

# XX століття

Вадим Василенко

УДК 821.161.2-5Д. Гуменна

## МІСТО ЯК ТРАВМА, АБО ТРИ ОБЛИЧЧЯ КИЄВА: РОМАН “ХРЕЩАТИЙ ЯР” ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

У статті проаналізовано автобіографічний роман “Хрещатий Яр” Докії Гуменної з погляду втілення в ньому травматичного досвіду авторки. Досліджено взаємовідношення між принципами репрезентації травмованої свідомості та своєрідністю репрезентації міського простору, виявлено їх внутрішній взаємозв'язок. Встановлено, що роман дає підстави говорити про гендерну ідентифікацію нарративу війни в українській еміграційній прозі, художній вимір тоталітарної травми з позиції жінки.

*Ключові слова:* травма, місто, окупація, тоталітаризм, ідентичність, роман, українська еміграційна проза.

*Vadym Vasylenko. City as Trauma, or Three Faces of Kyiv: Novel “Khreshchatyi Yar” by Dokiya Humenna*

The article analyzes the autobiographical novel “Khreshchatyi Yar” by Dokiya Humenna emphasizing the traumatic experience of the author as it was reflected in the story. The interconnection between the principles of representing injured consciousness and originality of presenting urban space was examined and revealed. It is established that the novel gives reasons for speaking about gender identity of the narrative of war in the Ukrainian emigrant prose and about artistic dimension of totalitarian trauma from the perspective of women.

*Key words:* trauma, city, occupation, totalitarianism, identity, novel, Ukrainian emigrant prose.

Сучасне літературознавство дедалі частіше апелює до проблеми репрезентації, наголошуючи на внутрішньому зв'язку між досвідом, пам'яттю і культурними (зокрема літературними) практиками. Вагоме значення в цьому контексті має дослідження природи та впливу насильства (колоніального, тоталітарного) на свідомість і пам'ять людини, нації, культури, яке невіддільне від виявлення колективної самосвідомості через категорію травми. Загалом ідеться про те, що травма, яка має бінарний характер, мусить бути пропрацьованою, до того ж не лише раціонально, а й імагінативно, себто і пам'яттю, і уявою. Евристично продуктивним ресурсом для цього стають наративи саморепрезентації – як наукові (філософський, 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 роман “Хрещатий Яр” (Нью-Йорк, 1956) Докії Гуменної, у якому письменниця, користуючися прийомом “легітимації пам'яті”, подала унікальну хроніку 778 днів окупації Києва у 1941–1943 рр. Тема творчої особистості, що виступає жертвою і свідком злочинів тоталітарної системи, актуальна 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 типологічно 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. Загалом категорію свідка людино- та націєвбивчих тоталітарних режимів ХХ ст., яка перебуває в центрі уваги сучасної соціогуманістики (філософії, історії, соціології, культурології, психології, літературної антропології та ін.), у “Хрещатому Яру” Д. Гуменної слід уважати центральною.

Звісно, не обов’язково зараховувати цей твір до жанру роману-автобіографії, хоча питання про зближення літератури й дійсності, констеляції цього суперечливого, проте важливого зв’язку від того не зникає. Водночас зіставлення “Хрещатого Яру” з документальним романом “Скарга майбутньому” (1964), спогадами “Дар Евдотеї. Іспит пам’яті” (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 та 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 нарративу свідчення, бо досвід та опис завжди з труднощами – навіть усупереч самим 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” [4, 8-9].

Жанр роману-хроніки, до якого звернулася Д. Гуменна, прагнучи задокументувати пережите в 1941–1943 рр. 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 вибраних із новин по радіо, з газет, підслуханих розмов та анекдотів, можна пояснити діалог Д. Гуменної з журналістикою, який не випадковий ні у “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 у СРСР, так і на еміграції – у Західній Німеччині та США. Принагідно згадаємо збірки нарисів “Багато неба” (1954), репортажів “Стрілка коливається” (1930), “Вічні вогні Альберти” (1959) та ін. Художню стратегію, до

якої звернулася Д. Гуменна в “Хрещатому Яру”, скеровано на те, щоб 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 у хронологічно структурованому порядку, перетворює текст “Хрещатого Яру” на 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 рр., 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 у 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” [5, 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 драматичну долю українських емігрантів третьої хвилі. Утім, якщо в центрі уваги М.-А. Кейван історія внутрішнього Я жінки-емігрантки, а драматичну епоху зміщено на маргінес, то в романі Д. Гуменної, натомість, психобіографію героїні репрезентовано пунктирно, над нею превалує трагедія воєнного покоління.

Історія київської інтелектуалки Мар’яни Вересоч, яка, відмовляючися евакуюватися перед німецькою окупацією “в тил”, зостається 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 переходнової доби, де, разом з істориками О. Оглоблином, Н. Полонською-Василенко, О. Грузинським, 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, втечу від насильницького вивезення до Німеччини, напівголодне існування, зрештою, еміграцію. Усе ж у 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).

Життя alter ego авторки, української інтелектуалки Мар’яни Вересоч, в окупованому Києві, під пресом тоталітарних диктатур СРСР і Третього Рейху, невіддільне від пасеїстичних, реальних і фантомних болів, які маркують глибоку та незагоєну травму. 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 із 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 собою страх, межує зі станами байдужості, відсторонення, які закровоно 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, закладності, 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 кожнім підприємстві – “догнати і перегнати”, “виполнити і перевиполнити”. Від такої безперспективності й нудоти найкращий порятунок – під німецькі бомби” [1, 43]. Нудьга, яка посилюється тоді, коли Мар’яна стає парією, *persona non grata* в письменницькому середовищі Києва, зникає серед хаосу евакуації, загрозою бомбардувань, переходячи у стан очікування. Мар’яні стає “цікаво жити. Нарешті, нема нудьги...” [1, 31].

Депресію в Мар’яни викликають розчарування в політиці нацистів і неможливість, як і за комуністичної диктатури, 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...” [1, 46]. Розчарована в “*neue Deutsche Weise*” – “новому німецькому ладу” так само, як у комуністичній практиці, протагоністка перетворюється на 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, 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” [1, 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” [1, 66].

Проблеми травми й еміграції, не лише зовнішньої, а й внутрішньої, у романі Д. Гуменної розгорнуто на темі міста, яке переживає 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 і з погляду на те, як твориться в тексті образ міста. У “Хрещатому Яру” авторка вдається до портретування міста як живого соціокультурного організму, демонструючи при цьому три “обличчя” Києва – “радянське”, “нацистське” й “українське”, які відображають різні стани окупаційної реальності. Потрапляючи з однієї політичної дійсності у другу – з Києва “під серпом і молотом” до Києва “під свастикою”, alter ego авторки переживає стан відчуження. Якщо зважити на жанрову конвенцію “роману міста”, то стан відчуження реалізується в ньому через перетворення міста на 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, чия увагу скеровано на саму героїню. У цьому зв’язку 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 як виразну ідентифікацію героїні з містом (простором, у якому вона відчуває свою духовну вкоріненість), так і різку екзистенційну відчуженість від нього. Водночас те, що соціальні конфлікти авторка аналізує не лише як наслідки історичної неминучості – часу, а й із урахуванням 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. Позаяк 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 в 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, що 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 до тоталітарної пропаганди активізує народну уяву, сприяючи розростанню малоймовірних чуток, міфів, суджень, переказів, які розлітаються Києвом. 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 дійства скеровані на те, щоби замаскувати страх, загнати в підсвідоме тривогу,

упорядкувавши колективну реальність, яка дедалі помітніше “розсипається”, як фігура з карт, до звичного поділу на Свого й Чужого, чорне та біле. Через театралізацію, карнавалізацію дійсності Київ захищається від надмірності Жахливого, яке спроможне не лише увійти в життя, а й зруйнувати його: “А події женуться навзагоди. 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” [1, 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 вилловлювали діти. Найбільш підозрілі – фетрові капелюхи” [1, 14].

Спостерігаючи за плином міського життя то на базарі, то в науковій установі, Спілці письменників або з вікна квартири, героїня переживає відчуття окремішності, звільнення від ілюзії, карнавалу, у 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, утомленому від дискредитації вождів та ідеалів, брехні та подвійних стандартів.

Оголення подвійних стандартів мислення, реагування “червоної людини” 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 “червоних людей” – партійних працівників, чиновників, завмагів, касирів, заготівельників, котрі готуються до покvapної втечі або до “ідейного перефарбування”, підсилюючи враження несправжності радянської дійсності. Д. Гуменна унаочнює розлам монолітного ідеологічного наративу та демонструє крах “соціального експерименту”, кінцева мета якого – “загальна рівність і братерство”. Авторка показує, 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 громадян, нищення культурних пам’яток, стратегічних об’єктів, які невдовзі радянські історики припишуть нацистам. 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.

Розповідаючи, 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” [2, 242], психоаналітик констатує: “Відношення, яке встановлюється між спогадом і відтворенням, у кожному випадку різниться”, однак пацієнтові складно збагнути, що “уявна

реальність” його спогадів – це лише “відбиток забутого минулого” [3, 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). Зацикленість 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 нацистської армії, хаотичні та плінні, у психологічному плані вони не виходять за межі минулого, пов’язаного з періодом постання Української Держави, 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” [1, 95], будуть спускатися “парашути з шоколядою, вином” [1, 116], а новий уряд, який існує хіба що в уяві киян, очолить экс-прем’єр-міністр доби Центральної Ради Володимир Винниченко [1, 116].

Німецьку окупацію Києва у 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 синдромів 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. “Жертва” – українська інтелігенція, яка, з одного боку, повірила в обіцянки нацистів, а з другого, недооцінила жорстокості нацистської 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 [3, 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 з’валтування” німецькою армією. Українська інтелігенція заплатила за примарну ілюзію надто велику ціну: нацистське командування арештувало та знищило київський політикум і письменницьку спільноту [1, 276, 433].

Утім травматичну втрату в “Хрещатому Яру” Д. Гуменної пов’язано не лише з утратою 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 для всієї прози української еміграції другої половини ХХ ст. (І. Багряного, В. Барки, В. Винниченка,

Г. Журби, О. Ізарського, І. Качуровського, Ю. Косача, І. Костецького, О. Мак, Т. Осьмачки, У. Самчука, О. Смотрича, Ю. Тарнавського та ін.). Контекстуально дорога, переміщення в розумінні Д. Гуменної означає не так втечу 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 істеблшменту 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” [1, 407], – резюмує Мар’яна Вересоч. “Урізуючись у майбутнє”, alter ego Д. Гуменної 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” [1, 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” [1, 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, крім страху повернення в реалії “есесерської фабрики-кухні”, спонукає дух місійності – зафіксувати українську історію, бо “може через яке століття про Україну й сліди затруться” [1, 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 виявляється не менш драматичною, ніж віра в ідеали “соціальної революції” в СРСР чи в “*neue Deutsche Weise*” у Третньому 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 всесвіт і тисячоліття. Для більшовиків це – “націоналізм”. Для націоналістів це – “більшовицький інтернаціоналізм”. А для Мар’яни це – воля до свого ствердження...” [1, 282]. Водночас, попри свій скептицизм, Мар’яна 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 культурам).

Символічним утіленням травми в романі став Хрещатий Яр, Хрещатик, який авторка йменує “вічно живою київською артерією, куди сходяться всі людські ріки й струмки мільйонного міста” [1, 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...” [1, 176]. Окрім значення історичного центру Києва, культурного надбання України, Хрещатик – уособлення 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” [1, 380].

Аналізуючи окупаційну практику нацистів, Д. Гуменна зі скрупульозністю художнього аналітика фіксує, як жах і шок заганняють Київ у саморезервацію, змінюють його до непізнаності. 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” [1, 226]. “Хуторизацію” в романі показано через промовисті, майже кінематографічні сцени повсякденної дійсності, як от: втрату 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 зачалися в темних, холодних квартирах і підвалах. “Провінціалізацію” зображено через пониження 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” [1, 41], – розмірковує героїня. Зразком нівеляції інтелектуальних надбань, завойованих у романі Д. Гуменної, стає епізод розгрому Академії наук на бульварі Шевченка.

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,

змиритися з оновленою версією Києва, помешкання, себе, стане мудрішою, спостережливішою. Однак такі прогнози далекі від справдження. Стан мультності, незручності проживання впливає 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 – усе 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.

Стани відчаю, страху, безвиході, які переживає Мар'яна, у романі 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...” [1, 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” [1, 75]. Про те, що психологічний стан “лету в прірву”, у якому опинилося 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 невикоріненості, 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 в 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 заховані, закамуфльовані (про інтимне життя Мар'яни дізнаємося з уривків розмов, натяків і спогадів тощо), виказує глибоку психологічну травму, прояви якої – латентні. Душа героїні “замкнена на грубі засуви”, бо в тоталітарному світі не існує місця для жіночої душі. Приховування від стороннього ока свого внутрішнього світу, табування жіночої сексуальності зумовлюють відчуття патологічної самотності, а брак любові в романі сягає соціальних параметрів.

Із чоловіками Мар'яну поєднують переважно ділові стосунки, рідше – товариські, але ніколи не еротичні. Авторка внеможливіє розгортання в романі мелодраматичного змісту. Таку настанову закріплює 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 всіх 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 та впорядкувати 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, до себе самих. До того ж погляд Д. Гуменної істотно відрізняється від мартирологічно-героїчного, тенденційного нарративу, що домінує в українській еміграційній прозі. Поступово, ніби скальпелем, розтинаючи шар за шаром, вона показує, що український національний організм є не що інше, як конгломерат 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 покоління 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 років, 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” – Г. Косинкою, М. Кулішем, В. Підмогильним, Є. Плужником, М. Хвильовим 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 Брану, 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” [1, 133].

Мотив порожнечі, який неодноразово повторюється в романі, концептуальний 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 втрата 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?” [1, 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” [1, 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” [1, 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” (Дж. Батлер), яка спричиняється до нерозуміння стратегій бачення політичного та культурного майбутнього України материковою й емігрантською сторонами, викликаючи взаємозвинувачення, підозру, ворожнечу. Устами Віктора Прудіуса Д. Гуменна маркує ще одну “лакуну” 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” [1, 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 націєконсолідуючий процеси. Короткочасне відродження, що настало з вороттям до Києва письменників, які перебували в еміграції, та виходом на кін митців, на чії 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. Фрейд пояснював як ситуацію, коли витіснене зі свідомості шукає собі місця в підсвідомості, себто політика сублімується в літературу. Безперспективне змішування культури з політикою письменниці 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 [1, 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 азійчани” [1, 221, 240]. У першому випадку Д. Гуменна показує, як мученицька доля поета Д. Фальківського підносить його вище, ніж талант і слово, а водночас завважує 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” кодифікує парадигму українського бачення окупаційної катастрофи, яку авторка демонструє з позиції жертви, свідка й художнього аналітика водночас. Визначальним у розумінні Д. Гуменною окупаційної дійсності є знищення приватного світу, констеляція зв’язку тоталітарної диктатури й мистецтва (зокрема літератури).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Гуменна Д.* Хрещатий Яр (Київ 1941–1943): Роман-хроніка. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 408 с.
2. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия // *Фрейд З.* Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3: Психология бессознательного. – Москва: Фирма СТД, 2006. – С. 227-290.
3. *Эстес К.* Бегущая с волками. – Киев: София; Москва: Гелиос, 2001. – 496 с.
4. *Cubille A., Good C.* Introduction: The Future of Testimony // *Discourse.* Winter & Spring. –2004. – Vol. 25 (1/2). – P. 4-18.
5. *Frisch A.* The Ethics of Testimony: A Genealogical Perspective // *Discourse.* Winter & Spring 2004. – Vol. 52 (1/2). – P. 36-54.

Отримано 7 липня 2016 р.

М. Куїв

