі своєї творчості В. Лисенко пробувала писати прозу українською [272, с. 105], то маємо ще більше підстав припускати, що вона свідомо опрацьовувала теми, актуальні для україномовної еміграційної прози в Канаді та США (зокрема Д. Гуменної, М.-А. Кейван, У. Самчука, О. Смотрича, О. Мак та ін.).

Питання, на яких зосередилась у своєму романі В. Лисенко, стосуються того, як відбувається вростання нащадків українських емігрантів у полікультурне, багатомовне канадське суспільство. Можна стверджувати, що в «Жовтих чобітках» вона заклала основи для порушення проблем травматичних фрустрацій у лавах поколінь батьків і дітей, взаємовідношень між категоріями національної культури й гендеру, які невдовзі визначатимуть прозу канадських та американських письменниць українського походження (передусім М. Гаас, Л. Грекул, І. Забитко, Дж. Кулик-Кіфер, М. Косташ, М.Ф. Скрипик та ін.). Крім того, В. Лисенко продемонструвала один із можливих способів деконструювання західного літературного канону (Г. Блум) через розвінчання

усталених у канадській літературі стереотипів та уявлень про українських емігрантів, на чому принципово зосереджувалася й у власній науковій творчості. У цьому сенсі маємо підстави говорити про суголосся наукових інтересів В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер, які вибудовували свій діалог з українською культурою не лише у художній прозі, а й на професійному рівні. Згадаймо, що Дж. Кулик-Кіфер разом із С. Павличко впорядкувала книгу «Київ двох земель: нове бачення. Антологія оповідань з України і Канади» (Котеау, 1998), а також опублікувала монографію «Темна примара в кутку» (Саскатун, 2005), присвячену проблемі українсько-канадської ідентичності.

Прочитання «Жовтих чобіток» В. Лисенко з позицій теорії травми сприяє глибшому розумінню внутрішнього світу головної героїні, який не лише змінюється під впливом травматичного досвіду, а загалом базується на способі травматичної реакції на дійсність. У своєму романі письменниця демонструє дві протилежні тенденції: спроби повернення пам'яті, подолання травматичного досвіду та намагання табувати, забути травму. Утрата зв'язку з власним родом (як сім'єю і як батьківщиною з її культурою, традиціями і звичаями) – одна із провідних диспозицій конфлікту, присутнього в «Жовтих чобітках» В. Лисенко. Невиліковне прагнення Лілі вирватися із «замкнутого кола» стимулює розрив із родиною та селом, від'їзд у місто, де, після роботи служницею в американській сім'ї, праці на фабриці, вона «видобуває» із себе талант. Однак, навіть ставши концертною співачкою та відкривши салон для пошиття жіночого одягу, Лілі не може остаточно позбутися свого травматичного минулого. Визнання, якого прагне та на яке здобувається вона, якоюсь мірою полегшує біль, викликаний спогадами про минуле, проте не звільняє від нього цілком. Навіть більше, витіснення травматичних спогадів не лише не означає їх позбуття, а веде до ще глибшої, ще складнішої від них залежності. Психологічна криза урешті призводить до того, що Лілі припиняє співати, а невдовзі повертається до середовища, з якого прагнула вирватися. Отже, для того, щоби позбутися травматичного минулого, вона повертається до місця, яке асоціюється у неї з травмою.

Мотив повернення, підживленого ностальгією за домівкою, якої більше немає, а можливо, й не було ніколи, споріднює «Жовті чобітки» В. Лисенко з прозою другого покоління українських емігрантів. Особливо – з романом «Зелена бібліотека» Дж. Кулик-Кіфер, працюючи над яким, вона, за власним зізнанням, упродовж кількох років намагалася визначити своє ставлення до «нової» і «старої» батьківщин, а також «виписати свою ідентичність у прямому значенні цього слова» [236, с. 84]. Романи «Жовті чобітки» та «Зелена бібліотека», попри виразні автобіографічні контексти, статуси рубіжності у творчій спадщині обох письменниць, вияскравлюють прозу В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер загалом. Жіночу тематику в романах В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер переплетено з різними аспектами мовної, гендерної, національної ідентичностей, а художню оповідь, яка ведеться з перспективи особистої історії, засновано на спогадах, листах, історичних і культурних артефактах. Та все ж визначальною у них є проблема деперсоналізації жінки – відчуження від себе самої, неадекватного сприйняття власного Я тощо. Загалом твори В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер уписуються в контекст прози, появи якого в середині та другій половині ХХ ст. передувало інтенсивне зростання наукового й художнього досліджень Східної Європи як «отчого дому» значною частиною канадських та американських інтелектуалів.

Реконструюючи уявну країну предків на основі чужих спогадів, досвіду польових досліджень українських поселень у Канаді (В. Лисенко) чи вражень од подорожі в Україну (Дж. Кулик-Кіфер), покоління дітей, попри часову та просторову дистанцію від травматичних подій, що випали на долю батьків, виявляються *de facto* до них причетними. Реальна чи уявна подорожі до країни пращурів, на думку канадського літературного антрополога Дж. Півато, допомагають нащадкам емігрантів під іншим поглядом оцінити роль родини у формуванні національної самосвідомості та змінюють їхнє ставлення до нового суспільства. До часу повернення країна походження здається їм, якщо скористатися визначенням самої Дж. Кулик-Кіфер, «Країною Мертвих», бо зі сімейних історій, які передаються з покоління в покоління, продовжує

Дж. Півато, «мертві пращури постають реальнішими за живих родичів» [265, с. 253]. Діти емігрантів, нерідко одержимі думкою про повернення, реконструюють або міфологізують країну пращурів, обмежену й окреслену не пам'яттю, а уявою. Із цього приводу П. Рікер наголошує, що пам'ять та уява виступають двома формами налаштованості, або двома інтенціональностями у ставленні до минулого, які можуть протистояти одна одній, конфліктувати, перетинатися, взаємовиключатися. Завдання дослідника, на думку П. Рікера, полягає в тому, щоб узгодити між собою уяву та пам'ять, пригадування і репрезентацію [132, с. 22]. Оскільки в основі творчості другого покоління українських емігрантів не лежать безпосередні спогади, воно втрачає зв'язок із домом (мовою, культурою, батьківщиною тощо), а зрештою – піддає сумніву чи заперечує саму ідею дому (як от у поезії «Десь суть була...» Б. Рубчака). Аналізуючи тему повернення та ідею дому, Дж. Кулик-Кіфер в одній зі своїх праць пише, що такий сумнів неодмінно пов'язано з психологічним дисбалансом: «Нам говорили, що ми не можемо повернутися додому, а якщо ви повернетесь, то зрозумієте, що дім перемістився, він розташований не там і не тут, не в новій або старій країні, він знаходиться десь посередині» [238, с. 97].

У повній згоді з твердженням Дж. Півато, В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер «відправляють» своїх героїнь у подорож до країни пращурів, під час перебування в якій вони повинні зібрати спогади батьків у цілісну мозаїку, відкрити щось не проявлене, заховане у травматичному минулому, яке потрібно розкрити, щоби зцілити травму, зрозуміти сучасність і самих себе. Як зауважує Е. МакКлінток, така подорож реалізується через просування вперед у географічному просторі, але рух назад у расовому та гендерному часах, до передісторичної зони мовної, расової і гендерної дегенерацій [255, с. 369]. Утім, якщо для Дж. Кулик-Кіфер подорожі в країну предків стали спробою реанімувати чи відродити свою ідентичність, то для В. Лисенко сферою, де вона розвивала та стверджувала її, став сам текст. Загалом проблеми усвідомлення власного минулого, реконструювання індивідуальної і колективної пам'ятей, співвідношення понять пам'яті, історії та ідентичності



(гендерної і національної), порушені в прозі В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер та ін., непроминальні в західноєвропейській і північноамериканській літературах середини ХХ – початку ХХІ ст.

Для Лілі Ландаш із «Жовтих чобіток» В. Лисенко подорож до країни предків скеровано у світ фольклору (як концертна співачка вона культивує в урбаністичній Канаді українську пісню, національний одяг тощо), для Іви із «Зеленої бібліотеки» Дж. Кулик-Кіфер – у світи української літератури та історії (як канадська письменниця та науковець вона простежує зв'язок власної творчості з поезією своєї репресованої бабусі Лесі Левкович). Використання метафори усного чи письмового знання (музею, бібліотеки, архіву, сховища тощо), яке долає час і простір, є способом репрезентації ностальгійно забарвленої мнемонічної пам'яті, закоріненої не так у людях і подіях, як у речах (місцях, фотографіях, сімейних реліквіях тощо). Таке закорінення очікуване та зрозуміле, бо пам'ять другого чи третього поколінь – це постпам'ять. До слова, професія архіваріуса, збирача й охоронця старовини з майже настійливою нав'язливістю виринає у прозі А. Мельничука та І. Забитко. Так, у «Що розказано» А. Мельничука Зенон Забобон, викладач історії мистецтва, відмовляється від посади наукового працівника у Лондонському музеї історії, щоби створити сім'ю в Україні. У романі «Коли Люба покидає дім» (2003) І. Забитко батько героїні переживає психологічний злам, утративши посаду куратора Музею української старовини в Чикаго через загострення хвороби зору. Якщо у «Жовтих чобітках» В. Лисенко минуле трансформовано в кодифікований ритуал, звичай, традицію, то в «Зеленій бібліотеці» Дж. Кулик-Кіфер воно зафіксовано іменами, подіями, датами, спогадами свідків тощо. Лілі Ландаш із «Жовтих чобіток» та Іва Чаун із «Зеленої бібліотеки» органічно пов'язані з минулим, тому стають його репрезентантками, медіумами, архіваріусами, незмінно відчуваючи в собі присутність Іншого. Просторове переміщення героїнь також підпорядковане тому, що відбувається у сфері ментальній, мисленнєвій, і є спробою реконструювати минуле, переосмислити його, дати оцінку, зв'язати з сьогоденням і майбутнім.

Різні способи закріпити реальність, до яких удаються Лілі Ландаш та Іва Чаун, базовано на ностальгії, яку в прозі В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер спрямовано на те, щоби через катарсис зняти напруження, допомогти відновити розірваний зв'язок роду, покоління, нації. Якщо згадати заувагу С. Бойм про те, що ностальгія несе в собі спробу подолати необоротність історії та є засобом перетворення історичного часу на міфологічний [24, с. 92], то в романах обох письменниць відбувається перетворення міфологічного часу на час історичний, реальний. Потребу в ностальгії в Лілі Ландаш та Іви Чаун зумовлено історичною, соціально-психологічною кризою – потребою залагодити розрив поколінь, силоміць перерваних еміграцією.

Не втомлюючися повторювати своєму чоловікові Метью Райнеру, що в неї «не було дитинства», лише праця, і що вона «ненавидить землю» [252, с. 282–283], Лілі Ландаш водночас визнає, що потребує повернення до етнічного світу свого «втраченого дитинства», зізнаючися, що зародки цього почуття з'явилися у неї ще під час концертного туру містечками й селами, у яких оселилися українці: «Особливо коли я зустріла всіх цих людей, для яких таке дороге їхнє минуле, я відчула нестачу чогось у своїй душі (“I felt incomplete”), тож я повернулася [додому], бо захотіла повернутися до свого коріння» [252, с. 343]. Однак повернення Лілі до села ще більш травматичне, ніж прощання з ним, бо старий спосіб життя, який здається їй природним, там зник, а родичі відмовилися від усього українського: автомобілі, радіоприймачі, холодильники, фабричні меблі, сучасний одяг із каталогів поштою замінили собою традиційний селянський побут. Тому коли Лілі повертається додому, «одягнена як леді», в ореолі слави, та просить рідних приготувати традиційну буковинську їжу, виїхати в прерії на візку, а не машиною, це викликає подив і нерозуміння.

Ностальгія в романі В. Лисенко означає не лише тугу за дитинством як місцем, де отілеснено, емоційно переживалася дитяча (дівоча) спонтанність існування героїні, яку письменниця зображує відповідно до традиції україномовної еміграційної прози як дитину степу, дівчину, «яку земля і небо

надихнули висловити у пісні ту спорідненість між людиною і землею» [252, с. 9]. Ностальгію за тим, що було, та за тим, чого так і не сталося, у «Жовтих чобітках» В. Лисенко закроєно на спогадах про безповоротно втрачений український світ, останніми носіями пам'яті про який стають навіть не батьки Лілі, а бабуся Єфросина й удова Тамара. Коли Лілі запитує у свого молодшого брата – ще одного представника другого покоління емігрантів, який будує міст між старим і новим світами, навчаючись у сільськогосподарському коледжі й обробляючи землю тракторами: «Що я можу зробити для наших людей?», він відповідає: «Візьми з собою все, що було найкращого в нашому минулому, та збережи це для нас. Земля – це наша робота, моя і Ванні, твоя ж – зберегти минуле й надати йому нового змісту. Завдяки твоїм пісням інші люди зможуть зазирнути в серця нашого народу, який вони колись зневажали, й побачити там красу. Ти говоритимеш за нас усіх» [252, с. 338–339]. Відтак «Країна Живих», уособлена в поетичній ідилії українського села, у романі В. Лисенко перетворюється у «Країну Мертвих», про яку пише в одному з оповідань Дж. Кулик-Кіфер, а Лілі Ландаш стає свідком цього травматичного перетворення.

У «Зеленій бібліотеці» Дж. Кулик-Кіфер метаморфоза внутрішнього перетворення набуває іншого сенсу. Знайшовши у поштовій скриньці фотографію жінки з хлопчиком, що надивовижу схожий на її сина, Іва Чаун намагається реконструювати сімейну історію, відкрити минуле, утаєне від неї батьками. Відкриття минулого починається з пошуків свідка – того, хто знає правду та готовий свідчити, щоби наблизити розгадку таємниці. Від прибиральниці в домі Чаунів, Ольги Павленко (пані Мороз), яка виступає в ролі медіума, встановлюючи символічний зв'язок Іви з країною пращурів, вона дізнається, що хлопчик на світлині – її батько, Іван Котелько, а жінка – його мати, репресована українська поетка Леся Левкович. Відкриття травматичного минулого вносить корективи у світогляд Іви, змушуючи її переглянути власну біографію, історію свого роду, відмовитися від укорінених стереотипів, а головне – змінити сприйняття мовно, культурно, ментально маркованого

Іншого, яке склалося в канадському суспільстві. Така зміна стосується, зокрема, ставлення до Ольги Павленко, про яку Іва з подивом дізнається, що та не лише здобула в Україні дві вищі освіти, а й, незважаючи на вільне володіння англійською та зміну свого статусу в країні, що надала їй прихисток, визначальним фактором самоідентифікації вважає українську мову та культуру.

Як антипод Іви письменниця уводить образ Оксани Мороз, доньки Ольги Павленко: вона відмовляється підтримувати зв'язок із братом Олексієм, який після проголошення незалежності повернувся в Україну. Для неї «Олекси не існує. Вона викреслила його існування. Оксана обрізала пам'ять, як власні коси» [237, с. 86]. Намагаючися замкнути травматичний досвід у минулому, Оксана воліє не озиратися назад, а для цього відмовляється від власного походження, позбавляючи себе індивідуальності. Так, відвідуючи Оксану вдома, Іва збентежена анонімністю, стерильністю її оселі: кімнати «сліпучо безбарвні й упорядковані. Нема нічого, що б розповіло про їхніх мешканців» [237, с. 87]. Звернувшись до біографії письменниці, можна припустити, що зіставлення характерів Іви Чаун та Оксани Мороз як представниць другого покоління української еміграції не випадкове: кожна з них демонструє одну зі сторін внутрішнього досвіду самої Дж. Кулик-Кіфер, усвідомлення якою своєї ідентичності було тривалим і небезболісним. Не випадково американська дослідниця Р. Фелскі стверджує, що «феміністична сповідь – це зразок перетину між автобіографічним наказом повідомляти правду про унікальну особистість і феміністичною турботою про репрезентативність інтерсуб'єктивних елементів жіночого досвіду» [227, с. 93].

Відкриття минулого стає запорукою звільнення від нього, початком долання мовного та культурного бар'єрів, які відмежовують Іву від країни предків. Тривалий час вона пізнає Україну з текстів репресованих письменників, «законсервованих історій Другої світової війни», які відшукує в американських бібліотеках та архівах, набуваючи досвіду духовного знайомства з нею. Спосіб пізнання минулого, до якого вдається Іва, неможливий без численних ремінісценцій, прочитання яких відкриває

приховані смисли національної історії, пов'язаної з репресивною політикою в СРСР, Другою світовою війною, таборами DP, еміграцією за океан тощо. Намагання побудувати діалог між минулим і сьогоденням, Старим і Новим світами живить пошуки письменниці та науковця Іви, за якою криється сама Дж. Кулик-Кіфер, приводячи до того, що історію в «Зеленій бібліотеці» антропологізовано, виявлено безпосередньо в долях бабусі та батька героїні. Себто Іві доводиться стати «істориком для себе», що є ознакою сучасного стану історичної парадигми мислення, як зазначають у дослідженні «Літератури пам'яті: історія, час і простір у повоєнних творах» (2000) П. Мідлтон і Т. Вудс: «Суперечка щодо способу, як люди відчують ідентичність – й індивідуально, й колективно, – глибоко пов'язана з тим, як вони уявляють обличчя історії... Це приводить нас до повсякденного розуміння того, що означає бути істориком для самого себе» [258, с. 29]. Обличчями, з якими Іва співвідносить сімейну та національну історії, у романі Дж. Кулик-Кіфер стають фотографічні зображення розстріляної Лесі Левкович (бабусі, з якою в'яжеться пам'ять про геноциди й тоталітарну диктатуру в СРСР) та Івана Котелька (батька, з яким асоційовано спогади про табори DP у повоєнній Європі, еміграцію за океан, національну та соціальну дискримінації, яких зазнали українці в Канаді, – країні, у якій до них ставилися «із презирством менш убивчим, ніж відчували *Auslander* та *Ostarbeiter*, та все ж із презирством» [237, с. 96]). Загалом увагу до питань національної і соціальної дискримінацій, порушених Дж. Кулик-Кіфер, можна зрозуміти з урахуванням типологічного зв'язку «Зеленої бібліотеки» з прозою заокеанської еміграції середини та другої половини ХХ ст. (насамперед О. Смотрича, О. Лугового, І. Киріяка та ін.). Наприклад, роман «Безхатий («Діти степу)» (1946) О. Лугового всуціль побудовано на болісних спогадах про пережиту дискримінацію, пам'ять про презирливе ставлення американців до українських переселенців і виборювання останніми права на соціальне та культурне самоствердження.

Значно глибше Дж. Кулик-Кіфер аналізує соціокультурну реальність української еміграції в романі «Мед і попіл» (Торонто, 1998), у якому

узагальнює власні спостереження над історією української діаспори в Канаді кінця XIX – другої половини XX ст. «Я виросла з оповідями, які змусили мене зрозуміти: я закорінена в місце, занурене в історію» [269, с. 199], – зізналася письменниця на першій презентації «Меду й попелу» в одній із бібліотек Торонто. Акцентуацію уваги на пошуках власного місця на мапі країн, культур, історій у другому романі Дж. Кулик-Кіфер можна вважати відображенням власних, родинних і чужих уявлень про втрачений і віднайдений дім – тему, яка наприкінці XX ст. набула нового значення в літературах Канади та США.

В одному з інтерв'ю Дж. Кулик-Кіфер наголошує на взаємозв'язку «Зеленої бібліотеки» з мемуарами «Мед і попіл», визначальною для яких стала потреба осмислення кризи національної ідентичності: «“Зелена бібліотека” була спробою пізнати Україну, з якою в мене не було родинних зв'язків; це сталося під час мого першого візиту до Києва, столиці України, яка в 1993 році була ще надміру радянізована й росіянізована, – зазначає вона. – Мою увагу в романі зосереджено переважно на минулому, трагічній історії України, зокрема на питаннях репресій і штучного голодомору в 1930-х роках, що було, як на мене, неминучим» [236, с. 203–204]. Родинна хроніка в романі «Мед і попіл» Дж. Кулик-Кіфер охоплює долю п'яти поколінь українських емігрантів. Вона починається з 1900 р., моменту народження дідуся письменниці, Томаша Соловського, а закінчується в 1997, візитом авторки в країну предків. Крім того, важко не помітити, що матриці національної історії можуть здатися затісними для розуміння долі та історій героїв «Меду й попелу». Оповідаючи про долю української, польської, єврейської спільнот, складні й контроверсійні стосунки між ними, вияви солідарності й ворожості, у різних країнах, на різних континентах, Дж. Кулик-Кіфер намагається вийти за межі, усталені українською еміграційною історіографією. Водночас вона рефлексує над тим, наскільки емігрантські уявлення про історію сформувалися під тиском національних наративів, які часто не залишали місця не лише для інших наративів, а й для індивідуальних свідчень, якщо ті не вписувалися в панівний дискурс.

«Стара батьківщина», Староміщина – місце, яке в героїні роману «Мед і попіл» Дж. Кулик-Кіфер асоціюється з утраченим домом і з якого починається історія її роду, водночас є місцем злочинів, скоєних польським, нацистським і радянським тоталітарними режимами, а також місцем ненависті (передусім міжетнічної) самих староміщан. Зосереджуючи увагу на поведінці людей, які формують обличчя «старої батьківщини», Дж. Кулик-Кіфер діагностує травму національної ідентичності, зауважуючи, що під час Другої світової війни та міжетнічних конфліктів сімейні чи кровні зв'язки не були такими визначальними, як національна ідентичність. Попри це, плетиво доль, великих і малих історій, які потрапляють у поле зору авторки, засвідчують: про чітке розмежування національної ідентичності на пограниччі не могло бути й мови. Якщо у «старій батьківщині» національна ідентичність стає «яблуком розбрату», то у «новій» вона перетворюється на фантома, який переслідує тих, хто емігрував – у пошуках щастя чи рятуючися від жахів історії, стає перешкодою для побудови нового життя за океаном, важким, але, не нездоланим бар'єром. Опрацьовуючи проблеми міжетнічних конфліктів, нівелювання значущості сімейних і кровних зв'язків, дискримінацію за національною ознакою, авторка «Меду й попелу» нагадує про те, що «стара батьківщина», зокрема її історія, насправді не героїчна та справедлива, як це може здаватися емігрантам із другого чи третього поколінь. Ідеалізуючи Україну, вони міфологізують її.

Загалом у своїй прозі В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер показують, що травматичні розриви лікуються не інакше, як через комунікацію, на яку врешті-решт спромоглися Лілі Ландаш та Іва Чаун. Установлення обірваного зв'язку з Олексієм Морозом, приятелем дитячих літ, під час перебування Іви у Києві та налагодження з ним телефонного контакту після повернення до Канади в «Зеленій бібліотеці» Дж. Кулик-Кіфер свідчить про відновлення рівноваги між мовами, культурами, країнами, континентами. Зі свого боку, самоусвідомлення Лілі у «Жовтих чобітках» В. Лисенко забезпечує духовну комунікацію, взаєморозуміння між поколіннями батьків, які емігрували зі Старого Світу, та

дітей, які реалізували себе в Новому. Однак, якщо Іва Чаун прилітає до Києва з місією відновити контакти, розірвані батьками декілька десятиліть тому, то Лілі Ландаш долає багатокілометрову дистанцію для того, щоби зрозуміти саму себе.

Власну версію відновлення травматичного розриву між батьками, які емігрували за океан після Другої світової війни, та дітьми, що виростили на американському континенті, розгортає А. Мельничук, реконструюючи в романах «Що розказано» та «Посол мертвих» (Бостон, 2002) історії двох поколінь українських емігрантів, об'єднаних темою роду. Родинну історію Забобонів у «Що розказано», Круків і Блудів у «Послі мертвих» А. Мельничука повернено в минуле, до травм і розгадувань історій батьків. На відміну від лінійних, хронологічних наративів канадської прози В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер, травматичний наратив американського роману А. Мельничука нелінійний, фрагментарний, розірваний, нерідко занурений в ірраціональне. Крім того, такий наратив не має нічого спільного з ностальгійною сентиментальністю, наскрізною в прозі В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер. Якщо у «Жовтих чобітках» та «Зеленій бібліотеці» реальна чи уявна подорож до країни предків стає одиссеєю (нерідко інтелектуальною), віртуальним добудовуванням власної тожсамості, лінійною оповіддю *ab ovo*, то в прозі А. Мельничука еміграцію позначено втечею (від історії, пам'яті, себе самого тощо). Водночас, якщо погляд В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер звернено «всередину» канадської культури (як англо-, так і україномовної), то своєрідність внутрішньої структури романів А. Мельничука визначено подвійністю читацької аудиторії (з одного боку – американської, з другого – української). У виборі авторської стратегії А. Мельничук суголосний із Дж. С. Фоєром, подвійну проекцію роману «Все освітлено» в якого визначено переплетенням двох голосів, звернених як один до одного, так і до своїх співвітчизників (американців та українців відповідно). Питаннями, які внутрішньо пов'язують прозу А. Мельничука з романами В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер, є намагання самовизначитися в межах поколіннєвої ідентичності та з'ясувати сутність



травматичної пам'яті: що це – необхідна умова самоідентифікації, виживання в чужорідному середовищі чи перешкода, «камінь спотикання», який заважає розпочати все спочатку, з «нульової позначки»? «Люди вдавали, що не впізнають своїх колишніх знайомих зі Старого світу. В Америці у них було право на забування» [257, с. 83], – зазначає Аркадій Ворог у романі «Що розказано». «Колишні цінності втратили сенс. Усі починають усе з початку» [256, с. 48], – констатує Нік Блуд у «Послові мертвих».

У центрі уваги А. Мельничука – проблема асиміляції українців у полікультурний простір США, боротьба з примарами минулого, що нагадують про травматичні місця родової і національної історій, а також генераційний розрив, який визначає драму фізичної і духовної відірваності від «тіла батьківщини», психоемоційного та ментального відчужень дітей од батьків. Реконструюючи травматичну сімейну історію, А. Мельничук водночас простежує, як у середовищі емігрантів, під впливом американського практицизму та раціоналізму, відбувається модернізація психічної структури української людини, себто як формується гібридна, американська ідентичність. Психологічна еволюція українського американця у прозі А. Мельничука різниться від тієї, яку пропонують у власних феміністичних дискурсах В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер. Якщо Лілі Ландаш із «Жовтих чобіток» В. Лисенко та Іва Чаун із «Зеленої бібліотеки» Дж. Кулик-Кіфер прирікають себе на те, щоб зібрати «розкидане» та реконструювати власну гендерну й національну ідентичності, то герої зі «Що розказано» та «Посла мертвих» А. Мельничука – на те, аби зберегти «знайдене».

Самоочевидно, що А. Мельничуку, як і В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер, не йдеться ні про Україну як таку, ні про Україну, побачену очима американця. Увагу письменників, натомість, сконцентровано на пошуках родового та національного витоків, не обов'язково генетичних, а й культурних. Принагідно згадаймо мандрівку американки українського походження Деніз Ламберт до Рутенії (латиномовна назва України) у «Виправленні» Дж. Франзена. Усвідомлюючи власну чужість до землі предків, про яку вона нічого не знає та

не прагне дізнатися, Деніз сприймає Україну як символ минулого, витіснений із пам'яті. В «Усе освітлено» Дж. С. Фоеера подорож містечками та селами Волині, упродовж якої герой розшукує жінку, що переховувала його діда під час Голокосту, трансформовано в роздуми над причинами національної і расової дискримінацій. Як наслідок, уявна, міфологізована країна пращурів набуває ознак абстрактної реальності, яка вносить дисгармонію у внутрішній світ героїв і тим спотворює світ зовнішній. Спотворення реальності, зображене в «Що розказано» А. Мельничука в образі американського курорту «Карпати», розташованого в горах Кетскілл, має таке саме значення в параболічній парадигмі твору, як образ забутого буковинського села в «Жовтих чобітках» В. Лисенко, або зниклого з мапи України в роки Другої світової війни фантомного містечка Трахимброта в «Усе освітлено» Дж. Фойера, чи неіснуючої в пам'яті американців країни Рутенії тощо. Образи, до яких апелюють А. Мельничук, В. Лисенко, Дж. С. Фойер, Дж. Франзен, є наслідком живої травми, а ще – концептуальною частиною притчі про пам'ять утрачену та відновлену.

У романі «Що розказано» А. Мельничук артикулює ідею взаємозв'язку трьох поколінь українських емігрантів, кожне з яких, змагаючися з особистими, професійними, політичними кризами, безрезультатно силкується абстрагуватися від травми попереднього. Якщо батьки, травмовані сакралізацією минулого, живуть, «обернувшись назад і сфокусувавши погляд на якійсь точці в минулому» [257, с. 74], себто переживають «синдром минулого життя», то діти (Бо у «Що розказано», Алекс і Пол у «Послі мертвих»), уражені небажанням повертатися до батьківського дому (мови, культури тощо), уникнути важкого тягаря національної пам'яті, успадкованого від батьків, приречені на «хворобу зникнення», яка призводить до зникнення не лише фізичного, а й духовного. Водночас балансування між українською та американською культурами, Старим і Новим світами, запрограмує дітей на духовну невкоріненість, відчуження, патологічну ненависть до всього, що нагадує про Україну чи батьків – «усю цю українську нісенітницю». Так, у

«Послі мертвих», відвідуючи Алекса в лікарні, Нік Блуд стає свідком того, що друг його дитинства з презирством ставиться до рідних: «Вони всіх мали, їх усі мали, а зараз вони своїми розповідями мають нас» [256, с. 132].

Пам'ять про покоління батьків, що є основою родової і національної пам'ятей, у «Що розказано» А. Мельничука уособлено постатями мистецтвознавця та капітана Української Галицької Армії Зенона Забобона, його брата Стефана. Загалом вона невідривна від ідей, концептуальних для прози повоєнної української еміграції: причетності українців до європейської культури та історії, з одного боку, та інвективи тоталітарному, колоніальному режиму (польському та російському відповідно), з іншого. Така риторика стає очевидною з урахуванням типологічного зв'язку роману А. Мельничука з антитоталітарною, антиколоніальною прозою І. Багряного, В. Барки, Д. Гуменної, О. Ізарського, І. Качуровського, О. Мак, Т. Осьмачки, У. Самчука та ін. Однак покоління батьків, яке нагадує нащадкам про країну предків, у А. Мельничука уособлює не так героїчність, як нереалізовану потенцію нації (історичну й культурну). Якщо взяти до уваги міркування К. Мангейма про те, що «на скептичне, деструктивне, аналітичне мислення найімовірніше можна натрапити серед представників поколінь, які пережили радикальні зміни у сфері влади» [101, с. 204], то у випадку повоєнної української еміграції йдеться про зміни глобальні, пов'язані зі змінами мови, культури, країни тощо.

Неоднозначність сприйняття А. Мельничуком «героїчного» покоління, ідеали якого було сформовано у Старому світі, під пресом тоталітарного, колоніального суспільств, показано в зображенні Зенона та Стефана Забобонів. Зенон, що репрезентує народницьку лінію української культури (він викладач історії мистецтв у чоловічій гімназії), замкнений у своєму просторі, зведеному до меж кабінету чи гімназії, які стають для нього келією, схованкою від світу. Доправивши за кордон дружину Наталку з донькою Ластівкою, він повертається на окуповану територію, щоб змінити сюртук із метеликом на бойового плаща, а валізу з книгами на автомата, проте невдовзі гине від кулі німецького офіцера, з дружиною якого намагався налагодити стосунки. Зі свого

боку, Стефан випробовує власні сили в живописі та науці, захоплюється авангардним мистецтвом, дарма, що всі спроби, навіть дисертацію, він залишає незавершеними. Вимушена відокремленість, фізична відірваність од батьківщини для нього не менш травматична, ніж те життя, що почалося на вигнанні – життя поза звичним порядком, без центру, контрапунктне. Звідси думка про те, що для нього немає місця в Америці: «Я приїхав сюди вмирати» [257, с. 84]. Урешті Стефан переконується: таких, як він, історія неодмінно викине на узбіччя, а нащадки, які писатимуть про неї, впадінуть до вальдшнепів. Україна в його уяві постає то «багатоголовою гідрою» «з одним тілом і сотнею голів, які розказують їй, що робити» [257, с. 63], то «спустошеною землею», що плодить виродків, дегенератів. «Річ у тім, що всі ми маргінальні постаті, відкинуті на периферію подій історії. Навіть наші мотиви смішні: той, хто пише нашу історію, має розповідати про полювання з позиції зайця» [257, с. 58], – заявляє він.

Брати Забобони в романі А. Мельничука репрезентують протилежні, взаємовиключні погляди на політику, культуру, сенс буття загалом: якщо Зенон під час національно-визвольних змагань уливається до лав українських збройних формувань, працює в націоналістичному підпіллі, то Стефан, опинившись серед лівих, відпочиває у колі коханок і відвідує паризькі борделі. Усе ж, попри марність зусиль, у свідомості «героїчного» покоління, що уособлює ретроспекцію здобутків і втрат, превалує доза оптимізму. Зенон гине від кулі ворога, щоб нагадувати нащадкам зі Старого світу про те, хто вони та звідки. Стефан же, кидаючися з даху будинку для того, аби родина, отримавши страхову компенсацію, забезпечила навчання Богдана в Америці, власним учинком сприяє входженню нащадків у Новий світ.

Із погляду А. Мельничука, проблема другого покоління полягає в тому, що воно, відмовившись брати участь у провідній тенденції тогочасного американського суспільного життя, зокрема в проєкті *melting pot*, якого було спрямовано на нівеляцію національних і культурних відмінностей емігрантів, перетворилося в ізгоїв, обравши, натомість, самотність. «Чи може бути вільною

людина – без землі, без країни – поклоняючися лише Святому Духу, незважаючи на те, звідки він береться? – міркує Аркадій, який репрезентує покоління “самітників”. – Насправді цього не може бути. Душа дивиться крізь тілесні очі й відчуває прив’язаність лише до певних дерев, людей, небес... адже навіть Христос жив у Галілеї. Він не вирушив у Рим, шукаючи більшої аудиторії. Бути українцем – це значить, іншими словами, бути самотнім» [257, с. 46].

Даремно намагаючися вписатися в американське життя, Аркадій переживає різні стадії усамітнення, дедалі більше ховаючись усередину власного зболеного Я, як у мушлю, урешті усвідомлюючи, що на новому континенті зможе реалізуватися лише в межах сім’ї. Тобто він знаходить власну ідентичність через функціональний вимір, у звуженій соціальній ролі: як батько, чоловік і син. Самоізоляція Аркадія до того ж невідривна від минулого, пройнятого садизмом, ненавистю, презирством, яке перетворює його в диктатора над домом і дружиною. Звідси розмірковування про «пастку національної ідентичності» та страх, що колись Америці набридне «галас маленьких республік і вичерпаних націй»: «Що, врешті, таке ця національна ідентичність? – рефлексує Аркадій. – Хіба країни – це не ілюзорна категорія? Інколи він бажав зробитися євреєм, ірландцем, італійцем. Вони досягли привілею бути побаченими. Тим не менше перед тим, як світ побачить тебе, треба знайти правильні слова, щоб назватися. Він боявся, що Америка втомилася від галасу маленьких республік і вичерпаних націй, кожна з яких якомога голосніше волила “Я є!” (“I am”). А що ти скажеш про країну, розквіт якої відбувся 700 років тому?!» [257, с. 84]. Обираючи позицію «внутрішнього емігранта», Аркадій демонструє свою зневагу до американців, які вбачають у переселенцях зі Східної Європи вихідців не лише з іншого, а й із гіршого світу. Зокрема, в епізоді запрошення на гостину сусіда, який став першим і останнім американцем, що переступив поріг дому Ворогів, після чого сусіди «відвернулися від нових поселенців, які, здавалося, не могли перетворитися на прийнятну масу» [257, с. 96].

Третє покоління, уособлене Богданом, а вірогідніше Бо, сином Аркадія та Ластівки, не лише відновлює зв'язки з Америкою, обірвані батьками, знімаючи тягар провини, покладеної на власне покоління, а й реалізує ілюзії батьків, пов'язані з підкоренням нового простору. Бо почувається за океаном органічно: Америка – його домівка. За авторським задумом, він – повноцінний американець, із яким асоціюється «життя після травми», вихід з умовного гетто, яке створили його батьки. Ця диспозиція, дещо спрощена, передає потяг до відновлення втраченого балансу: «Дитина втримає живим ім'я родини. Дитина перемаже їхніх ворогів. Дитині вони зможуть передати все, чому їх навчило жорстоке життя. Не все можна зробити за одне покоління. Деякі мрії потребують праці кількох життів» [257, с. 89]. Тим паче, травма Бо неминуча, бо пов'язана з утратою ідентичності (мови, імені, національності тощо) та з'явою, натомість, ідентичності гібридної.

Як бачимо, по чоловічій лінії травматичний досвід зосереджено в соціокультурній площині – з акцентом на нереалізованих амбіціях, колективних поразках, утрачених шансах, крізь які проектується психологічні травми – комплекси провини, самоти, незатребуваності тощо. По жіночій, натомість, його занурено в ірраціональне, де він не підлягає розумінню чи опрацюванню. Жіночі історії Забобонів у «Що розказано» та Круків у «Послі мертвих» А. Мельничука наростають, перегукуються між собою. Наталка, дружина Зенона з роману «Що розказано» входить у стан сновиди, що марить наяву, спілкуючися з предками, померлим чоловіком. Слава Ластівка, донька Зенона та Наталки, успадкувавши травматичне минуле батьків, не може адаптуватися за океаном. З одного боку, вона кровно прив'язана, як Зенон, до свого коріння, а з другого – входить у стан сновиди, як Наталка, розмовляє з привидами батька, який, відірвавшись від місць народження та смерті, подорожує світом. Розмови з мертвим батьком дедалі більше прив'язують Ластівку до ностальгійних спогадів про минуле, а водночас відкривають те, що досі було не проявлене, заховане в ньому. Саме проявлення невідомого, забутого минулого допомагає Ластівці позбутися травми та повернутися до реальності (до чоловіка та сина).

Якщо родина Забобонів із «Що розказано», зумівши адаптуватися, відшукати себе в полікультурній, багатонаціональній Америці, зцілює свої уявні та реальні травми, то сім'я Круків із «Посла мертвих», ізолюючися від чужорідного суспільства, свідомо чи несвідомо прирікає себе на моральне та фізичне самознищення. Уражена болісними спогадами про Голодомор і репресії, Аделаїда Крук стає дітовбивцею як у прямому, так і в переносному сенсах, змушуючи своїх синів Пола й Алекса нести непосильний тягар пам'яті. У цьому випадку письменникові вкотре йдеться про трансмісію, відлуння травматичного минулого, перенесення його в інші місця й часи. Спогади Ади персоніфіковані, але не унікальні – це особистий зріз української історії середини ХХ ст. Перебираючи спогади про минуле, вона, здається, прагне «вдихнути» в нього життя, тому перетворює власну оселю в музей – своєрідний сховок реліктів минулого, яким у романі «Люба» (1987) Т. Морісон стає будинок № 124, куди приходять і де живуть справжні й уявні люди (зокрема, привид доньки, яку матір зарізала на очах у переслідувачів ще маленькою, щоби та не стала, як і вона, рабинєю). Життя Бебі Сагз, Сеті Поля Ді, Сіксо, Денвер та інших у романі Т. Морісон переплетено в оповіді про дім, у якому живуть примари травматичного минулого, та співвіднесено з іншою історією – справжньою, страшною історією життя рабів у так званому «Милому Домі». Так само, як Сеті з «Любої» Т. Морісон, Ада Крук у «Послі мертвих» А. Мельничука виконує функцію хранительки пам'яті, медіума, який забезпечує трансляцію пам'яті від одного покоління до другого. Сама Ада до того ж не помічає загрози, яку несуть травматичні спогади, та не прагне захистити Пола з Алексом од руйнівного впливу минулого. Успадкувавши материну неадаптованість до Нового світу та не маючи для себе ніякого майбутнього, сини Ади, попри всі намагання, не можуть вирватись із «замкнутого кола» травматичної сімейної історії. Підсвідомо прагнучи померти, Пол їде у В'єтнам, де невдовзі покінчує життя самогубством. Молодший брат Алекс стає ізгоєм, утікачем од світу, в якому його прізвище, акцент сприймаються не інакше, як непорозуміння, а країни, звідки походить

його рід, узагалі не існує. Невдовзі, після численних поневірянь, безладного статевого життя, втрати дівчини, алкогольних отруєнь, уживання наркотиків він помирає від кровотечі, покинутий напризволяще матір'ю.

Батьки Ніка Блуда, натомість, прагнучи відмежуватися від пережитого, «замкнути» свій травматичний досвід, дистанціюватися від нього, та – що головне – запобігти його повторенню, проникненню в життя сина, буквально «закивають за собою двері» в минуле, щоб воно перестало нагадувати синові про те, хто він. Та попри те, що покоління батьків прагне знищити власну пам'ять, «довга тінь минулого» (А. Ассман) невпинно переслідує Ніка. Розкрити цю «тінь», пізнати таємницю пам'яті для Ніка означає звільнитися від минулого. Але така пам'ять, зауважує Г. Бгабга, «ніколи не буває тихим актом інтро- чи ретроспекції. Це завжди болісне пригадування, встановлення розчленованого минулого для того, щоби зрозуміти сенс травми сучасності» [197, с. 37]. Намагаючися покласти край внутрішнім пошукам, мукам сумління, Нік просить Аду Крук, матір друга свого дитинства, розкрити травматичне минуле, яке пов'язувало покоління його батьків. Саме на тлі подорожі Ніка та його зустрічей із Адою в Нью-Джерсі й Антоном у Римі – своєрідними «послами мертвих», які втілюють діаметрально протилежні тенденції у ставленні до проблеми історичної пам'яті, – розкрито трагічну історію сімей Круків і Блудів. Ада й Антон, розповідаючи Нікові історію його матері, яка з'їла свою мертву сестру, щоби вижити під час Голодомору, та батька, військового злочинця, пов'язаного з нацистами, говорять, здавалось би, різними мовами. Загалом Ада й Антон виконують у «Послі мертвих» А. Мельничука ту саму функцію, що бабуся Єфросина та вдова Тамара у «Жовтих чобітках» В. Лисенко чи пані Мороз у «Зеленій бібліотеці» Дж. Кулик-Кіфер. Дізнаючися про долю батьків правду, яка виявилася набагато страшнішою, ніж він припускав, Нік, однак, сприймає почуте без осуду, зі співчуттям і розумінням. Водночас прощення, яке Нік дає мертвим батькам, звільняє його самого. До того ж образи антагоністів Ади й Антона в романі А. Мельничука не обмежено функціями «послів мертвих», зв'язкових між Старим і Новим світами. Вони



уособлюють ревізію символічного обличчя заокеанської України, позбавленої внутрішньої єдності, та пошуку «духовної України» чи «України в собі».

Отож, герої з «Жовтих чобіток» В. Лисенко, «Зеленої бібліотеки» Дж. Кулик-Кіфер, «Що розказано» та «Посла мертвих» А. Мельничука, усі разом і кожен зокрема, репродукують травматичний досвід, демонструючи культурну ситуацію постпам'яті, яку можна вважати своєрідною призмою для прочитання травматичних сімейних наративів українських емігрантів. Очевидно, що йдеться про різний ступінь заангажованості в історію (індивідуальну, родову, національну), проте об'єднавчою все ж виступає стратегія подолання травматичної пам'яті через художнє, літературне «проговорювання».

### **Висновки до 3 розділу**

Дослідження проблематики розриву генерацій в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. вносить новий акцент у розуміння цього корпусу художньої літератури. Розрив поколінь як одна з центральних проблем сигналізує про кардинальні та болісні зміни, наслідками яких стають загроза існування або розпад сім'ї та роду, роз'єднаність нації, деформація ідентичності (національної та гендерної), що викликають пасивність чи опір і, відповідно, набувають форм роздвоєння особистості, саморуйнування. Крім того, цей розрив свідчить про переоцінку досвіду батьків і спробу дітей самоствердитися.

У прозі І. Багряного, Т. Осьмачки, О. Мак розрив поколінь стає наслідком колоніального, тоталітарного режимів, які фізично нищать, духовно викорінюють генерації. Традиційно він переходить із психологічної площини в соціально-політичну. Соціально-політичний фактор, пов'язаний із питаннями колоніальної спадщини, тоталітарної диктатури та репресій, кризою сім'ї та роду, є визначальним сюжетним елементом у розгортанні травматичних родинних історій. Симптоматичним для розуміння цих історій є тема знищення материнського (жіночого) та деформація чоловічого (батьківського) світів.

Проблему інфантилазації батька у прозі І. Багряного, Т. Осьмачки, О. Мак пов'язано з питанням національного інфантилізму як наслідку колоніального, тоталітарного насильств.

Демонструючи зразки психологічних відкриттів, пов'язаних із темами занепаду сім'ї та роду, І. Багряний і Т. Осьмачка унаочнюють візію радянської тоталітарної дійсності, порушуючи питання про Зло в людині та Зло в історії. Символами та носіями такого Зла в «Саду Гетсиманському» й «Ротонді душогубців» стають образи Юди та Каїна. Зі свого боку, О. Мак аналізує тему деструктивного впливу колоніалізму через травматичний комплекс героя-вихідця з «інтернаціональної сім'ї». Образи «імперської матері» й «колоніального батька» наголошують на психологічному дисбалансі сина. Цей дисбаланс вибиває його з життєвої колії, унеможлиблює взаєморозуміння з поколіннями батьків і ровесників, позбавляє здатності покохати жінку, спонукає до самозамкнення («внутрішньої еміграції»).

Проза В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука засвідчує, що досвіди колоніального, тоталітарного минулого впливають і на прийдешнє покоління. Покоління, про яке йдеться у їхній прозі, відрізняється від попереднього як часовими, так і просторовими межами, у яких формувалися їхні характери та світогляд. Артикулюючи теми національної і родинної травм як деструктивного антропологічного досвіду ХХ ст., у своїх творах В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер актуалізують мотиви забуття і ностальгії, повернення в реальну чи уявну «країну предків». Через травму минулого героїні з романів В. Лисенко та Дж. Кулик-Кіфер (із виразними автобіографічними проєкціями) переживають труднощі втрати й повернення власної ідентичності, шукаючи доступу до свого родового коріння. Натомість А. Мельничук у своїй прозі демонструє процес болючого пригадування як форму викриття травми минулого, до якого нема безпосереднього доступу.

## ВИСНОВКИ

Студії травми як один із актуальних і динамічних сегментів сучасних гуманітарних досліджень є синтезом культурологічних, соціологічних, психоаналітичних, історичних, літературознавчих напрацювань. Ідея травми, апробована теоретиками психоаналізу, стала ефективним інструментом для вивчення категорії (пост)пам'яті, дослідження історичного антропологічного досвіду ХХ ст. Інтеграція студій травми в сучасні постколоніальні дослідження актуальна і в академічному, й у політичному сенсах. Вона відкриває нові можливості для українського літературознавства та розширює оптику досліджень, зосереджених над питанням про те, як говорити про травму. В українських реаліях така інтеграція досить закономірна, якщо зважити, що за своєю природою російський колоніалізм і радянський тоталітаризм – явища, що значною мірою вплинули на українську культурну свідомість у ХІХ–ХХ ст., зокрема й на анулювання історичної пам'яті.

Студії травми невіддільні від проблематики пам'яті, яка становить одну з основних складових сучасної постколоніальної теорії. Водночас, використовуючи її досвід, вони зазнають істотних змін, зокрема за рахунок розширення тематичного та змістового діапазонів, аналізу історичних і культурних досвідів, що виходять за межі західного, євро-американського контексту, де вони зародилися. У контексті ж української літератури ХХ ст. питання взаємоперетину категорій пам'яті, травми, риторичних стратегій колоніалізму й тоталітаризму вимагають реконцептуалізації самого поняття травми.

Вивчення травми як сутнісної ознаки постколоніальної культури пов'язане з поняттями трансмісії – передачі травматичного досвіду через покоління, в інші часові, просторові виміри. Питання про міжпоколіннєвий, міжкультурний аспекти травми особливо важливе для розуміння того, як прийдешні покоління успадковують, реконструюють, репрезентують пам'ять

про катастрофи ХХ ст. У цьому випадку дослідження травми впливають на коригування політики пам'яті, яка створює умови для суспільного й наукового обговорень тієї чи тієї проблеми або, навпаки, унеможлиблює його.

Категорія травми – парадигмальна для художньої свідомості письменників української еміграції другої половини ХХ ст. Їхні твори тяжіють до ретроспекції, прагнення (ще раз) пояснити собі й іншим, що сталося, як і чому. Репрезентуючи травматичну історію, вони стають документами, свідченнями своєї доби. Наративи про травму в українській еміграційній прозі повоєнного часу підпорядковано центральній – антиколоніальній, антитоталітарній стратегії. Попри виразне тяжіння до сповідальності (яка визначає своєрідну поетику цієї літератури), вони володіють потенціалом культурного, політичного опору та є ресурсом, необхідним для опрацювання травматичної пам'яті.

Центральними темами, які репрезентують феномен травми у прозі українських емігрантів другої половини ХХ ст., є переживання воєнної катастрофи та міжпоколіннєвий розрив. Поняття війни й покоління в цьому контексті виступають не лише тематичними, а й змістовими полями, які демонструють, як людина, нація, культура переживають травму.

Проблематизація колоніального, тоталітарного насильств у прозі повоєнної української еміграції наголошує на ролі автора як свідка, який легалізує «архів пам'яті». Загалом архів спогадів свідка (очевидця та жертви тоталітарних режимів ХХ ст.) дає підстави говорити про презумпцію його травмованості. Як показують дослідження місця та ролі свідка в історії ХХ ст., у цьому випадку йдеться радше про свідка умовного, який володіє не безпосереднім, а опосередкованим доступом до пам'яті (передусім через історичні артефакти, твори культури тощо). Крім того, проблематизація насильства вносить виразний етичний компонент у вивчення тексту-свідчення про травму.

Прозові твори українських письменників-емігрантів, які артикулюють культурну антропологію війни, становлять вагому, але досі незаповнену нішу в

сучасному українському літературознавстві. Своєрідність цього корпусу прози зумовлено розумінням універсального досвіду болю, який виходить за межі чорно-білої палітри оптики, й зорієнтованістю художнього письма на переживання воєнної катастрофи індивідуумом, нацією, культурою тощо. Така тенденція далека від соціального замовлення та сприяє уникненню одноплщинності, ідеологічної заангажованості, політизації травми. Художні й мемуарні твори І. Костецького, Ю. Косача, Я. Колісника, Р. Колісника, Д. Гуменної дозволяють говорити про воєнну травму як про складний соціокультурний і психологічний феномен, спричинений умовами суспільно-історичного й індивідуально-авторського характеру.

Основною темою малої прози І. Костецького та Ю. Косача є спроба пояснити і прояснити травматичну свідомість, уражену війною, а також – наголосити на проблемі Іншого, через внутрішній зв'язок із яким і вибудовується оповідь про травму. Теоретичним підґрунтям аналізу цієї проблеми є філософські твердження Е. Левінаса, який вважає Іншого не лише об'єктом, а й центром людських взаємин. У прозі Р. Колісника, Я. Курдидика, Д. Гуменної спостерігаємо взаємоіснування категорій свідка й учасника в межах конкретного тексту – вони не виключають, а взаємодоповнюють одна одну. Як зазначає Р. Делон, бути свідком означає не так спостерігати за подією, як говорити про побачене. Однак, якщо місія свідка – збереження, архівування слідів про минуле, то позицію учасника вирізняє політична тенденційність, підкреслена заангажованість минулим.

У новелі «Тобі належить цілий світ» І. Костецький торкається теми німецького травматичного досвіду, який переживає ветеран вермахту Фріц Мюллер – маргінал із розвиненою патологією, не спроможний адаптуватися до важких повоєнних реалій. У своєму творі І. Костецький показує трансмісію невиліковного досвіду, здобутого на війні, а також – потребу екстерналізувати, винести травму за межі власного досвіду. Психотравматичні умови воєнної катастрофи деформують психіку німецького піхотинця Отто Гаганева з новели «Остання атака» Ю. Косача, спонукаючи його до дезертирства, спроби віднайти

власну, а не нав'язану зовні (державною машиною, ідеологією) ідентичність. Воєнна катастрофа у творі Ю. Косача постає як аксіологічний зсув, моральна деформація світу, а водночас як джерело повторюваних людських катастроф: вона не залишає персонажа, перетворюючися в інфернальну силу, що змушує його повернутися на лінію фронту, наближає загибель. У своїх творах І. Костецький і Ю. Косач унаочнюють образ Іншого як Свого або Чужинця, зустріч із яким має як травматичний, так і терапевтичний сенс. У «Ноктюрні b-mol» Ю. Косач артикулює взаємозв'язок між ідеями насильства та культури, зокрема музики, який набуває у нього складних і контрверсійних форм. У своєму творі Ю. Косач унаочнює тип Іншого, якого можна знайти в собі (Рома), а також Іншого, тотожного Чужинцю (Гельмут). Говорячи про насильство як про запланований жест культури, він показує, як у діалозі – інтимному зв'язку ката й жертви – народжується досвід, закромлений на прагненні помсти, почутті болю чи задоволення.

Позиція автора як учасника принципова для розуміння малої прози Я. Курдидика та Р. Колісника. Вона засвідчує інший досвід осмислення війни – враження, викликані проживанням болю і смерті, спробу досягнути складну етику війни. На відміну від беззастережного, об'єктивного погляду свідка, погляд учасника – виразно тенденційний, а створений ним текст нагадує мнемонічну програму, що потребує розкодування. В основу художньої оповіді Я. Курдидика та Р. Колісника покладено власний бойовий досвід, набутий у лавах УПА та дивізії «Галичина», а творчу настанову обох споріднює прагнення здійснити діалог із пам'яттю, подолати комунікативний розрив – винести травматичні спогади про минуле з приватного простору в публічний.

У «Двох кулеметах» Я. Курдидика травматичний біль позначено втратою (батьківщини, історії, дому тощо), ефектом поразки національного Руху Опору, намаганням автора-оповідача реставрувати пам'ять про полеглих побратимів, вояків УПА, – через увагу до речей, подій, фактів. Така реставрація невіддільна від міфологізування, бо письменнику йдеться не так про відтворення образу минулого, як про його сакралізацію, тож у цьому випадку травма тотожна міфу.

Травматичною ситуацією в «Останньому пострілі» Р. Колісника є викриття героєм негативних рис, які раніше асоціювались із супротивником, у собі самому, та як наслідок – руйнація моделі ворога. Трагічне становище героя-дивізійника у повісті Р. Колісника поставлено в радикальну залежність від становища його країни й епохи: бездержавне існування нації робить Юрія Колоса людиною трагічного вибору, над якою тяжіє фатум братовбивства. Утім, переживання героєм травматичного досвіду, здобутого на війні, далеке від фаталізму, а опрацювання травми – близьке до катарсису.

Роман «Хрещатий Яр» Д. Гуменної дає підстави говорити про гендерну ідентифікацію наративу війни в українській еміграційній прозі, художній вимір мілітарної травми з позиції жінки. Вихідними в розумінні Д. Гуменною окупаційної дійсності є проблеми знищення приватного світу (передусім жіночого), констеляція тоталітарної диктатури й мистецтва (зокрема літератури). Загалом оповідь про воєнну травму в романі Д. Гуменної вписано у простір міста. Як складний соціокультурний організм, уражений тоталітарною диктатурою та окупацією, місто є уособленням травми.

Важливою складовою художньої структури української еміграційної прози другої половини ХХ ст. є феномен генераційного розриву, закроєного на травматичному досвіді колоніального, тоталітарного минулого. Ідея переривання та відновлення культурної референції, налагодження міжпоколінневого діалогу – одна з домінантних в антиколоніальному, антитоталітарному наративі української еміграції. Важливим у науковій інтерпретації такого розриву є аналіз поколінневої свідомості, зокрема через звернення до художніх текстів, які розкривають конфліктні або загалом проблематизовані стосунки між генераціями батьків і дітей.

Належність до різних історичних і культурних епох, різне ставлення до традицій стають бар'єром на шляху до порозуміння двох поколінь. Загалом, якщо у прозі батьків визначальною стала проблематика розриву, занепаду генерацій, кризи традиційних цінностей, національних орієнтирів, то в прозі дітей – кардинальних реорієнтації і реорганізації (зокрема цивілізаційної,

культурної, національної, поколіннєвої тощо). Двоїсту модель культурної та особистої ідентичностей канадських чи американських українців побудовано за принципами плинності, парадоксальності, протиріч. Особливо виразно це проявилось в англійській прозі другого покоління українських емігрантів: герої з романів В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука конструюють якусь ідеальну структурну метафору власної ідентичності як американців або канадців, знищуючи чи оновлюючи в собі українське коріння.

У романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного та повісті «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки актуалізовано проблему протистояння тоталітарній радянській машині, що викорінює і нищить генерації, порушує цілісність сім'ї і роду, зв'язки між батьками та дітьми, особистим і державним, чоловічим і жіночим просторами. Обидва герої, художник Андрій Чумак і письменник Іван Брус, демонструють ситуацію, коли не існує патріархального Батька як центру, що детермінує цілісність сім'ї та роду, ієрархічність соціуму. Натомість його витісняє інший – тоталітарний, «державний» Батько, який перебирає на себе функції символічного батьківського центру. Жахлива реальність такого батька стає тягарем, винести який не під силу жодному із синів. Сини, не спроможні відновити розірваного кола травматичної сімейної і національної історій, вийти за його межі, стають жертвами і свідками цих історій. Зі свого боку, О. Мак демонструє, що такий же деструктивний вплив має російський колоніалізм, наслідки якого не лише пагубно впливають на покоління дітей, а й ведуть до переоцінки конформістського досвіду батьків.

Розглядаючи й аналізуючи англійську прозу другого покоління українських емігрантів, яка балансує на межі між канадською та американською літературами, з одного боку, та українською еміграційною, з іншого, варто мати на увазі, що історичні процеси – еміграція і глобалізація – спонукали етнічні діаспори Канади та США включитися в процес творення власної літературної ідентичності на новій для себе території. Така література є не лише маркером, а й засобом збереження національно-культурної ідентичності й осмислення змін, які відбулися в колективній свідомості



української еміграції. Розрив поколінь у прозі другого покоління української еміграції зумовлено зіткненням традиційної національної культури з цінностями канадського та американського суспільств. Система художніх засобів у творах В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука та ін. відображає множинний характер ідентичності авторів і створених ними персонажів, а також є художнім утіленням плюралістичної картини американського світу.

У прозі другого покоління української еміграції (В. Лисенко, Дж. Кулик-Кіфер, А. Мельничука) покоління є репрезентантом історичної пам'яті, родової й національної травм, а ще – символічним локусом, де проявляються травматичні розриви. Визначальною та консолідуючою в романах «Жовті чобітки» В. Лисенко, «Зелена бібліотека» Дж. Кулик-Кіфер, «Що розказано» А. Мельничука можна вважати постколоніальну стратегію, спрямовану на авторську інтерпретацію пам'яті про родове чи національне минуле.

Питання про місце й роль поколіннєвої свідомості у процесах переборення травматичного досвіду – одне з найважливіших у прозі другого покоління. Якщо свідомість батьків уражено раною, зациклено на минулому, то генерація дітей усвідомлює, яку загрозу несуть незагоєні травми, а відтак прагне захистити себе від них, замкнути травматичний досвід у минулому. Замість болю за втраченим об'єктом (батьківщиною, нацією, родом), визначальним для самоусвідомлення батьків, у дітей з'являється почуття внутрішньої акультурації, відчуження. Блокуючи доступ до травми батьків, які не здатні до асиміляції через глибоку історичну рану, діти не зцілюють, а загострюють травму, внаслідок чого відбувається розщеплення свідомості, руйнування власної цілісності й тожсамості.

Відвідини України й розповіді про неї виступають головним підтекстом, який формує взаємини між батьками та дітьми. Переживаючи процеси культурної асиміляції та інтеграції в канадське чи американське суспільства, діти, які перебувають у культурній ситуації постпам'яті, зіштовхуються з травматичними відкриттями історій сім'ї, роду, нації, які підлягають новому осмисленню. Через історії про минуле, духовно-генетичні контакти з країною

предків батьки допомагають дітям знайти себе, передають власний досвід (нерідко деструктивний), зберігаючи українську історію та культуру за океаном. Водночас покоління дітей піддає ревізії нав'язані батьками культурні, ідеологічні й аксіологічні парадигми.

Поняття травми є невід'ємною тематичною та естетичною складовою в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. і засвідчує досвід переживання глибокої національної трагедії, якої зазнало українське суспільство внаслідок історичних катаклізмів ХХ ст. Проведене дослідження підтверджує ідею про травматичну природу української еміграційної літератури, яка в цьому сенсі набуває значення психотерапевтичного письма, скерованого на подолання колоніальної, тоталітарної травм, затребуваного наукою та культурою ХХІ ст.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агамбен Дж. Свидетель / Джорджо Агамбен // Синий диван. – 2004. – № 4. – С. 177–204.
2. Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Джорджо Агамбен. – М.: Издательство «Европа», 2012. – 192 с.
3. Александр Дж. Культурная травма и коллективная идентичность / Пер. с англ. Г.К. Ольховиков, научн. ред. и авт. вступ. слова Д.Ю. Куракин / Джеффри Александер // Социологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 5–40.
4. Александер Дж. Смыслы культурной жизни: Культурсоциология / Пер. с англ. Г.К. Ольховникова под ред. Д.Ю. Куракина / Джеффри Александер. – М.: Праксис, 2013. – 640 с. – (Серия «Образ общества»).
5. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон. – К.: Критика, 2001. – 272 с.
6. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / Стефанія Андрусів. – Тернопіль: Джура; Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2000. – 340 с.
7. Анкерсмит Ф.А. Возвышенный исторический опыт / Пер. с англ. А. Олейникова, И. Борисовой, Е. Ляминой, М. Неклюдовой, Н. Сосны / Франклин Рудольф Анкерсмит. – М.: Европа, 2007. – 612 с.
8. Арндт Г. Становище людини / Пер. з англ. М. Зубрицька / Ганна Арндт. – Львів: Літопис, 1999. – 254 с.
9. Арндт Х. Истоки тоталитаризма / Пер. с англ. И.В. Борисовой и др.; послесл. Ю.Н. Давидова / Ханна Арндт. – М.: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
10. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін / Алейда Ассман. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с. – (Серія «Зміна парадигм»).
11. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем.

М.М. Сокольской / Ян Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с. – (Серия «Studia historica»).

12. Багрянний І. Вибрані твори: У двох томах. Т. 1. / Іван Багрянний. – К.: Юніверс, 2006. – 602 с.

13. Багрянний І. Огненне коло / Іван Багрянний. – К.: Варта, 1992. – 124 с.

14. Багрянний І. Сад Гетсиманський / Іван Багрянний. – К.: Дніпро, 1992. – 528 с.

15. Бальзак О. де Собрание сочинений: В 24 т / Пер. с франц. Н. Жарковой / Оноре де Бальзак. – М.: Правда, 1960. – Т. 2. – 540 с. – (Библиотека «Огонёк»).

16. Бгабга Г. Націєрозповідність (передмова до книги «Нація і розповідь») / Гомі Бгабга // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 559–561.

17. Бэйкер К., Гиппенрейтер Ю. Влияние сталинских репрессий конца 30-х годов на жизнь семей в трех поколениях / К. Бэйкер., Ю. Гиппенрейтер // Вопросы психологи. – 1991. – № 6. – С. 155–163.

18. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Беньямін В. Вибране / Вальтер Беньямін. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53–91.

19. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера / Пер. с нем. и предисл. А. Магуна / Вальтер Беньямин // Синий диван. – 2002. – № 1. – С. 107–124.

20. Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. и коммент. С. Ромашко / Вальтер Беньямин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 81–90.

21. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Пер. с нем. С. Ромашко / Вальтер Беньямин. – М: Аграф., 2002. – 288 с.

22. Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения / Пер. с нем. А. Белобратова и др.; сост. и послесл. И. Чубарова и И. Болдырева / Вальтер Беньямин. – М.: РГГУ, 2012. – 287 с.

23. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939 / Марта Богачевська-Хом'як. – К.: Либідь, 1995. – 424 с.

24. Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века / Светлана Бойм // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 90–100.
25. Вайзер Т. Археология логоса на границах речи / Татьяна Вайзер // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 1. – С. 13–15.
26. Вайзер Т. Исцеление от здоровья в современных медийных практиках и гуманитарных исследованиях / Татьяна Вайзер, Евгений Савицкий // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 2. – С. 13–17.
27. Вайзер Т. Травматология логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии / Татьяна Вайзер // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 1. – С. 245–264.
28. Вайзер Т. Языки лжи / Татьяна Вайзер // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 1. – С. 373–381.
29. Венедиктова Т. Литература как опыт / Татьяна Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 3. – С. 71–81.
30. Венедиктова Т. Языки пепла / Татьяна Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 1. – С. 368–372.
31. Гайдукевич Я. На життєвих і творчих перехрестях: Роман Колісник: за матеріалами Тернопільського обласного краєзнавчого музею / Ярослава Гайдукевич. – Тернопіль: Джура, 2012. – 408 с.
32. Ганим Б. Исцеление через искусство / Б. Ганим. – Минск: Попурри, 2005. – 336 с.
33. Гаспаров Б. Язык, память, образ (Лингвистика языкового существования) / Б. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
34. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання. Наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору / Пер. з англ. О. Лизак, О. Наконечна, О. Шлапак / Джудіт Герман. – Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. – 416 с.

35. Гнатюк О. Відвага і страх / Пер. з пол. М. Боянівської / Оля Гнатюк. – К.: Дух і літера, 2015. – 488 с.
36. Гнатюк О. Між літературою і політикою: есеї та інтермедії / Оля Гнатюк. – К.: Дух і літера, 2012. – 366 с.
37. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк. – К.: Критика, 2005. – 528 с.
38. Гойт Т.В. и др. Общество и коллективная травма: Семинар Питера Келлермана / Т.В. Гойт, П.П. Горностай, Е.В. Кистаева // Психодрама и современная психотерапия. – 2005. – № 2–3. – С. 141–145.
39. Гулин И. Сообщества по ту сторону текста / Игорь Гулин // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 3. – С. 255–265.
40. Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941–1943): Роман-хроніка / Докія Гуменна. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 408 с.
41. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Ред. Б. Матіяш / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
42. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи / Тамара Гундорова // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – К.: Лаурис, 2014. – С. 26–44.
43. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «De profundis»).
44. Давуан Ф., Годийер Ж.-М. История по ту сторону травмы / Франсуа Давуан, Жан-Макс Годийер // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 133–170.
45. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц и послесл. Д. Кралечкина; научн. ред. В. Кузнецов / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.

46. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с франц. Я.И. Свирского / Жиль Делёз. – М.: Академический проект, 2011. – 160 с. – (Серия «Философские технологии»).

47. Денисова Т. Біфокальна оптика Аскольда Мельничука: образ України в романістиці американського письменника / Тамара Денисова // Літературна компаративістика. – К.: Стилос, 2011. – Вип. 4: Імагологічний аспект сучасної компаративістики, ч. 2. – С. 214–257.

48. Державин В.М. Література і літературознавство: вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упоряд. та авт. передм. С. Хороб / В.М. Державин. – Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Наук. т-во ім. Т.Г. Шевченка, 2005. – 492 с.

49. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма: интервью с Х. Уайтом, Ф. Анкерсмитом, Е. Топольски, Й. Рюзенем / Пер. с англ. М.А. Кукарцевой; научн. ред.: А.Н. Никифоров, А. Мегилл / Эва Доманска. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 400 с. – (Серия «Гуманитарное знание – XXI век»).

50. Дюринг С. Література – двійник націоналізму? / Саймон Дюринг // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 565–566.

51. Эстес К.П. Бегущая с волками / Пер. с англ. Т. Науменко / Кларисса Пинкола Эстес. – Київ: София; Москва: Гелиос, 2001. – 496 с.

52. Эткинд А. Кривое горе. Память о непогребенных / Александр Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 328 с.

53. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронов / Славой Жижек. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с. – (Серия «Архив XXI века»).

54. Жижек С. О насилии / Пер. с англ. А. Смирнова и Е. Ляминой / Славой Жижек. – М.: Европа, 2010. – 182 с.

55. Жижек С. Погляд скоса: Вступ до Лакана крізь популярну культуру / Пер. з англ. М. Тсомпаніс, С. Антонюк / Славою Жижек. – Львів: Каменяр, 2007. – 188 с.
56. Жижек С. Размышления в красном цвете: коммунистический взгляд на кризис и сопутствующие предметы / Пер. с англ. А. Смирнова, М. Рудакова, А. Абельсиитова; научн. ред. А.А. Олейников; гл. ред. Г. Павловский / Славою Жижек. – М.: Европа, 2011. – 476 с.
57. Жифарська І. Література та еміграція: грані зіткнення / Ірина Жифарська // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр. – Вип. 6. – Ч. II / Упоряд. Л.К. Оляндер. – Луцьк: Вежа, 2008. – С. 182–186.
58. Жулинський М. Заявити про себе культурою / Микола Жулинський. – К.: Генеза, 2001. – 680 с.
59. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса / Оксана Забужко. – К.: Факт, 1999. – С. 152–194.
60. Захарчук І.В. Війна і слово (мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк: Твердиня, 2008. – 408 с.
61. Захарчук І. Друга світова війна: досвід історії – досвід літератури / Ірина Захарчук // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 15–24.
62. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
63. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі: за прозою Т. Осьмачки / Ніла Зборовська // Сучасність. – 1997. – № 6. – С. 137 – 144.
64. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство / Н.В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 390 с.
65. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки / Ніла Зборовська. – К.: Козаки, 1996. – 63 с.



66. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. В. Дмитрук / Сьюзен Зонтаг. – Львів: Кальварія, 2006. – 318 с.
67. Зонтаг С. Про фотографію / Пер. з англ. П. Тарашук / Сьюзен Зонтаг. – К.: Основи, 2002. – 189 с.
68. Зонтаг С. Хвороба як метафора. Снід і його метафори / Пер. з англ. Т. Бойко / Сьюзен Зонтаг. – К.: Видавництво Жупанського, 2012. – 162 с.
69. Ісаїв В. Альтернативи діаспорної ідентичності / В. Ісаїв // Критика. – 2002. – № 1–2. – С. 2–4.
70. Йейтс Ф. Искусство памяти / Пер. с англ. Е. Малышкина / Фрэнсис Йейтс. – Санкт-Петербург.: Фонд поддержки науки и образования Университетская книга, 1997. – 480 с.
71. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 6. – С. 18–34.
72. Карут К. Травма, время, история / Кети Карут // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–581.
73. Кертес И. Нетленность лагерей / И. Кертес // Кертес И. Язык в изгнании: Статьи и эссе. – М.: Три квадрата, 2004. – С. 46–56
74. Колісник Р. Довкола світу: репортаж-спомин / Роман Колісник. – Торонто – Нью-Йорк: Накладом Братства колишніх Вояків 1-ї Української Дивізії УНА, 1982. – 95 с.
75. Колісник Р. Останній постріл / Роман Колісник. – Львів: Червона калина, 1992. – 272 с.
76. Колісниченко-Братунь Н. Еміграція душі, або феномен митця-емігранта в контексті українського менталітету / Н. Колісниченко-Братунь // Всесвіт. – 1996. – № 5–6. – С. 162–164.
77. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія / Наук. ред. М.Г. Жулинський / Ірина Констанкевич. – Луцьк: Вежа-Друк, 2014. – 420 с.

78. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / Упоряд., супровідні есеї, приміт. М.-Р. Стех / Ігор Костецький. – К.: Критика, 2005. – 526 с.

79. Костюк Г.О. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / Авт. вступ. ст. М. Жулинський, Н. Баштова / Г.О. Костюк. – Вашингтон – Київ: Укр. Вільна Акад. Наук, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2002. – 416 с.

80. Костюк Г. У світі ідей і образів: вибране. Критичні та історико-літературні роздуми, 1930–1980 / Григорій Костюк. – Нью-Йорк: Сучасність, 1983. – 536 с. – (Бібліотека «Прологу» і «Сучасності»).

81. Кримський А.Ю. Твори: У 5 т. Т. 2. Художня проза. Літературознавство і критика / Ред. тому О.Є. Засенко, авт. приміт. Н.О. Вишневської / А.Ю. Кримський. – К.: Наукова думка, 1972. – 718 с.

82. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. Г.К. Кошелева и Б.П. Нарумова / Юлия Кристева. – М.: РОССПЭН, 20014. – 656 с.

83. Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. з франц. З. Борисюк / Юлія Кристева. – К.: Основи, 2004. – 262 с.

84. Кукулин И. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / Илья Кукулин. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с. – (Серия «Научная библиотека»).

85. Кукулин И. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) / И. Кукулин // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 324–336.

86. Кукулин И. Уточнение понятий / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 2. – С. 304–314.

87. Курдидик Я. Два кулемети: Оповідання (з вояцького блокноту) / Ярослав Курдидик. – Нью-Йорк: Видавництво Товариства колишніх вояків УПА, 1954. – 83 с.

88. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда / Пер. А.К. Черноглазов, М.А. Титова / Жак Лакан. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 184 с.

89. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953–1954) / Пер. с франц. А. Черноглазова, М. Титовой / Жак Лакан. – М.: Гнозис, 1998. – 432 с.

90. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа / Пер. с франц. А. Черноглазова / Жак Лакан. – М.: Гнозис, 1999. – С. 508–516.

91. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: Доклад на Римском Конгрессе, читанный в Институте психологии Римского Университета 26 и 27 сентября 1953 года / Пер. с франц. А.К. Черноглазов / Жак Лакан. – М.: Гнозис, 1995. – 192 с.

92. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. с франц. Н.С. Автономовой / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис. – М.: Высшая школа, 1996. – 624 с.

93. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: українська класична література в порівняльному висвітленні / Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1979. – 288 с.

94. Липа Ю. Бій за українську літературу / Юрій Липа // Липа Ю. Твори: Том 4: Бій за українську літературу. Київ, вічне місто. – Львів: Каменяр, 2012. – 278 с. – (Серія «Спадщина»).

95. Літературознавча енциклопедія: В 2 т. – Т. 2. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

96. Лоза М. Роман Колісник «Останній постріл» / Михайло Лоза // Гомін України. – 1989. – № 9. – С. 4.

97. Львовский С. Различение травмы / Станислав Львовский // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 2. – С. 286–303.

98. Мазин В.А. Введение в Лакана / В.А. Мазин. – Нежин: Аспект-Полиграф, 2010. – 212 с.
99. Мак О. Видвигаю людину / Ольга Мак // Наше життя. – 1960. – № 7. – С. 9.
100. Мак О. Чудасій: Повість / Ольга Мак. – Торонто: Гомін України, 1956. – 214 с.
101. Манхейм К. Проблема интеллигенции. Исследование ее роли в прошлом и настоящем / Карл Манхейм // Манхейм К. Избранное: Социология культуры. – М.; СПб: Университетская книга, 2000. – С. 94–233.
102. Мельничук А. Очима Заходу: образ України в сучасній американській літературі / Аскольд Мельничук // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24–26 вересня 2002 р. / Укл. Т.Н. Денисова. – К.: ІМВ, 2004. – С. 445–462.
103. Митчелл Дж. Травма, признание и место языка / Джулиет Митчелл // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 785–808.
104. Мітчелл Дж. Психолоаналіз і фемінізм: радикальна переоцінка психоаналізу Фрейда / Пер. з англ. І. Добропас, Т. Шмігер; літ. ред. Т. Ястремська, наук. ред. С. Грабовська / Джуліет Мітчелл. – Львів: Астролябія, 2004. – 480 с.
105. Мороз О.В. Феномен культурной травмы в эпоху надлома империи / О.В. Мороз // Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Материалы Международной конференции (17–19 мая 2010 г.). – М.: ГИИ, 2010. – С. 514–515.
106. Мороз О. Дискурс травмы как методология изучения современности / О. Мороз // Мир культуры и культурология. – Вып. IV. – Санкт-Петербург: НОКО, 2015. – С. 192–201.

107. Мороз О. Дискурс насилія, или О нормалізуючих ефектах искусства / О. Мороз // Культурно-антропологические исследования. Вып. 1. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2013. – С. 56–67.
108. Мороз О. О «травме» в культурной памяти: фигура свидетеля / О. Мороз // Вестник РГГУ. – 2012. – № 11/12. – С. 29–37.
109. Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: история, репрезентация, свидетель / О. Мороз, Е. Суверина // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 125. – С. 59–74.
110. Нитченко Д. Силуети / Ред. О. Астаф'єв; Ніжинський держ. пед. ун-т ім. М. Гоголя / Дмитро Нитченко. – Ніжин: Ластівка; Мельбурн, 1998. – 142 с. – (Серія «Література української діаспори»).
111. Нора П. Проблематика мест памяти / Пьер Нора // Нора П. Франция – память. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 17–50.
112. Овсій І. Українська діаспора: спроби наукового розрізу / І. Овсій // Всесвіт. – 1996. – № 1. – С. 168–172.
113. Озік І. Метафори і пам'ять. Вибрані есеї / Пер. з англ. Я. Стріхи / І. Озік. – К.: Дух і Літера, 2014. – 288 с.
114. Остапчук Т. Художній образ покоління DP крізь призму постколоніального прочитання / Тетяна Остапчук // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – К.: Ларус, 2014. – С. 243–257.
115. Островерха М. Гроза калини / Михайло Островерха. – Нью-Йорк: Накл. автора, 1962. – 132 с.
116. Осьмачка Т. Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка. – Харків: Фоліо, 2007. – 346 с.
117. Осьмачка Т. Старший боярин; План до двору: Романи / Вступ. ст. С.П. Пінчук / Тодось Осьмачка. – К.: Український письменник, 1998. – 240 с.
118. Павленко Ю. Пошук самоідентичності через пам'ять міста: аналіз творчості П. Модіано / Юлія Павленко // Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Г.Сковороди:

Науково-теоретичний збірник. – Переяслав-Хмельницький, 2004. – С. 238–248.

119. Павленко Ю. Текст як сума фотографій: до розуміння минулого через утривалення його в кадрі / Юлія Павленко // Літературознавчі студії: збірник наукових праць. – Випуск 7. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 235–240.

120. Павличко С. Насильство як метафора (Дискурс насильства в українській літературі) / Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; упоряд. В.П. Агеєва, Б. Кравченко. – К.: Основи, 2002. – С. 589–595.

121. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – 2-е вид. – К.: Основи, 2001. – 328 с.

122. Павлишин М. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – 447 с.

123. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / Марко Павлишин // Слово і час. – 1994. – № 4–5. – С. 65–71.

124. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / Марко Павлишин // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 531–535.

125. Павлов Е. Шок пам'яті. Автобіографіческая поезика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. 2-е изд. / Авториз. пер. с англ. А. Скидана / Евгений Павлов. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 224 с. – (Серия «Научная библиотека»).

126. Піскун О.Ю. Письменник і тоталітаризм. Психоаналітична інтерпретація прози Тодося Осьмачки: монографія / Ольга Піскун. – Черкаси: Чабаненко Ю.Б., 2010. – 262 с.

127. Погорелов О. Художня література як історичне джерело для вивчення деяких аспектів Першої світової війни / Олексій Погорелов // Проблеми історії України ХІХ – початку ХХ ст. – 2005. – Вип. 9. – С. 131–135.

128. Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 351 с.
129. Рансьєр Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В.Е. Лапицкого / Жак Рансьєр. – СПб.; Москва: Machina, 2004. – 128 с.
130. Ревакович М. Persona non grata: Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / Пер. з англ. М. Дмитрієва та ін.; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Наук. т-во ім. Т.Г. Шевченка в Америці / Марія Ревакович. – К.: Критика, 2012. – 335 с. – (Серія «Критичні студії»).
131. Репина Л.П. Время, история, память (ключевые проблемы историографии на XIX Конгрессе МКИН) / Л.П. Репина // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории / Под ред. Л.П. Репиной и В.И. Уколовой. – Вып. 3. – М., 2000. – С. 5–14.
132. Рикер П. Память, история, забвение / Пер. с франц. И.И. Блауберг / Поль Рикер. – Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Серия «Французская философия XX века»).
133. Рождественская Е. Словами и телом: травма, нарратив, биография / Елена Рождественская // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 108–132.
134. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення / Микола Рябчук. – К.: Критика, 2000. – 304 с.
135. Рябчук М. Постколоніальний синдром: спостереження / Микола Рябчук. – К.: К.І.С., 2011. – 240 с.
136. Рязанцев С. Танатология: Учение о смерти / Сергей Рязанцев. – Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1994. – 380 с. – (Серия «Современная гуманистическая литература. Библиотека психоаналитической литературы»).
137. Саїд Е. Гуманізм і демократична критика / Пер. з англ. А. Чапай / Едвард Саїд. – К.: Медуза, 2014. – 142 с.
138. Саїд Е.В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун / Едвард В. Саїд. – К.: Основи, 2001. – 512 с.

139. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Пер. з англ. К. Ботанова / Едвард Саїд. – К.: Критика, 2007. – 608 с.

140. Сандомирская И. Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка / Ирина Сандомирская. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 428 с.

141. Сандомирская И. Мир наизнанку, жизнь на ощупь: история маленькой О. / Ирина Сандомирская // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 809–839.

142. Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: Размышление о репрезентации травмы / Эрик Сантнер // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 389–407.

143. Сенник Л.Т. Роман опору: український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л.Т. Сенник. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 240 с.

144. Славутич Я. Українська література в Канаді: Вибрані дослідження, статті, рецензії / Яр Славутич. – Едмонтон: Славута, 1992. – 336 с.

145. Сонтаг С. Смотрим на чужые страдания / Пер. с англ. В. Гольшев / Сьюзен Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 100 с.

146. Спивак Г.Ч. Террор: речь после 9–11 / Гаятри Чокраворти Спивак // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 864–900.

147. Співак Г.Ч. В інших світах: есеї з питань культурної політики / Пер. з англ. Р. Ткачук та ін. / Гаятрі Чакравотрі Співак. – К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2006. – 480 с.

148. Співак Г.Ч. Чи може підпорядковане промовляти? / Гаятрі Чакравотрі Співак // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 714–718.



149. Стебельський Б. Вступ / Богдан Стебельський // Мак О. Чудасій: Повість. – Торонто: Гомін України, 1956. – С. 5–10.
150. Стех М.-Р. Обламки епосу визвольної боротьби. Незавершені романи Ігоря Костецького / Марко-Роберт Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 254–255. – С. 291–298.
151. Тарнашинська Л. Література розфокусованої свідомості: до категорії «діаспора» та її інтерпретацій у літературознавстві / Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 412–432.
152. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка / В. Татаркевич. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.
153. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / Чарльз Тейлор. – К.: Дух і літера, 2005. – 584 с.
154. Токарська-Бакір Й. Історія як фетиш / Йоанна Токарська-Бакір // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2003. – № 28. – С. 306–323.
155. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. Корчинська / Ева Томпсон. – К.: Основи, 2006. – 368 с.
156. Трубина Е. Феномен вторичного свідетельства: между безразличием и «отказом от недоверчивости» / Елена Трубина // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 171–205.
157. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е. Трубиной и В. Харитоновой / Хайден Уайт. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – 528 с.
158. Українська діаспора: літературні постаті, твори, бібліографічні відомості / Упоряд. В.А. Просалової. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.
159. Ульберг С., Харт П., Бос С. Длинная тень беды: общественная и политическая память о катастрофе / Сюзан Ульберг, Пауль Харт, Селеста Бос //

Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 247–275.

160. Ушакин С. «Нам этой болью дышать»? : О травме, памяти и сообществах / Сергей Ушакин // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 5–41.

161. Фанон Ф. О насилии: Отрывки из книги «Весь мир голодных и рабов» / Франц Фанон // Антология современного анархизма и левого радикализма. – Москва: Ультракультура, 2003. – С. 15–78.

162. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

163. Фелман Ш. Слепота закона и ее формы, или Свидетельство невидимого / Шошана Фелман // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 516–557.

164. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / Ред. Е.С. Калмыкова, М.Б. Аграчева; пер. с нем. М.В. Вульф, Н.А. Алмаев / Зигмунд Фрейд. – М.: ООО Фирма СТД, 2003. – 624 с.

165. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р.Ф. Додельцева и К.М. Долгова, пер. Р.Ф. Додельцева / Зигмунд Фрейд. – М.: Республика. – С. 285–294.

166. Фрейд З. Основной инстинкт / Сост. П. Гуревич / Зигмунд Фрейд. – М.: Олимп, 1997. – 656 с. – (Серия «Классика зарубежной психологии»).

167. Фрейд З. Печаль и меланхолия / Зигмунд Фрейд // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – С. 211–231.

168. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Собр. соч. В 10 т. Т. 3: Психология бессознательного. – Москва: Фирма СТД, 2006. – С. 227–290.

169. Фрейд З. Страх Зигмунд Фрейд / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Страх. Тотем и табу

(Психология первобытной культуры): Сборник. – Минск: Попурри, 1998. – С. 241–321.

170. Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / Пер. с нем. и примеч. Р.Ф. Додельцева; послесл. К.М. Долгова / Зигмунд Фрейд. – М.: Наука, 1993. – 173 с.

171. Фрейд З. Я и Оно / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. – С. 80–135.

172. Фройд З. Вступ до психоаналізу / Пер. П. Таращук / Зигмунд Фройд. – К.: Основи, 1998. – 710 с.

173. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1994. – 448 с. – (Серия «Мыслители XX века»).

174. Фромм Э. Психоанализ и этика / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1993. – 416 с. – (Серия «Библиотека этической мысли»).

175. Фромм Э. Человеческая ситуация / Ред. и авт. предисл. Д.А. Леонтьев / Эрих Фромм. – М.: Смысл, 1995. – 240 с. – (Серия «Золотой фонд мировой психологии»).

176. Хардт М., Негри А. Империя / Пер. с англ. под общей ред. Г. Каменской / Майкл Хардт, Антонио Негри. – М.: Праксис, 2004. – 440 с.

177. Хорни К. Психоанализ и культура: Изб. Труды / К. Хорни, Э. Фромм. – М.: Юрист, 1995. – 624 с. – (Серия: «Лики культуры»).

178. Хрестоматія з української літератури в Канаді (1897–2000) / Упоряд. Я. Славутича та М. Шкандрія. – Едмонтон: Видавничий комітет «Слова», 2000. – 632 с.

179. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури. Росія та Україна в контексті глобалізації / Пер. з англ. К. Ботанова та ін. / Віталій Чернецький. – К.: Критика, 2013. – 430 с.

180. Шаламов В.Т. Красный крест / Шаламов В.Т. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1: Колымские рассказы / В.Т. Шаламов. – М.: Вагриус, Художественная литература, 1998. – С. 141–148.

181. Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / Варлам Шаламов. – М.: Республика, 1996. – 480 с. – (Серия «Прошлое и настоящее»).
182. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ. П. Таращук / Мирослав Шкандрій. – К.: Факт, 2004. – 494 с.
183. Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» / Виктор Шкловский. – М.: Пропаганда, 2002. – 462 с.
184. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – Нью-Йорк, 1954. – 157 с.
185. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / Пер. с польск. Н.Е. Морозовой / П. Штомпка. – М.: Логос, 2007. – 168 с.
186. Штомпка П. Культурная травма в посткоммунистическом обществе (статья вторая) / Пётр Штомпка // Социологические исследования. – 2001. – № 2. – С. 3–12.
187. Штомпка П. Социальное изменение как травма (статья первая) / Пётр Штомпка // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 6–16.
188. Alexander J. Toward a Theory of Cultural Trauma / Jeffrey Alexander // Cultural Trauma and Collective Identity. – Berkeley, CA: University of California Press, 2004. – P. 1–30.
189. American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. – Fifth. – Arlington, VA: American Psychiatric Publishing, 2013. – P. 271–280.
190. Ankersmit F. Trauma and Suffering: A Forgotten Source of Western Historical Consciousness / Franklin Ankersmit // Western Historical Thinking. An Intercultural Debate / Ed. by J. Rusen. – New York – Oxford: Berghahn Books, 2002. – P. 72–84.
191. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London & New York: Routledge, 2010. – 284 p.

192. Balaev M. Trends in Literary Trauma Theory / Michelle Balaev // *Mosaic* (Winnipeg). – Vol. 41. – № 2. – June 2008. – P. 149–166.
193. Bell D. Introduction. Memory, Trauma and World Politics / Duncan Bel // *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationships between Past and Present* / Ed. by D. Bell. – Palgrave MacMillan (March 30, 2010). – P. 1–29.
194. Benjamin W. *The Origin of German Tragic Drama* / Transl. by J. Osborne / Walter Benjamin. – New York: Verso, 1985. – 256 p.
195. Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // Benjamin W. *Illuminations* / Transl. by H. Zohn / Walter Benjamin. – New York: Schocken Books, 1969. – P. 217–251.
196. Bhabha H.K. *Nation and Narration* / Homi K. Bhabha. – New York: Routledge and Keegan Paul, 1990. – 397 p.
197. Bhabha H.K. *Postcolonial Criticism* / Homi K. Bhabha // *Redrawing the Boundaries: The Transformations of English and American Literature Studies* / Eds. S. Greenblatt and G. Gunn. – New York: MLA, 1992. – P. 437–463.
198. Bhabha H.K. *The Location of Culture* / Homi K. Bhabha. – London; New York: Routledge, 1994. – 408 p.
199. Blight David W. *The Memory Boom: Why and Why Now?* / David William Blight // *Memory in Mind and Culture* / Ed. by Pascal Boyer and James V. Wertsch. – New York: Cambridge UP, 2009. – P. 238–251.
200. Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* / Harold Bloom. – New York: Oxford University Press, 1997. – 158 p.
201. Bohachevsky-Chomiak M. *Feminists despite Themselves: Woman in Ukrainian Community Life, 1884–1939* / Marta Bohachevsky-Chomiak. – Edmonton, Alberta: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1988. – 460 p.
202. Bohachevsky-Chomiak M. *Political Communities and Gendered Ideologies in Contemporary Ukraine: the Vasyl and Maria Petryshyn memorial lecture Harvard University, 26 April 1994* / Marta Bohachevsky-Chomiak. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institute, Harvard University, 1994. – 25 p.

203. Boym S. On Diasporic Intimacy / Svetlana Boym // *Critical Inquiry* 24. – 1998. – № 2. – P. 498–524.

204. Braidotti R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* / Rosi Braidotti. – New York: Columbia University Press, 1994. – 326 p.

205. Budurowycz B. The Changing Image of Ukrainians in English-Canadian Fiction / B. Budurowycz // *Journal of Ukrainian Studies*. – 1989. – Vol. 14. – № 1–2. – P. 143–155.

206. Bukiet M.J. Crackpot Realism: Fiction for the Forthcoming Millennium / Melvin Jules Bukiet // *Review of Contemporary Fiction*. – 2003. – January, 16. – P. 4–22.

207. Callaghan M. *They Shall Inherit the Earth* / M. Callaghan. – New York: Random House, 1935. – 338 p.

208. Caruth C. *Literature in the Ashes of History* / Cathy Caruth. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. – 144 p.

209. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History* / Cathy Caruth // *Yale French studies*. – 1991. – № 79. – P. 161–192.

210. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* / Cathy Caruth. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. – 168 p.

211. Codde Ph. *Postmemory, Afterimages, Transferred Loss: First and Third Generation Holocaust Trauma in American Literature and Film* / Philippe Codde // *The Holocaust, Art and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. – Heidelberg: Winter, 2010. – P. 61–72.

212. Craps S., Buelens G. Introduction: Postcolonial Trauma Studies / Stef Craps, Gert Buelens // *Studies in the Novel*. – 2008. – Vol. 40. – № 1/2. – P. 1–12.

213. Cubilie A., Good C. Introduction: The Future of Testimony / A. Cubilie, C. Good // *Discourse*. Winter & Spring. – 2004. – Vol. 25 (1/2). – P. 4–18.

214. Deleuze G. *The Logic of Sense* / Transl. M. Lester and Ch. Stivale / Gilles Deleuze. – New York: Columbia University Press, 1990. – 394 p.

215. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* / Transl. R. Hurley, M. Seem, and H.R. Lane / Gilles Deleuze, Felix Guattari. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. – 400 p.

216. Derrida J. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida* / Jacques Derrida. – University of Nebraska Press, 1988. – 190 p.

217. Durrant S. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison* / S. Durrant. – Albany: SUNY, 2004. – 142 p.

218. Etkind A. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied* / Alexander Etkind. – Stanford, CA: Stanford University Press, 2013. – 328 p.

219. Fanon F. *A Dying Colonialism* / Transl. H. Chevalier / Frantz Fanon. – New York: Grove Press, 1966. – 182 p.

220. Fanon F. *Black Skin, White Masks* / Transl. Ch.L. Markmann / Frantz Fanon. – New York: Grove Press, 1967. – 222 p.

221. Fanon F. *On National Culture. Mutual Foundations for National Culture and Liberation Struggles* // Fanon F. *The Wretched of the Earth* / Transl. from the French by R. Philcox with commentary by J.-P. Sartre and H. Bhabha / Frantz Fanon. – New York: Grove Press, 2004. – P. 206–248.

222. Fanon F. *The Pitfalls on National Consciousness* / Transl. C. Farrington / Frantz Fanon // *The Wretched of the Earth*. – New York: Grove Press, 1963. – P. 148–205.

223. Fanon F. *Wyklęty lud ziemi* / Tłum. H. Tygielska / Frantz Fanon. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985. – 232 s.

224. Felman Sh. *Education and Crisis, or The Vicissitudes of Teaching* // *Trauma: Explorations in Memory* / Ed. by C. Caruth / Shoshanna Felman. – Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1995. – P. 13–60.

225. Felman Sh. *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah* / Shoshanna Felman // *Yale French Studies*. – 1991. – № 79. – P. 40.

226. Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* / Shoshanna Felman, Dori Laub. – New York: Taylor & Francis, 1992. – 294 p.
227. Felski R. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminists Literature and Social Change* / Rita Felski. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. – 240 p.
228. Frisch A. *The Ethics of Testimony: A Genealogical Perspective* / A. Frisch // *Discourse*. Winter & Spring 2004. – Vol. 52 (1/2). – P. 36–54.
229. Gandhi L. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction* / Leela Gandhi. – New York: Columbia University Press, 1998. – 192 p.
230. Grekul L. *Leaving Shadows: Literature in English by Canada's Ukrainians* / Lisa Grekul. – Edmonton: University of Alberta Press, 2005. – 256 p.
231. Gurr A. *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature* / Andrew Gurr. – Brighton: Harvester, 1981. – 160 p.
232. Herman J.L. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror* / Judith Lewis Herman. – New York: BasicBooks, 1992. – 304 p.
233. Hirsch M. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* / Marianne Hirsch. – Cambridge: Harvard University Press, 1997. – 306 p.
234. Hirsch M. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory* / Marianne Hirsch // *The Yale Journal of Criticism*. – 2001. – Vol. 14. – № 1. – P. 5–37.
235. Hirsch M. *The Generation of Postmemory* / Marianne Hirsch // *Poetics Today*. – 2008. – № 29 (1). – P. 103–128.
236. Kulyk Keefer J. *Coming Across Bones': Historiographic Ethnofiction* / Janice Kulyk Keefer // *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Quebecois Literature*. – Toronto: ECW Press, 1996. – P. 84–104.
237. Kulyk Keefer J. *The Green Library* / Janice Kulyk Keefer. – Toronto: Harper Collins, 1996. – 262 p.



238. Kulyk Keefer J. The Sacredness of Bridges: Writing Emigrant Experience / Janice Kulyk Keefer // *Literary Pluralities* / Ed. C. Verduyn. – Peterborough: Broadview Press & *Journal of Canadian Studies*, 1998. – P.97–110.

239. Lacan J. Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet / Jacques Lacan // *Yale French Studies. Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise.* – 1977. – № 55/56. – P. 11–52.

240. Lacan J. The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in psychoanalysis // Lacan J. *Ecrits: The First Complete* / Transl. by A. Sheridan / Jacques Lacan. – New York: W.W. Norton & Co, 1977. – P. 114–145.

241. Lacan J. The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis / Transl. with notes and commentary by A. Wilden / Jacques Lacan. – Baltimore: John Hopkins Press, 1981. – 235 p.

242. LaCapra D. History and Its Limits: Human, Animal, Violence / Dominic LaCapra. – Ithaca: Cornell University Press, 2009. – 230 p.

243. La Capra D. History and Memory after Auschwitz / Dominic LaCapra. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1998. – 232 p.

244. LaCapra D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma / Dominic LaCapra. – Ithaca: Cornell University Press, 1996. – 230 p.

245. LaCapra D. Representing the Holocaust: Reflections on the Historians' Debate / Dominic LaCapra // *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»* / S. Friedlander (ed.). – Cambridge: Harvard University Press, 1992. – P. 108–127.

246. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma / Dominick LaCapra. – JHU Press, 2001. – 226 p.

247. Laub D. Truth and Testimony: The Process and the Struggle / Dori Laub // *Trauma: Explorations in Memory.* / Edited, with Introductions by C. Caruth. – Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 1995. – P. 61–75.

248. Levinas E. Alterity and Transcendence / Trans. by M.B. Smith / Emmanuel Levinas. – London: Athlone, 1999. – 200 p.

249. Levinas E. *Time and the Other* / Trans. by R.A. Cohen / Emmanuel Levinas. – Pittsburg: Duquesne University Press, 1987. – 158 p.
250. Levi P. *Conversazioni e interviste (1963–1987)* / A cura di M. Belpoliti / Primo Levi. – Torino: Einaudi, 1997. – 352 p.
251. Lysenko V. *Men in Sheepskin Coats: A Study in Assimilation* / Vera Lysenko. – Toronto: The Ryerson Press, 1947. – 312 p.
252. Lysenko V. *Yellow Boots* / Vera Lysenko. – Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. – 355 p.
253. Leys R. *Trauma: A Genealogy* / Ruth Leys. – Chicago: University of Chicago Press, 2000. – 312 p.
254. Manning C.A. *Ukrainian Literature: Studies of the Leading Authors* / Clarence A. Manning. – Jersey City, NJ: Ukrainian National Association, 1944. – 126 p.
255. McClintock A. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* / Anne McClintock. – New York; London: Routledge, 1995. – 450 p.
256. Melnyczuk A. *Ambassador of the Dead* / Askold Melnyczuk. – Boston: Counterpoint Press, 2002. – 224 p.
257. Melnyczuk A. *What Is Told* / Askold Melnyczuk. – Boston; London: Faber and Faber, 1994. – 200 p.
258. Middleton P., Woods T. *Literatures of Memory. History, Time and Space in Postwar Writing* / P. Middleton, T. Woods. – Manchester; New York: Manchester University Press, 2000. – 336 p.
259. Mycak S. *Canuke Literature: Critical Essays on Canadian Ukrainians Writing* / Sonia Mycak. – Huntington, NY: Nova Science Publications, 2001. – 128 p.
260. Nora P. *Between Memory and History: Les Lieux de Memorie* / Paul Nora // *Representations*. – 1989. – № 26 (Special Issue: Memory and Counter-Memory). – P. 7–24.

261. Palmer Seiler T. Including the Female Immigrant Story: A Comparative Look at Immigrant Strategies / T. Seiler Palmer // *Canadian Ethnic Studies*. – 1996. – Vol. 28. – № 1. – P. 51–66.

262. Parry B. The Postcolonial: Conceptual Category or Chimera? / B. Parry // *The Yearbook of English Studies*. – 1997. – № 27. – P. 3–21.

263. Pavlyshyn M. Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture / Marko Pavlyshyn // *Australian Slavonic and East European Studies* 6. – 1992. – № 2. – P. 41–55.

264. Pavlyshyn M. Ukrainian Literature and the Erotics of Postcolonialism: Some Modest Proposition / Marko Pavlyshyn // *Harvard Ukrainian Studies* 17. – 1993. – № 1/2. – P. 110–126.

265. Pivato J. Effects on Italian Communities of Migration to Canada: A Literary Perspective / J. Pivato // *Migration and the Transformation of Cultures* / Ed. by J. Burnet. – Toronto: Multicultural History Society of Ontario, 1992. – P. 253–265.

266. Rasporich B. Retelling Vera Lysenko: A Feminist and Ethnic Writer / B. Rasporich // *Canadian Ethnic Studies*. – 1989. – Vol. 21. – № 2. – P. 38–52.

267. Rothe A. Popular Trauma Culture. Selling the Pain of Others in the Mass Media / Anne Rothe. – New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2011. – 222 p.

268. Said E. Reflection on Exile / Edward Said // *Granta* 13. – 1984. – P. 159–172.

269. Saidero D. Interview with Janice Kulyk Keefer / Deborah Saidero // *Janice Kulyk Keefer. Essays on her works* / Ed. by Deborah Saidero. – Toronto: Guernica, 2010. – P. 186–207.

270. Santner E.L. History beyond the Pleasure Principle: Thoughts on the Representation of Trauma / Eric L. Santner // *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* / Ed. by S. Friedländer. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. – P. 143–154.

271. Sharpe J. *Figures of Colonial Resistance* / Jenny Sharpe // *The Postcolonial Studies Reader* / Ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London – New York: Routledge, 1995. – P. 99–103.

272. Slavutych Y. *An Annotated Bibliography of Ukrainian Literature in Canada: Canadian Book Publications, 1908 – 1986.* – 3rd enlarged edition / Yar Slavutych. – Edmonton: Slavuta Publishers, 1987. – 166 p.

273. Slemon S. *Unsettling the Empire. Resistance Theory for the Second World* / Stephen Slemon // *World Literature in English.* – Vol. 30. – 1992. – P. 30–41.

274. Spivak G.Ch. *Can the Subaltern Speak?* / G.Ch. Spivak // *Marxism and the Interpretation of Culture.* – Chicago: Illinois University Press, 1988. – P. 271–313.

275. Struk D. *Ukrainian Émigré Literature in Canada* / D. Struk // *Identifications. Ethnicity and the Writer in Canada* / Ed. J. Balan. – Edmonton: The Canadian Institute of Ukrainian Studies, The University of Alberta, 1982. – P. 88–103.

276. Tatum J. *The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam* / James Tatum. – Chicago: University of Chicago Press, 2004. – 236 p.

277. Wiesel E. *For Some Measure of Humility* / E. Wiesel // *Sh'ma: A Journal of Jewish Responsibility.* – 1975. – № 5. – P. 314–315.

278. Zaleska-Onyshkevych M. *The Problem of the Definitive Literary Text and Political Censorship* / Maria Zaleska-Onyshkevych // *Perspectives on Modern Central and East European Literature: Quests for Identity* / Ed. T.P. Armstrong. – Houndmills, G. Britain & New York, NY: Palgrave, 2001. – P. 25-37.

279. Zizek S. *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out* / Slavoj Zizek. – New York: Routledge, 1992. – 280 p.

280. Zizek S. *The Sublime Object of Ideology* / Slavoj Zizek. – London – New York: Verso, 1989. – 240 p.