

Вадим Василенко

DOI: 10.33608/02361477.2019.06.3-19
УДК 821.161.2-3.09(1-85)

СПОВІДЬ ЖЕРТВИ Й ІНТОНАЦІЯ ПОМСТИ: ГОЛОД, ТЕРОР І ПИСЬМО

Статтю присвячено дослідженню художнього й автобіографічного досвідів тоталітарних репресій і Голодомору в прозі Ольги Мак. До аналізу залучено художні, мемуарні, публіцистичні твори письменниці, зокрема спогади “З часів ежовщини”, нарис “Столиця голодного жаху”, повість “Каміння під косою”, які розглянуто в контексті художньої й документальної прози повоєнної української діаспори.

Ключові слова: пам'ять, терор, письмо, біографія, сповідь, досвід, тоталітаризм, роман виховання.

Vadym Vasylenko. Confession of Victim and Intonation of Vengeance: Famine, Terror and Writing

The paper considers repressions and Holodomor as a kind of literary practice and traumatic experience in the works and biography of the Ukrainian diaspora writer Olha Mack. The analysis covers fiction, memoirs, and journalistic texts, in particular the memoirs “From the Time of Yezhovshchyna”, the essay “Capital of Hungry Horror”, and the story “Stones Under Scythe”, considered in the context of the fiction and documentaries of the postwar Ukrainian diaspora.

In this case, the writing appears to be a vital natural resource for recreating the memory, where one's own individual experience becomes a material, an object for self-reflection. The process of writing is associated with moral and ethical duty of witnessing the past; it has a powerful therapeutic meaning and protects from immorality integrating individual experience and history into collective, social, cultural, etc.

The memoir “From the Time of Yezhovshchyna” by Olha Mack, dealing with the theme of Soviet terror and repressions, is a peculiar form of re-experiencing a personal tragedy associated with the arrest and deportation of the author's husband. It shows the self-denial of the Soviet human, the wife of the ‘enemy of people’, and records her traumatic experience and memories.

The Holodomor theme, elaborated by Olha Mack in various genres and forms, was not only a material, an object of research, but also a part of her personal biography and family history. The Holodomor in the perception of Olha Mack symbolized the threat to social, national (spiritual) life connected with various social, cultural, and mental illnesses; hence, it involves the idea of eliminating Ukraine not only as material and spatial entity, but also as abstract and spiritual one. The story “Stones Under Scythe”, dedicated to the memory of the Holodomor, is considered as a kind of the classical bildungsroman genre's variation. Its conceptual figures are images-archetypes of the child-victim, the female martyr, the great mother. The Holodomor (both physical and spiritual, which destroys the foundations of national dignity, national solidarity and so on) in the story by Olha Mack is not only the topic, but also a continual metaphor and key motive.

Keywords: memory, terror, writing, biography, confession, totalitarianism, bildungsroman.

Особливого значення в літературі української діаспори другої половини ХХ ст. набули (авто)біографічні, меморативні жанри (спогади, щоденники, хроніки, життєписи, епістолярій тощо), ідейно й тематично пов'язані зі суб'єктивним (пере)осмисленням минулого (індивідуального й колективного), пошуками свого місця в новому світі, переструктуруванням власної ідентичності тощо. Різноманітні форми (авто)біографічного письма стали своєрідним способом номіналізації, розповіді про болісні та закриті від прозорих маніфестації й артикуляції події. Психологічно, політично забарвлене, таке письмо позиціонує письменника не як відстороненого спостерігача, а (спів)учасника “трагедії

життя”, автора-емпата, заангажованого подією, стирає грані між оповіддю й оповідачем, автором і персонажем. Окремо в цьому корпусі (авто)біографічного письма вирізняється гендерно маркована проза (феміністична оповідь, сповідь, свідчення), підпорядкована потребам переосмислення суб’єктивного (гендерного) досвіду, (пере)створення образу й історії про себе (“Дар Евдотеї. Іспит пам’яті” Д. Гуменної, “Ти” Олени Звичайної, “Життя таборів Ді-Пі”, “Пливе-шумить ріка” М.-А. Кейван, “Віч-на-віч із Україною: горстка радянських вражень” І. Книш, “Ціна душі” А. Коссовської, “З часів єжовщини” Ольги Мак, “Мандрівки в часі та просторі” Л. Палій, “Буря над Львовом”, “Далеке зблизка” М. Струтинської, “Мої спогади” М. Цуканової та ін.).

Автобіографічний досвід у прозі Ольги Мак, пов’язаний зі спогадами про тоталітарну (радянську) дійсність, невіддільний від досвіду художнього. До теми тоталітарного минулого у своїй творчості письменниця підходить із різних ракурсів: автобіографічного (спогади, листи), художнього (повісті, оповідання), публіцистичного (нариси, статті), у різних формах (авторських зауваженнях, політичних, соціальних, морально-етичних оцінках тощо). Сама авторка при цьому постає не лише як самовидець, свідок, а й як жертва, покликана голосом власної совісті й обов’язком громадянської відповідальності свідчити (зокрема, через власну творчість), порушуючи табу на мовчання, передусім надаючи голос мертвим, які не можуть свідчити за себе. Чи не тому оповідь про радянські терор і репресії в книжці спогадів “З часів єжовщини” (Мюнхен, 1954), попереднє видання під назвою “У кігтях НКВД” (Прудентополіс, 1953), вона веде від імені свого чоловіка, репресованого професора-мовознавця Вадима Дорошенка, страченого в Усольському концтаборі в Росії (1944), ніби перебираючи на себе його голос?

У спогадах “З часів єжовщини” йдеться не лише про фрагмент індивідуальної (біографічної, родинної), а й колективної (національної, культурної) історії: документуючи судовий процес над своїм чоловіком, письменниця зафіксувала значно складніші процеси – знищення української інтелігенції, адміністративно керованого й ідеологічно заангажованого спотворення, стирання пам’яті про людей і події. До того ж надання голосу знищеному, свідчення від імені того, кого позбавлено змоги говорити, свідчити про себе, повернення, здавалось би, безповоротно зниклого, відтворює саму історію знищення. Водночас перебирання на себе голосу того, кого не існує, промовляння від імені відсутнього, дозволяє авторці віднайти голос власної суб’єктності. Письмо при цьому постає життєво необхідним, органічним ресурсом (як для відтворення пам’яті про минуле, так і самотворення), а індивідуальний досвід – матеріалом, предметом для рефлексій.

Задум і призначення власних спогадів Ольга Мак пов’язує з ушануванням пам’яті про чоловіка, а також із обов’язком, накладеним на неї моральною відповідальністю – потребою дати свідчення свого часу й історії (біографічної, родинної), вимогою справедливості тощо. До речі, написані у формі нарисів спогади під назвою “Єжовщина” спершу з’явилися друком в українській щоденній газеті “Свобода” в Нью-Йорку (1950, № 115 – 174) і стали своєрідною публіцистичною сенсацією (однак, попри те що невдовзі текст було перекладено португальською й англійською мовами, жоден із цих перекладів, як відомо, так і не вийшов друком).

Дебютна книжка Ольги Мак “З часів єжовщини” написана як твір публіцистичний, до того ж із розрахунком на читача “за океаном”, себто малознайомого з реаліями радянських слідчої, судової систем (через це авторка деталізує різні правові інциденти, юридичні хитросплетіння, зосереджується на діяльності різних державних інституцій: міліції, НКВС, адвокатів, прокуратури,

судів, закладів медицини, науки, освіти тощо; вдається до коментарів, пояснень, розшифрувань абревіатур і висловів – ідеологічних штампів, до того ж нерідко забарвлених у саркастичний, іронічний тон). Публіцистичність авторки, наснажену бінарними (чорно-білими) оцінками, безкомпромісними судженнями, підпорядковано ідеологічній настанові, де визначальними стають поняття національності (як своєрідного “розпізнавального знаку”), колабораціонізму (співпраці з комуністичною партією та спецорганами) тощо. Значною мірою це нівелює критерій художності, замінюючи його заздалегідь визначеними ідеологічними шаблонами й стереотипами: увагу читача втримує радше розвиток сюжету, ніж характерів, нанизування подій і фактів, аніж мова, зневоднена ідеологічними й публіцистичними кліше. Попри це, кволу художність компенсує безпосередність і суб’єктивність оповіді, а розвиток сюжету – фактографізм і документальне начало: вочевидь, своє завдання письменниці вбачала передусім у концентрації (авто)біографічного, документального матеріалу (вона вмонтовує в текст спогаду листи, записки, довідки, заяви, протоколи, акти обвинувачення, судові постанови, уривки з газетних статей, почуті оповіді, історії, анекдоти тощо). Отже, спогад “З часів ежовщини” постає як соціально, політично, психологічно заангажований документ – відкритий лист, заява, скарга, свідчення тощо, до того ж без сподівання на “зворотну відповідь”. Чи дійшло це послання по той бік “залізної стіни” невідомо: “З часів ежовщини”, як і інші твори Ольги Мак, за винятком “Каміння під косою”, в Україні жодного разу не видавалися¹. До речі, про те, що спогади “З часів ежовщини” функціонували насамперед як документ, указує й назва видавництва, у якому їх було перевидано: українське видавництво “Дніпрова хвиля” у Мюнхені (1953 – 1980) – видавничий дім, заснований істориком О. Вінтоняком, який спеціалізувався передусім на виданні документальної, мемуарної, наукової літератури.

Крім того, “З часів ежовщини” написано не лише як повість-мартиролог, повість-спогад, а й певну спробу помсти, етичний і публіцистичний пафос якої посилено особистою й родинною трагедіями авторки: вона не лише виступає жертвою (дружиною “ворога народу”), а й промовляє від імені жертви (на це вказують відсилання до конкретних імен, установ, процесів, цитування документів, публіцистичний стиль, викривальний антитоталітарний пафос тощо). За змістом це своєрідна інвектива, що має визначену документальну основу (одну із судових справ, сфабрикованих у період Великого терору), свої предмет (процес фальсифікації, тортур і смерті) й об’єкт (повість написано не лише як звинувачення всій радянській репресивній судовій і слідчій системам, а й персональне, адресоване генеральному прокуророві СРСР Р. Руденку – одному з авторів і виконавців Великого терору, причетному до фальсифікації справи та суду над чоловіком письменниці).

Але передусім “З часів ежовщини” є своєрідною формою повторного переживання особистої трагедії, пов’язаної з арештом і засланням чоловіка, свідченням самовиживання “радянської людини” (дружини “ворога народу”), самостановлення жінки в умовах тоталітарних держави й культури. До речі, тема повторення, повернення до пережитого у прозі Ольги Мак виявляється в різних формах і жанрах. Ускладнена “робота пам’яті” – своєрідної письмової реконструкції минулого (“пам’ять про інших” при цьому невіддільна від “пам’яті про себе”) – зазнає процесу повторення (потреби пережити, (пере)осмислити все, що сталося, ще раз), процесу літературного опрацювання травми. Попри це, ті чи ті події, досвіди, настрої постають не безпосередньо, а з дистанції –

¹ Окремі фрагменти спогадів з упорядкуванням і коментарями О. Астаф’єва свого часу передрукувала “Просвіта” (1993, № 2–3).

не лише часової та просторової, а й психологічної, отже – через тканину переосмислення, опрацювання первинного досвіду, сітку вторинних вражень тощо.

Своєю повістю Ольга Мак продовжує доволі популярний у прозі української діаспори повоєнного часу жанр автобіографічного, мемуарного характеру, традицію сповідального письма, яке є своєрідною формою саморепрезентації, зразком канонічного й водночас художньо-документального жанрів. Попри те, що сповідь як самостійний літературний жанр і форму (нарративну структуру) дослідники пов'язують насамперед з автобіографією, а сповідальність, відповідно, з автобіографізмом, сповідальність може виявлятися в різних жанрах (щоденниках, листах, художній і художньо-документальній прозі тощо). Сповідь, що виникає через необхідність вступити в діалог із Собою і/чи Іншим, відновити порушену рівновагу, “не сумісна з формально-жанровими обмеженнями і вільно чи мимоволі руйнує їх, гібридизуючи канонічні жанрові інтенції з інтенціями сповіді” [4]. Більша чи менша доза автобіографізму, притаманна прозаїкам повоєнної української діаспори (згадаймо твори М. Бажанського, О. Гай-Головка, Д. Гуменної, Галини Журби, Олени Звичайної, І. Качуровського, М.-А. Кейван, Л. Коваленко, Л. Палій, У. Самчука та ін.), не позбавляє їхнього письма умовності, символічності, а саму сповідь як літературну форму наближає до жанру інвективи, скарги (“Скарга майбутньому” – один із романів Д. Гуменної). Невипадково, наголошуючи на подібності сповіді та скарги як своєрідних форм художнього самовираження, сучасний літературознавець стверджує: попри те, що вони можуть належати до різних жанрів, “сповідь передбачає провину самого суб'єкта”, натомість “скарга традиційно звинувачує зовнішній об'єкт (хоча можлива й парадоксальна скарга на самого себе). З другого боку, сповідь завжди звернуто до когось, а скарга може бути безпосереднім вираженням емоції” [14, 246].

Попри те, що повість Ольги Мак тягнє до сповідальності, суб'єкти оповіді (чоловік і дружина) звертаються не так до реципієнта, як вимагає літературний жанр (“зовнішній діалог”), а одне до одного й самі до себе (“діалог внутрішній”). Загалом, якщо “зовнішній діалог” (як рушій сюжетної дії, що втримує ланцюг причинно-наслідкових зв'язків, композиційну єдність тощо) виражено через взаємодію Я – Інший (у формах розмов-бесід (між чоловіком і дружиною), суперечок (між різними соціальними, ідеологічними антагоністами), допитів тощо), то “внутрішній” тягнє до монологу (як мікродіалогу та “потоків свідомості”). Закорінена в жанр і традицію сповіді роль – нарративна позиція, наділена соціальними змістом і функцією, обмежує суб'єкта оповіді, немовби змушуючи його зоставатися в тіні об'єкта – того, про кого йдеться. У цьому сенсі письменниця (дружина, мати) своєю творчістю (словом) не лише віддає йому (чоловікові, батькові) свою останню шану – здійснює символічний “ритуал оплакування” (не лише за репресованим чоловіком як реальною людиною чи ідеальним утіленням, а й за власним Я, що стало іншим, частиною зовнішнього та внутрішнього світу, який вона втратила), а й виконує своєрідний “обряд служіння”: він, а не вона перебуває в центрі оповіді (отже, життя). Прикметно, що письменниця веде свою оповідь не від власного імені (Ольга Петрова, згодом Гец), а літературного псевдоніма, а чоловік (Вадим Дорошенко) виступає під зміненим іменем (Олександр Мак) – так авторка “приписує” чоловікові своє літературне псевдо (імовірно, це пов'язано з тим, що на час написання твору Ольга Мак достеменно не знала, як склалася доля її чоловіка: про заслання й обставини його загибелі вона довідалася у 1993 р., через 50 років після арешту). Водночас, можливо, ще більше самообмеження, ніж роль наратора, накладає ідеологічний (антиколоніальний,

антитоталітарний) фактор: він не лише обмежує норму відвертості, зміщуючи увагу з індивідуального (приватного) до колективного (загального), а й упливає на розвиток конфліктів, структурування часопростору та в певний спосіб детермінує саме письмо й мислення авторки. Попри те, що твір присвячено спогаду про події, які розгорталися навколо судового процесу над Вадимом Дорошенком (у творі – Олександром Маком), і життю (вірогідніше виживанню) авторки до, під час і після суду, ця насичена іменами, подіями, фактами історія майже нічого не розповідає про приватне життя подружжя.

Сюжетно й композиційно “З часів ежовщини” підпорядковано нарративній стратегії – оповіді про (само)виживання людини в умовах радянських терору й репресій (тема, опрацьована письменницею в різних формах і жанрах). Звісно, ні ідейно-тематичні, ні проблемні аспекти, порушені нею, не відкривають нових, не прописаних доти аспектів з історії радянських терору й репресій, зокрема літературної; це одна із “приватних історій”, яка, перебираючи на себе різні трюїзми (ідеологічні, політичні, публіцистичні тощо), радше доповнює, ніж підважує усталені дискурс і наратив. Водночас важливість цієї історії в тому, що вона фокусує увагу не на центральному (у рамках “київського” чи “харківського” текстів, репрезентованих у прозі української діаспори), а провінційному вимірі терору, локалізованому в межах периферійних міст і містечок, і виявляє певні розбіжності між колективними (національним) і приватними (жіночим) наративами й історіями.

Фактично “З часів ежовщини” – це розповідь “на два голоси”, висловлювання двох суб’єктів (чоловіка та дружини, різних за віком і статусом, – професора, згодом політв’язня, з одного боку, і студентки, згодом радянської вчительки, з другого). Вона розпочинається з передчуття й очікування арешту та обривається через смерть одного з них, при цьому йдеться про смерть не у фізичному, а психологічному сенсі – прийняття й усвідомлення смерті як втрати ближнього. Хронологічно це відбувається задовго до фізичної смерті одного з них, а моментом внутрішньої фіксації смерті стає повторний арешт і вирок чоловіку, відчуття внутрішнього безсилля перед усевладним “молохом смерті”, уособленим радянськими слідчими та судовими органами.

Психологічно важливими в спогаді постають два моменти – арешту й вироку, навколо яких і зосереджено оповідь. Уже в перших рядках спогаду письменниця зазначає, що подружжя чекає, готується до арешту ще з моменту свого побрання. При цьому йдеться не про випадок долі (обмине чи не обмине?), а про час, відтермінування (сьогодні чи завтра?)¹. Як показує Ольга Мак, момент арешту – це не лише парадокс, а й своєрідні соціальна та психологічна метаморфози. Хоча про арешт знали, його очікували, до нього готувалися, це завжди несподіванка, випадок: підготуватися до арешту, зауважує авторка, – те ж саме, що підготуватися до смерті, ці два поняття як жодні інші тотожні між собою. Отже, незважаючи на передчасне знання про арешт, подібно до того як людина завжди знає, що вона помре, подружжя не може підготуватися до того, що на нього очікує (арешт як травматичну, деструктивну подію вписано в індивідуальну історію та біографію, проте

¹ “<...> щасливими ми не почували себе ніколи. Жахлива дійсність довколишнього світу настирливо вдиралася до нашого домашнього вогнища <...> Щоправда, з боку офіційних чиновників проти нас ніхто не виступав, але <...> політична розвідка з нас не спускала ока. Зрозуміти це може хіба той, хто знає складні процедури реєстрації на право мешкання, церемонії звільнення і прийняття на працю, коли мусилося виповняти довжелезні заплутані анкети, писати докладні автобіографії і сповняти десятки інших клопітливих формальностей, смішних і незрозумілих для всього несоветського світу. Отже, при проходженні тих усіх процедур виявлялося несумнівно, що за нами слідкують і що про нас знають багато таких подробиць, про які ми самі мало думали. Советський громадянин, слухно чи неслухно запідозрений у сучасному, міг напевне себе вважати заарештованим у майбутньому” [7, 16].

він не може стати частиною засвоєного досвіду). Крім того, арешт – це перехід з одного стану (психологічного, соціального) в другий – критичний момент, що розмежовує життя на “до” та “після”, і в цей момент увесь інший досвід відходить на задній план, стає незатребуваним, другорядним. Момент (фізичного) ув’язнення стає водночас моментом (психологічного) звільнення, а межа між в’язницею й державою, статусами ученого та “ворога народу” дуже тонка (ба, навіть у в’язниці перед Олександром відкриваються ширші перспективи для самозахисту, ніж за її межами, а статус арештанта дає йому більше прав, ніж становище позбавленого документів радянського громадянина). Водночас якщо арешт – це відтермінований у часі слід події, яка травмувала свідомість, то вирок – передчасне усвідомлення втрати ближнього (у цьому випадку усвідомлення смерті настає раніше за саму смерть), а також потреби прийняти цю втрату, змиритися з нею, щоб вижити. Загалом, самовиживання особистості – одна з центральних позицій у творчості Ольги Мак.

Окрему увагу в тексті спогаду Ольга Мак звертає на сновидіння, вони фіксують досвід, який для самих автора, оповідача, персонажа не знаходить належних форм вираження. Невипадково, досліджуючи сни, зафіксовані в щоденниках і мемуарах радянських письменників та політиків – жертв режиму, як джерела до історії радянських терору й репресій, розуміння історичної свідомості “радянської людини” американська дослідниця-історик І. Паперно зазначає: “<...> радянські люди приписували власним сновидінням історичну значущість, на що вказують і образи снів, і той факт, що сновидці фіксували їх на папері, щоби зберегти і, можливо, скористатися з них у майбутньому. Вони засвідчують проникнення сталінського терору в найінтимніші простори приватного життя. Для самих сновидців ці сни нерідко означали, що подітися нікуди. У цьому обмеженому сенсі сни радянської людини можна вважати інструментами терору. (На цій функції сну наполягала щодо гітлерівського терору Шарлотте Берадт). Однак на цьому не кінець. Радянській людині сни також дозволяли бачити й відчувати себе – хоч і не без почуття жаху – дійовими особами на соціально-історичній сцені <...> Як і варто було очікувати (на основі досліджень посттравматичних станів), страх тримав людей у полоні й після арешту, і по завершенні терору, зокрема й тих, хто зазнав досвіду терору опосередковано <...> Записуючи сни в своїх щоденниках і спогадах, люди радянської епохи сподівалися, що ці записи висловлять те, що було неможливо висловити інакше” [12, 106].

Переживання снів, переповнених тривогою і страхом, загрозою насильства, відчуттям безпомічності, відчаю, страху, передчуттям смерті, у спогаді Ольги Мак вирізняється амбівалентністю психологічних станів і значень. Такі сни мають функцію передбачень (згадаймо пророчі сновидіння з “Огненного кола” І. Багряного, “Ротонди душоубців” Т. Осьмачки, “Жовтого князя” В. Барки та ін.) і стають не лише інструментом, а й нерідко продовженням репресій (так зовнішній світ терору вривається у світ внутрішній): якщо один із оповідачів (дружина) боїться заснути, страждаючи від нав’язливих кошмарів, то другого (ув’язненого чоловіка) під час допитів мордують безсонням – відсутність сну стає єдиним, але найстрашнішим способом його тортур. Безсоння (такий самий важливий лейтмотив, як і сон) у повісті відтворено через описи фізичних відчуттів і станів: “Розумію, чому найтяжчою формою смерті, яку в старі часи винайшли дотепні китайці, була смерть від безсоння. Кажуть, що засуджений на таку смерть урешті благав покінчити з ним, яким завгодно способом, аби тільки позбавити мук безсоння. У мене кожен найменший рух викликав у вухах тріск, подібний до рушничних пострілів. Бачені предмети набирали дивовижних

форм, розтягалися, викривлялися, двоїлися, троїлися в очах, а мозок горів, немов охоплений вогнем” [7, 116].

У спогаді описано декілька снів: це сні дружини – про блукання тунелем, із якого немає виходу (він уособлює безвихідне становище дружини “ворога народу”), та чоловіка – про церкву (передбачення ув’язнення) і ворону, що викрала паспорт (алегорія прокурора). У своєму спогаді авторка розкриває походження окремих компонентів цих снів, вони стають відображенням реальних ситуацій у підсвідомому (арешту, втрати паспорта тощо), а також поясненням того, що, ймовірно, раціонально пояснити неможливо. Отже, функція сновидіння, як і твердив свого часу З. Фройд, передбачає певну метафоризацію: використання одного образу як своєрідного замітника, символічного позначення другого – відбитків не лише думок, почуттів, ситуацій, а й реальності, яку свідомість не здатна до кінця осмислити. У своїх “Сновидіннях і фантазіях” Р. Джонсон зазначає: “Підсвідоме виявляє себе засобами мови символів. Ми можемо доторкнутися до підсвідомого не лише в процесі мимовільних учинків. Підсвідоме може подолати прірву між ним і свідомим розумом двома способами. Перший спосіб – це сновидіння, другий – уява. Душа створила ці складні системи зв’язку для того, щоби підсвідоме та свідоме могли спілкуватися одне з одним і разом працювати” [2, 11].

Сновидіння в спогаді Ольги Мак пов’язано з ефектом відсторонення – відчуттям, що життя – це безглуздий і жахливий сон, який рано чи пізно повинен закінчитися: для одного з оповідачів (чоловіка) таке завершення настає після повторного арешту (отже, смерті), для другого (дружини) – у момент пробудження (таким моментом стає відступ радянських військ із міста). Після довгого змагання із безсонням alter ego авторки засинає під звуки бомбардування міста. Заглиблення в сон стає своєрідним поверненням до життя: “Я не почувала страху ні перед бомбами, ні перед фронтом, навпаки, чекала його з гарячковою нетерплячкою. Після довгих безсонних місяців на мене напала якась дивна сплячка. Я спала, як забита, цілими ночами, спала вдень і все ж почувала себе і далі сонною. Досить мені було сісти нерухомо на кілька хвилин, як очі мої вже клеїлися, і я починала дрімати <...> сон був найкращим ліком на мої виснажені нерви, і я, сама того не помічаючи, почала набирати сил” [7, 275–276].

Сон про тунель, описаний у першій частині повісті (“В очікуванні катастрофи”), стає своєрідною формою передбачення безвихідної ситуації (на що вказує і назва) – статусу дружини “ворога народу”, становище якої, за словами письменниці, “було трагічніше, ніж біблійного прокаженого”. Водночас він символізує “внутрішній прохід” героїні до самої себе, занурення у власну підсвідомість, указує на загрозу смерті (люди, що опинилися на порозі смерті, нерідко згадують проходження через тунель): “Ніхто не міг спокійно їсти, ніхто спокійно не спав. Мене навіть у короткі хвилини дрімоти переслідував не то сон, не то галюцинація, завжди того самого змісту і з тими самими подробицями. Ніби йду темним підземним ходом. Знаю, що з нього вийти не можна, але якась непереможна сила штовхає мене наперед на видиму загибель. Хідник із кожним кроком стає нижчим і вужчим, так що я спочатку згинаюся, потім стаю на коліна, потім плазую, як вуж, поки не застрягаю поміж великими глибами сирого, холодного каміння. Не можу ні лізти вперед, ні повернутися назад. Лежу, немов роздавлений хробак, у цілковитій темноті, а слизьке каміння давить з усіх боків і спиняє віддих...” [7, 18]. Церква із забитими дверима й вікнами, що з’являється в сні чоловіка в розділі “Рекурс” (що буквально означає зворотну вимогу, стягнення, а також процес оскарження вироку чи присуду, звернення до влади тощо), символізує звільнення, скасування судом обвинувачень:

“<...> стою перед якоюсь церквою, дуже старовинної будови. Обходжу її з усіх сторін, шукаючи дверей, щоб оглянути її зсередини. Але двері і вікна забиті дошками...” [7, 156–157]. У своєрідній формі цей сон з’являється в епізоді про арешт і підозру в шпигунстві (“В очікуванні нової розв’язки”): Олександра арештовують під час огляду занедбаного католицького монастиря, на цьому етапі герой немовби повертається до розшифрування власного сну – знаку безвиході, пастки. Другий його сон (про ворону та паспорт), останній з описаних (розділ “Віщі сні”), із неприхованим, промовистим змістом, наближає сюжет до розв’язки – арешту й смерті: “<...> вікно відкрите, а на вікні сидить велика чорна ворона. Я прагну зрозуміти, хто це і коли відкрив вікно <...> Тим часом ворона зіскакує на бюро і починає діловито дзьобом і лапами перевертати мої папери. Порившись у них, хапає мій паспорт і вилітає у вікно. Мене обняв страх. “Пашпорт! – кричу я. – Пашпорт!” і вискакую за нею. Ворона летить дуже помалу і дуже низько, так що мені здається от-от впіймаю. Але піймати не можу. Раптом починає темніти і ворону вже ледь-ледь видно. Я біжу, спотикаючись на якесь каміння і колоди, поки не провалююсь у яму. Лечу безконечно довго. А коли опиняюсь на дні, намагаю під собою холодні трупи...” [7, 221–222].

Значне місце в повісті відведено темі радянського повсякдення, боротьба з яким, можливо, важча, ніж протистояння репресивним органам, – статусу дружини “ворога народу” та людини без паспорта, питанню доносів, заборонених тем, розквіту пропаганди, соціальної нерівності в “країні соціалізму” та ін. Своєрідною формою самозахисту від оксюморону тоталітарної реальності – абсурду, жаху, загрози смерті стає іронія, яка нерідко переходить у сарказм і “чорний гумор”. І в спогадах “З часів ежовщини”, і в інших текстах (як художніх, так і документальних) Ольга Мак акцентує не лише на ідеологізації, а й на уніфікації життєвого простору “радянської людини”, емоційним еквівалентом якого стає сірість. Вона посилює відчуття одноманітності, безпросвітності, порожнечі, увиразнює дефектність, інверсивність, неприродність тоталітарної дійсності, у якій людину замкнено, як у карцері: “Жодної живої фарби, жодної відради для ока – все сіре, понуре, холодне і безнадійне. Сірі будівля, сірі бруки, сірий сніг, сіра мряка, сірі постаті, сірі обличчя і навіть зимовий холод і різкий вітер видаються якимись сірими, вогкими і тому особливо надокучливими. А взагалі по всьому витиснене тавро понурої, безнадійної розпуки” [10, 2]. Такий самий психоемоційний стан свого alter ego, співвіднесений із сірою дійсністю, фіксує в романі-хроніці “Хрещатий Яр” Д. Гуменна: “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, в кожному селі – колгосп імені Сталіна і канцелярія з плакатами, засидженими мухами; в кожній їдальні – одне й те ж меню, в кожному підприємстві – “догнать і перегнать”, “виполнить і перевиполнить”. Від такої безперспективності й нудоти найкращий порятунок – під німецькі бомби” [1, 43]. У другому томі “OST” у У. Самчука “Темнота” сірість стає чи не єдиним тоном і настроєм радянської дійсності: “<...> у Харкові повна, німа, понура, ніби на великому похороні, тиша <...> І все надто сіре, вигоріле, покрите верствою куряви. Лише на кількох площах, ніби випадково, цвіли квіти, і це, здається, були одинокі прояви вирватись із загальної сірості” [13, 412].

Своєрідною формою психологічного, соціального самовираження “радянської людини” в прозі Ольги Мак стає черга, вона переслідує “радянську людину” впродовж усього її існування, а вистоювання в чергах стає не лише практикою повсякденного існування, а й фатумом, приреченням: письменниця деталізує образи, психотипи, настрої, фіксує думки й голоси, описуючи черги в крамницях, під стінами тюрем, до громадського транспорту, у державних

установах, черги “за смертю” тощо. (До речі, темі черг за “державним” хлібом присвячено спогад-інтерв’ю Ольги Мак у документальній кінострічці “Жнива скорботи”). Розглядаючи феномен черги як своєрідні “фокальну точку” та “культурний патерн” радянської культури, сучасний соціолог небезпідставно зазначає: радянська черга – не лише “додаток до життя”, “вона була вплавлена в нього, формувала його розклад, визначала його ритм. На деяких відтинках радянської історії перебування в чергах конкурувало за витрачанням часу й сили із працею. Емоційно воно, здається, навіть перевершувало її, оскільки вистоювання в чергах безпосередньо впливало на задоволення потреб людей, зокрема базових (наприклад, потреби їжі), і, відтак, торкалося самих основ життя, біологічних та екзистенційних. Стояти чи не стояти в чергах не було питанням вибору. Участь у чергах була “долею”, до того ж саме “радянською долею”. А позаяк ідеться про такі речі, як “доля”, “талан”, неминуче маємо справу з аналогом релігії. Тому не дивно, що до черги й розподілення загалом було допрасовано такі метафізичні поняття, як “справедливість” і “рівність”, а тема черг стала центром, навколо якого постали своєрідно радянські міфології” [11, 55].

Феномен черги – один із наскрізних у художніх і документальних творах, спогадах про Голодомор і репресії. Прикметним із цього погляду видається нарис-триптих “Черга” Ю. Клена, який об’єднує в собі три фрагменти “Хлібна черга”, “Черга мануфактурна” і “Черга без назви”: кожен тип черги при цьому виявляє різні сторони радянського буття. Прикметно, що нарис “Черга” написаний у формі монологу-звернення до черги: автор вдається до антропоморфізації черги як живої істоти. Із останньої черги – біля стін ДПУ, з передачами для в’язнів – прозаїк, немов прожектором, вихоплює окремі постаті, обличчя, історії тощо: “Черга ця зароджується о другій чи третій годині вночі, і життя їй кінчається опівдні. Отже, нормальна тривалість його дев’ять-десять годин <...> Ця черга, так само, як і хлібна, з астрономічною закономірністю виникає щоночі, але є принципова різниця поміж нею та іншими чергами. Інші черги прагнуть щось дістати, здобути, – черга без назви прагне віддати те, що має. Склад її рухливий. Міняється він не раз протягом однієї ночі. Стомлені, здеревілі суглоби цієї черги викришуються, випадають, як із щелепи хворі, розхитані зуби, і раз у раз змінюються новими” [5, 199–200]. У новелі-спогаді “Оглянувшись назад”, що увійшла до однойменної збірки, присвяченої темі Голодомору та репресій, інша письменниця з діаспори – Олена Звичайна, як і Ольга Мак, звертається до власного досвіду про пережите (автобіографічне начало оповіді – арешт і заслання чоловіка на Колиму – розкрито в підрядковому коментарі до новели). Оповідаючи про одну з ночей, вистояних у багатотисячній черзі під стінами харківської в’язниці на Холодній Горі, у своєму спогаді, “відбитку пам’яті” авторка портретує себе в подвійному ракурсі – “зсередини” та “зовні”: епізоди, закарбовані в пам’яті, нагадують серію фотографій, а слово авторки – коментар до кожної з них. “Я бачу це все, як на кіноекрані. Я дивлюсь-вдивляюсь і в отій третій – молодій кароокій, що перемагає глибокий сніг ногами в пів черевиках, я пізнаю... себе” [3, 109]. Персоніфікацію черги тут змінює олюднення харківської в’язниці – монолог камінної споруди, яка вивищується над чергою, демонструє ставлення держави-в’язниці до людей, не помітних на тлі високих стін із ґратами. Власні переживання Олена Звичайна трансформує в колективно-історичні досвід та емоцію: “<...> я оглядаюсь. Я дивлюся-вдивляюсь і внутрішнім зором фотографую видовище. У прозорій синювато-сірій млі світанку я бачу нашу чергу: чорною тремтливо-рухливою гадюкою розпростерла вона своє живе, нервово тіло далеко-далеко (аж поки сягає мій зір!) і, завернувши за ріг ліворуч, зникає в імлі. Я дивлюся, забувши

на мить про власне горе, і... раптом чітко усвідомлюю, що воно – оте мое горе – є горем мого народу” [3, 117]. Багатогадинне вистоювання в черзі до в'язниці в цій новелі намарне: ні побачитися, ні передати білизну чоловікові alter ego авторки не може – його заслано етапом на Колиму. Так само даремним виявляється й вистоювання в черзі за “державним” хлібом у новелі “В обіймах голодного міста” Іванни Чернобривець: за час, проведений у черзі, матір утрачає обох дітей, заморених голодом; хліб, куплений дорогою ціною, нікого не рятує – його нікому їсти.

Повість “Каміння під косою” (Торонто, 1973) Ольги Мак – це не лише сакраментальна данина темі Голодомору, а й певний підсумок художніх, документальних пошуків і напрацювань: їй передували різні за жанром і формою твори – нариси, оповідання, публіцистичні розвідки, аналітичні замітки тощо (“Земля плаче”, “Розігріті душі”, “Проциха”, “Столиця голодного жаху”, “У Великодню ніч”, “Советська інтелігенція”, “Коли скрипіли возики” та ін.). Як відомо, письменниця разом із Яром Славутичем узяла участь у зйомках англомовної документальної стрічки “Жнива розпачу” (“Harvest of Despair”, 1984), знятої С. Новицьким і Ю. Луговим, – кінофільму, який, попри деякі неточності, став політичним і науковим викликом, певною сенсацією. Крім того, після розпаду Радянського Союзу, вона долучилась до дискусій із проблем вивчення Голодомору, повернення історичної та культурної спадщини, публічного осуду комунізму.

У своїх творах Ольга Мак звертає увагу не лише на демографічний, соціокультурний, а й психологічний, ментальний виміри Голодомору: він символізує загрозу суспільному, національному буттю, пов'язану з різними соціальними, культурними, ментальними хворобами, і стає знаком духовного катастрофізму. У цьому сенсі жертвами Голодомору стають мова, історія, культура, пам'ять – ідеться про топос “духовного Голодомору”, поняття, яке Ольга Мак висловила в доповіді “Голод із перспективи шістдесяти років” на одній із перших конференцій, присвячених темі Голодомору (Чернівці, 1993).

Прикметно, що тему Голодомору письменниця порушує й у повісті “З часів ежовщини” (розділ “Останні сторінки”), умонтовуючи в текст власного спогаду спогад “вінницького знайомого” – радянського службовця, саме так пов'язуючи теми репресій і Голодомору в один ідейно-тематичний вузол. Особисті переживання розповідача, якому в “Останніх сторінках” авторка передає функцію наратора, складають частину спогаду, пов'язану з темами смерті, моральної та духовної деградації. Студент із Дніпропетровська, виснажений голодом (“Ви знаєте, як тоді було... Студенти пухли від недоїдання, вмирили з анемії і туберкульозу та від усякої іншої погані, а решта втікала” [7, 292]), повернувшись до села, вимушений доглядати хвору матір. Урятуватися самому чи врятувати матір – дилема, що проблематизує оповідь. Жертовність сина щодо матері під тиском голоду переростає в неусвідомлене матеревбивство: біологічне, тваринне начало бере верх над почуттями синівського обов'язку й відповідальності. Змодельована як “спогад у спогаді”, розповідь посилює враження достовірності того, про що йдеться, такого ефекту авторка досягає, зокрема, через фіксацію психологічних станів і настроїв оповідача, увагу до художньої деталі тощо.

Повість “Каміння під косою” Ольги Мак набуває свого значення в ширшому антитоталітарному дискурсі української діаспори другої половини ХХ ст. (пригадаймо романи та повісті “Марія” (1933) У. Самчука, “Діти Чумацького Шляху” (1948–1951) Д. Гуменної, “Селянська санаторія” (1952), “Оглянувшись назад” (1954), “Страх” (1957), “Ворог народу” (1966) Олени Звичайної, “Жовтий князь” (1962) В. Барки, “Ім дзвони не дзвонили” (1987) О. Гай-Головка, малу

прозу зі збірок “Ночі” (1947) О. Смотрича, “Чорні дні” (1952) З. Дончука, “Два колоски” (1973) М. Лавренка, “З потоку життя” (1963) Іванни Чорнобривець та ін.). Попри певний відхід від контексту й традиції зображення Голодомору в українській літературі (зокрема, через тему і психотипи села) та наближення до іншого розуміння геноциду (через тему й образи міста), ідейно й естетично Ольга Мак усе ж зосталася в рамках цих контексту й традиції. Голодомор (як фізичний, так і духовний, що нищить основи національної гідності, національну солідарність тощо) у її повісті є не лише темою, а й наскрізною метафорою, визначальним мотивом, навколо якого зосереджено інші.

“Каміння під косою” Ольги Мак написано як своєрідний “роман виховання”, жанр якого дозволяє розкрити образ людини в процесі становлення, показати на тлі радянського повсякдення низку соціально-політичних, морально-етичних проблем. Та якщо в класичному “романі виховання” становлення характеру протагоніста відбувається насамперед через примирення зі світом, пізнання й усвідомлення його норм і законів, віднаходженням власного місця в суспільстві, то принциповою відмінністю “Каміння під косою” є відчуження від світу, неприйняття його істин, розмежування внутрішнього та зовнішнього світів. Повернення й своєрідне оновлення жанру “роману виховання” в другій половині ХХ ст. дослідники пов’язують із пошуками адекватних нарративних форм, спроможних оповісти про реальність геноциду, зокрема із жанром “табірної прози” чи “табірного” жанру, стилізованого під авто/квазі/біографічну чи мемуарну оповідь. У літературі української діаспори повоєнного часу жанр “роману виховання” як один із найпоширеніших, що виявився в різних формах (автобіографічній, історичній, міфологічній тощо), ідейно й тематично зосереджений на питаннях осягнення та пізнання нового простору (Нового Світу), збереження національних історії, культури, ідентичності тощо. Із цього погляду, повість “Каміння під косою” варто розглядати в контексті художньої прози української діаспори загалом і художньої прози Ольги Мак, написаної про й для дітей і молоді зокрема (передусім творів бразильського циклу – трилогії “Бог вогню”, дилогії “Жаїра” та ін.). “Каміння під косою” – чи не перша “дитяча” повість на тему “не для дітей”: письменниця приміряється до великої трагедії через фокус дитячого світомислення та самосприйняття, показуючи шлях самостановлення та віднаходження власного Я героєм у конкретизованих часових (1933 р.) і просторових (Харків) межах, які при цьому мають значення символічних. Сприйняття героєм тоталітарного світу в повісті розкрито через спостереження автора, яке до того ж не виключає самоспостереження героя, різні форми інтертекстуальності (символічного й архетипного значень дитини-жертви, покликань на візії та пророцтва Шевченкового “Кобзаря”, в апокаліптиці якого протагоніст убачає суголосся з реальністю 1933 р.), а також постать і присутність Іншого, вірогідніше Іншої – Лідії Чернявської (уособлення архетипів великомучениці, великої матері, жінки-страдниці тощо).

Чорно-біла шкала вартостей, набір стереотипних прийомів оповіді, які визначають моменти емоційної напруги, схематичних типажів, ідейно споріднюють “Каміння під косою” з драматичними історіями про героїчне самовиживання жертви – теми, плідно опрацьованої в літературі про Голокост (від “Розфарбованого птаха” (1964) Є. Косинського до “Хлопчика в смугастій піжамі” (2006) Д. Бойна та ін.). Питання про те, чи відстань (часова, просторова, культурна) між подією та моментом утілення побаченого, почутого, пережитого в художній формі (як своєрідна текстуалізація травми) виявилася психологічно та художньо продуктивною, у цьому випадку радше риторичне: вона дозволила авторці оцінити й осмислити пережите (зокрема, нею самою) з позицій зрілості, передусім літературної (художній мінімалізм, стислість,

фрази та сконцентрованість смислів, взаємопереходи реалістичного й умовно-символічного, домінування вираження над зображенням видають руку досвідченого прозаїка), однак не вивела її бачення теми за рамки традиційних форми, стилю, образо- й характеротворення.

Розкриваючи тему Голодомору на тлі Харкова 1933 р., Ольга Мак розгортає своєрідний соціокультурний портрет міста, яке набуває в неї різних символічних значень: пастки, що заманює, аби знищити; лабіринту, з якого немає виходу; великого кладовища, Шевченкової “розритої могили” тощо. Саме так авторка немовби переписує усталені в літературі тему й наратив підкорення міста провінціалом, здійснюючи структурно-символічне переконструювання: місто як “життєвий простір” стає “простором смерті”. Своєрідно розвиває цю тему – “грізний похід живих кістяків, обтягнених восковою шкірою” із села в місто – туди, де не вирощується хліб, – у новелах “Страшна весна” і “В обіймах голодного міста” Іванна Чорнобривець у збірці новел “З потоку життя”, описуючи епізоди смерті українських селян на тлі харківського простору навесні 1933 р.

І типологію містян, і візію Харкова (столиці УРСР) Ольга Мак висновує із власних автобіографічних вражень і спостережень, описаних у нарисі “Столиця голодного жаху” – своєрідній публіцистичній хроніці-свідченні, опублікованій в українському щоденнику “Свобода” (Нью-Йорк, 1953, № 93 – 100), яку варто вважати своєрідними ідейно-тематичним та естетичним підмурівками, претекстом майбутньої повісті (окремі епізоди, характеристики, образи, виведені в “Столиці голодного жаху”, Ольга Мак розвиває в “Камінні під косою”). До речі, оповідаючи про свій харківський епізод, у листі-автобіографії, написаному від третьої особи (авторське Я тут свідомо відсторонено), вона зазначає: “Харківський період був дуже короткий і дуже важкий <...> Письменниця каже, що кількамісячне перебування в Харкові з кінця 1932 по травень 1933 року залишило на її душі нестерпні рубці, а макабричні образи того часу залишаються свіжими в її пам’яті й досі” [6, 76]. Композиційно “Столицю голодного жаху” (спогад про Харків 1933 р.) розподілено на 8 окремих фрагментів, об’єднаних 4 нарисами (“Харків”, “Ранок”, “Хліб”, “Голодуючі”), центральним у яких є образ Харкова, що постає поліструктурною та багатозначною метафорою, сконструйованою із різних риторичних питань і протиставлень: “І Харків – труп!.. Труп чи столиця? Столиця чи трупарня? Трупарня чи катівня? Де, в якій мові знайдеться слово, що висловило б ті всі поняття, об’єднані в одне й помножені через сотні тисяч людських існувань? Існувань чи смертей?” [9, 2]. Автобіографічний образ Харкова – столиці голодного жаху, міста-трупа, міста мертвих, розкрито через алегорію – мертве тіло українського селянина: “<...> по двадцятьох роках, коли заплющу очі й намагаюся уявити собі його [Харків. – В. В.], бачу велетенського трупа, який безсило лежить, широко розкинувши руки, серед безмежного степу. Труп кремезного, спрацьованого хлібороба в сірій сорочці, із землистим обличчям і зашкарубленими пальцями, що вп’ялися конвульсійно в ґрунт. Лежить, уже байдужий до своїх передсмертних мук, до вчиненої над ним несправедливості, до хробаків, які розточують його тіло, до роїв надокучливих мух і комах, що обсідають його хмарами...” [9, 2].

У своїй повісті Ольга Мак унаочнює чотири типи обивателів – суспільних верств, зображених через дихотомію: ми – вони, правні – безправні, громадяни – апатриди, партійні функціонери, “носії прогресу”, “люди майбутнього” – “розкуркулені”, “вороги держави”, “зайві люди” тощо. Загалом, ці “касти” (соціальні, психологічні типи й портрети, унаочнені в окремих епізодах і ситуаціях) сукупно творять динамічний і мінливий образ

Харкова. При цьому авторка поглиблює свою ретроспективу міста зі “Столиці голодного жаху”. У нарисі “Ранок”, присвяченому соціокультурному аналізу міста й містян, вона пише про дві категорії обивателів Харкова: “піднесених” і “упосліджених”, “живих” і “мертвих”. Сукупність профілів і голосів унаочнює колективний, збірний образ, портрет “масової людини”, підпорядкованої владі адміністративних органів, ідеології та первинних, біологічних інстинктів. Якщо “правних” жителів наділено громадянськими та людськими правами, зокрема правом на працю та хліб (отже, життя), то “безправні” – це зайві, викинуті з суспільства, переслідувані державою – ті, хто “не мав ніяких прав і взагалі не підходив під рубрику ніяких жителів”: “вони не мали карток і тому не товпилися біля крамниць; вони не мали хат і тому пальне їм непотрібне; вони не мали куди їхати і тому не штурмували переповнених трамваїв; а з державою у них були такі попсовані взаємини, що від різних установ треба було триматися якнайдалі <...> це були розкуркулені, “саботажники колгоспного будівництва”, “вороги радянської влади” [8, 3]. У своїх поневіряннях “безправні” шукають притулку, “рятівної нитки”, однак спільнота “правних” виявляє цілковиту байдужість до них – вони мовчки, з цікавістю, острахом, байдужістю спостерігають за облавами, які влаштовує міліція, чи голодною смертю на вулицях Харкова. Детальнішу характеристику касти “безправних” Ольга Мак розгортає в “Столиці голодного жаху” (нарис “Голодуючі”), яку розпочинає з пошуку належного визначення цієї категорії: “<...> в сірих лахміттях, зі спотвореними обличчям, худі, як мощі, або роздуті, як потопельники, “голодуючі”. “Голодуючі” – слово, яке не записане в офіційних словниках советських видань, проте воно закоренилося в побутовій мові і має за собою твердо окреслене поняття. “Голодуючі” – це не просто “голодні люди”. Це бездомні й безробітні, приречені на голодну смерть. Це свого роду суспільна кляса, може найчисленніша в чорних роках колективізації. Пізніше навіть казали: “Він же з голодуючих” або “Ми були також голодуючі” – все одно, що тепер сказати: “Він же з камери смертників” чи “Ми ж із чумного ізолятора” [10, 2].

Інші дві групи (“верх” – “низ”, партійна номенклатура – “соціальне дно”, люмпен, чернь) протиставлено за принципами зовнішньої відмінності та внутрішньої подібності. Перші “носили однострої або добрячі теплі пальта й хутрянні шапки та великі шкіряні течки. Вони наказували вбивати і грабувати по закону і робили це з розмахом, гідним Джінгіс-хана” [8, 4]. Натомість “друга група злочинців своїм зовнішнім виглядом нічим не відрізнялася від голодуючих. Була така ж обдерта, така ж брудна і майже така сама бездомна. Приналежних до неї не шанували, не величали і не називали по іменах і прізвищах, а називали вуркаганями, чи, ще простіше, урками або блатними <...> Звичайно, у порівнянні до “товаришів” зі шкіряними течками <...> вони були жалюгідними партачами і нікчемами, що розмінювалися на сміхотворні дрібнички: на пайку хліба, на одержину або на гаманець із безвартісними папірцями” [8, 4]. У цій дихотомії (кримінальники – партійна еліта) Ольга Мак, з одного боку, висловлює сарказм щодо партійних функціонерів, комуністичної еліти, з другого, – акцентує одну з марксистських ідеологем – про класову спорідненість “соціального дна” з пролетаріатом. До речі, подібне розшарування соціальних образів і типів подає в нарисі “Миргородський ярмарок” (1953) Олена Звичайна: тут ідеться про два типи, дихотомію – селян, які несуть до міста родинні реліквії, аби виміняти на хліб, з одного боку, і “курортників”, новітню радянську номенклатуру та членів їхніх сімей, які обдирають селян, скуповуючи за безцінь стародавні реліквії, – з другого.

Характеристика міста в “Камінні під косою” вводить протагоніста у світ Харкова 1933 р., він може зайняти будь-яку нішу в одній із цих груп: його

може спіткати голодна смерть (доля “безправних”) або ж він може вступити до комсомолу, поповнивши собою ряди “людей майбутнього”, приєднатися до “соціального дна” чи потрапити до категорії “правних жителів”. Тема подорожі (як “внутрішньої”, так і “зовнішньої”), блукання містом, яку письменниця використовує, аби розкрити зміни, що відбуваються в місті та свідомості персонажа, сприймається метафорично (як шлях зростання, прокладений через життєві іспити й випробування). Зосереджуючись на характері, внутрішніх зламах і вольових рисах протагоніста, письменниця водночас не звертає увагу на його зовнішність: з одного боку, ця настанова акцентує на його (одного з мільйонів) типовості, а з другого боку, вона підпорядкована дихотомії духовне – фізичне, соціальне – природне тощо.

Варто говорити про символічне уособлення Харкова в повісті Ольги Мак як нестійкого, змінного й амбівалентного персонажа (місто-хижак і місто-жертва, “місто мертвих” і “місто смерті”), побудованого за принципом контрасту, а водночас і про (а)моральний клімат його мешканців – вони демонструють різні грані життя (вірогідніше, виживання). Якщо на початку повісті Харків – це простір очікування, сподівання, надій на порятунок, пов’язаних із пошуками роботи, їжі, прихистку тощо (там “нема хлібозаготівель, колективізації і планів до двору. У місті не розкуркулюють, не виганяють із хат і не ввозять у Сибір. Крім того, у місті є фабрики, є майстерні, а на додаток до всього, кажуть, мають продавати хліб” [8, 5]), то невдовзі це місце загрози, відчаю, зневіри, “кам’яний лабіринт”. Намагаючись повернутися до села після поневірянь і пошуків, герой виявляє, що дороги, виходу з “кам’яного лабіринту площ, вулиць і вискових домів” немає: “<...> уже ледве ступаючи, плентався далі вулицями якогось передмістя. Дивно, але за цілий день не зміг допитатися дороги на Охтирку і вже був переконаний, що безнадійно зав’яз у якомусь проклятому кам’яному мішку. Більшість людей, до яких звертався з таким простим питанням, казала, що не знає. Деякі взагалі навіть не відповідали, лише потискували плечима і йшли далі. А ті, що знали, давали хлопцеві дуже складні й неясні для нього вказівки <...> Назви вулиць не затримувалися в запамороченій голові, а все разом викликало таке враження, що вийти з цього зачаклованого міста неможливо” [8, 36]. Місто, яке спокушає надією, виявляється склепом, кладовищем, домовиною: “Всі стрічні здавалися Андрієві ожилими мерццями. І ціле довкілля виглядало похмурим, страшним і чужим, ще гірше, ніж здавалося вчора при денному світлі. А високі ліхтарі з жовтим світлом, що стояли вздовж хідника, скидалися на величезні свічки, приліплені до країв безкінечної кам’яної домовини. Як із неї втекти? Чи взагалі можна втекти? Ні, не можна” [8, 21].

Простору міста у творі протиставлено топос дому, що набуває символічних значень прихистку, фортеці тощо. Із темою “віднайдення дому”, рівнозначній “шляху до себе” та “віднайденню себе”, у “Камінні під косою” пов’язано ідею дорослішання, змужніння (зокрема, внутрішнього), розкрити через прийом метаморфози (як соціальної, так і психологічної). Утім прийом метаморфози – один із популярних у духовно, релігійно заангажованій літературі, зосередженій над питанням “духовного пошуку” (у життєписах християнських моралістів, праведників тощо), покликаний показати внутрішній злам і зростання – від гріха та падіння до просвітлення, прозріння, у “Камінні під косою” спрацьовує за принципом зворотності – від невинності до провини (передусім внутрішньої, провини за власне виживання). Якщо герой ступає на шлях внутрішніх перетворень дитиною, себто морально та духовно чистим, то його шлях (від розореного дому й утечі з радянського дитбудинку) до дому Лідії Чернявської, крізь лабіринти Харкова – “столиці голодного жаху”, виявляється завершенням фізичних страждань (боротьби за самовиживання), але при цьому стає початком

страждань моральних: ця внутрішня, прихована динаміка зміни характеру Андрія, що відбуваються під впливом надміру пережитого, виявляється через “комплекс жертви”.

Зовнішня подорож (доповнена “подорожжю внутрішньою” – спостереженням за світом, що занурюється в сутінки, та самоспостереженням) суголосна із символічною подорожжю епічного героя в пекло (символічний топос “столиці голодного жаху” має всі обриси потойбічного світу, а блукання героя містом, зустрічі зі “стражами” – міліцією, партійцями, “служивими людьми” й “упослідженими”, мучениками, нагадує ходіння колами Дантового пекла), натомість віднайдення дому означає вихід із темряви, переродження (як зовнішнє, так і внутрішнє). Така настанова відповідає жанровому канону “роману виховання”, однак логічний ланцюг (проходження від провини до самоочищення та переродження) тут порушено (зауважмо, що метафізична провина героя полягає не в тому, який він, а в тому, хто він). І через це своє “неправильне” походження – національне, соціальне, класове тощо – він зазнає покарання. До того ж у цієї дії немає ініціатора, усе відбувається за велінням згори, через втручання ірраціональної сили чи провидіння, повість виходить за звужені рамки жанру. Водночас, якщо, відповідно до вимоги жанру, після своїх випробувань (іспиту на моральність і життєствердність) “просвітлений”, духовно зрілий герой мусить спокутувати провину (хоча національна чи класова приналежність – не провина, а спокутувати чи позбутися її неможливо), відчувши полегкість, то в “Камінні під косою” цю розв’язку не лише порушено, а й підважено, поставлено під сумнів. Хоча герой, через втручання провидіння (опіку Лідії Чернявської), входить до середовища “класово правильних” (отримує право на життя як “нагороду” за страждання: документи і прописку, освіту в фабзавучі, роботу на заводі, продуктивний пайок тощо), факт фізичного виживання, проходження через випробування (ініціація) не полегшує сумління, а пригнічує його: як можна жити далі, розуміючи ціну свого виживання? Однак там, де для авторки сюжетна лінія закінчується (обривається), вона мала би розпочатися: чи стане персонаж лояльним “радянським громадянином”, чи із зерен непокори, посіяних Лідією Чернявською, виросте опір (як тоді складеться його доля?). Отже, конфлікт героя із тоталітарним середовищем не розв’язано, а відкладено – до моменту дорослішання.

Тему мучеництва, страдництва за ідеали (одну з визначальних у життєписах святих і великомучеників) авторка розкриває в історії Лідії Чернявської. Ця історія постає своєрідним різновидом “життєпису великомучениці”, одним з утілень архетипу “великої матері” та пов’язаного з ним емоційного мотиву материнства. Попри те що Ольга Мак (відступаючи як від традиції антитоталітарного нарративу, так і взірців релігійного життєпису, де тема ідеологічно забарвленого насильства – як фізичного, так і духовного, – одна з наскрізних) опускає епізоди жорстокості, мотиви боротьби і страждання тут не зовнішні, а внутрішні: це боротьба не так із тоталітарним режимом (“червоним Апокаліпсисом”), як із самим собою (“Апокаліпсисом у собі”). Образ та історія Лідії Чернявської як один із різновидів “життєпису великомучениці”, архетипу “великої матері”, “жінки-страдниці” (згадаймо наближену до жанру життя (страждання святих) “Марію” У. Самчука – образ селянки, ототожнений із культом Мадонни, Богоматері тощо) продовжує серію літературних історій та образів, наділених антитоталітарними змістом і значенням. З одного боку, Ольга Мак немовби переписує усталену в літературі історію жінки-інтелігентки, викинутої зі “старого” світу й позбавленої місця в “новому”, тоталітарному (“Історія пані Ївги” (1923), “З життя будинку” (1933) В. Підмогильного та ін.), а з другого – показує, як і чому така жінка

знаходить сенс власного існування в позиції антитоталітарного, антирежимного опору. Ідею опору при цьому закладено в саму назву твору – образ-алегорію: коса як символічний атрибут смерті, “найжорстокішого косаря, ім’я якого голод”, на “жнивях скорботи” натрапляє на перешкоду – каміння, що уособлює стоїчну твердість і незламність.

Отже, документальне й художнє письмо Ольги Мак є не лише реакцією на надважкі внутрішні переживання, а й продуктивним, хоча малодослідженим змістовим і сенсотворчим полем. Воно несе на собі сліди індивідуального, автобіографічного досвіду, що визначає спосіб і форму оповіді (сповідь), позицію наратора (свідка й художнього аналітика водночас). Як своєрідну форму оповіді про пережите (індивідуальну, родинну історію) автобіографічну повість-сповідь “З часів єжовщини” наділено функціями документа, скарги, інвективи, а визначальним у ній є дослідження ураженої тоталітарними терором і репресіями суб’єктності, звернення до підсвідомого (зокрема, вираженого у формі снів). Водночас жанр “роману-виховання”, реалізований через інверсію, у “Камінні під косою” засвідчує оновлення теми Голодомору, пошук нових форм художнього (само)вираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуменна Д. Хрещатий Яр (Київ 1941 – 1943): Роман-хроніка. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 406 с.
2. Джонсон Р. Сновидения и фантазии: Анализ и использование. – Москва: RELF-book, 1996. – 286 с.
3. Звичайна О. Оглянувшись назад, Збірка оповідань і новел. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1954. – 230 с.
4. Иббатуллина Г. Исповедальное слово и экзистенциальный “стиль” URL: <http://kph.npu.edu.ua/le-book/clasik/data/misc/ibatul/02.html>
5. Клен Ю. Черга // Клен Ю. Твори. – Т. 3 / За ред. Є. Маланюка. – Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960. – С. 193–202.
6. Листи Ольги Мак до Віталія Мацька / Упорядкув., прим. та комент. В. Мацька // Слово і час. – 2015 – № 6. – С. 71–87
7. Мак О. З часів єжовщини. Спогади. – Мюнхен: Українське видавництво, 1954. – 310 с.
8. Мак О. Каміння під косою. Повість. – Київ: Глобус, 1994. – 126 с.
9. Мак О. Столиця голодного жаху // Свобода. – 1953. – 23 квітня. – № 93. – С. 2.
10. Мак О. Столиця голодного жаху // Свобода. – 1953. – 24 квітня. – № 94. – С. 2.
11. Николаев В. Советская очередь: Прошлое как настоящее // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. – 2005. – № 5 (43). – С. 55–61.
12. Паперно И. Сны террора (Сон как источник для истории сталинизма) // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 91–108.
13. Самчук У. Темнота: Роман у 2-х ч. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1957. – 404 с.
14. Степанов А. Проблемы коммуникации у Чехова. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.

REFERENCES

1. Humenna, D. (2001). *Khreshchatiy Yar (Kyiv 1941–1943): Roman-khronika*. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy. [in Ukrainian].
2. Jonson, R. (1996). *Snovidieniiia i fantazii: Analiz i ispolzovaniie*. Moskva: RELF-book. [in Russian].
3. Zvychainsa, O. (1954). *Oblianusvbyś nazad*. Zbirka opovidan i novel. Miunhen: Dnirova Khvylia. [in Ukrainian].
4. Ibbatulina, H. *Ispovedalnoie slovo i ekzestentsialnyi “stil”* URL: <http://kph.npu.edu.ua/le-book/clasik/data/misc/ibatul/02.html> [in Russian].
5. Klen, Y. (1960). *Cherha. Yurii Klen. Tvory. Vol. 3*. Ye. Malaniuk (Ed.). Toronto: Fundatsiia imeni Yurii Klena, 193–202. [in Ukrainian].
6. *Lysty Olby Mak do Vitaliia Mats’ka*. (2015). Uporiadkuv., prym. ta coment. Vitaliia Matska. *Slovo i Chas*, 6, 71–87. [in Ukrainian].
7. Mak, O. (1954). *Z chasiv Yezhovshchyny. Spohady*. Miunhen: Ukrainske vydavnytstvo. [in Ukrainian].
8. Mak, O. (1994). *Kaminnia pid kosoju. Povist’*. Kyiv: Hlobus. [in Ukrainian].
9. Mak, O. (1953, 23 kvitnia). *Stolytsia holodnoho zhahu. Svoboda*. [in Ukrainian].
10. Mak, O. (1953, 24 kvitnia). *Stolytsia holodnoho zhahu. Svoboda*. [in Ukrainian].
11. Nikolaiev, V. (2005). *Sovietskaia ochered. Proshloye kak nastoiashcheie. Nieprikosnoviennyyi zapas: Debaty o politike i kulture*, 5 (43), 55–61. [in Russian].
12. Paperno I. (2012). *Sny terrora (Son kak istochnik dlia istorii stalinizma). Novoe literaturnoe obozreniie*, 116, 91–108. [in Russian].

13. Samchuk, U. (1957). *Temnota: Roman v 2 cb.* New York: Ukrainska Vilna Academia Nauk v SSHA. [in Ukrainian].
14. Stepanov, A. (2005). *Problemy komunikatsii u Chebova.* Moskva: Yazyki slavianskoi kultury. [in Russian].

Отримано 9 квітня 2019 р.

М. Куїб



LXX



Степан Іванович Хороб – літературознавець, театрознавець, журналіст, педагог. Здобув науковий ступінь кандидата філологічних наук (Одеса, 1989), доктора філософії в Українському Вільному Університеті (Мюнхен, 1997) і доктора філології габілітованого (Мюнхен, 1999), доктора філологічних наук у Львівському національному університеті імені Івана Франка (2002); звання професора отримав у 2003 р.

Після закінчення філологічного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника (1971) працював учителем, журналістом у редакціях газет Івано-Франківщини, а від 1987 р. – асистент, старший викладач, доцент кафедри української літератури, з 1994 р. до сьогодні – завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; у 2006 – 2013 рр. – директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Член Національної Спілки письменників України, Національної Спілки журналістів України, відмінник освіти України (2005), дійсний член НТШ (2003), заслужений діяч науки і техніки України (2009). Степан Хороб – голова спеціалізованої вченої ради із захисту кандидатських дисертацій у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника та член спеціалізованої ради із захисту докторських дисертацій у Львівському національному університеті імені І. Франка.

Степан Хороб – автор понад 250 наукових праць, серед них десятки книжок: “Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми)” (1999), “Слово-образ-форма: у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження” (2000), “Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєідність” (2001), “Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002), “Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі” (2008), “На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії” (2006), “Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика” (2009), “Діалоги у відсвіті слова. (Українська драматургія у типологічних зіставленнях)” (2013), “Збережені миті. Статті, портрети, інтерв’ю, огляди, рецензії” (2015), “... Драма – моя стародавня страсть” (Драматургія і театр Івана Франка)” (2016). Він також упорядкував п’єси Г. Лужницького та В. Мельника, літературознавчі праці В. Державина, Л. Білецького, Л. Рудницького та ін. Співавтор навчального посібника “Франкова криниця (Вивчення творчості І. Я. Франка у школі)” (1991), “Історії української літератури кінця XIX – початку XX століть”: У 2 кн. – Кн. 2. (2006), “Історії української літератури у 12 т.” (томи 7 і 8), близько тисячі публіцистичних виступів у засобах масової інформації. Друкувався в літературознавчих виданнях Мюнхена (Німеччина), Варшави й Кракова (Польща), Оломоуца (Чехія), Філадельфії (США), Празького (Словаччина), Мінська (Білорусь), Вінніпега (Канада), Загреба (Хорватія).