

*Супрун В. М.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри журналістики**Донецького національного університету імені Василя Стуса*

## РОМАН «СТРАХ» ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ: ЛЮБОВ В ЕКСТРЕМУМІ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ

**Анотація.** У статті йдеться про ціннісну верифікацію жіночою прозою української діаспори концепту «любов», зокрема його художнє оприявлення в екзистенційно-трагедійній матриці роману «Страх» Олени Звичайної. Виявлено, що соціально-історичні фактори наклали на концепт «любов» відбиток тоталітарного фатуму, який певною мірою руйнує універсалізм його іманентної номінації й образної семантики, привносячи додаткові смислові відтінки: з одного боку, індивідуально-інтимізоване кохання набуває значення «буржуазного» атакізму і повинно поступитися підміненим ідеологічним символам суспільного значення, а з іншого – вприсутнюється перманентне відчуття фаталізації, детермінованої погранично-екстремальними умовами незахищеності від масового контролю тоталітарно-репресивним державним апаратом.

Через трагедію випробування екстремальними часом й умовами реалізується аксіологічний концепт «любов», головними образними репрезентантами якого є протагоністи роману. Психологічне напруження кохання одне до одного ускладнюється виявом трепетного почуття співпереживання за життя одне одного, адже екстремальні умови перебування в екзистенції тоталітаризму не сприяють вільному вияву любові, водночас стаючи каталізатором внутрішньої боротьби обох зі страхом за життя не лише своє, а передовсім коханої людини.

Внутрішній крик безпомічності й розпачу, що розриває душу головних героїв, на очах яких система нищить найдорожче, драматизує зображуване, синхронізуючи мотиви любові й жаскої історичної правди. Авторська суб'єктивність сприйняття дійсності поступається місцем документально-історичним посвідкам доби, утім, без надлишкової хронікальності, а лінійний тип нарації у формі я-оповідача максимально інтенсифікує довіру реципієнта.

Трагічний пафос, яким позначився концепт «любов» в екстремумі більшовицького тоталітаризму, не зводить на маргінес аксіологічної шкали жіночого світовідчуття. Навпаки, авторка художньо констатує лише фізичну смерть її носіїв, але віталізує ідею незнищенності справжньої любові, що виявляється сильнішою за тоталітарні лещата червоного режиму, даючи читачеві шанс оцінити вартість істинних почуттів з позиції екзистенційного досвіду очевидця.

**Ключові слова:** концепт «любов», жіноча проза, екзистенція, тоталітаризм.

**Постановка проблеми.** Початок і середина ХХ століття закарбувалися в історії доби й літератури (принаймні вільному її сегменті) як розгул тоталітарної системи союетського режиму, інспіруючи соціальний «ракурс під загальною назвою «буття української людини в умовах колоніальної агресії» [1, с. 64]. Пройшовши репресивне горнило, що неминуче вело до дефор-

маційних процесів зміни світогляду, українство активно шукало ті аксіологічні константи, які допомогли б вистояти в новій добі глобальної бездуховності, страху за життя, відчуття фатальної приреченості. Таким ціннісним бастионом, непідвладним нівеляції часу й соціополітичним катаклізмам, стає почуття любові, оприявлене в художньому дискурсі жіночої прози на рівні концепту з усіма його асоціативними компонентами та образно-синонімічними субстантивами. За словами Сергія Воркачова, «концепт любові, безсумнівно, належить до числа настільки високих духовних абстракцій... Він належить до числа базових <...> цінностей, <...> де виражені основні переконання, принципи й життєві цілі...» [4, с. 34]. Однак соціально-історичні фактори наклали на концепт «любов» свій відбиток екзистенційної трагедійності, що певною мірою руйнує універсалізм його іманентної номінації й образної семантики, привносячи додаткові смислові відтінки: з одного боку, індивідуально-інтимізоване кохання набуває значення «буржуазного» атакізму й повинно поступитися підміненим ідеологічним символам суспільного значення, а з іншого – вприсутнюється перманентне відчуття фаталізації, детермінованої погранично-екстремальними умовами незахищеності від масового контролю тоталітарно-репресивним державним апаратом.

**Мета статті** – з'ясувати іманентні вияви трагедійності концепту «любов» в умовах тоталітарної екзистенції союетської доби.

**Виклад основного матеріалу.** Реалізацію концепту «любов» в екстремумі тоталітарної епохи майстерно подає Олена Звичайна у двотомному романі «Страх». Увесь світ жорстокості й насилля системи пропускається в романі крізь призму людських дол, залишаючи невігійні рани в серці кожного, хто, як висловила сама Олена Звичайна, «мав «щастя» жити в той час під союетами» [5, с. 1].

Трагічну тональність концепту визначає передовсім досить чітка, як для художнього твору, часопросторова ідентифікація подієвого сценарію: УРСР, січень 1937 – весна 1939, – що надає романові ознак документальності, автентики зображення. Вірна правді життя «Олена Звичайна використовує свої письменницькі здібності, відтворюючи в мистецькій формі жах більшовицького режиму, якого вона була свідком і тягар якого на собі відчула» [2, с. 4]. Атмосферу часу в романі добре передають описи постійних ідеологічно заангажованих заходів: зборів місцевому, на яких під збільшуваною лупою в гіпертрофовано-перекрученому світлі викриваються дрібні проступки трудящих; уроки-стосей з нагоди двадцятиліття приходу союетської влади; свято 8 березня, де віншуються заслуги Клари Цеткін і Надії Крупської; виклики до спецсектору без повернення на робоче місце; нічні арешти «ворогів народу» та безкінечні черги до тюрем.

Усе разом це працює на підтримання загальної психології страху (назва твору стає інтегральним компонентом його ідейно-тематичного осердя), інфернальним уособленням якого в романі стає начальником спецсектору Яків Брух. Письменниця свідомо робить досить місткий портретний опис цього персонажа, спеціально зупиняючись на одній художній деталі, до якої звертатиметься майже завжди під час його сюжетної з'яви: *«неприродно великі, тісно посаджені, жовтої кости зуби. Ці зуби надавали йому подібності до якоїсь хижої тварини»* [5, с. 1]. Така фізіологічно неестетична деталь, підкреслена по-кафківськи метафізичним порівнянням з образом дракона (див., наприклад, розділ «Щупальці дракона»), водночас стає символічною алегорією обличчя ворожого режиму. Фактично постать Якова Бруха ділить художній світ твору навпіл: повністю підконтрольне життя інженерно-технічного тресту та відносно особистий світ окремої людини, проте діапазон влади начальника спецсектору однаковою мірою впливає на обидва сегменти.

Саме в контурах позавиробничих особистісних стосунків через трагедію випробування екстремальними часом та умовами реалізується аксіологічний концепт «любов», головними образними репрезентантами якого є протагоністи роману – Марія Ромашко і Павло Мещерський. Працюючи в одній установі й по-своєму намагаючись звільнитися від постійного почуття страху, вони рідко бачаться. По суті, композиційний хронотоп першого тому – це кризовий, екстремальний спосіб виживання двох людей, між якими спалахує й поступово міцнішає почуття любові. Високий пафос стосунків між закоханими підкреслюється авторкою в мимовільних дотиках чи першому, сказати б, аристократичному поцілунку в руку, мистецьки описаному в стилі інтимної лірики Володимира Сосюри (див., скажімо, поезію «Простягни долоні...»): *«Яка зворушливо маленька, ніжна, зовсім дитяча долонька! Цілую її, – оцю запахну долоньку, а сам чуїно прислухаюсь, чи не вихопить»* [5, с. 115] чи трепетному звертанні на «Ви» навіть після освідчення в коханні.

Несподівана генеза любові персонажів імплемтується мисткинею ретроспекцією героїні в дитинство. Як зауважує Нонна Копистянська, «в ретроспекції відбувається суворіший відбір епізодів, ніж у хронологічно побудованому сюжетному часі, оскільки вона будується на законах пам'яті, яка вибірково і з різною інтенсивністю утримує минуле, а ретроспективні повтори, те, до чого знову й знову повертається пам'ять, набувають додаткового смислового й емоційного значення» [7, с. 164]. Тому особливістю ретроспекції є фільтрація лише тих аксіологічних констант, що є важливі в ціннісній картині світу автора чи персонажів.

Вихована в патріотичному дусі, героїня знайомиться із сора́тником батька в боротьбі за свободу України, старшим за неї на шістьнадцять років студентом політехнічного інституту Павлом. Внутрішнє благородство і героїка хлопця, на які спеціально взурає увагу Марусі батько, стають точкою відліку в еволюції її почуттів: *«... Ти був такий яскравий, такий чудовий і добрий до мене, що я присягнула сама собі, що вийду заміж тільки за тебе... Я по-дитячому, але всім єством любила тебе!»* [6, с. 369–370]. Неосмислене наївне захоплення дівчини з часом переростає в сильне почуття, яке залишається внутрішньою константою навіть попри всі зовнішні катаклізми: перше одруження Павла (що, однак, не виявляє в молодого тоді героя прозорливості й тонкої душевної організації, здатної розпізнати

закохане серце Марії) й довга розлука з ним, туга головної героїні та намагання вийти заміж заради помсти коханому, проте найсильнішою екстремалією стає перевірка любові модусом страху перед усепроникаючою репресивною машиною, асоціативно репрезентованою мисткинею натуралістичним світом фауни: *«... Величезний павук, зручно вмотивившись у своїй мережаній домівці, висмоктавав життєдайний сік із тіла охопленої його цупкими щупальцями мухи...»* [5, с. 54]. Алегоричний образ павука, що міцно схопив і вбиває жертву, стирає межу між алегоричним порівнянням і страшною реальністю, в якій повсякчас перебувають персонажі, даючи письменниці можливість об'єктивізувати зовнішнє середовище для актуалізації концепту «любов». Тому, понівечені втратами попередніх стосунків і життям, Павло й Маруся намагаються всіма силами приховати свої почуття від оточення, а особливо очей компартії та її вірних adeptів. Саме для цього авторка, дещо, можливо, навіть екстенсивно розтягуючи сюжетіку романної площини, детально відтворює зустрічі закоханих то на безлюдних вулицях передмістя, то в хаті Марусиної тітки. Психологічне напруження цих побачень виявляє трепетні почуття спільного співпереживання за життя одне одного й водночас стає каталізатором внутрішньої боротьби обох зі страхом: *«... Ми з нею можемо й повинні перемогти в собі прокляті мікроби страху і життя»* [5, с. 54].

Зовнішній світ, де немає прихистку й сховку, Павло робить спробу згармонізувати бодай внутрішнім спокоєм, безуспішно намагаючись придушити «слизаво-жовту лімфу» страху, як свого часу хотів зробити головний герой роману «Слово за тобою, Сталіне!» Володимира Винниченка Степан Іваненко. Міцний мікрокосм внутрішніх стосунків закоханих, вибудований на духовно-моральних основах й етиці взаємоповаги та любові, повсякчас намагаються зруйнувати здеморалізовані представники вірних служителів комуно-соціалізму, які синекдохально зведені в діапазон колоніально-тоталітарної системи. Основний принцип творення цих образів – прямо пропорційна відповідність зовнішніх характеристик внутрішнім якостям. Мисткиня моделює діалектичну єдність між ними, змальовуючи їх гротескно потворними з особливими шаржовими деталями. Але сатиричний пафос цих персонажів авторка подає лише в певному обсязі, щоб не звести твір у розряд комічного, натомість підкреслити його трагедійний характер, інспірований здеморалізованими перевертнями. Скажімо, образ секретарки, очільниці «жінорг» тресту Серафими Олександрівни Олена Звичайна портретує з фріковою зовнішністю: *«Сухим, жадібним блиском світилися її водянисті очі в підковах особливо ретельно наведених брів. Хтиво похитуючи худорлявими стегнами, вона усміхалася до мене всім асортиментом передчасно-зіпсутих зубів і дещо стертою фарбою м'ясистих уст, які вона чомусь раз у раз жадібно облизувала»* [5, с. 278]. Щоразу за з'яви Серафими мисткиня звертає увагу на багатомовну шаржову деталь *«вульгарно нафарбованих уст»* [5, с. 137], яка викликає в головного героя огиду.

Образом Серафими Олена Звичайна внаочнює нівеляційні зміни високого пафосу морально-етичної парадигматики аксіологічного потенціалу концепту «любов» на концептуальні семи фізіологічно-приземлених значень його репрезентації. Авторське порівняння *«як у дикої самиці»* [6, с. 230] виявляє тваринно-інстинктивну хіть жінки та зводить нанівець її зізнання в любові до Павла, хоч і вони не мали романтичного харак-

теру, на що вказують експресивні слова: *«Хочеш чи не хочеш, а будеш ти – мій!»* [6, с. 230], які атестують цинічність і передчуття тілесної насолоди. А епізод відвертого залицання жінки в порожній читальній залі бібліотеки як осередку духовності до одруженого тоді героя – це також свого роду акт духовного вандалізму, паплюження високопафосного трактування любовного почуття, антитеза, що руйнує сакральньо-аксіологічні основи концептуального поля кохання.

Емоційно-експресивні флюїди вульгаризованої пристрасності, які надсилає Серафима на адресу Павла, та згадка про п'ятдесят коханців, зарахованих у розряд трофеїв, викликають у героя фізіологічне обридження й нудоту. Бажання Серафими заволодіти чоловіком будь-якою ціною натикається на рішучу відмову. Тому абсурдна для Павла пропозиція про періодичні зустрічі (*«Лий би ти хоч час від часу приходив до мене!»*) [6, с. 229] не просто є свідченням руйнування моралі нової реальності советської України, визначаючи характер стосунків у дегуманізованому суспільстві країни рад, але й виявляє опозицію протилежно оцінних кваліфікаторів концепту «любов» у несумісних значеннях високої ідеї та гедоністичної насолоди. Зіштовхуючи персонажів у різних життєвих обставинах, що зрештою динамізує сюжетіку, письменниця показує опірність справжніх почуттів екстремальним випробуванням посіпак червоного тоталітаризму.

Убивчою рукою системи в проєкції на долю закоханих Марусі й Павла стає його перша дружина, внутрішня потворність якої настільки велика, що героїня не заслуговує в авторки навіть імені. Анонімність, вочевидь, пов'язана не востаннє й з бажанням мисткині викреслити подібний типаж із соціального контексту багатостраждальної нації. Епізодичний характер її присутності в сюжетній канві роману не означає, однак, рудиментарності її значення – саме вона відіграє одну з ключових функцій у трагічній концептуалізації кохання персонажів у метагранічній екзистенції (термін Назіпа Хамітова) деструктивної епохи. Цинізм і жадоба грошей у неї такі великі, що навіть на народжену у зраді чоловікові дитину вона через суд домагається аліментів, які потім сама ж із легкістю витрачає на *«жіночі прикраси, косметику»* [5, с. 111].

Шкалу цінностей героїні передає й локальний простір її мешкання: *«Там – статуетки майже голих німф по кутках і широко розпростерта шкура білого ведмеда посередині. Там – елегантні привабливо заспокоїливі меблі рожевіють соромливо під еротичними картинами на стінах»* [6, с. 400]. Нонна Копистянська зауважує: *«... в художньому просторі, на відміну від життєвого, немає нічого випадкового, нічого зайвого, все так чи інакше характеризує авторську спрямованість»* [7, с. 342–343]. Інтер'єр розкриває внутрішні координати єства героїні, де розкіш на тлі загального зубожіння пересічних українців підкреслює байдужість до всіх навколо, а елементи декору виявляють закономірний причинно-наслідковий зв'язок аморальної поведінки. Жінка з легкістю міняє чоловіків: завдяки примітивно споживацьким інтересам знаходить щоразу нових об'єктів, на яких паразитує. Її образ вималований Оленою Звичайною за принципом парадоксу: живучи в егоїстичному світі задоволення лише особистих потреб, обмежених матеріальними цінностями, героїня задрить нематеріальній цінності щирого й безкомпромісного кохання Павла й Марусі, що зрештою штовхає її до написання доносу на колишнього чоловіка.

Фаталізуючу функцію в авторській інтерпретації концепту «любов» виконала постать Якова Бруха, яка поляризує художній простір роману на адептів інфернального світу та ідеального мікрокосму закоханих, що в міру можливостей і сил чинять опір пресингу системи. Видима (а часто й невидима) присутність Бруха в сюжетній канві твору відчувається повсякчас і стає рупором комуністичного тоталітаризму, який боявся щасливих людей (кохання ж бо сила, що здатна на подвиги), намагаючись повсякчас тримати українців у цілковитих страхах і покорі. Енергетичний вампіризм персонажа виявляється в намаганні насильницькими методами прилучитися до життєдайної сили любові, сприймаючи її не як духовний абсолют єднання двох людей, а у спотворених стереотипах більшовицької імперії. Показовою в цьому плані є неонаталістична деталь – харкотиння Бруха, яке він спльовує в будинку закоханих як символ осквернення простору любові. Водночас *«озерце рожево-сірого харкотиння»* [6, с. 13] (самоочевидним є сарказм мисткині, виявлений в демінутивному зіставленні глузливому «озерця» щодо всемогутності його «творця») стає психологічною деталлю, що замінює довгі характеристичні описи, стаючи маркером убогості внутрішнього світу персонажа, здатного на такі ниці й ганебні дії.

Сюрреалістичний образ очільника спецсектору як уособлення руйнівних сил тоталітарного режиму нищить затишну гармонію рукотворного дому-єдему молодого подружжя. Принципом контрастного зіставлення світлотіні (*«Сиджу й працюю, інколи у вікно поглядаю, а надворі – ясно й сонячно, неначе на провесні...»*) [6, с. 147] / *«І тому в нашій хаті стало вмиг так чорно, як у домовині, і я перестала бачити...»* [6, с. 148]), посиленого ритуальною атрибутикою, інкорпорованою у формі образного порівняння, авторка антиципаційно б'є у дзвін перестороги апокаліптичним «шлюсакордом»: майбутнього немає. Елементами химерної прози з метафоричною символікою темряви Олена Звичайна застерегла націю про поглинання чорними силами (подібний прийом використав свого часу Іван Нечуй-Левицький у романі «Хмари») в сюжетно-композиційній оформленості історії любові її репрезентантів Павла й Марусі.

Кульмінаційним моментом паплюження краси людських почуттів і кохання став епізод спроби Бруха звалтувати Марусю, яка не підкоряється ні його владно-партійним, ні егоцентричним наказам. Підтримана старою Йванихою, Маруся отримує перемогу у двобої з моральним дегенератом, що сприймається як перемога концепції вічного над убогим і тлінним. Так мисткиня втілює ідею суверенності кохання, нескореності духу та невгнутості моральних установ української жінки, яка й у буремні роки червоного терору сповідує біблійні заповіді вірності та любові.

Тепер передчуття фатуму стає наскрізним. Епізод невдалого звалтування запускає зворотний відлік життя закоханих, крах якого стає лише справою часу. Конденсатом передчуття арешту, очікування тортур, болю розлуки стає почуття страху за кохану людину: *«Любили Ви, як я любив? Тремтіли Ви щодня й щоночі за життя дружини так, як я тремтів? Щогодини й щохвилини жахались Ви перед евентуальною перспективою негайної втрати її?»* [6, с. 202]. Акторіальне монологічне одкровення протагоніста, рафіноване емоціями самої авторки, котра у 1937 році також пережила арешт і заслання в невідільні табори холодної Колими чоловіка, вводить концепт «любов» у зображально-виражальний контекст екстремної епохи, ого-

лює «ахіллесову п'яту» особистості, на яку масштабно тиснула тоталітарна система, збагачуючи невідомими аргументами мозаїку страшної доби. Риторичні запитання, однак, не свідчать про відчай героя, навпаки – він прагне усіма силами знайти вихід, порятунок коханої, якій загрожує небезпека.

Екстремум смертельної небезпеки інспірує зміну поняттєвої парадигми концепту «любов» із філософської площини онтологічного розуміння любові як «почуття глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі» [3, с. 631] в етико-психологічний модус її збереження від руйнівних сил люциферичного хаосу, здатного спотворити межі людської екзистенції. Внутрішня опозиційність системі й ситуація безвиході детермінують мотив відчуження титульних героїв від світу, екзистенційної самотності, втечі від реальності у внутрішній мікрокосмос як альтернативу реальності («*Ми мовчки обідали, мовчки годували тваринок...*» [6, с. 368]) або в деяких випадках алюзію прозоріння й виходу із глухого кута безнадії, примарність якої письменниця виражає через параболічну експресію виразу очей: вища точка оптимізму («*відблиском життя, що з'явився в її милих сірих оченятах*» [6, с. 367]) пропускається крізь призму протверезілої свідомості («*очі її вмиль погасли й знову залякли*» [6, с. 368]). Проте відчуження персонажів не абсолютне: силове поле любові інспірує ситуацію повної довіри лише один одному, а трагічний конфлікт нищення системою людських доль увиразнюється асоціативно-метафоричною ретроспекцією Марусі про загризену оскраженілою собакою родину диких їжаків, яких вона доглядала в сімейному садку. Цим драматичним епізодом мисткиня алегорично й красномовно водночас узагальнила відсутність будь-яких бар'єрів на шляху нищення перевертнями режиму споконвічних аксіологічних домінант українства, чим укротре довела антитетичність протилежно конститутованих щодо екстремуму тоталітарної доби ціннісних концептів «любов» і «родина».

Динаміка руху сюжету до кульмінаційної точки досягається письменницею введенням в образний ареал твору символічного апофеозу любові двох закоханих – ще ненародженого, але вже названого сина Андрійка. Ієрофанічне осяяння вагітності жінки приносить радість і водночас емоційно паралізує персонажів, адже посилює почуття переживання уже не тільки один за одного, але й за ненароджене дитя: «*Бо не ми з нашими вкрай виснаженими нервами керували тепер життям, а Божа воля, що спинилася над нашим родинним човником у вигляді манесенької, для ока ще непомітної зірки*» [6, с. 245]. Нумінозність з'яви нового персонажа, переведеної авторкою в площину метафоричного існування у вигляді зірки, алюзієно кореспондує уяву реципієнта в сакральну матрицю біблійних поневір'янь родини Йосипа і Марії та трепетного оберігання ними нового життя. Мисткиня доповнює смисловий код концепту «любов» енергетично й емоційно потужною семою батьківської любові, що стає додатковим психологізованим штрихом підтекстового кордоцентризму стосунків люблячої пари.

Тепер індивідуальна доля закованої пари виходить за межі особистого досвіду, максимально впливаючись у загальноісторичний контекст уже не з дистанції очевидців, а безпосередніх учасників – об'єктів масового терору. Епізод арешту вагітної Марусі визначає траєкторію катастрофізму, сигніфіковану психологізованою деталлю гарячих сліз героїні, яка дає «можливість зазирнути в одну з найбільших таємниць людської психіки» [8, с. 131]. Це не просто сльози болю, страху чи розпачу,

це сльози упокореності долі, якими письменниця досить майстерно, уникаючи багатомовності фальшивого мелодраматизму, маркує усвідомлювану героїнею помсту системи за хвилини любові й щастя. Дисбаланс насильно насаджуваних цінностей, за які не варто віддавати молоде життя, зметафоризовано авторкою образом вогню, «*що спалює в одну мить усе: надії, любов і щастя, всі реїтки сил, здоров'я і майбутнє!*» [6, с. 380], а масштабність загальнонаціональної трагедії вимірюється в «*тисячних чергах під в'язницею*» [6, с. 381].

Фрустраційний стан втрати сенсу життя головним героєм Олена Звичайна передає через фантомну тишу колись спокійної господи («*тьмава тиша світанку передсмертною тугою огорнула мене*» [6, с. 380]), яка водночас виконує функцію сюжетної ретардації перед трагічною розв'язкою. Розлучення з коханою стирає у свідомості протагоніста часові межі між реальністю і фрагментарними випаданнями з неї, а темпоритм сприйняття дійсності підпорядковано в'язничному графіку можливості передати вузлик чистої білизни для Марусі.

Семантика надривної туги надає смисловій реструктуризації концепту «любов» виразної трагедійної конотації. Душевного болю героєві завдають навіть дорогі для нього речі його дружини, оптика драматичного зміщення яких здійснюється авторкою засобами персоніфікації: «*... У заглибинах її (сукні. – В.С.) тьмавих фалд разом із запахом Марусиноного тіла боязко ховається нездійснена мрія про перемогу над драконом і про наше щастя*» [6, с. 385]. Концепція прощання з коханою програмує саморух героя до власної загибелі. Усвідомлення того, що він не може змінити соціальні умови й хід історії, вирвати кохану зі смертельних обіймів кривавого режиму, штовхають Павла до останньої відчайдушної й нерівноправної боротьби з ним. Кінцеві епізоди стеження Павла за Брухом як уособленням сил зла посилюють відчуття невідворотності фатального двобою.

Проте мисткиня не залишає читача в потенційно відкритій у дійсність ситуації невизначеності сюжету: усі крапки над «і» ставить епілог, який логічно автентизував і завершив життєву лінію персонажів уже в позасюжетній конструкції. Задля збереження правди життя подальшу історію доль головних героїв читач дізнається з діалогу виконавців волі партії Серафими й першої дружини Павла, саркастично номінованих авторкою енантіосемічним словосполученням із синтагматикою благородства – «дві дами». Під час огидної своїм примітивізмом, обездуховленістю й гедоністичними деталями бесіди стає відомо, що за побиття Бруха Павла було заарештовано, а через донос однієї з «дам» згодом розстріляно. До останнього дня на волі Павло опікувався ув'язненою дружиною й, наперед знаючи свій життєвий хрест, заповідав надалі це робити найнятому адвокатуві.

Умінням мужньо зносити випробування долі охарактеризовано останні згадки в романній площині про Марусю. На щастя, авторка позбавляє реципієнта деталізованих описів тюремних знущань над героїнею (натомість не побачені особисто тортури над Марусею засмучують здеморалізованих співбесідниць), серед яких було й гвалтування вагітної жінки. Не розкрито й подальшої долі героїні, але символіка чорної хустки, яку вона накидає на плечі в момент арешту, як своєрідного тавра смерті, дає підтекстову відповідь і на це запитання.

**Висновки.** Отже, попри трагічний пафос, яким позначився концепт «любов» в екстремумі більшовицького тоталітаризму, Олена Звичайна не зводить його на маргінес аксіологічної шкали жіночого світовідчуття. Навпаки, авторка художньо кон-

статусе лише фізичну смерть її носіїв, але віталізує ідею знищенності справжньої любові, що виявляється сильнішою за тоталітарні лещата червоного режиму, даючи читачеві шанс оцінити вартість істинних почуттів із позиції екзистенційного досвіду очевидця.

#### *Література:*

1. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 64–69.
2. Вашенко Г. Оповідання О. Звичайної. *Свобода: український щоденник*. 1954. 22 жовтня (п'ятниця). Ч. 24. С. 4.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.
4. Воркачев С. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «любовь» и «счастье» (русско-английские параллели) : монография. Волгоград : Перемена, 2003. 164 с.
5. Звичайна О. Страх. Т. 1. Лондон : Українська видавнича спілка, 1957. 360 с.
6. Звичайна О. Страх. Т. 2. Лондон : Українська видавнича спілка, 1958. 420 с.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
8. Фашенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.

#### **Suprun V. The novel “Fear” of Olena Zvychnayna: love in the extreme of the totalitarian age**

**Summary.** The article deals with the value verification of the prose of the Ukrainian diaspora by the Ukrainian diaspora concept of “love”, in particular its artistic embodiment in the existential matrix of the novel “Fear” by Olena Zvychnayna. It is revealed that socio-historical factors have imposed on the concept of “love” its imprint of totalitarian fatum, which to some extent destroys the universalism of its immanent nomi-

nation and figurative semantics, bringing additional semantic nuances: on the one hand, individually-intimate love attains importance which should give way to the replaced ideological symbols of public importance, and on the other – embodies a permanent sense of fatum, determined by border-extreme conditions of insecurity from mass counter totalitarian repressive state apparatus.

Through the tragedy of the ordeal of extreme times and conditions, the axiological concept of “love” is realized, the main figurative representations of which are the protagonists of the novel. The psychological tension of love for one another is compounded by the manifestation of a trembling sense of mutual empathy for each other’s lives, because the extreme conditions of being in the existence of totalitarianism do not contribute to the free expression of love, while at the same time becoming a catalyst for the internal struggle of both for fear of one’s own self and of one’s own.

An internal cry of helplessness and despair that tears the soul of the protagonists, whose eyes are most costly to destroy, dramatizes the depicted, synchronizing the motives of love and the fierce historical truth. At the same time, the author’s subjective perception of reality gives way to documentary and historical evidence of the day, but without excessive chronicity, and the linear type of narrative in the form of an i-narrator maximizes the trust of the recipient.

The tragic pathos, which is reflected in the concept of “love” in the extremum of bolshevik totalitarianism, the author does not reduce it to the margins of the axiological scale of women’s worldview. On the contrary, the author artificially states only the physical death of her bearers, but produces the idea of eternity of true love, which is stronger than the totalitarian vice of the red regime, giving the reader a chance to appreciate the value of true feelings from the standpoint of the existential experience of the eyewitness.

**Key words:** concept of “love”, women’s prose, existence, totalitarianism.