

Ірина Захарчук

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА: ДОСВІД ІСТОРІЇ – ДОСВІД ЛІТЕРАТУРИ

Тривалий час український національний досвід часів Другої світової війни свідомо ігнорувався та упосліджувався советською імперією. Як зазначає Роман Сербин, “радянській державі вдалося нав’язати своїм громадянам спотворену історичну пам’ять, базовану на сфальшованій емпіричній базі, росієцентричній схемі та великодержавницьких позиціях. Щоб вийти з цієї аномалії, потрібно переосмислити участь українців у Другій світовій війні, а для цього необхідно брати за вихідну точку не Радянський Союз, а Україну”¹. Україноцентричні координати війни позначені засадничо відмінною від советської хронологією. Як зазначають дослідники, українська нація була втягнена у Другу світову війну ще до офіційного її початку – вересня 1939 року. За приклад слугує постання та героїчна оборона Карпатської України в березні 1939 року, яка мужньо протистояла Угорщині – союзникові нацистської Німеччини. Відповідно закінчення війни для українців не збігалось із травнем 1945 року, позаяк національно-визвольний рух, який охопив територію України та Польщі, тривав до початку 1950-х рр. Особливою виглядає участь українців по різні боки військового протистояння, яка не обмежувалася перебуванням у Червоній Армії. Українці воювали в лавах Української Повстанської Армії, Другому корпусі генерала Андерса, партизанських бригадах Людвіка Свободи, РОА генерала Власова, дивізії Ваффен СС “Галичина”. Українці Закарпаття були мобілізовані урядами Угорщини та Румунії до армій-союзниць третього рейху.

Участь українців у різних воюючих арміях була наслідком як свідомого рішення, так і примусового, накинутаго згори, продиктована переважно відсутністю власне українського вибору. “Не маючи своєї власної незалежної держави, українці мусили виконувати громадянські обов’язки країн, громадянами яких вони були. Для більшості українців це означало служити в рядах радянських збройних сил, а для решти – у німецьких, румунських та мадярських арміях”². Саме відмінність українського досвіду, позначеного різновекторністю збройного протистояння та водночас чітко визначеною антиколоніальною стратегією, обумовила координати мілітарного дискурсу. Владислав Гриневич виокремлює кілька рівнів функціонування українських мілітарних міфів, зокрема наголошує: “Особливість української історичної пам’яті про війну полягала в тому, що вона від початку була роздвоєною: офіційно-радянською та приховано-націоналістичною. Національно-визвольний рух, який за німецької окупації охопив західні області України й досягнув апогею після повернення сталінського режиму, створив за роки війни цілу систему міфів із власними героями й символами, пантеонами і святами, спертими на ідеї жертвовної боротьби українського народу “проти двох імперіялізмів – сталінського і гітлерівського за незалежну українську державу”³.

Відмінність хронології та існування різних моделей пам’яті про війну слугувала точкою відліку для оприсутнення антиколоніальних мілітарних міфів, які

¹ Сербин Р. Українці у ворожих арміях у Другій світовій війні // *Сучасність*. – 2006. – №1. – С. 71.

² Там само. – С.72.

³ Гриневич В. Міт війни та війна мітів // *Критика*. – 2005. – Ч. 5. – С. 4.

сформувались у літературі української еміграції. Не-тоталітарна версія війни, що в повоєнній ситуації насаджування радянського режиму на західних українських землях була витіснена у сферу фольклору та усної історії, в умовах еміграції відіграла вирішальну роль у становленні паралельного літературного канону. Саме досвід війни та окупації, який знайшов своє втілення в текстах митців, що опинилися за межами радянської імперії, став своєрідним каталізатором у самоусвідомленні літератури української еміграції як самодостатньої художньої моделі, відкритої до еволюції, трансформації та альтернативних версій мілітарного досвіду.

Осмилення досвіду Другої світової війни в українських координатах спонукає до зіставлення історичної та літературної моделі в сенсі пошуку національних інтерпретаційних парадигм. Передусім необхідно обумовити параметри радянської пояснювальної схеми, яка довгий час тяжіла над українською художньою свідомістю.

У період становлення колективної радянської ідентичності (1930-ті рр.) відбувається активна інтеграція мілітарних міфологем у систему цінностей тоталітарного режиму. Як зазначає Лев Гудков, увесь семантичний простір тоталітарної пропаганди прикметний розгортанням двох ключових метафор — “будівництво нового суспільства” і “фронт”. Радянська пропаганда витворила окрему групу мілітарної лексики, якою послуговувалась для характеристики й оцінок конкретних напрямів діяльності: “політичний фронт”, “літературний”, “мистецький”, “театральний”, “науковий”, “виробничий”, “колгоспний” тощо. Будівнича й мілітарна функції утворюють специфічний симбіоз межових ситуацій, що стають супутниками всіх сфер життя. Творення нового суспільства відбувається в екстремальних умовах відкритої і прихованої війни проти класових ворогів. Ворог стає незамінним атрибутом дихотомічного сприйняття реальності в суспільстві, що перебуває у стані очікування небезпеки й загрози. Література й мистецтво виявляються похідними від заданих ідеологічних пріоритетів, тому архетипи “ворога” й “героя” визначають засадничі конфлікти у становленні канону соціалістичного реалізму.

Зображення дихотомічної моделі *Ворог—герой* передбачало дотримання певних правил. Серед них — опозиція норми (герої) та патології (вороги); метафорика людської та хтонічної семантики — героїчно-піднесеному світу правильних, ідеологічно вивірених персонажів протистоїть світ монстрів, чудовиськ, для опису яких послуговуються зоологічною лексикою (змії, шакали, павуки), зіткнення змістового наповнення здоров’я, розквіту сил, повноти життя та загинання, розкладу, хвороботворної інфекції тощо⁴. Саме мілітарна домінанта використовується радянськими ідеологами як спосіб виєлімінування колективної ідентичності в силовому полі міфотворення. Шляхи консолідації суспільства в боротьбі проти ворога передбачали актуалізацію всіх ідеологічних формул тоталітаризму як передумови для перемоги у війні. Спільність загрози та небезпеки для всіх членів суспільства слугувала дієвим засобом актуалізації архетипу “великої родини” як складової канону соцреалізму.

У період війни державний міф про єдність усіх членів суспільства творив ілюзію зникнення соціальної ієрархії, з одного боку, а з другого — слугував для витіснення пам’яті про недавні злочини влади, вага яких усіляко замовчувалась та применшувалась. Натомість утверджувалась думка про рівність усіх членів “великої родини”, які повинні пробачати одне одному “помилки” і “кривди” минулого перед обличчям “спільної” загрози. Шкала ціннісних видозмін у стосунках між владою та підлеглими набувала таких модифікацій: бідний, принижений обставинами повсякденного життя, придавлений злиднями й усемогутністю начальства пересічний громадянин у часи війни та небезпеки зазнавав потужних “казкових” змін, перетворюючись, в офіційній інтерпретації, на велетня духу, благородного месника. Саме ця міфологема активно експлуатується в масовій свідомості, перекодовуючи в ірраціональній площині почуття несправедливості та кривди на зовнішніх ворогів.

⁴ Гудков Л. Негативная идентичность: Статьи 1997–2002 годов. – М., 2004. – С. 632.

Це перекодування заганяє в підпілля свідомості пам'ять про війну держави проти власного народу; категорія війни як виконання священного обов'язку перед державою підноситься до сакральних вимірів.

Сакральність війни передбачала закріплення за армією особливих функцій, які не обмежувалися мілітарною спрямованістю. Армія ставала міні-проекцією держави, а її успіхи та перемоги уводились в ідеологічну площину, породжуючи безпосередні аналогії з "ідеологічним" фронтом. Військовий успіх асоціювався з могутністю великої держави й міг інтерпретуватися лише як компонент цілісності політичної системи, органічності її соціального устрою⁵. Гомогенні репрезентації військового досвіду включали присутність таких пояснювальних моделей, які взорувалися на обслуговування советської ідеології зі стабільним пантеоном ворогів і героїв, кодексом честі, синхронним із головними постулатами партійних документів та інтерпретацією перемоги як доказу вищості советської системи. Парадна риторика війни стає аксіомою державної культурної моделі і твориться як опозиційна до драматичного індивідуального та колективного досвіду буднів і приземленості.

Враховуючи, що в офіційній доктрині приватний досвід маргіналізувався та нівелювався, заганявся у сферу колективного несвідомого і культурно не відрефлектованого, доречно виокремити перший рівень у рецепції мілітарного досвіду, який презентують "Щоденники" Аркадія Любченка та Олександра Довженка.

Унікальність досвіду "Щоденників" обумовлена тим, що їх автори перебували по різні боки барикад й осмислювали війну у відмінних буттєвих координатах. Це дає можливість виявити політичні нашарування й окреслити, бодай пунктирно, серединний варіант саме української версії війни. Перефразовуючи Ю.Шереха, можна стверджувати, що сприйняття війни у версіях О.Довженка та А.Любченка унікальне тим, що бачить і чого не хоче або не може побачити кожен із учасників тих подій.

Той факт, що автори "Щоденників" – митці, відкриває перспективу для моделювання ситуації "письменник і війна", яка акумулює множинні коди. Визначальним стає сприйняття війни крізь призму свідка, літописця подій та співтворця офіційних й опозиційних мілітарних міфів. Досвід митця стає не менш важливим за досвід бійця, безпосереднього учасника збройного конфлікту. Водночас саме цей досвід відкриває тіньові сторони війни, як правило, трагедійні та песимістичні.

Прикметно, що автори "Щоденників" належать до покоління, яке означаємо періодом 1920-х років. Саме в цей час сформувалися їхні головні естетичні орієнтири і творчі засади. Про це покоління Юрій Тинянов писав: "Людям двадцятих років випала важка смерть, тому що епоха померла раніше за них"⁶. У певному сенсі "зустріч зі смертю" не лише в конкретно-історичному й соціальному контекстах, а передусім у вимірі культурно-антропологічному стає наскрізним художнім кодом "Щоденників" Любченка й Довженка. Присутність смерті в побутовому, приватному та публічному вимірах визначає структуру внутрішнього простору документів, а також відтінює іпостась митця, який переживає межові стани. Процес цей пов'язаний із проблемою можливості та неможливості соціальної реалізації як у часі війни, так і в советському двадцятилітті. Соціальна реалізація осмислюється митцями в контексті інтегрованості в державні структури і включає можливість вільної публікації, суспільного визнання, публічного успіху й посідання престижної ніші в соціумі. Чинник війни слугує своєрідним індикатором для переоцінки повноти й органічності соціальної реалізації в минулому та реструктуризації її змісту в теперішньому й майбутньому. Спільною буттєвою парадигмою стає бажання активної діяльності, помножене на виправдання всього, що відбувається довкола⁷. Тому варто вести мову про щоденниковий дискурс обох творців як такий, що оприявнює внутрішні духовні потрясіння на тлі суспільних катаклізмів.

⁵ Там само. – С. 33.

⁶ Кобрин К. "Человек 20-х годов". Случай Лидии Гинзбург // Новое литературное обозрение. – 2006. – №2. – С. 60.

⁷ Там само. – С. 82.

Щоденникові проєкції війни, представлені українськими митцями, засвідчують: сприйняття й осмислення війни в контексті кризи самототожності легітимізує відсутність загальноприйнятої (нормативної) версії мілітарного досвіду й водночас уможлиблює ситуацію відкритості до ревізії усталених культурних міфів, наповнення іншим змістом, а то й вироблення нових інтерпретаційних кодів на якісно відмінних засадах. Адже для обох письменників найважливішим залишається не так динаміка військових дій, політичних стратегій, як особа кожного з них на тлі суспільних перетворень. Магістральна вісь війни пролягає через потрясіння й пережиття, які відбуваються в душевному просторі індивіда. Відображення цих змін для обох митців не менш важливе, ніж фіксація головних військових операцій.

Приватний дискурс обох документів дозволяє “проявити” ті світоглядні і психо-емоційні зміни, які привнесла доба більшовизму у свідомість екс-творців національного культурного міфу. Спільним видається ослаблення імунітету на насильство як прийнятний шлях для вирішення суспільної чи мистецької проблеми. І Любченко, і Довженко усправедливають насильство як спосіб комунікації і відповідно нівелюють моральний чинник каяття (в онтологічному, а не профанно-політичному вимірі) як засадничий в осяганні катарсису. Розбудова внутрішнього простору кожного із “Щоденників” наочно демонструє, як тоталітаризм розчинив у собі проблему каяття, практично вилучивши її із системи моральних імперативів⁸.

Моменти найбільшої відвертості акумулюють настрої розпачу, гніву, образи, навіть відповідальності і провини, але ніколи не переходять в акт покаяння за свідому чи мимовільну причетність до стратегії тоталітаризму в його советському чи нацистському варіанті. Тому щоденникові версії Довженка й Любченка — значною мірою також і показник тієї непростой духовної та морально-етичної еволюції, якої зазнало покоління, що сформувалось на хвилі національного відродження. Це свого роду та ціна, яку кожен із них заплатив не лише за фізичне виживання, а й за інтеграцію в силове поле тоталітаризму.

Можна стверджувати, що для обох митців наскрізною постає проблема “завороженості владою” та виходу з її зачарованого кола. Стосунки митця і влади вписуються в контекст тоталітарної комунікативної моделі й окреслюють шляхи і способи пошуку втраченої самототожності. Цілком доречним вважаємо застосування до “Щоденників” Любченка й Довженка інтерпретаційної моделі Ю.Шереха, який зауважив, що це “правда про людину на війні. Але не повна правда про війну”⁹. Проте неповнота саме таких приватних правд заклала основи підривної стратегії стосовно єдиноправильної, усеосяжної та безсумнівної правди, сконструйованої офіційною доктриною соцреалістичного зразка.

Наступними шаблями в інтерпретації українського мілітарного досвіду можна вважати советську імперську й українську советську рецептивні моделі. Візитною карткою советської імперської свідомості в українській літературі стає роман Олесь Гончара “Прапорonoсці” (1946–1948). Мілітарний міф, поданий у “Прапорonoсцях”, цілком збігався з державною пояснювальною моделлю війни. Советська версія виразно схематизувала і примітивізувала постать ворога. У Гончара він нагадує персонажа пропагандистських плакатів: жорстокий, підступний, але боягузливий та безпорадний перед сильнішим, організованішим, морально вищим противником. Власне, увесь роман класика соціалістичного реалізму позначений тенденцією, що ілюструє причетність ворога, неминучість його поразки як закономірності нового історичного розвитку, започаткованого перемогою Червоної армії. Варто додати, що колективні характеристики у “Прапорonoсцях” виразно домінують над індивідуальними ворожими типами. Очевидно, безликість теж слугує розгортанню тези про меншовартість, неповноцінність противників. Роман розрахований на аудиторію з невибагливими естетичними смаками та установкою на добре знаний набір кодів, шифрів, ритуальних жестів. Перемога й моральна вищість советських життєвих стандартів над не-советськими сприймалась як явище самозрозуміле й безапеляційне. Розширення сфери впливу советської

⁸ Корогодський Р. Довженко в полоні. – К., 2000. – С. 238.

⁹ Там само. – С. 333.

ідеології, за Гончарем, є підтвердженням не лише конкурентоспроможності системи, а і її наступності та закоріненості в ціннісні координати тоталітарного виміру: переможна хода Європою поставала як продовження попередніх перемог сталінського режиму – індустріалізації, колективізації, культурної революції.

Своєрідною альтернативою до “Прапорonoсців” постає українська советська модель, подана кіноповістю О.Довженка “Україна в огні” (1943). Виступаючи на конференції, присвяченій співробітництву кінематографістів союзних республік у серпні 1942 р., Довженко сказав: “Сьогодні і завтра доведеться розсувати рамки дозволеного в мистецтві”¹⁰, маючи на увазі вихід з-під сфери дії штампів советського маскульту. Безперечно, авторська версія війни, представлена “Україною в огні”, слугує підтвердженням духовного розкріпачення, привнесеного трагедією війни. Твір Довженка поряд із відтворенням вражаючої трагедії України часів нацистської окупації акумулював потужну ретроспективну парадигму. Війна слугувала своєрідним збільшувальним шклом для ревізії тоталітарного досвіду. Підсвідомо проступали паралелі між нацистською та советською державними машинами, що було неприпустимо в умовах жорстокого протистояння унітарних режимів.

Локалізація військових дій до українських координат засвідчила потужне оприявлення національної ідентичності, яка підривала імперські засади в розбудові державного мілітарного міфу. Україноцентричні координати кіноповісті Довженка творили образ землі, яка понесла найбільші втрати у війні. Це суперечило магістральному імперському міфіві, який подавав Росію як територію найбільш потерпілу від окупації. Авторепрезентація советської імперії на Заході ототожнювалась з ідеологічними та риторичними засадами культури-домінатора. Відхід од російської советської стратегії трактувався як крок політично ворожий і небезпечний за наслідками.

Довженко зміщує центральну вісь війни, наголошуючи на моральному спустошенні та фізичних утратах українського народу. Сама назва твору – “Україна в огні” – слугувала тим мистецьким кодом, який підривав наскрізний для канону соцреалізму архетип матері-батьківщини. Україна Довженка не вимагала безпрецедентних жертв і безоглядної любові, а радше сама стала жертвою небаченого насильства як з боку своїх, так і чужих. Довженко вперше означає гендерну стратегію війни, що відбивала тіньові характеристики воюючих армій, та устами одного з персонажів проголошує контрверсійні етичні парадигми, за якими в цій війні “не буде переможців і переможених, а будуть загинулі і уцілілі”¹¹.

Стратегічним ціннісним орієнтиром для Довженка виступає категорія роду. Усі перипетії війни зображені крізь призму долі однієї української родини, батьком якої виступає мудрий Лаврін Запорожець. Вибір прізвища-символу вказує на актуалізацію понять, прикметних для колективної національної ідентичності. Родина Запорожців на дорогах війни у складних протистояннях із власною долею виступає тим духовним центром, довкола якого розгортаються всі сюжетні лінії. Родинні цінності постають рівнозначними державним вартостям, і ця настанова виявляє присутні корективи, котрі привносить Довженко у свідомість потенційного реципієнта.

Проте у відтворенні засадничих рольових характеристик Довженко все ж взорується на схему соцреалістичного канону. Передусім це стосується ідентифікації постатей *ворогів і героїв*, що виступають наскрізними і стратегічними для фабульної канви. Постать ворога як центральної фігури авторового мілітарного міфу подана багаторівнево та поліфункціонально. Насамперед це ворог мілітарний – німець-фашист, ворог класовий – куркуль або ж націоналіст і ворог внутрішній – людські вади (жорстокість, цинізм, недовіра).

Можна простежити, як при відтворенні колективного образу фашистських солдатів у Довженка переважає “тваринна метафорика” та зооморфізм, що виконують кілька засадничих функцій. Передусім це посилення опозиційної моделі “ми” – “вони”, при якій перша складова ототожнювалась із високим рівнем цивілізаційного поступу, а друга, вторинна й меншоважлива, втілювала світ примітивних інстинктів,

¹⁰ *Кино на войне: Документы и свидетельства / Авт.-сост. В.Фомин – М., 2005. – С. 7.*

¹¹ *Довженко О. Україна в огні: Кіноповість, щоденник. – К., 1990. – С. 70.*

меркантильних інтересів. Зооморфний коефіцієнт у поведінці ворога виконує й оціночну функцію: його призначення – викликати в читача відчуття огиди, відрази, розвінчати міф про силу ворога, оголивши його жалюгідну сутність¹².

Постать класового противника митець творить за класичною схемою соцреалістичного канону. Для цього він використовує знакове прізвище “Заброда”, яке вказує на політичну чужорідність та опозиційність до советської ідентичності. Автор розбудовує біографію персонажа на промовистих фактах, що виявляють його “ворожу” генеалогію. У минулому Забрда – куркуль, виселений до Сибіру за підривному діяльність проти советської влади. Забрда явний *шкідник, поплічник Ворога*, він допомагає завойовникам розстрілювати мирних жителів і партизанів. Уся семантика творення обрисів класового ворога має подвійне навантаження. Негативний персонаж лише підсилює харизму героя як носія абсолютної істини та єдиної правди, виявляючи при цьому своє моральне банкрутство й буттєву поразку. Постать Забрди твориться як протиставлення позитивному героєві Лавріну Запорожцю. Значною мірою фігура класового ворога необхідна для вивищення його антипода – уособлення єдино правильної дороги у воєнному протистоянні. Отже, класовий ворог виступає постаттю рівнозначною ворогові мілітарному, що оприявнює виразно советську генеалогію у схемі військових супротивників. Серед них особливу роль Довженко відводить топосу ненависті – неодмінній умові успішності та непереможності героя.

Ненависть рухає партизанами й бійцями регулярної армії, мирними жителями. Ненависть стає тим ключовим словом-символом, що внутрішньо змінює людину, впливає на хід бою, додає сили у критичні моменти. Герой не може отримати повноцінної перемоги над ворогом, доки не озброїться ненавистю, ненависть робить його *повноцінною* фігурою, забезпечує ідейно-політичну легітимність. Саме присутність ненависті як функціонального елемента при творенні іпостасі героя вказує на спорідненість з естетикою соцреалізму, згідно з якою демонізація ворога виступала необхідним елементом ідеологічного розмежування та вивищення постаті *свого*.

Отже, у кіноповісті виявляється подвійне кодування засадничих моделей канону. З одного боку, витримується зовнішня схема з розстановкою ідеологічних акцентів, з другого – підривається однозначність та односпрямованість самої схеми. У підсумку можна вести мову про українську советську версію війни й розглядати її як палімпсестну стосовно імперської моделі (“Прапороносців” О.Гончара).

Альтернативний дискурс мілітарного досвіду розгортається у прозі митців, які відмежовувалися від советського міфу війни. Їхня візія презентує український вектор військових змагань, витіснений тоталітарною моделлю. Твори Ю.Косача, І.Багряного, У.Самчука та інших, які вийшли у світ у перше повоєнне десятиліття, творили своєрідну контрверсію Другої світової війни в українській інтерпретації. “Неканонічна” з погляду соцреалізму модель війни базувалась на аналогічних ключових символах – “чесі”, “обов’язку”, “місії” тощо. Попри зовнішню збіжність із матрицею тоталітарної літератури, осмислення війни постає в засадничо відмінних координатах. Навіть семантика назв творів І.Багряного (“Огненне коло”, “Людина біжить над прірвою”) оприявнює глибину трагедії індивіда у протистоянні воєнній машині, пеклу війни. У версії Багряного тіньова сутність мілітарного героя армії-переможниці полягає в його пов’язаності з кримінальною маскулінністю. Кримінальна сутність війни у трактуванні письменника накладається на репресивну машину тоталітаризму, тому злиття мілітарної та кримінальної маскулінності постає як закономірне явище, своєрідне продовження державної політики.

У романі “Людина біжить над прірвою” воїни армії-переможниці постають не через виконання військових обов’язків, а через виконання карально-наглядової “місії”, це переважно офіцери НКВД, бійці СМЕРШу та ін. Постать солдата як ключової фігури, *чорнороба* війни заступає “воїн невидимого фронту”: в авторській версії ця мілітарна проекція найбільш зловісна. Так здійснюється

¹² Łapiński Z., Tomasiak W. Słownik realizmu socjalistycznego. – Kraków, 2004. – S. 399.

подвійна кодифікація воїна, вона визначає ідеологічну версію війни, відповідно до якої советський стереотип визволителя деміфологізується через іпостась ворога й убивці мирного населення. Проекції воїна й карателя творять багаторівневий образ мілітарного героя, узалежнюючи моделі його поведінки від подвійних стандартів. Зловісно-прогностично лунають слова вартового тюрми: “Зараз найстрашніша кара — це лишатися живим!..” І в советській, і в емігрантській рецепції мілітарного досвіду наріжною стає візія “самого себе”, в якій “особисте страждання програмово віддзеркалює колективне страждання й уціління одиниці пророкує загальнонаціональне визволення”¹³.

Зримо такі паралелі можна провести між “Прапороносцями” О.Гончара та “Огненним колом” і романом “Людина біжить над прірвою” І.Багряного, де зроблено спробу висловити особистий досвід, уписуючи його в ідеологію тоталітарної чи антитоталітарної спрямованості. З одного боку, біографічний принцип компенсує естетичні прогалини, а з другого — за допомогою авторського коментаря (наскрізного чи спорадичного) перекодує військовий досвід так, щоб впливати на внутрішню аудиторію, віддалену від реалій війни на певну відстань.

У розбудові психологічної дистанції виявляються два типи авторської свідомості, кожен з яких має свою “норму відвертості”. Способи регулювання норми, регламентації її меж залишаються рухомими та змінними в обох ідеологічних конструкціях. Якщо у випадку Гончара й Багряного автор тотожний з оповідачем, який омовлює текст, то Косач і частково Самчук — це приклад автора як самостійного носія смислів. Відповідно героїчна версія війни урізноманітнюється авантюрно-пригодницьким та інтелектуальним інваріантами.

Версія Уласа Самчука у витворенні мілітарного героя й осмисленні досвіду війни виявляється співзвучною художнім пошукам І.Багряного в сенсі реконструкції палімпсестної моделі, яка виявилась проігнорованою й цілеспрямовано фальсифікованою повоєнною советською міфологією. Це стосується національно-визвольних рухів, які виникли на окупованих нацистами територіях. У фактологічній площині Самчук обирає боротьбу УПА як явища, що увиразнило антитоталітарний вектор української колективної ідентичності (“Чого не гоїть огонь”). В інтерпретації митця армія, яка постала з цивільного населення та існувала завдяки його підтримці, витворила цілком відмінне ставлення до війни з погляду людей, що для них мілітарний чинник ототожнюється з боротьбою за землю, володіння якою визначає рівень презентабельності та державної конкурентоспроможності етнічної спільноти.

Зasadничі структури власної мілітарної проекції митець омовлює через зміну тотожності головного героя. Передусім це маски й сутності війни, розмежування зовнішнього, оманливого, бутафорного й автентичного, неперехідного її змісту. До ілюзорних чинників зараховано сподівання на ласку чужинців, утечу в нейтральну мілітарність, істина ж коригується віднайденням особистого й колективного простору свободи, власної гідності, а також рольових алгоритмів публічної та приватної іпостасі.

У романі Самчука традиційна народна культура виступає тим острівцем духовної незалежності, яка реально можлива в умовах воєнного часу. Певна переважаність оповіді побутовими та звичаєво-обрядовими реаліями творить своєрідну картину поліструктурованості життя українського села в не-тоталітарному вимірі, прикметними показниками якої виступає багаторівнева система соціальних інституцій, що “успадковуються та використовуються місцевим населенням, є наслідком певної угоди між людьми і перебувають поза безпосереднім контролем держави”¹⁴.

Схему авантюрно-пригодницького начала підтримує присутність елемента шпигуноманії, проникнення в “лігво ворога” і його знешкодження. Але головним “засобом боротьби” виступає не ідеологічна зброя чи професійні здібності

¹³ Грабович Г. У пошуках великої літератури. — К., 1993. — С. 14.

¹⁴ Нолл В. Трансформація громадянського суспільства: Усна історія української селянської культури 1920–30 років. — К., 1999. — С. 22.

героя, а сила почуття, влада кохання і пристрасті. Жіноча іпостась конструюється в багатьох моментах аналогічно до схеми становлення маскулінного героя, але з відчутною перевагою душевних потрясінь і метаморфоз. Самчук корегує гендерні схеми, й у ролі шпигунки виступає не чоловік, а жінка.

Віра Ясна перебуває в рафінованому середовищі німецьких офіцерів як баронеса фон Лянге, згодом вона виявляється советською розвідницею. Її шлях до ролі професійної шпигунки пролягав через навчання в розвідшколі, виконання окремих завдань, а згодом — праці в цілковито ворожому оточенні. Перед завербуванням спецорганами вона була неповнолітньою безпритульною, яка самотужки перейшла советсько-польський кордон. За визнанням самої Віри, її “манив той, інший, свій, заборонений відділений простір, я завжди чогось шукала, завжди за чимось тужила, знаючи, що я в родині небажана”¹⁵. У самоусвідомленні героїні мілітарний чинник виявив травматичну дію: вона народилась, коли її батько був на війні, відповідно сприймалась як дитина незаконна, що з'явилась на світ поза нормами шлюбних приписів. Брак любові, родинного тепла, відчуття чужорідності в найближчому оточенні спонукає п'ятнадцятилітню дівчинку ступити крок у невідомість — перетнути кордон, опинитися в іншому світі, пережити психологічний шок від втрати ілюзій, щоб віднайти свою нішу у становищі жінки-шпигунки.

Множинність рольових характеристик виявляється лише проміжними етапами до віднайдення власного “я”. ореол загадковості, фатальності, який супроводжує постать Віри, розвіюється, коли вона проходить зворотний шлях: від професійної шпигунки до дружини та матері. У версії Самчука традиційна матримоніальна ніша — це повернення до справжності, отже, авантюрно-пригодницька життєва лінія виступає як штучна, наносна, силоміць накинена зовні. Відповідно війна повертає жінці усталені патріархальною суспільною практикою ролі продовжувачки й берегині роду.

Порівняно з офіційними схемами советської культурної доктрини версія У.Самчука вирізняється тим, що в інтерпретації війни любовна лінія виступає як рівноправна героїчній, не перебуває в її тіні. Щобільше, автор робить спробу крізь призму особистого досвіду розбудувати авантюрно-пригодницьку інтерпретаційну модель, тим самим урізноманітнивши еміграційну мілітарну версію.

Видається, що Самчук цілком свідомо структурує свій роман на кількох рівнях. Перший зорієнтований на горизонт читацьких сподівань і позначений духом пригод, пошуків, відкриттям нових граней самототожності. В умовах, коли численна українська еміграція освоювала канадські простори, така настанова виявилась цілком суголосною ціннісним імперативам покоління, що прагнуло інтегруватись у нові буттєві стандарти. Другий рівень акумулював духовні засади, на які повинні взоруватись відкривачі нових буттєвих горизонтів. У версії Самчука — це міф героїчної історії і творення мартирології борців. На переконання митця, спадкоємність із тими, хто загинув у боротьбі, та першопрохідцями нових просторів, які перейняли духовну естафету, має стати підвалиною у творенні цілісної моделі історичної пам'яті. Попри відчутну схематичність утілення такого задуму в романі (над якою тяжили матриці міжвоєнної советської масової культури), сам підхід виявив прагнення пошуку нових способів артикуляції альтернативної пояснювальної моделі війни. Однак через несформованість інтелектуальних запитів читачів спроба Самчука не дістала належного відгуку, тому авантюрно-пригодницька модель остаточно відійшла на маргінес.

Випадок Самчука прикметний тим, що дає змогу означити ті внутрішні процеси, які спорадично з'являлись на інтерпретаційних горизонтах мілітарного досвіду в середовищі української еміграції, а саме: творення авантюрно-пригодницької версії війни. Проте, не знайшовши належного підґрунтя, зникали, утративши свого читача й моноструктурувавши рецепцію мілітарного досвіду.

Мілітарна версія Юрія Косача постала як інваріант інтелектуальної рецепції досвіду війни. Стратегія митця також була проінспірована світоглядно-естетичними

¹⁵ Самчук У. Чого не гоїть огонь: Роман. — К., 1994. — С. 150.

засадами Мистецького Українського Руху. Її визначальними параметрами стають топос Європи як ціннісний орієнтир, амбівалентність героїзму й героїчної стратегії, а також гендерна диференціація в осмисленні насильства, приниження та світоглядних поразок, зумовлених війною. За приклад авторського мілітарного міфу може бути повість “Еней і життя інших” та новела “Ноктюрн b-moll”, які трактуємо як своєрідний диптих з огляду на цілісність презентативних стратегій.

Мілітарна візія твориться крізь домінують любовних колізій, які окреслюються в силовому полі улюбленої теми Косача “зустрічі України з Європою”¹⁶. “Зустріч” має любовно-авантюрне забарвлення. Любовна інтрига розвивається як настроєва драма: захоплення і пристрасть змінюються розпачем та байдужістю й сягають свого апогею в почутті ненависті й помсти. Як зазначає Ю.Шерех, “Європа цікавить Косача в усіх проявах – від високого гуманізму до ... кнурячої звироднілості фашизму. Новела “Ноктюрн b-moll” якраз і подає психологічний образ гітлеризму в його стику з Україною”¹⁷.

Зображення війни в Косача передусім постає в інтелектуально-екзистенційному означенні, яке витісняє збройно-політичне протистояння. Війна вимальовується через розмови, спогади, філософські роздуми, вмонтовані у фабульну канву. Ключова постать у Косачевій версії війни – рефлектуючий інтелігент – задає інтелектуальну перспективу творення української еміграційної мілітарної свідомості. У баченні Косача ця свідомість вирізняється самодостатністю, інтровертністю у принципово уникає героїчно-патетичних настанов як опозиційних до тоталітарного (советського та націоналістичного) міфотворення.

Для героїв Косача концептуально лишається проблема усвідомлення духовного досвіду Європи, пережитого в часи Другої світової війни. У різновекторній та поліструктурованій моделі цього досвіду особливу роль відіграє категорія насильства як засіб, інструмент і мета у зміні суспільного устрою. Головним підсумком війни для його героїв стає сумнів у тому, що насильство може бути ефективним способом зміни ідентичності й суспільних норм. Еволюція до відмови від “примусової гармонії” обумовлює значущість духовних трансформацій героїв й особливості творення авторської візії.

Косач уперше чітко означає інтелектуально-філософську парадигму мілітарного міфу української еміграції й задає перспективу його розбудови не лише в опозиційному плані, а й у вимірі внутрішніх рефлексій. Це окреслило як нові рівні творення мілітарного героя, так і перспективу поліструктурованої кодифікації морально-етичного досвіду. Якщо Іван Багряний творить українську альтернативу советським архетипам ворога й героя через полісемантичний топос *біженця*, то Косач стратифікує національну версію війни, уводячи категорію *жертви*. Вона стає показником насильства як тотальної природи війни й кодифікує інтровертні рецептивні моделі. У версії митця жертва – топос рухомий, нестабільний, що акумулює проєкції переможців і переможених. Водночас жертва асоціюється не лише з фізичним насильством, а й утілює зміни духовного плану, пов’язані з утратою чутливості на страждання й терпіння.

Спроба кодифікації інтелектуальної версії війни виявила відмінні засади кшталтування мілітарного міфу порівняно із советською моделлю, вони пов’язані із стратифікацією української ідентичності, яка сформувалась за межами материкової України. Для зіставлення варто зауважити, що покоління українських шістдесятників у рецепції мілітарного досвіду спиратиметься на виразну дегероїзацію офіційної советської парадигми, але водночас не успадкує й інтелектуальної рефлексії у витворенні альтернативних стратегій.

У мистецькій візії шістдесятників травма окраденого війною дитинства стає точкою відліку при деконструкції офіційного літературного канону. Особистий досвід віднаходить безпосередній вияв у знаковій постаті “дитини війни”, яка виростає

¹⁶ *Проза про життя інших*: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. Віра Агеєва. – К., 2003. – С. 169.

¹⁷ *Там само*. – С. 170.

до ключового символу й заступає монументально-усталену постать героя-воїна. Мілітарний вектор у культурософії Григора Тютюнника означив онтологічний вимір українських пошуків загубленої автохтонності, тому мікросвіт родини, що зазнає найбільших випробувань під час війни, визначає рух авторських проєкцій у рецепції духовних потрясінь українського соціуму. Родинна стратегія стає засадничою в авторській розбудові мілітарного міфу. Така локалізація досвіду війни накладається на загальну настанову художніх пошуків шістдесятників.

Традиційні цінності культури, які всіляко применшувались та маргіналізувались ідеологією советського тоталітаризму, у поколінні “дітей війни” набули нової актуальності. Реінтерпретація мілітарного досвіду у версії Григора Тютюнника означила посутню корекцію канону соціалістичного реалізму. Найбільшою мірою це виявилось у зміні гендерної технології. Чоловіча свідомість представлена переважно через світосприйняття підлітка, і ця стратегія засаднича в авторській візії війни. Підліток цей – сирота, у нього немає батька, зруйновано власний дім. Зовні така схема цілком відповідала міфу про державу як “велику родину”. Згідно з цим міфом, “кожна людина залишалася сиротою, доки “велика родина” (сиріч держава. – І.З.) не допомагала їй стати особистістю”¹⁸. Зовні імітуючи канонічну модель, Григор Тютюнник фактично підриває її зсередини, виявляючи нефункціональність та сконструйованість останньої. Його герой, посиротівши, чітко відмежовує власну втрачену родину і державу, яка цю родину зруйнувала. Війна лише посилює фіктивність “великої родини”, батьківську іпостась котрої демонструють псевдокавалери (“Смерть кавалера”). Чужорідність “великої родини” зумовлює зацикленість на світі дитинства та отроцтва. Своєрідне “випадання”, неприсутність мужньої зрілості є відмежуванням від канону дорослості, пропагованого державою. Для порівняння варто зазначити: якщо Тютюнник ідентифікує своїх героїв переважно з чоловічою свідомістю, то Володимир Дрозд (“Земля під копитами”) і Євген Гуцало (“Родинне вогнище”) промовляють від імені жінки. Очевидно, світовідчуття “дітей війни” актуалізувало проблему жіночої, власне материнської, версії, яка для обох митців виявилася вартіснішою та переконливішою в художньому та психологічному вимірі порівняно з героїчною офіційною маскуліністю. Якщо Григор Тютюнник здійснює деміфологізацію батьківського чоловічого архетипу, в основі якого постать “батька народів”, то його сучасники Є.Гуцало і В.Дрозд змінюють гендерні акценти у провідному жіночому архетипі матері-батьківщини, надаючи материнській іпостасі ясно нового змісту.

Пам’ять “дітей війни” виявилась засадничо відмінною від досвіду “батьків”, що засвідчило не лише розлам свідомості, а й зміну естетичної стратегії. Нове покоління прагнуло витворити власні інтерпретаційні моделі через деміфологізацію знакових архетипів соцреалізму. Так оприямилась нефункціональність літературного канону, який утратив внутрішню монолітність через збої в механізмах маніпулювання масовою свідомістю.

Усі ці моменти засвідчують, що україноцентрична модель війни поліструктурована, багатовекторна й акумулює досвід різних суспільних верств та ідеологічних систем. У межах советської парадигми вирізняються імперська (О.Гончар) та українська советська (О.Довженко) рецепції. Емігрантська літературна практика акумулювала антиколоніальну (І.Багрянний), авантюрно-пригодницьку (У.Самчук) та інтелектуальну (Ю.Косач) рефлексії. Поліваріантність мілітарних моделей оприямиє проблему, яка залишається стратегічною для українського художнього досвіду: моделювання засад канонотворення та існування альтернативних канонів у межах спільного хронологічного виміру. Завдання полягає в тому, щоб ці канони розмежувати, описати та витворити нову шкалу ціннісних орієнтацій.

м. Рівне

¹⁸ *Кларк К.* Сталинский миф о “Великой семье”// *Вопросы литературы.* – 1992. – №1. – С. 93.