

АЛЬТЕРНАТИВНА СЕМІОТИЗАЦІЯ МІСЦЬ ПАМ'ЯТІ ЯК МАРКЕР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО СЮЖЕТУ В «МАНУАЛІ ДО ЧЕРЕПАХИ» Т. САВЧЕНКО

Стаття присвячена дослідженню особливостей ресеміотизації відомих місць пам'яті як частини авторської стратегії Тетяни Савченко щодо конструювання особливого типу ідентичності персонажа – стигматизованої й розщепленої. Сучасна авторка деконструє традиційні метажанрові схеми сімейної саги, травелогу й дитячої літератури, що в поєднанні з досить складною хронотопною моделлю (часта зміна часових прямих оповіді, гранично розімкнений простір, калейдоскопічність міст і місць пам'яті) та розгалуженою персонажною сферою (поліфонічність і взаємонакладання дискурсів, різні форми оповіді, дублювання імен і сюжетних варіацій однакових мотивів) створює художній ефект фрагментованої дійсності, у рецепції якої лакунарність відіграє не менш важливу роль, ніж внутрішня (психологічна) чи зовнішня подієвість. Несправжність зображених «місць пам'яті», інтелектуальна гра з читачем щодо їхньої автентичності та тожсамісних регіональних моделей, із ними пов'язаних, створюють ефект подвійної фікційності реальності, що робить «Мануал до черепахи» яскравим зразком сучасної української феноменологічної прози.

Ключові слова: поетика альтернативності; місця пам'яті; ідентичність; інтелектуальний сюжет; фрагментація; гра.

Переорієнтація загальної культурної парадигми в другій половині ХХ ст. у бік усе більшої недовіри до «великих ідей» (метанаративів, гранд-нарративів) багато в чому визначила й ідеологічні та естетичні координати для всього культурного ландшафту початку ХХІ ст. Дискусійне поле сучасної гуманітаристики відчутно змістилося з ідей магістрального, загального й консолідуючого до периферійного, часткового, раніше неактуалізованого. На перший план виходять практики й форми досвіду, що раніше не були відрефлексовані у вигляді оформлених і омовлених дискурсів: різноманітні форми постколоніальності, регіональності й міграційності, проговорювання раніше замовчуваного травматичного історичного й соціального досвіду, емансипація досі другорядних і табуйованих гендерних моделей буття з їхнім унікальним кодуванням, неактуалізовані раніше соціальні моделі структурування й семантизації реальності.

Однією з основних форм таких гранд-нарративів, які були піддані епістемологічному сумніву та деконструкції, стала історіографія як процес створення єдиного тяглого тексту буття народу (нації) у просторі й часі. Розуміння та відчуття того, що, як і будь-який нарратив, історія завжди має певну точку фокалізації й відповідає загальним принципам відбору й, водночас, відкидання фактів реальності, відкриває стратегії організації й презентації цих фактів у формі тексту, призвели до масштабного перегляду історіографічних

принципів, а також і скептицизму щодо можливості об'єктивного існування історії.

Раніше витіснений історизм (за Ф. Джеймісоном) входить у культуру й постає передусім як поворот від історичного (колективного) метанаративу до індивідуального психологічно відчутного й значимого концепту пам'яті, адже «історія – це завжди проблематична й неповна реконструкція того, чого більше немає. Пам'ять – це завжди актуальний феномен, переживання зв'язку з вічним теперішнім» [6, с. 20].

Пам'ять стає одним із найпродуктивніших концептів сучасної наукової рефлексії, поступово розширюючи своє семантичне поле, набуваючи все нових конотацій, нерозривно змикаючись зі ще одним надактуальним діяч структурування сучасної культури поняттям «ідентичність», адже саме «пам'ять забезпечує часову неперервність, а тим самим ідентичність особистості» [7, с. 137]. Криза цілісних традиційних моделей ідентичності, існування розмитих, фронтірних, децентрованих і множинних її форм як соціокультурної норми сучасності ще більше активізує пошуки оприявлення форм комеморації (колективної пам'яті) як фіксації і спільного, взаємодотичного, і особистого досвідів, як нового принципу омовлення травм, як створення нарративів, що здатні до інтегрування й суположення з іншими дотичними нарративами.

Саме на хвилі загальної методологічної кризи опису історичного досвіду як буття-в-часі П. Нора формулює свою теорію місць пам'яті (*lieux de memoire*),

яка стає відчутно впливовою як у формі аналітичної стратегії фіксації досвіду, так і стратегії текстотвірних (у тому числі й художніх) потенцій сучасної культури: «Світ затопила висхідна хвиля спогаду, міцно з'єднавши вірність минулому – дійсному чи уявному – з відчуттям приналежності, з колективною свідомістю й індивідуальною самосвідомістю, з пам'яттю й ідентичністю» [5, с. 40].

Звичайно, термін «місця пам'яті» має (в тому числі й через особливості інтеркультурної транскрипції) дещо метафоричну природу, оскільки апелює не лише до місць у їхньому традиційному розумінні (локусів), але й до ширшого кола об'єктів, що мають певний історичний загальнокультурний чи індивідуальний сенс: «Місця пам'яті – це рештки. Крайня форма, у якій існує коломеморативна свідомість в історії, яка ігнорує її, але й потребує її. Деритуалізація нашого світу змусила з'явитися це поняття. Це те, що приховує, облачає, встановлює, створює, декретує, підтримує за допомогою мистецтва й волі спільноту, глибоко задіяну в процес трансформації та оновлення, спільноту, яка за своєю природою цінує нове вище старого, молоде вище старого, майбутнє вище минулого. Музеї, архіви, кладовища, колекції, свята, річниці, трактати, протоколи, монументи, храми, асоціації – всі ці цінності в собі – свідки іншої епохи, ілюзії вічності» [6, с. 26]. Тобто такі «цінності в собі» повинні мати не лише суто матеріальне вираження, але й (здебільшого) мати характеристики символічного, наповнюватися змістом, що виходить далеко за межі їхньої первинної функціональності за рахунок нарощення додаткових змістів і входження в інші системи культурного кодування, дотичність до ритуалізованої повторюваності життєвих патернів: наприклад, Пересопницьке Євангеліє в сучасній Україні, собор Святої Софії, який давно вийшов за межі своєї власне релігійної семантичної сутності, чи мелодія «Танго смерті» як культурний знак, сюжетно розгорнений у романі Ю. Винничука.

Саме таке відчуття темпоральності (укорінення її в матеріальних об'єктах) спричинило, на мою думку, і переорієнтацію сучасних форм літературного відображення дійсності з зображення масштабних історичних процесів (класичний історичний роман) у бік камерного переживання історії: спочатку автокомунікативного письма як провідної авторської стратегії на початку 2000-х рр., спрямованої на фіксацію й символізацію індивідуального досвіду («Депеш мод», «Anarchy in the UKR» С. Жадана, «Кляса» П. Вольвача, «Фрейд би плакав», «Перламутрове порно» І. Карпи, «Я, "Победа" і Берлін» А. Кузьменка та ін.), а пізніше – популярності ретростилістики («Львівська сага» П. Яценка, «Танго смерті» Ю. Винничука, «Бу ле ву чайок, мсьє» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович тощо) з її особливим оречевленим буттям персонажів і текстуральним утіленням символічних площин, дотичних до сучасності у всій повноті їх чуттєвого впливу [детальніше див. 1].

Проте сучасна українська література демонструє нам не лише пряму апеляцію до різноманітних місць пам'яті, створюючи відчуття неперервності історії («Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Дім для Дома» В. Амеліної, «Охайні прописи ексгерцога Віль-

гельма» Н. Сняданко, «Забуття» Т. Малярчук, «Ворошиловград» С. Жадана тощо), але й виразно деконструктивну тенденцію, що ресемантизує (насичує альтернативною поетикою) місця пам'яті, подає нам принципово інакший художній погляд на їхню трансльовану в часі символічну природу. Саме таким, зокрема, є твір Тетяни Савченко «Мануал до Черепахи», у якому проблематика пам'яті, забування й конструювання ідентичності персонажів нерозривно пов'язані з топосами переборювання травм і переживання часу.

Тетяна Савченко – українська письменниця, відома блогерка, поетеса, авторка дитячих книжок, перекладачка. Освіту психолога здобула в Запорізькому національному університеті, де зараз працює у сфері IT-технологій. «Мануал до Черепахи. Історії дороги і дому» (2013 р.) – дебютний великий прозовий твір письменниці, який загалом здобув схвальну критику, проте поки що обійдений увагою літературознавців, хоча має низку ознак, які вирізняють його з-поміж інших зразків сучасної української літератури. Метою цієї розвідки є з'ясування передусім особливостей ігрової природи твору, зокрема альтернативної семіотизації місць пам'яті в структурі сюжетотворення та особливостей розгортання тожсамості персонажів у художньому просторі тексту.

Сюжетна відправна точка твору досить чітко артикулюється – батьки з невідомих причин вирушили в довгу мандрівку, залишивши сімох дітей без нагляду, коли старшій дитині було 14 років, а молодшій – 14 днів. Однак далі сюжет втрачає ознаки цілісності й розпадається на монологічні, часто ліричні оповіді кожного з дітей про себе, інших, про батьків і якісь події, поступово розкриваючи головну інтригу твору – де насправді батьки, що сталося з родиною і як переживається ця травма кожним із персонажів, адже, за словами Є. Марінічевої, «самотність людини у світі, її дитяча незахищеність, залишеність – от про що, як мені здається, «Мануал до черепахи» [4, с. 7]. Оповідь планомірно підводить читача до думки про нещасливий шлюб і смерть батьків, що в міфологічній свідомості дітей трансформувалося в безкінечну мандрівку, тому контрапунктом усього твору є слова про черепаху, які й розкривають семантику назви: «Земля, – тихо починає Варварка, – лежить на одній черепаці. Черепаха хоче їсти. Дуже-дуже давно хоче їсти, але їжі для неї нема. Точніше, вона десь є, але ніхто не знає яка. Ніхто не знає, як із черепахою обходитися та чим її годувати. І через те черепаха пливе, куди бачить. Але коли-небудь станеться й таке: хтось розумніший за решту підійде до краю землі, звісно, з боку голови, а не хвоста, і покличе черепаху так, як слід, і дасть черепаці годну для неї їжу. Тоді черепаха враз зупиниться, перестане плисти, і на землі припиняться всі вітри, і повернуться додому всі мандрівці, хоч би де вони не плавали...» [9, с. 126–127]. Тому для рецепції тексту роману більш важливим стає не подієвість, яка деформується й фрагментується, а психологічний сюжет, в основі якого стигматизована ідентичність, та інтелектуальний сюжет із його мозаїчною ігровою природою.

Авторська настанова на ігрову взаємодію з читачем виявляє себе як у прямому зверненні до читача в тексті: «Ви ж знали, що так буде?» [9, с. 161], так і

одразу на початку твору в двох авторських передмовах: «Умовні позначки для довірливих» та «Умовні позначки для недовірливих», у яких розкривається графічна особливість організації роману – на початку кожного розділу подано вікову пам'ятку: скільки кому з персонажів було років на момент оповіді чи під час події:

Інна має 16 років, Юра – 14 років, Михалька – 13 років, Ольга – 11 років, Зоя – 7 років, Юра-молодший – 5 років, Варварка – 2 роки [9, с. 44].

Це дає змогу організувати читацьку стратегію хронологічно й дає декілька варіантів прочитання твору: традиційне, лінійне та нелінійне (хронологічне чи за певним персонажем). Варто сказати, що всі ці стратегії є дієвими, оскільки перша дає можливість оцінити загальний композиційний задум письменниці, а інші – побачити детальну картину конструювання ідентичності персонажів чи то темпорально, чи то індивідуально.

Загалом хронологічна модель твору є досить складною, оскільки часові прямі оповіді, що загалом становить 20 років, часто змінюються, взаємонакладаються, виникають одна всередині іншої, часто спрямовані у минуле й організовані у формі спогадів (флеш-беків). Така система організації твору теж спрямована на інтелектуальну гру з читачем – текст перетворюється на пазл, систему окремих розрізнених елементів, що мають ознаку цілісності (епізод), проте особливий семіотичності набувають лише в системі з іншими такими ж елементами оповіді. Подібна структура нарації теж спрямована на зображення розщепленої, фрагментованої ідентичності та розкриття децентрованого психологічного буття родини, де кожен із її членів має власну точку фокалізації, що через взаємонакладання й нашарування окремих компонентів (спогадів, оцінок, подій, ліричних вражень чи вставних елементів) становлять єдину, однак нецілісну картину художньої дійсності з розгалуженістю її фреймів. Композиція роману створює стійкий ефект фрагментованої дійсності, у рецепції якої лакунарність відіграє не менш важливу роль, ніж подієва чи психологічна сюжетика. Пауза (хронологічна чи між точками фокалізації) стає важливим засобом як побудови певного типу розщепленої тожсамості, так і організації читацького сприйняття, адже, за словами Т. Савченко, її авторською стратегією було «розповісти таку історію, де кожна нова порція інформації сильно мінятиме сприйняття подій і персонажів, історію збудовану з багатьох обманів і самообманів» [8].

Відтак найбільш умотивованим формально-змістовим принципом організації твору стає феноменологічний метажанр, оскільки в ньому, на думку Т. Гребенюк, відбувається перенесення «подієвості з площини предметної дії у площину дії психологічної» [3, с. 144]. Це дає змогу вільно поєднувати ознаки як побутового й психологічного реалізму, так і стратегії магічного реалізму: залучати притчевий наратив (наприклад, у розділах, де йдеться про гармонію у Михальки [9, с. 102–104; 108–109; 165]), прикметні особливості міфологічного світогляду (що є дуже дієвою стратегією для відображення дитячо-підліткової психології), взаємопереплетення уявного й реального (наприклад, у розділах, присвячених Варварці), особливої ваги набуває символічне навантаження художньої деталі,

образів реальних речей (ляльки-рукавички, скляна чаша з горіхами, кавовий млинок тощо). Це створює передумови для вільної, часто загострено суб'єктивної апеляції до пам'яті, яка, за словами П. Нора, «в силу своєї чуттєвої і магічної природи уживається лише з тими деталями, які зручні для неї. Вона насичується туманними, багатоплановими, глобальними й пливкими, частковими чи символічними спогадами, вона чутлива до всіх трансферів, відображень, заборон або проєкцій» [5, с. 20]. Минуле в романі постає абсолютно нерелевантним, воно теж тяжіє до міфу з його циклічною побудовою, що ще більше десемантизує подієвість як відносну й змінну (наприклад, кожен із персонажів зізнається в крадіжці млинка до кави, проте у фіналі твору подана зовсім інша історія. Загалом сюжетні варіації тих самих мотивів – теж важлива композиційна особливість тексту.

«Мануал до черепахи» легко стирає межу між окремими родами літератури – багато з фрагментів-історій є суто ліричними (наприклад, розділи «Ольга хоче себе вбити» чи «Юра-молодший про Варварку»), а у вигляді драматичних сценок подано епізоди з Арлекіном і Полішинелем, де в структурі оповіді є ознаки ремарки й діалогів драми. Це також відкриває перед авторкою можливість деконструювати різні метажанри сучасної прози, зокрема досить популярну в останнє десятиріччя сімейну сагу, а також традиційний роман виховання: соціальне становлення персонажів фактично не відбувається, вони підкреслено не дорослішають внутрішньо, що дало змогу більшості літературних критиків вважати твір інфантильним [див. зокрема 10]. Розмиваються та деконструюються метажанрові ознаки й фахової для письменниці дитячої та підліткової літератури, адже всі наївні, часом кумедні пригоди, всі екстатичні спалахи веселощів персонажів у своєму семантичному ядрі є повністю оберненими самим собі, трагічними й безвихідними, без переборювання складнощів і об'єднання в спільноту, що є традиційним для такої літератури.

Загалом психологічна реальність твору, попри легкість і безпосередність монологічного викладу та ліричність світосприймання, насичена різноманітними девіаціями й патологіями: Варварка відстає в розвитку й виявляє ознаки аутизму; Зоя постійно балансує на межі психічного нездоров'я, послідовно демонструючи дисоціативний розлад особистості; Ольга протягом багатьох років має нав'язливі суїцидальні нахили; решта персонажів виявляють різні форми акцентуацій; піднімаються теми інцесту, соціофобії та соціопатії. Зрештою, коли відкривається наприкінці твору правда про те, що мати весь час живе з ними, але діти її, ймовірно, психологічно блокують, то психопатичний дискурс стає визначальним для інтерпретації. Неможливість налагодити повноцінні стосунки персонажами в цілком дорослому віці (наприклад, останній хронологічно розділ «Ольга хоче стати не такою чутливою»), загалом уся їхня невротична поведінка посилюють відчуття трагізму в творі – травма не перетравлюється, вона стигматизується, циклізується й задавнюється, формуючи розщеплену ідентичність персонажів, визначаючи їхнє життя. Тому така особлива формально-змістова природа роману Т. Савченко постає певного роду міжсистемним і не зовсім комфортним для

читацької рецепції твором, адже «дітям читати "Мануал до черепахи" все ж зарано, а дорослим, що вже куштували більш гострі літературні страви цього жанру – вже запізно» [2].

Мультижанрова й полістилістична постмодерна природа «Мануалу до черепахи» уможливило безкінечно варіативну інтертекстуальну гру з культурною пам'яттю, з окремими місцями пам'яті, насичуючи їх поетикою альтернативності, пересеміотизуючи їх, ставлячи під сумнів їхню автентичність, залучаючи до гри з читачем.

Найпростішим рівнем такої альтернативності у відображенні місць пам'яті у творі є абсурдистські історії Юри-молодшого про Діда Панаса й кадебістів чи про Павла Тичину й епіграму на нього, ці історії грають із національними знаками пам'яті, вільно перекодовують їхню семантику, деконструють фольклор.

Більш складним і структурно важливим для романного цілого (на цьому наголошує й сама авторка в одній з передмов [9, с. 12]) є листи від матері й батька. І якщо листи від матері міцно вписані в систему розрізнених фрагментів і є здебільшого частиною оповіді, то листи батька становлять більший інтерес із погляду ігрової природи альтернативної поетики. В основі інтертекстуальної (у широкому розумінні) гри лежить фікційність запропонованих елементів, які деконструють метажанрові ознаки як травелогу, так і епістолярію. Принцип зображення досить простий – батько пише дітям про відвідані ним із мамою міста світу, перераховуючи особливості спілкування з місцевими, якісь (здебільшого випадкові, проте знакові для цих міст) споруди, пам'ятники, побутові реалії, тобто це традиційна для літератури про мандри апеляція до місць пам'яті. Однак, залежно від особистого досвіду (довірливості) читача, на певному етапі читання розкривається (або ні) їхня неавтентичність – зображена культурна картина є фікцією, апеляція до певних конкретних місць пам'яті насправді спрямовує до обласних центрів України. Так, Ляйпціг – це прихована Полтава, Детройт – Запоріжжя, Гарлем – Тернопіль, Мельбурн – Ужгород, Брісбен – Мукачево, Семані – Дніпро, Відень – Львів, Каїр – Донецьк, Кіото – Харків, Белград – Луцьк, Багдад – Одеса, Нью-Йорк – Київ.

Усі описи, хоча й містять якісь автентичні місцеві назви, перераховують реальні місця, події та історичних осіб, проте камуфлюють у собі культури, пов'язані з українськими місцями пам'яті: «Отже, близько четвертої ми поїхали в центр. Вийшли на Юніон-сквері. Кажуть, тут ньюйорківці проводять політичні мітинги – наметові містечка і таке інше. Слава Богу, ніякого мітингу тут не відбувалося, це був мирний собі центр: водограї, лавки, а за кілька годин додадуться ятки дрібних торговців сувенірами та музичними дисками. Ми збиралися трохи пройтися звідси Бродвеем, трошки пізніше, коли працюватиме Музей сучасного мистецтва, а потім повернутися назад. (...) попереду розгортається цікавий краєвид, дуже рельєфний, горбистий. Просто посередині стоїть колона, яку вінчає статуя жінки. За якоюсь химерною забаганкою ньюйорківців вона теж називається статуєю Свободи, тільки ця пишеться через freedom. Ця

Свобода значно менша за розміром, стоїть в іншій позі, але загалом дуже подібна на тезку. По-перше, вона має схоже вбрання (хоча в руках тримає інший предмет – яблуневу гілку). По-друге, у неї майже такий самий вираз обличчя. Навпроти колони – арка, яку вінчає Ангел. Ангел чорний, хоча мені чомусь завжди здався зеленим, ми з Мамою навіть посперечалися на цю тему. Таки чорний. Кінчики крил і елементи вбрання – позолочені. (...) Ліворуч від Міні-Свободи видніється місток, який впирається у жовтий будинок із колонами. Позаду – якась дзеркальна будівля, а вище – готель. Ближче до нас видно дві скульптурні групи. Та, що ліворуч, зображує чотирьох засновників міста, що пливають на човні до Америки. Та, що праворуч, зображує самотнього ковбоя з банджо в руках. Позад нього схилився його вірний кінь» [9, с. 227–228].

Таким чином, створюється ефект подвійної фікційності літературного зображення: перший рівень – перекодування засобами художньої літератури реальних місць пам'яті (екфразис), а другий – ресемантизація (камуфлювання) цих місць пам'яті іншими, використовуючи засоби альтернативності, наближені до реалістичного зовні (засобами письма), проте неавтентичні у своєму семіотичному ядрі елементи зображення. Варто зазначити, що такий принцип відтворення дійсності дає можливість Т. Савченко приховано апелювати й до особливостей регіональних моделей ідентичності українців, очуднених «туристичним» поглядом.

Крім того, що в основі всіх цих текстуальних елементів лежить ідея квазімандрівки (наприкінці роману навіть є вставний елемент-натяк «City-slendering»), вони виявляються ще й псевдолистуванням, оскільки листи пишуться не матір'ю і не батьком, а самими дітьми. Тому, оскільки симулякром виявляється все, що пов'язано з мандрівкою, тобто вся концептосфера «дороги», винесеної в підзаголовок твору, то також викликає сумнів істинність і «дому», демонструючи постмодерну ідентичність туриста (за З. Бауманом), коли дім – це, скоріше, категорія уявного й бажаного, а не реального [див. 11].

Підсумовуючи, варто зауважити, що твір Тетяни Савченко є складноорганізованою естетичною системою з цілою низкою структурно-семіотичних особливостей. Проблематика пам'яті розкривається в ньому через усі рівні текстотворення: композиційну структуру з її лакунарністю й фрагментарністю, через сюжетні варіації з розгалуженою поліфонічною персонажною сферою, дублюванням імен і тавтологічними мотивами, через міжродову й мультижанрову структуру з деконструкцією ознак багатьох метажанрів. Феноменологічне письмо розшаровує змістові характеристики роману, створює додаткове символічне навантаження його образної реальності. Постмодерна ігрова природа дає змогу авторці вповні використати поетику альтернативності у відображенні місць пам'яті, створюючи фікційний ефект, який і дещо ретардизує оповідь, і водночас увиразнює циклічно стигматизовану, розщеплену, фрагментовану природу ідентичності персонажів і посилює атмосферу психічної нестабільності їхнього буття.

Список використаних джерел

1. Ганошенко Ю. А. Археологія психічного: онтологія часу в сучасній українській прозі. *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 24–28.
2. Герасименко О. Театр ляльок з живими серцями. *Клуб Сімейного Дозвілля*. 27.02.2014. URL: <https://www.bookclub.ua/infocenter/recenzii/article.html?id=706>.
3. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
4. Марінічева Є. «І повернуться всі додому мандрівці...»: передмова. *Савченко Т. Мануал до черепахи*. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. С. 5–9.
5. Нора П. Всемирное торжество памяти. *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2. С. 40–41.
6. Нора П. Проблематика мест памяти. *Франция-память* / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 17–50.
7. Рикёр П. Память, история, забвение. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
8. Савченко Т. Comments. *У пошуках істини. "Мануал до черепахи": спроба друга*. 04.01.2017. URL: <https://marynochka.livejournal.com/494530.html>.
9. Савченко Т. Мануал до черепахи. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 240 с.
10. Шинкаренко О. Мануал до черепахи, або Враження присутності чоловіка. *ЛітАкцент*. 19.09.2013. URL: <http://litakcent.com/2013/09/19/manual-do-cherepahu-abo-vrazhennja-prysutnosti-cholovika/>.
11. Bauman Z. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. *Questions of Cultural Identity*. London : SAGE Publications, 2000. P. 18–35.

Ю. А. Ганошенко,

Запорожский государственный медицинский университет,
г. Запорожье, Украина

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ СЕМИОТИЗАЦИЯ МЕСТ ПАМЯТИ КАК МАРКЕР
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО СЮЖЕТА В «МАНУАЛЕ К ЧЕРЕПАХЕ» Т. САВЧЕНКО

Статья посвящена исследованию особенностей ресеміотизации известных мест памяти как части авторской стратегии Татьяны Савченко по конструированию особого типа идентичности персонажа – стигматизированной и расщепленной. Современная писательница деконструирует традиционные метажанровые схемы семейной саги, травелога и детской литературы, что в сочетании с достаточно сложной хронологической моделью (частая смена временных прямых повествования, предельно разомкнутое пространство, калейдоскопичность городов и мест памяти) и разветвленной персонажной сферой (полифоничность и взаимонаслоение дискурсов, различные формы повествования, дублирование имен и сюжетных вариаций одинаковых мотивов) создает художественный эффект фрагментированной действительности, в рецепции которой лакуарность играет не менее важную роль, чем внутренняя (психологическая) или внешняя событийность. Нереальность изображенных мест памяти, интеллектуальная игра с читателем по определению их подлинности создают эффект двойной фикциональности реальности, который делает «Мануал к черепахе» ярким образцом современной украинской феноменологической прозы.

Ключевые слова: поэтика альтернативности; места памяти; идентичность; интеллектуальный сюжет; фрагментация; игра.

Yu. Ganoshenko,

Zaporizhzhya State Medical University,
Zaporizhzhya, Ukraine

ALTERNATIVE SEMIOTIZATION OF MEMORY AS A MARKER
OF THE INTELLECTUAL PLOT IN *THE USER MANUAL FOR THE TURTLE* BY T. SAVCHENKO

The article is devoted to the study of the peculiarities of the alternative re-semiotisation of known places of memory in the novel by the Ukrainian author Tatiana Savchenko, *The User Manual for the Turtle* (2013). The aim of this study is to analyze the author's strategy of using the poetics of alternativity to construct an intellectual plot. The use of hermeneutic, phenomenological and psychoanalytical methods makes it possible to study the problem of alternative poetics in a work of art. Tatiana Savchenko designs a special type of character identity – split and stigmatized. The writer consistently deconstructs the traditional contemporary meta-genres of family saga, travelogue and children's literature. The work contains a complex chronotope model with frequent changes of temporal direct narratives, open space, appeal to numerous places of memory. The peculiarity of the structure of the work is an extensive personal sphere: the interchange of narratives, polyphonicity, duplication of names and tautological motives. Such a strategy creates a fragmented reality effect. Compositional lacunae are of no less importance for the reception of the work than psychological or external events. The places of memory in the novel are fictitiously presented, the author uses a sophisticated intellectual game with the reader about their authenticity. The cultural objects depiction can make the reader completely different. The multi-genre and poly-stylistic nature of the novel and its intricate symbolic nature make *The User Manual for the Turtle* a vivid example of contemporary Ukrainian phenomenological prose.

Key words: poetry of alternativity; places of memory; identity; intellectual plot; fragmentation; game.