



Вадим Василенко

ДЕСКРИПЦІЯ ВОЄННОЇ ТРАВМИ У ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

У статті осмислені воєнна травма як специфічний культурний феномен, зумовлений умовами суспільно-історичного й індивідуально-авторського характеру, та особливості його реалізації у прозі української еміграції. Категорія травми, парадигматична для свідомості українських письменників-емігрантів, постає інструментом аналізу прихованих і закамуюваних у тексті смислів. Своєрідність письма, яке артикулює культурну антропологію війни, зумовлена розумінням універсального досвіду болю, що переростає національні й історичні межі. Маніфестування такого досвіду внеможливає ідеологічне ангажування, продукування кліше, політизацію травми й підкреслює етичну відповідальність, акумулює незначимі загальнолюдські цінності.

Ключові слова: травма, воєнна катастрофа, свідок, свідчення, пам'ять, лакуна, потік свідомості, українська еміграційна проза.

Осмилюючи історію ХХ ст. через категорію травми, сучасні вчені переважно сходяться на тому, що травматичний досвід є невід'ємною ознакою культурної дійсності, а поняття травми, відповідно, одним із центральних у гуманітарній науці. Ця тенденція простежується в дослідженнях західноєвропейських і північноамериканських теоретиків травми, зокрема Дж. Александра, Е. Альфена, К. Карут, Д. ЛаКапра, Д. Лауб, Р. Лейс, Е. Сантнера, Ш. Фелман та ін., які аналізують досвід катастрофічних подій ХХ ст. через прочитання психоаналітичних праць З. Фрейда. Серед катастроф, які інспірують пам'ять і свідомість сучасників, можна назвати Голодомор і Голокост, Першу, Другу світові, Холодну війни, Хіросіму й Нагасакі, Чорнобиль, розпад Радянського Союзу, падіння вєж-Близнюків, війну з тероризмом і чимало інших подій і процесів, пов'язаних із досвідом насильства, страждання, невизначеності тощо.

Дослідження психологічних наслідків Другої світової війни значно розширило уявлення вчених про модифікацію і трансмісію травми, а також породило діапазон питань, на які, фактично, не існує (та чи може існувати?) однозначної відповіді. Як упливає війна на людську свідомість, мислення, сприйняття світу й себе в ньому? Які 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 неефективні? Чи впливає формування терапевтичного контексту на подолання травми? Звісно, це далеко не вичерпний перелік питань, що перебувають у центрі уваги сучасних дослідників, однак він прогнозує, якими складними та суперечливими можуть бути відповіді на них. Проблемним є питання, як осмислити досвід катастрофічних подій, себто як увести до символічного порядку насилля та страждання, водночас не виключаючи сили моральних потрясінь, які вербально чи невербально намагаються передати ті, хто вижив?

У рамках вивчення цього питання принципово важливого, непроминального значення набули категорії свідка і свідчення, структурної відсутності – лакуни на тканині культури й історичної втрати. Симулюючи міфологізацію минулого, зазначає Д. ЛаКапра, відсутність і втрата, які переходять одна в одну, засвідчують неможливість людини чи спільноти (передусім національної) визнати свій травматичний досвід, усвідомити його та зробити частиною власного Я. Не менш актуальними можна вважати питання фрагментарної пам'яті, якою, за визначенням Дж. Батлер, є пам'ять про кожен воєнну катастрофу, та недоступності, «замкнутості» спогадів про досвід, здобутий на війні, яке Дж. Герман, аналізуючи психопатологію вояків Першої світової війни, співвідносить із поняттям «великого замовчування» («Great Unmentionable»). Утім, перш ніж перейти до розгляду цих понять, звернімося до теорії травми, апробованої в працях З. Фрейда, Ж. Лакана та С. Жижека, котрі стали ключовими, основоположними для психоаналізу загалом і студій травми зокрема.

Як відомо, З. Фройд обґрунтував концептуальну модель травми, досліджуючи травматичні невротизми. У праці «По той бік принципу задоволення» (1920), присвяченій вивченню невротизмів у солдатів, які повернулися з 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» [13, с. 205]. Зміщуючи оптику з «витіснення» на «повернення» травми, З. Фройд зазначає, що травматичний досвід не зводиться до «провалів» в оповіді пацієнта,

а стає ядром, навколо якого «нарощується захисна шкаралупа оповіді». Отож, травма задає траєкторію оповіді, не стаючи до того ж предметом самої оповіді. Інакше кажучи, в розвитку теорії, запропонованої З. Фройдом, можна простежити, як із «провалу» в символічній структурі («нерозбірлива історія») травма перетворюється в структуро-творчий принцип («нав'язливе повторення»). Оповідні стратегії, що усталилися, вказує дослідник, не мають змоги виразити травматичний досвід, 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 тощо¹. 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» [19, с. 20].

Інтерпретуючи ідею З. Фрейда, Ж. Лакан наголошує: «У такий момент „щось” відокремлюється від суб'єкта в тому самому символічному світі, в процесі інтеграції якого суб'єкт перебуває. Надалі це „щось” вже 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 невідконтрольне та невіддільне йому» [7, с. 253–254]. Те, що відокремлюється від суб'єкта, в розумінні Ж. Лакана набуває значення симптому, який позначає «витіснений смисл», що відсилає назад до травми. Розмірковуючи про травматичну природу культури, вчений зауважує, що 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 в працях К. Карут, Д. Лауб, Ш. Фелман. Звісно, дослідження травматичного впливу на історичні й аксіологічні конструкції суспільства у дослідженнях цих та інших теоретиків травми спиралися не лише на спостереження З. Фрейда, а й на аналіз подій Другої світової війни, вивчення наслідків Голокосту, падіння веж-Близнюків тощо.

Переосмислюючи тезу Ж. Лакана про травматичну природу культури, С. Жижек, зі свого боку, доводить, що використання психоаналітичних моделей З. Фрейда може бути продуктивним для аналізу національних спільнот, які він, услід

¹ Звідси можна припустити, що вербальні чи невербальні оповіді про воєнну, економічну, природну чи іншу катастрофу є не чим іншим, як результатом «проговорення» травматичної пам'яті.

за Б. Андерсоном, вважає «уявними»². С. Жижек твердить, що фактором, який єднає «уявну спільноту», 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, потрібно шукати стимули до формування колективної ідентичності. Він пише: «...зовсім не важливо, чи мала травма місце насправді, чи сталася вона в 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, щоб дати нам зрозуміти деформацію символічної структури» [24, с. 75].

Нагадаємо, що Ж. Лакан свого часу запропонував три основні реєстри, які визначають настрій психічної діяльності суб'єкта: Реальне, Уявне та Символічне. Лаканова теорія стадії дзеркала, в 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 в 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 [23, с. 126]. Упізнавання себе у відображенні «на виступі» є не чим іншим, як стратегічним вивертом, визнанням розриву між символічним вираженням, зафіксованим рамою дзеркала, та його прототипом. Тобто функція дзеркального відображення полягає в тому, щоб 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 [8, с. 126].

Використовуючи логіку «фантазматичної цілісності», запропоновану Ж. Лаканом, С. Жижек убачає в національній спільноті такий самий продукт уяви, цілісність якого забезпечується «аморфним залишком», розташованим по інший бік «суспільного дзеркала». Непроминальне значення при

² У своїй праці Б. Андерсон вказує, що роль уяви незамінна в процесі соціального «цементування» національної спільноти, оскільки члени цієї спільноти позбавлені реальної можливості вивірити на практиці та у своєму власному досвіді консолідуючий характер такої форми соціальності (Див.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества / Бенедикт Андерсон. – М. : Канон-Пресс, 2001. – С. 31).



цьому має роль втрати, адже «уявні спільноти», відповідно до його твердження, стають «спільнотами втрати», а подолання травми рівнозначне розпаду спільноти. Має сенс і зворотне твердження: пошук консолідувальної травми, активація історичних трагедій, відтворення почуття втрати стають затребуваними при формуванні почуття співпричетності до національного Я. Як констатує С. Ушакін, «уявні травми реалізуються насамперед через зображення жертви» [11, с. 25].

Екстраполюючи тезу про консолідувальну функцію травми на українську еміграційну літературу повоєнного часу, можна стверджувати, що еміграційна спільнота загалом постала як «спільнота втрати», а література, виворочена в еміграції, була не чим іншим, як «структурною лакуною»³, про яку пише Д. ЛаКапра. Евристично продуктивною щодо повоєнної української еміграції може бути теорія «емоційної спільноти», обґрунтована Б. Розенвейн. Розрізняючи «соціальні спільноти», об'єднані спільністю історичних умов, суспільних норм, дослідниця вирізняє «спільноти текстуальні», сферовані 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 міжпоколінневої комунікації «меморіальна спільнота» неодмінно трансформується в «текстуальну», оскільки пам'ять про втрату закріплюється у відповідних текстах. Трансформацію та комбінування «меморіального» й «текстуального» спостерігаємо на прикладі літератури української еміграції, 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 суттєвого оновлення.

Так, розмірковуючи над причинами звернення письменників-емігрантів до автобіографічного письма, І. Констанкевич стверджує, що в повоєн-

³ Домінантною формою відображення втрати у прозі української еміграції було не відтворення травматичного розриву на рівні поезики, 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 і використання нарративу, свідоме чи несвідоме призначення якого полягає в тому, щоб витерти сліди тієї травми чи втрати, яка, власне, породила цей нарратив» (Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: Размышление о репрезентации травмы / Эрик Сантнер // Травма: пункты : сборник статей / сост. С. Ушакін и Е. Трубина. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 392).

ний період їхня травматична пам'ять зоставалася непроговореною, а національно-культурна ідентичність тяжіла над прірвою незнання про власне минуле. Саме процес автобіографічного письма, на думку дослідниці, трансформувалася життєвий досвід у послідовну внутрішню несуперечливу історію [4, с. 50]. Закономірно, що в літературі української еміграції в повоєнну добу з'являється низка творів (І. Багряного, В. Барки, Д. Гуменної, І. Качуровського, Ю. Косача, І. Костецького, О. Мак, У. Самчука та ін.), у центрі яких перебуває культ утраченого суб'єкта (батьківщини, нації, дому тощо). Дослідження воєнної травми, відтак, дозволяє з'ясувати, в який спосіб і за допомогою яких прийомів втрата або лакуна проявляються в травматичних текстах⁴.

У розмові про реконцептуалізацію поняття свідчення варто згадати теоретично обґрунтовану в праці «Література на згадці історії» (2013) К. Карут ідею про новий тип «подій 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». Концептуалізуючи цю ідею, К. Карут дійшла висновку, що виразити травму в культурі можна не інакше, як через безмовність. Теоретичне ядро, всередині якого дослідниця висновує таке розуміння поняття «свідчення», визначає насамперед втрата мови. Апелуючи до постулатів Ж. Дерріди, викладених у його «Поетиці та політиці свідчення», К. Карут актуалізує чимало питань, загалом 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 конститууються через власне зникнення» [16, с. 77]. Загалом, у своїй праці К. Карут доходить того самого висновку, який 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 смислу, але, відмовляючись від смислу, вона наближається до безмов'я і, зрештою, досягає інакшої безсенсовості – безсенсовості повноправ-

⁴ Травматичним вважаємо такий текст, який передає почуття втрати як на індивідуальному, так і на колективному рівнях.



ного свідка, того, хто за визначенням не може свідчити» [1, с. 178].

Покликаючись на твори П. Леві, колишнього в'язня Освенцима, Дж. Агамбен стверджує, що справжні свідки – це ті, хто не повернувся живими з концтаборів і фронтів Другої світової війни. Сам П. Леві, розмірковуючи в книзі «Загиблі та врятовані» (1986) над феноменом автора як свідка катастроф, пише: «...не ми, хто залишився в живих, справжні свідки... Про знищення, доведене до кінця, цілком завершено, ще не розповів ніхто, бо ніхто не повернувся, щоб розповісти про свою смерть» [20, с. 215–216]. Для нього, як і для Дж. Агамбена, залишається нез'ясованим, про що можуть свідчити ті, які вижили після катастрофи? Про що і як можна свідчити, коли свідчити загалом неможливо? Чи може батько розповісти синові про власну смерть? Що і як може розповісти нащадкам той, хто згорів у печах Освенцима, чи той, кого розірвало снарядом на полі бою? Ці питання, порушені в книзі П. Леві, у праці Дж. Агамбена є не так риторичними, як проблемними. Насправді свідка ніхто не спонукає свідчити, він не прагне змінювати минуле чи виправдовувати його, зате готовий свідчити про нього. Ще радикальніше твердження, неприйнятне для П. Леві, проте взяте ним до уваги, відстоює Е. Візель: «Ті, хто не пізнав цього на собі, ніколи не зрозуміють; ті, хто випробував, ніколи не розкажуть; усе буде недостовірно, неповно. Минуле належить мертвим» [22, с. 314]. Суголосну позицію займає В. Шаламов, уважаючи табірний досвід не лише негативним і непередаваним, а й узагалі нікому не потрібним. Та деструктивна сила, якою він володіє, наголошує письменник, в'язень радянських концтаборів, є не лише травматичною, а й убивчою для психіки людини. Дж. Агамбен, своєю чергою, переконаний: ті, хто вижив, можуть бути лише умовними свідками, оскільки вони не дійшли до межі смерті та свідчать голосами померлих, які неспроможні розповісти самі про себе. 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 по суті дорівнює тому, що в ньому відсутнє, містить у своїй серцевині те, про що свідчити неможливо» [20, с. 153]. Те, про що свідчити неможливо, що неможливо переповісти з вірогідністю, усвідомити повністю, на думку Ф. Анкерсміта, становить «нерозкрите ядро оповіді», яке «за самою своєю сутністю болісне, якщо не травматичне» [2, с. 484–485].

Нерозкрите ядро оповіді є стимулянт, який змушує свідка розповісти чи описати травматичну історію. За словами Ф. Анкерсміта, вона потребує фіксації, проте не піддається опису, реалізуючись як дескрипція чогось неможливого, неописуваного, немислимого. У своїй праці голландський учений не втомлюється повторювати, що європей-

ський історичний дискурс уповні детерміновано травматичними подіями, бо колективний досвід жаху та страху, пережитий Європою в часи 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» [15, 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 самим 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 уходження у мову тощо» [18, с. 192]. На думку Д. ЛаКапри, завдання аналітика полягає насамперед у тому, аби ретельно з'ясувати, в який спосіб травматичний досвід усього людства вписано в конкретний досвід, у такі події, наприклад, 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 проблема свідка, дослідники вважають проблему роздрібнення пам'яті, «замкнутості», недоступності спогадів про травму. 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 своїх 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» [14, 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 [17, с. 70]. Узагальнюючи постулати В. Шкловського та Дж. Герман, С. Ушакін зазначає, що уривчастість сприйняття, незв'язаність пам'яті в підсумку стають не лише своєрідним відображенням роздробленого характеру воєнних переживань, а й символічними спробами «роздробити» вплив воєнного життя в повоєнних умовах. Самоочевидно, 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. Одним із найпереконливіших зображень того, як воєнна травма абсорбується у свідомість людини, що повернулася з фронту, може бути оповідання «Червоний сміх» (1905) Л. Андрєєва, написане під враженням від подій російсько-японської війни. Під час одного з боїв, у якому дві частини однієї армії, засліплені незрозумілою лютью, розстріляли одна одну, оповідачеві відірвало обидві ноги, внаслідок чого його комісували з фронту. Однак усі спроби відновити свою попередню ідентичність у повоєнному світі зазнають невдачі, а сам персонаж божеволіє, уявляючи, ніби пише геніальний твір про війну. Водночас від брата оповідача читач дізнається, що герой, якому відірвало ноги, помер, інфікувавши перед цим його такими страхами, від яких він невдовзі «повинен позбутися розуму». Так Л. Андрєєв показує трансмісію невеличкого досвіду, здобутого на війні, потребу екстерналізувати, винести травму за межі власного досвіду.

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 рутинною [21, с. 122]. Обґрунтована Дж. Татумом тенденція посприяла відходу від традиційного ототожнення спогадів про війну зі спогадами власне військових. Увагу сучасних дослідників натомість привертають свідчення, що репрезентують різні, часто неоднозначні, суперечливі відображення 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, щоб дістатися серцевини унікального травматичного досвіду.

Не випадково у «Воєнних історіях» (2003) Ч. Бернстін, намагаючись осмислити воєнну катастрофу, пов'язує явище війни із прозою, вказуючи на те, що одне витікає з іншого: «Війна – це продовження прози іншими засобами». Корпус текстів,

спрямованих на дескрипцію воєнної травми, який репрезентує проза української еміграції, дає підстави говорити як мінімум про два типи досвіду: фронтовий, позначений світоглядом воїна, ветерана, та цивільний, обивательський. Досвіди фронтового буття, з одного боку, й окупації, з іншого, становлять два паралельні, проте взаємопов'язані свідчення про воєнну катастрофу, що реалізуються через сукупність посттравматичних симптомів, які, будучи символічними, проявляються у свідомості або не дають про себе знати до того часу, доки спогади про травму не актуалізуються в пам'яті. Як відомо, симптом – одне з ключових понять психоаналітичної інтерпретації – відсилає нас до розривів індивідуального та колективного несвідомого, бо, відповідно до теорії С. Жижека, «виникає там, де світ збивається з ритму, де рух символічної комунікації переривається» [3, с. 78].

Природу воєнної травми у творах І. Костецького, Ю. Косача, Р. Колісника, Я. Курдидика, про які йтиметься тут, визначає відмова від безпосереднього зображення воєнних подій, зосередження уваги на переживаннях індивідуума, усвідомленні внутрішньої спорідненості з воєнним супротивником, а в деяких випадках навіть прагнення розділити вину за скоєне. Така тенденція, характерна для письма авторів, чия участь у воєнних подіях була безпосередньою чи опосередкованою, сприяла вищезгаданому позитивним якостей людини, уникненню одноплосковості, 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, ззовні чи зсередини, недостатньо бути сучасником, самовидцем або навіть учасником війни⁵. Здається вірогідним, що для того, щоб свідчити про війну конструктивно, необхідно не лише «опрацювати» власну травму, а й апелювати до травми національної, культурно, ментально маркованого Іншого. Симптоми травматичної втрати об'єкта (батьківщини, держави, 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 несуттєво, чи означала така зустріч безпосередній або опосередкований діалог з Іншим, чи кардинальну відмову від нього. Психічний, психосоматичний розлад, спричинені впливом зустрічі з Іншим, в обох випадках були неминучими.

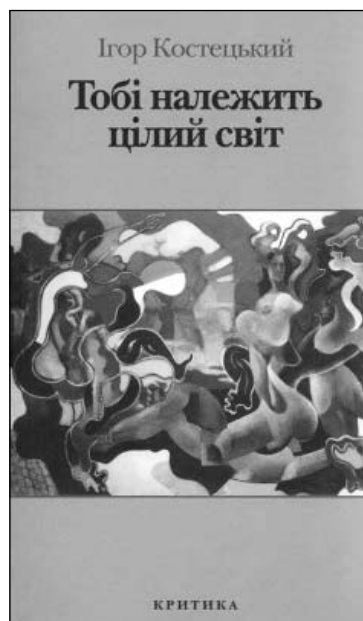
У новелі «Тобі належить цілий світ» (1946) І. Костецького травматична зустріч Фріца Мюллера з Іншим підриває його уявлення про поняття честі,

⁵ На останньому наполягає С. Ушакін, стверджуючи, що «семіотика війни невіддільна від афективної пам'яті про неї», себто для того, щоб зрозуміти воєнний досвід, його треба пережити самому.

свободи, цивілізації загалом, що закінчується моральним і фізичним самогубством героя. Натомість в «Останній атаці» (1937) Ю. Косача така зустріч німецького піхотинця Отто Гагенава є не лише травматичною, а значною мірою психотерапевтичною. Зустріч з Іншим у збірці «Два кулемети» (1954) Я. Курдидика й у повісті «Останній постріл» (1989) Р. Колісника закінчується брато- й синовбивством, що детермінує Другу світову війну як людино- та націєвбивчу. У «Двох кулеметах» Я. Курдидика чотовий Заруба розповідає бійцям про абсурдну смерть свого брата, радянського солдата, який загинув од випадкового пострілу в той момент, коли збирався переходити до УПА. У повісті «Останній постріл» Р. Колісника вояк дивізії «Галичина», вістун Юрій Колос, зупинившись над тілом убитого радянського солдата, впізнає в ньому свого однокласника Романа Папірчука, а після битви під Бродами стає свідком убивства батьком (червоноармійцем) свого сина (дивізійника). Зустрічі з Іншим, зображені в історіях Роми та Гальмута 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 неможливе.

У цьому контексті особливу увагу привертають твори І. Костецького та Ю. Косача – корифеїв рафінованої української еміграції. Аналіз психіки людини, враженої війною, обидва письменники реалізують, удаючись до прийомів безпосереднього («потік свідомості», «внутрішнє мовлення», невластна пряма мова тощо) та опосередкованого (художні напливи, монтаж тощо) психологізму, прагнучи максимально точно відтворити свідомі та підсвідомі процеси й імпульси, відбиті в миттєвих враженнях, думках, почуттях. Непромишлене значення в «Тобі належить цілий світ» І. Костецького та «Ноктюрні b-mol» Ю. Косача має ситуація лакуни, себто розриву між оповіддю про травма-

тичну подію та дійсністю, коли читач не отримує однозначної відповіді на питання, де відбувається подія та чи відбувається вона взагалі. Така спрямованість у відтворенні психологічної, психосоматичної травм, пов'язаних із реальною чи уявною катастрофами, – одна з найактуальніших у західноєвропейській і північноамериканській прозі повоєнного часу.



тичної травм, пов'язаних із 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, неспроможних збагнути, за які провини їх готують на заклання, адже 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, в якому на той час не було жодного німецького солдата, проте були жінки, діти, американські військовополонені. (Винищення американцями своїх співвітчизників тут сприймається як доведення того, що всі, хто бере участь у воєнних діях, є потенційними вбивцями, а світ, що перебуває в стані війни, неподвладний людському розуму, подібний до божевільні.)

У творчості І. Костецького проблема впливу війни на свідомість порушено в романах «Мертвих більше нема» із присвятою Степанові Бандері, «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 ввійшли 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., суть якого схематично можна звести до найважливішого: необхідності залишатися людиною в, здавалось би, неможливих умовах [5, 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, але й «що», відповідальне за тему, етику та мораль. Він констатує: «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» [10, 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» [10, с. 293].

У новелі «Тобі належить цілий світ» І. Костецький трансформує тему фізичної і психічної травм, які переживає герой новели німець Фріц Мюллер, повернувшись із упівського полону та концтабору Бухенвальду, у вагомий сюжетотворчий конструкт. Пропонуючи читачеві такий тип твору, в якому ситуація замовчування замінює оповідь про подію, та водночас звертаючись до німецького психотравматичного досвіду, у своєму письмі І. Костецький суголосний із К. Ісігуро, який апробував такий підхід у романах «Там, де в серпанку пагорби» (1982) та «Художник хиткого світу» (1986), апелюючи до посттравматичного досвіду Японії.

Воєнна травма, яку переживає німецький вояк Фріц Мюллер, у «Тобі належить цілий світ» І. Костецького проявляється як фізично, так і лінгвістично. Даремно намагаючись налагодити життя в повоєнній Німеччині, встановити взаєморозуміння в родині, яка вижила після бомбардувань, він проявляє відчуженість, неспроможність адаптуватися до повоєнного світу, повернути собі попередню ідентичність. Утім, поле травми колишнього ветерана вермахту, який переживає депресію, не обмежується лише фізичними ранами, які він виніс із поля бою та упівського полону, як і не складається в категорії поразки чи втрати, котрі, попри те, що дають про себе знати, все ж не є визначальними. Травма Фріца стає лакуною, яку не можуть заповнити мати, дружина, син, яка загалом не підлягає зціленню, є неминучою та непоборною, бо пов'язана з переосмисленням етичного закону, який десигнує природу «того, за що варто вмирати». Ядро травми сконцентровано навколо психологічного оновлення Фріца, зміщення акценту з принципу, що йому

«належить цілий світ» тому, що він німець, на принцип, що світ «належить винятково добрим людям», які виборюють справедливість у, здавалось би, неможливих умовах. Психологічна метаморфоза, що відбувається з Фріцом, у якій криється ядро травми, не обмежується переосмисленням етичного закону (як, наприклад, в Отто Гагенава з новели «Остання атака» Ю. Косача). Вона зумовлена 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 й 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 висуває нову біографічну історію, нову траєкторію життєвого досвіду, незалежно від того, запрогне чи не запрогне герой скористатися ним після того, як спроба повернути попередню, довоєнну ідентичність, пов'язану з усталеним розумінням своєї політичної і культурної приналежності, зазнає краху.

Форма свідчення про травму як про «те, що станеться», надто рідко трапляється в літературі, а в прозі української еміграції становить радше виняток, як власне постать і творчість самого І. Костецького. Цікаво, що фіксація травми в «Тобі належить цілий світ» реалізується 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» [9, с. 171]. Отож, використання прийому «потoku свідомості» дає змогу авторові створити зовнішню та внутрішню напругу, показавши «переплетіння уривчастих ниток свідомості». А «правдиво витворити його – це означає дати можливість зазирнути в одну з найбільших таємниць людської психіки» [12, с. 131].

І. Костецький концентрує 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 Фріца переживає двічі: після першого удару по голові, переміщуючись зі світу ідилічного німецького міста у світ воєнного хаосу (упівського полону, націоналістичного підпілля, концтабору Бухенвальду), та після другого, дистанціюючись зі 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 (ніби Григора з новели «Божественна лжа» (1946), травма якого пов'язана з кардинальною зміною ідентичності) до подорожі «на атоли, в Анди, на Вогненну Землю» [5, с. 182]. Так замість зцілення (регресії) травма Фріца, який покидає дім, родину, Німеччину, лише розпалює його уяву (прогресує).

Як бачимо, 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) самотвердженя. Текстову лакуну можна помітити й у зміщенні сенсу, велика частина якого йде в підтекст. Відтак з'являються навмисні «підміни» та «застереження», або, вдаючись до поняття Д. Лоджа, «замикання», завдяки яким читач розуміє внутрішній зміст твору. І. Костецький, оповідаючи травматичну історію Фріца, дає змогу відчувати власну інтенцію не лише в психологічному дисбалансі протагоніста, а й у значущих деталях оповіді. Можна припустити, що така побудова новели вказує на масштабність і водночас «невиліковність» травми, нанесеної героєві військовою катастрофою, адже, як пише К. Карут, повернувшись із війни й утративши свою попередню ідентичність, солдати різних армій, були «заживо поховані повоєнними реаліями». Рефлексує над кінострічкою німецького режисера Р. Симона «Жінка та незнайомиць» (1985), вона описує ситуацію, в якій герой, що повернувся з війни, не може відшукати власну ідентичність, бо уявна смерть, у яку повірили близькі та рідні, здається йому реальнішою за життя.

На дескрипцію військової травми, реалізовану через ситуацію лакуни, натрапляємо в «Художникові хиткого світу», «Там, де в серпанку пагорби» К. Ісігуро, в яких прийом замовчування, нерозповідання про подію заміщує собою розповідь про неї. Так само, як німецький вояк Франц із новели І. Костецького, японський художник пан Оно з роману К. Ісігуро стикається з необхідністю розібратися зі власним минулим, пов'язаним з епохою мілітаризації Японії та Другої світової війни. Відчуження пана Оно пов'язане з неприйняттям ідеалів японської молоді, яка, здається йому, бездумно засуджує воєнне минуле, споживаючи натомість чужі американські цінності. Малюючи картини, він поволі відходить од модерністської традиції зображення «хиткого» японського світу й береться возвеличувати японський націоналізм. Однак мілітаристські погляди в повоєнному світі скомпromетовані, а самому художнику доводиться відмовитися від них заради майбутнього своєї доньки Норіко, яка одружується з американцем. Та все ж, навіть певною мірою «опрацювавши» травму, пан Оно не повністю розкається у власному минулому, продовжуючи вважати американізацію Японії згубним

для країни явищем. У романі «Там, де в серпанку пагорби» ситуація лакуни особливо значуща, бо й наприкінці твору читач не має чіткого уявлення про те, чия історію в ньому розказано. До такого прийому, проте з іншою настановою, вдається в «Ноктюрні b-mol» Ю. Косач, коли, оповідаючи про вбивство Ромою Гельмута, не дає читачеві однозначної відповіді на питання про те, чи відбувається подія наяву, чи вві сні тощо. За сюжетом роману К. Ісігуро, японська емігрантка Ецуко, чия донька покінчила життя самогубством в Англії, не зізнається нікому, навіть найближчим, у тому, що Кейко нема серед живих. Оповідаючи про минуле Японії, вона, здавалося б, розповідає історію дивної жінки на ймення Сатико, яка вирішила за будь-яку ціну покинути Японію, та її доньки Маріко, що стала жертвою рішучості своєї матері. Однак низка застережень, зроблених автором, видає те, що Кейко, яка покінчила із собою, та Маріко – одна й та сама особа, у зв'язку з чим постає питання про присвоєння Ецуко чужого минулого, так само, як в «Останній атаці» Ю. Косача відбувається присвоєння Отто Гаганевом чужого одягу та смерті.

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. Протилежне розуміння Ю. Косач демонструє в «Останній атаці», для протагоніста якої, Отто Гаганева, зустріч з Іншим, пов'язана зі зломом етичного закону, стає не лише травматичною, а й терапевтичною. Зміщення акцентів у сприйнятті Отто війни пов'язане 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 й пошуками себе самого; фрустрацію, пов'язану з бажанням сексуального зближення з Івгою, та компенсацією цього бажання, реалізовану через убивство австрійського дезертира; приреченість, пережиту від зустрічі зі смертельно пораненим німцем, яка штовхає його до повернення на фронт, фактичного самогубства.

Не розуміючи власного призначення та відчуючи внутрішню роздвоєність, Отто, який із дитинства мріяв бути героєм, зажадав «стати людиною, людиною, а не машиною та гарматним м'ясом» [9, с. 31]. Те, що недавно мало для нього зміст, було сповненим гордості та слави, стало безглуздим і непотрібним, а тому, покидаючи своїх соратників, дезертируючи з армії, він прагне знайти самого себе, власну, а не накинуту ззовні 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 є травматичним. Якщо для Отто участь у війні зда-

ється співучастю в чомусь нелюдському, то для Франца – це сакральний обов'язок перед вітчизною та нацією, бо «саме в тому краса – дати забити себе для справи, до якої не прив'язуєш жодної особистої ваги» [9, с. 30]. Проте екзальтоване сприйняття Францом війни та смерті є не чим іншим, як утечею від реальності: його уявлення про війну та смерть базуються 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.

Відмова Отто від своєї попередньої ідентичності пов'язана 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 могутності – це, власне, запанувати над усіма умовностями життя. Не прийняти оточення, не датися нікому зігнути, перемогти кожного, хто стає на дорозі, – це й є могутність...» [9, 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 вирішити вмерти. Своїм учинком він, у повній згоді з теорією І. 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, симулюють 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, щоб знайти себе справжню. Психоемоційним підґрунтям до такого переосмислення стають, з одного боку, сексуальний потяг до Івги, а з іншого – вбивство австрійського дезертира, викликані глибокою фрустрацією героя. Жадаючи тілесного зближення з Івгою та водночас тамуючи своє бажання, сублі-

муючи 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» [9, 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, щоб жити» [9, с. 43].

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

Травму зустрічі з Іншим, потраченим Чужинцем, у «Ноктюрні b-moll» Ю. Косач діагностує через зображення психоемоційного дисбалансу Гельмута, в якому сентиментальність та

естетизм поєднуються з винятковою моральною ницістю й садизмом, і Роми, дисбаланс якої викликано протиріччями між почуттям до Гельмута й вагою обов'язку вбити його, накладеного наказом підпільної організації.

Нездатність Роми побачити фізичну слабкість, моральну ницість убивці, чия сентиментальність поєднується з бажанням 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 в Роми фрустрацію, яка не дозволяє їй здійснити план убивства Гельмута відразу. Примітно, що сприйняття Ромою Гель-

мути відразу. Примітно, що сприйняття Ромою Гель-



мута на початку й наприкінці новели кардинально різняться: замість бажання розділити з ним смерть – померти під час атентату на будинок нацистського коменданта українських бойовиків, Рома вирішує вбити його сама. Таке рішення мотивоване 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 спрямовані на те, щоб підкреслити психоемоційний дисбаланс. 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...» [9, 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...» [9, с. 173]. Травматичне роздвоєння Роми проявляється й лінгвістично: якщо в 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 Роминоного 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 вірші. Обличчя то зникало, то виринало в мряці, в темряві, то осявалось, як у грозову ніч, обличчя, мов зоря, таким переливом-мерехтом-тремтом» [9, 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» [9, с. 176]. Використання кінематографічної техніки монтажу, наплив дозволяє глибше розкрити таємниці людської психіки, зробити акцент на важливих для розуміння твору деталях, навівши на них відповідний фокус сприйняття.

Рому та Гельмута незмінно супроводжує музика – впродовж твору грає скрипка, радіо, орган. Вона наповнює собою кімнату, в якій перебуває Рома, та катівню, де орудує Гельмут. Для Роми вона 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 самий 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, в 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 (1990). Переживши згвалтування в період тоталітаризму, в минулому опозиціонера, тепер дружина

південноамериканського політика та правозахисника Херардо Ексобара, не може вжитися в новій, посттоталітарній дійсності, перебуваючи під владою нав'язливих кошмарів од пережитого насилля – фізичного та звукового, вчиненого над нею з використанням класичної музики, яка була тлом під час згвалтування. Впізнання Пауліною гвалтівника в лікаріві Роберто Міранду, приятеліві свого чоловіка, майже інтуїтивне: особи свого кривдника вона не бачила, тому що в неї були зав'язані очі, проте запам'ятала його голос, слова, вирази, навіть запах, які в усьому виказують лікаря.

Для Р. Колісника ситуація війни стає приводом для розкриття природи самообману, усвідомлення героєм найочевидніших негативних рис, які раніше асоціювалися в нього із супротивником, у собі

самому, що внутрішньо зближує повість «Останній постріл», наприклад, із романом «Невинний» (1990) І. Макюена. Попри те, що в романі І. Макюена, на відміну від повісті Р. Колісника, воєнна драма перебуває «за лаштунками», а події відбуваються в повоєнному Берліні, в обох творах акцент поставлено на тому, як воєнні чи повоєнні катаклізми в кардинальний і незворотний спосіб уплинули на свідомість і поведінку героїв. Якщо Леонард Марнем, молодий британець, який приїздить у Берлін, щоб 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. Діаметрально протилежні психоемоційні стани по-різному впливають на поведінку протагоністів. Леонард Марнем, насолоджуючись почуттям перемоги, до якої насправді не має жодного стосунку, адже під час війни мешкав із бабусею в маленькому валлійському містечку, вчиняє сексуальне насильство над німкенею Марією Екдорф. Юрій Колос, переживаючи фантомну провину через убивство свого однокласника, демонструє презирство до будь-яких форм насильства.

В «Останньому пострілі» Р. Колісник, як і його соратник Я. Курдидик у «Двох кулеметах», протиставляє реальним фактам суб'єктивне ставлення до війни. Гіпертрофованість жахів, хворобливі почуття поразки та втрати, які переживають alter ego Р. Колісника та Я. Курдидика, спрямовані на те, щоб демаскувати війну як явище антиприродне, а загибель людини, показано із жахливими натуралістичними деталями, як щось антиприродне та безглузде. Відмінності між творами Р. Колісника та Я. Курдидика стосуються насамперед суб'єктивної структури: у «Двох кулеметах» Я. Курдидика діють не один, як в «Останньому пострілі» Р. Колісника, а кілька оповідачів, до того ж кожен із творів функціонує автономно, залежно від суб'єкта оповіді. На відміну від «Останнього пострілу», в якому грані між свідомістю оповідача та дійсністю стираються, реальність та ілюзія у «Двох кулеметах» 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. Увага автора натомість прикута

до світу речей, людей, фактів. Навіть такий важливий у «Двох кулеметах» момент, як повернення героя у власне воєнне минуле, презентовано у формі не сновидіння, як в «Останньому пострілі», а спогаду. Те саме стосується почуття провини, яке переживають протагоністи Я. Курдидика та Р. Колісника. Убивство Юрієм Колосом свого однокласника під Бродами, 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 в Юрія Колоса, а до Іншого.

Звертаючись до історій полеглих вояків УПА у «Двох кулеметах», Я. Курдидик показує, як історія безслідно зникає перед очима свого свідка. Відтак 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 тягlostі лише в процесі нарації. Продовжуючи метафору

творів Я. Курдидика як фрагментів пам'яті, зауважимо: попри те, що війна як сукупність багатьох епізодів або перебіг військових подій тут відсутня, вона є визначальним зовнішнім чинником, який творить психотравматичний світ «Двох кулеметів». Уражену пам'ять свідка сконцентровано передусім на неприйнятті смерті та надмірній увазі до речей – решток знищеного світу, за які тримається автор, своєрідних «порталів пам'яті», в які переноситься вага від пережитого болю, адже говорити про переживання болю сам автор вважає недоречним (війна навчила його «майстерно стримувати почуття та нерви»). Загалом ставлення до речей – ключовий аспект травматичного досвіду, який характеризує свідомість вояка: позбавлення всяких 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» 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...» [6, с. 20]. Особливо хвилююче трагедію вояка, який намагається «вийти з війни», гри «брунатного» та «червоного» хижаків, показав Р. Колісник у зреченні героєм своєї зброї, обов'язку, присяги, *de facto* відмові від попередньої ідентичності й утечі від реальної катастрофи, зрештою, «втєчі від себе». Попри те, що цю проблему Р. Колісник вивіряв в узвичаєному для нього повоєнному контексті, інтерпретована вона в аспекті гуманістичному, загальнолюдському.

Отже, осмислення воєнної катастрофи у прозі української еміграції є приводом для постановки питання про природу людської реакції на ситуацію глибокої психологічної травми. У вимірі письменників-емігрантів (І. Костецького, Ю. Косача, Р. Колісника, Я. Курдидика) війна стає «взірцевим» прикладом травми, яка розкриває глибинні особливості людської пам'яті, змушуючи героя дізнатися про себе не завжди приємну правду. Саме тому корпус текстів про травму, що, відповідно до постулату Б. Розенвейн, перетворює «меморіальну спільноту» в «спільноту текстуальну», змушує покоління, народжене по війні, прочитувати травму власною, доступною та зрозумілою йому мовою, співпереживаючи й осмислюючи досвід, якого воно не мало та який – як носій культурної історії – незмінно переживатиме у власній свідомості завжди.

Література

1. Агамбен Дж. Свидетель / Джорджо Агамбен // Синий диван. – 2004. – № 4. – С. 177–204.
2. Анкерсмит Ф. А. Возвышенный исторический опыт / Ф. А. Анкерсмит / пер. с англ. А. Олейникова, И. Борисовой, Е. Ляминой, М. Неклюдовой, Н. Сосны. – М. : Европа, 2007. – 612 с.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славој Жижек. – М. : Художественный журнал, 1999. – 236с.
4. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : монографія / Ірина Констанкевич ; наук. ред. М. Г. Жулинський. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 420 с.
5. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори / Ігор Костецький ; упоряд., супровідні есеї, приміт. М.-Р. Стех. – К. : Критика, 2005. – 526 с.
6. Курдидик Я. Два кулемети : оповідання (з вояцького блокноту) / Ярослав Курдидик. – Нью-Йорк : Видавництво Товариства колишніх вояків УПА, 1954. – 83 с.
7. Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Кн. 1 / Жан Лакан ; пер. М. Титовой. – М. : Гнозис, 1998. – 432 с.
8. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте / Жан Лакан // Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа / Жан Лакан ; пер. А. Черноглазова. – М. : Гнозис, 1999. – С. 508–516.
9. Проза про життя інших. Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 351 с.
10. Стех М.-Р. Обламки епосу визвольної боротьби. Незавершені романи Ігоря Костецького / Марко-Роберт Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 254–255. – С. 291–298.
11. 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.
12. Фащенко В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії / Василь Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
13. Фрейд З. Основной инстинкт / Зигмунд Фрейд ; сост. П. Гуревич. – М. : Олимп, 1997. – 656 с. – (Серия «Классика зарубежной психологии»).
14. Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» / Виктор Шкловский. – М. : Пропаганда, 2002. – 462 с.
15. Ankersmit F. Trauma and Suffering: A Forgotten Source of Western Historical Consciousness / Franklin Ankersmit // Western Historical Thinking. An Intercultural Debate / Ed. J. Rusen. – New York – Oxford : Berghahn Books, 2002. – Pp. 72–84.
16. Caruth C. Literature in the Ashes of History / Cathy Caruth. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2013. – 144 p.
17. 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.
18. LaCapra D. History and Its Limits: Human, Animal, Violence / Dominic LaCapra. – Ithaca : Cornell University Press, 2009. – 230 p.
19. Leys R. Trauma: A Genealogy / Ruth Leys. – Chicago : University of Chicago Press, 2000. – 312 p.
20. Levi P. Conversazioni e interviste (1963–1987) / Primo Levi ; a cura di M. Belpoliti. – Torino : Einaudi, 1997. – 352 p.
21. Tatum J. The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam / James Tatum. – Chicago : University of Chicago Press, 2004. – 236 p.
22. Wiesel E. For Some Measure of Humility // Sh'ma : A Journal of Jewish Responsibility. – 1975. – № 5. – Pp. 314–315.
23. Zizek S. Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out / Slavoj Zizek. – New York : Routledge, 1992. – 280 p.
24. Zizek S. The Sublime Object of Ideology / Slavoj Zizek. – London – New York : Verso, 1989. – 240 p.

Vadym Vasylenko

DESCRIPTION OF WAR TRAUMA IN UKRAINIAN EMIGRATION PROSE

In the article war trauma is understood as a specific cultural phenomenon, predetermined by social-historical and individual author's conditions, and peculiarities of its implementation in Ukrainian emigration prose. The choice of the texts for study (Ihor Kostetsky, Yuriy Kosach, Roman Kolisnyk, Yaroslav Kurdydyk) is motivated by orientation of artistic writing to the disclosure of personal experience and the experience of war in its emotional, psychological and national dimension. Category of trauma, which is paradigmatic for the consciousness of Ukrainian emigrant writers, acts as a tool for analysis of hidden and camouflaged in the meanings of the text. The originality of the texts that articulates cultural anthropology of war, predetermined by the understanding of the universal experience of pain that develops national and historical limits. The demonstration of this experience makes ideological bias, producing of banality and politicization of trauma impossible, and emphasizes ethical responsibility, accumulates eternal human values.

Key words: *trauma, military catastrophe, witness, testimony, memory, lacuna, stream of consciousness, Ukrainian emigration prose.*

Вадим Василенко

ДЕСКРИПЦИЯ ВОЕННОЙ ТРАВМЫ В ПРОЗЕ УКРАИНСКОЙ ЭМИГРАЦИИ

В статье осмыслены военная травма как специфический культурный феномен, предопределенный условиями общественно-исторического и индивидуально-авторского характера, и особенности его реализации в прозе украинской эмиграции. Категория травмы, парадигмальная для сознания украинских писателей-эмигрантов, выступает инструментом анализа скрытых и закамуфлированных в тексте смыслов. Своеобразие письма, которое артикулирует культурную антропологию войны, обусловлено пониманием универсального опыта боли, которая перерастает национальные и исторические рамки. Манифестация такого опыта делает невозможными идеологическое ангажирование, продуцирование клише, политизацию травмы и подчеркивает этическую ответственность, что аккумулирует общечеловеческие ценности.

Ключевые слова: *травма, военная катастрофа, свидетель, свидетельство, память, лакуна, поток сознания, украинская эмиграционная проза.*

Надійшла до редакції 27.03.2016 р.

