

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЕМІГРАНТА В «ПАНОПТИКУМІ ДІПІ» БОГДАНА БОЙЧУКА

Мета цієї статті – з'ясувати чинники художньої репрезентації стану ідентичності українських емігрантів у книзі Б. Бойчука «Паноптикум ДіПі». На думку авторки, у першому томі домінує саркастично забарвлений авторський нарратив. Його забезпечують гротеск і карнавальність, завдяки яким витворюється образ нестабільної, легкозмінної, конформістської свідомості переміщених осіб. Авторка статті звертає увагу на (квазі)культурність, практицизм, сексуальність, трансформативність як визначальні риси «колективного тіла» українських ДіПі.

В оптиці двох наступних томів репрезентовано пошук виходів за межі українського минулого й розсіювання в новому світі. Стан головних персонажів – Мири й Бориса – зумовлений меланхолією, проте її наслідки для героїв відмінні.

Дослідниця вважає, що домінуючий у репрезентації переміщених українців у першому томі біологізм свідчить про спробу письменника показати немодерність їхньої колективної ідентичності. У другому томі зміщено акцент на приватне джерело меланхолії емігрантів (нарративна ідентичність Мири, виражена в її міжособистісних стосунках та щоденникових записках) і показано фатальний тиск минулого на особу. У третьому томі письменник запропонував художню модель виходу за межі «гетта минулого» й конструювання індивідуальної ідентичності у відкритості «Я» до «Іншого» (Борис і Сузі) та прийняття «іншого» й формально «чужого» як «свого».

Ключові слова: переміщені особи; ідентичність; комічне; гротеск; меланхолія.

Глобалізація загострила питання про ідентичність сучасної людини, яка активно мігрує упродовж життя. Це відображають дослідження Б. Андерсона, З. Баумана, П. Бурдьє, Ю. Габермаса, Е. Гелнера, Е. Гобсбаума, О. Пронкевича, Е. Саїда, Е. Сміта, Ч. Тейлора, Б. Хьюбнера, Ю. Шинкаренка та багатьох інших. Усі вони відштовхуються від розуміння ідентичності як сконструйованого результату «адаптації самоусвідомленого суб'єкта до певного соціокультурного простору» [7, с. 13]. У межах конструктивістського уявлення про ідентичність Я. Грицак писав, що вона «існує не сама собою – як вікно, навпроти якого я зараз сиджу, чи стіл, за яким зараз пишу. Вона є ситуативною і дискурсивною, тобто твориться обставинами щоденного життя ... і передовсім текстами. І то не тільки чи не так державними законами чи розпорядженнями, як творами літераторів, істориків та митців» [5, с. 18]. Отже тенденції літератури про самих емігрантів та еміграцію репрезентують (у значенні «здійснюють художню реконструкцію») актуальні для певної групи в часі чинники ідентичності.

Так, спочатку в українській літературі межі ХІХ–ХХ століть зазвучала тема онтологічної приреченості емігрантів на безповоротну втрату ідентичності (І. Франко, Б. Лепкий, В. Стефанік). Унаслідок ІІ Світової війни й політичної еміграції виникли твори (серед них багато документальних), які піднесли

національну ідентичність тодішніх утікачів із Радянської України та показали їхню колосальну працю задля збереження просування на Заході творчо-інтелектуальних надбань українців (І. Багрянний, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, У. Самчук, Ю. Шевельов). В останні десятиліття ХХ й на початку ХХІ століть у фокус уваги письменників (і то не лише українських за мовою письма чи походженням¹) потрапили українські мігранти як частина проблем і спокус глобального світу. Серед них заробітчанство й самотність, великі можливості й авантюри, адаптація в мультикультурному середовищі та спричинені нею зміни та кризи ідентичності. Усе це відсунуло на другий план попередню літературну тенденцію попри все показувати збереження питомої – переважно позначуваної комплексним поняттям «національна» – ідентичності, але дало змогу наголосити універсальні концепти міграційних процесів в українському дискурсі (В. Діброва, В. Махно, Н. Сняданко, М. Левицька).

Книга Б. Бойчука «Паноптикум ДіПі» імплікує риси всіх трьох традицій, водночас зміщуючи й деформуючи оптику сприйняття ідентичності в кожній. Як впливає

¹ Зокрема, драма Вільяма Блекера «Кляті заробітчани» («Bloody East Europeans») [15].

з автокоментаря², це перша прозова книжка автора за формою організації художньої мови. Водночас їй властивий і «прозовий» фокус зображення діпівської дійсності, позбавлений патетики й будь-яких табу на «низьке» зображення української еміграції. Шарж на «негероїчне» щодення ДіПі-табору «Швайнбург над Майном», створений у першому *томі*, підважує патерн високої націєохоронної місії української еміграції та експлікує питання про чинники ідентичності українських переміщених осіб у Новому світі. У другому й третьому томах постав образ заблуканих учорашніх діпівців, переслідуваних безліччю фантомів, виповнених екзистенційними переживаннями, позначених травмами, що викликали кризи, трансформації, розриви ідентичності. Відтак за мету цієї статті ставимо з'ясувати чинники художньої репрезентації стану ідентичності українських емігрантів у книзі Б. Бойчука «Паноптикум ДіПі».

У понятійно-методологічній матриці П. Рікера ідентичність, що дає змогу залишатися тотожним самому собі, позначена як ідентичність-самототожність («idem»). Вона існує в об'єктивних або таких, що суб'єкт вважає об'єктивними, формах. У цьому значенні ідентичність-«idem» потребує певної традиції (мовної, релігійної, культурної тощо), етносу, раси й сприймається особою як право бути собою в межах більшої спільноти. З другого боку, людина у процесі інтеграції в новий для неї світ неминує долає звичні кордони; формує й задовольняє нові потреби, доводить своє право на унікальне місце в новому середовищі³. Це ідентичність-самість («ipse»). Їй властива «діалектика, додаткова до діалектики самості й самототожності, а саме – діалектика "Я" і "іншого, ніж Я"» [11, с. 18]. Вона зумовлює власний, незалежний від виробленої в групі традиції, погляд на себе й оточення, спосіб самовираження у словах і діях та відповідальність за них. Художня реконструкція (репрезентація) будь-яких сторін минулого зумовлена станом і специфікою самоусвідомлення письменника, який виражає свою самість у художньому наративі незалежно від того, наскільки його погляди, ідеї, оцінки та способи їх вираження поділяє група. Фактично, ідеться про нарративну ідентичність, коли людина усвідомлює себе в ході розповідання про щось.

² Б. Бойчук пише: «Наприкінці сімдесятих років минулого століття я відчув потребу широких полотен і взявся до прози. Але, замість пробувати сил у коротких оповіданнях чи нарисах, я вирішив написати трилогію з десятками персонажів, яку назвав "Паноптикум ДіПі"...

Зрозуміло, що я ганебно провалився, бо не знав і не розумів композиції прози, яка цілком відмінна від композиції поезії. Упродовж багатьох років я доробляв і переробляв цю трилогію, але нічого задовільного не виходило.

У 1999–2000 роках я основно переробив усю трилогію, зредукував кількість персонажів і заспокоївся. Але ненадовго. Опублікувавши *Дві жінки Альберта* і *Три романи* та щойно закінчивши роман *Над сакральним озером*, я знову відчув глибоке невдоволення своєю трилогією.

Тому й вирішив (сьогодні, 21 листопада 2004 року), переробити трилогію наново. Чи вдалося мені врятувати цей твір – Бог святий знає» [3, с. 9].

³ Про вигнання (еміграцію) як продуктивну силу культури, а отже, потужний поштовх до самоствердження й реалізації писав Е. Саїд [12].

У «Паноптикумі ДіПі» простежуються репрезентації колективної, індивідуальної і нарративної ідентичності. Образ табору символізує спільний соціокультурний простір, у якому функціонує колективна ідентичність вигнанців. Її чинниками у трилогії є політична, соціокультурна й гендерна ідентичності. Репрезентація кожної утрирована, перенаголошена в несподіваних комбінаціях змістів, зумовлена номінальними й функціональними переозначеннями. У цілому, вимальовується гротескна картина ДіПі, що потенціює комічний ефект. Він спрацьовує, коли читач сприймає запропоновану репрезентацію як зовнішню щодо себе, суперечливу щодо вже засвоєної ним традиції серйозного («статечного») представлення феномену ДіПі.

Так, уявлення про політичну ідентичність діпівців постає кризь призму футбольної гри (розділ 4 «Чари кохання – мінливі», с. 54⁴). Про гендерну – з безлічі натуралістичних наративів «тілесних» пригод персонажів. Культурна ідентичність комічно репрезентована формами її вияву. Таборіві триб життя й міжособистісні обивательські взаємини перетворюються на царину абсурду за уважного (навіть прискіпливого) спостереження письменника. Наведемо виразний приклад:

«Щоб оприсутнити всі верстви, потрібні для нормального функціонування табору, міщани негайно мусили перекваліфікуватися на провідну верству, а селяни – на інтелігентів.

Міщани попривласнювали собі академічні титули – докторів, професорів, меценатів, магістрів, директорів – і перебирали провідні адміністративні пости. Зрозуміло, що при надбанні тих титулів не було часу ні потреби на університетські студії.

Селяни ж вилазили зі штанів, щоб стати, як вони казали, інтелігентами. Це їм давалося значно важче, ніж міщанам. Найтяжче було навчитися зав'язувати краватку. А кожен знає, що без краватки нема інтелігента. Важко також було засвоювати інтелігентні слова, як-от, цілую руці, чесць, я вам тварантую, муха не сідає, я в справі формальній <...> та багато інших слівечь і висловів. Мусили також братися до регулярного читання газет. Щоб вести довгі й інтелігентні розмови.

Але упродовж кількох тижнів усі перепони були подолані, і табори ДіПі перетворилися в маленькі держави у великій державі – Західній Німеччині» (с. 15–16).

Гротескна за характером картина показує несталу, легко змінну, конформістську, колонізовану свідомість її носіїв⁵. Саме тому критичну рефлексію передано іронічно забарвленим авторським наративом. З другого боку, скидання старих і приміряння нових ідентичностей є одним із виявів карнавального мотиву в трилогії. За М. Бахтіним, карнавал знімає всі заборони й обмеження, дає волю тілесним бажанням, пародіює

⁴ Тут і далі цитуємо текст трилогії за виданням [3], указуючи в круглих дужках сторінку, з якої взято цитату.

⁵ Змінність, конформізм, підлаштовування під обставини характеризує колоніальну культурну ідентичність, оскільки її функцією є самозахист. Про самозахист як властивість колонізованих ідентичностей писала Ева Томпсон [13, с. 34].

моральні правила й закони [1]. Карнавал у «Паноптикумі» говорить розгрюю масок, мінливістю відображень (назви другого – «Мира між двома дзеркалами» – й третього – «Борис поміж масками» – томів підтверджують це), карикатурою на відомі літературні події (з'їзд МУРу у грудні 1948 р.), гротескним наслідуванням «високих» культурних традицій (приміром, таборовий театр, «інтелектуальний» салон Параски, устаткований за намовою «професора доктора» Тилицької та багато іншого).

Тілесність «стає специфічною "поверхнею" для "запису" найбільш значущих культурних кодів та шифрів, котра не має фіксованих кордонів» [9, с. 123]. Тіло, відкрите для сексуальних стосунків, – одна з наголошених рис мешканців ДіПі-табору – так само є частиною карнавального ритуалу. Любовні трикутники, відверті пропозиції, «таємні» процедури зняття сексуальної напруги, які «сеньйор пластун» доктор Кропка і отець Висоцький відкривають Юзикові, зміна партнерів – усе це витворює алозію ренесансного торжества тіла, яке долає суворі обмеження середньовічної свідомості. Ще одне, ближче, джерело бурлескної репрезентації – український сороміцький фольклор. Оповідки про постановку Левком вистави «Ми йдемо в бій» і «непересічну» роль Параски й Семка в ній (частина 8 «Парасчині театральні новації»), про появу барона Скоропадського, який викрадав найгарніших жінок околиці (частина 9 «Поява на німецькому горизонті барона Скоропадського»), про вплив фемінізму на інтимні стосунки пані Аполінарії й Семка (частина 13 «Левко змилюсердився над Гертою, а Параска – над Юзиком», частина 14 «Левко між вервою і матурою») перегукуються з криптадіями та їхніми літературними варіаціями⁶.

Наголошення сексуального потягу й вільного його задоволення в таборі несе думку про інстинктивний біологізм як провідну рису існування діпівців. Г. Башляр пише: «для несвідомого не існує нічого, крім статевих актів» [2, с. 65]. Б. Бойчукові йдеться про немодерну колективну ідентичність, фактично, репрезентантом якої є несвідоме «колективне тіло». Поза тим комічна репрезентація створює ефект анекдоту, такого собі постмодерного «Декамерону», розрахованого на масового читача. Курйозні й почасти «несмачні» у своєму натуралізмі ситуації за участі героїв трилогії складають гротескний образ табору, рисами якого є (квазі)культурність, практицизм, сексуальність, трансформативність. Діалог між Семком і пані Аполінарією в лісі виказує (хоча одразу ж і осмішує) кілька конструктів тожсамості діпівців:

– *Добрий день, пані, й навідворот, – привітався Семко.*

– *Що навідворот? – стрепенулася пані Аполінарія.*

– *А хіба я, гівно, знаю, що навідворот. Я інтелігент (він вимовляв це слово з наголосом на «і») і мушу вживати такі слова.*

– *Ой, пане Семку, ви такий некультурний, аж неприємно робиться.*

– *Ви, пані, також не така культурна, як сьї хвалите! – обурився Семко.*

– *Чому Ви так думаєте про мене?*

– *Бо ви, пані, не дуже культурально повелися зі мною.*

– *Пане Семку, говоріть по-людськи і до ладу.*

– *А як я, гівно, говорю?*

– *Коли я повелася з вами некультурно?*

– *Тоді, як я ніс вас з поліційної станиці додому. Та не тільки ніс, але, як інтелігент першої класи, гладив вас файно між ногами.*

– *Пане Семку! Ви забагато собі дозволяєте.*

– *Пані, то все було для вас. Я обніс вас навколо цілого табору.*

– *А чом це ви таке робили?*

– *Аби ви мали більше приємности, пані.*

– *Ви хочете сказати, щоб ви мали більше приємности.*

– *У моїй книжці, пані, всьо то навідворот і віцеверза.*

– *Віцеверза? Що це таке?*

– *Як я маю знати? Професор Салик вживає таке слово, і я, як інтелігент, мушу вживати такі мудрі слова також.*

– *Але треба знати значення тих слів.*

– *Нічого, гівно, не треба! Мудрі слова є мудрі, і ніякого ризика хлоп не бере. Але не відвертайте мене, пані, від головного.*

– *Тобто від чого?*

– *А від того, що, коли хлоп зробив вам прислугу та це й приємність, йому тра подякувати.*

– *То як, згідно з вашою книжкою, я повинна була повестися? Розкинути перед вами ноги?*

– *Таких некультурних думок у мене не було. Хоч від такої файної пані, як ви, я не відмовився б. Але чарочку можна було поставити.*

– *В мене не було тоді горілки в хаті! – крикнула роздратована пані Аполінарія й відвернулася.*

– *То єнча справа, – буркнув Семко й поповз назад до своєї ями.*

А пані Аполінарія залізла глибше під куц і замріялася.

Це символічне задзеркалля ДіПі, яке можна неспішно розглядати, маючи задоволення (сміх) і користь (пізнання істотного боку життя еміграції, витісненого пам'яттю поколінь на маргінесі свідомості, оскільки в загальноприйнятій моделі репрезентації національного чину еміграції йому місця не було).

Утривання й осмішування, гротескне представлення тіла і його властивостей указує на дистанціювання письменника від історії українського ДіПі, до якої письменник сам колись належав. Втілюючись у наративі, індивідуальна ідентичність через сміх позбувається влади над нею шаблонів і стереотипів, стверджує право на самостійний вибір і незалежну позицію. М. Козловець пише: «Незалежно від своїх соціальних ролей і захисних масок, людина поставлена

⁶ Загальне уявлення про сороміцький фольклор як вагомий шар національної культури дає стаття Ю. Горблянського [4]. Розширення сороміцького дискурсу в новій українській літературі Є. Нахлік пов'язує з «Енеїдою» І. Котляревського [8, с. 83–146]. Також так звані «сороміцькі» мотиви звучать у творах «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, «Великий секс у Малих Підгулявцях» Л. Клименко, «Те, що на споді», «Заборонені ігри» Ю. Покальчука, «Сороміцькі оповідки», «Житіє гаремное», «Діви ночі» Ю. Винничука.

перед необхідністю постійної редискрипції (перепису) себе, тобто постійного самоперегляду. Не можна бути відкритим новому, якщо періодично не позбавлятися від старого, у тому числі й від своїх минулих "Я"» [7, с. 20].

В оптиці двох наступних томів репрезентовано виходи колишніх діпівців за межі традиційного світу й розсіювання в новому. Якщо в Німеччині ДіПі-табір – це маленька «держава в державі» (с. 16) й головний чинник витворення і збереження спільноти переміщених українців, то в Америці ДіПі (фактично, український світ) постає «в мініатюрі» «Сільського ресторану», «який містився в домі "Ліса Микити" на Другій авеню й Дев'ятій вулиці» (с. 173). Розташований у загальновідомому нижньому Мангетені Нью-Йорка, він уже назвою ідентифікований як крайня периферія мегаполіса, де співіснує безліч культур і колективних ідентичностей. Українська тут, як і будь-яка інша, має реагувати на суперпозиції та інтерференції увялень про «Я» та «Іншого», «своє» й «чуже» [14, с. 341]. Пришелепкуватий облаштував «Ліса Микиту» для «себе» і «своїх», щоб запобігти асиміляції з американцями (с. 211). Водночас його застороги щодо зближення з американцями – коли в «своє» пробирається чужий «інший» – виглядають комічно. Це підтверджує витримана на грані фолу сцена втручання старого Пришелепкуватого в інтимні стосунки Марині з «спанцем» Хозе (с. 212). З другого боку, «своє», саркастично репрезентоване мортальними подіями, втрачає естетичну й вітальну привабливість (с. 211) і, отже, дискредитується в його головному призначенні «визволити Україну» (с. 211) та з часом очужується. Так, Вадим сприймає загерметизоване українське середовище «своїх» – як «чуже», бо воно перешкоджає інтеграції в американський світ. Для нього це «гетто минулого» (с. 176), яке все ще міцно тримає біля себе колишніх діпівців.

У Мириній оптиці «Ліс Микита» постає симулякром «маленького світу»: «дивного, але близького», «спрошеного, але досяжного» (с. 174). «Ліс Микита», «Сільський ресторан», «Гуцульський бар» – усе це меланхолійні⁷ образи минулого. За Карін Юханнісон, меланхолія, спричинена відсутністю чи втратою когось або чогось, дає про себе знати «у вигляді страху, нудьги, туги, втомленості, порожнечі, метушливості або потреби в насолоді» [цит. за: 10, с. 241]. Часто згадувані у двох останніх книгах образи українського ресторану, бару, пізніше – Парасчиної крамниці, куди люди за замовчуванням приходять отримувати задоволення (якщо не насолоду) від їжі й напоїв, стають маркерами меланхолії як наскрізного стану діпівців в Америці.

О. Пронкевич на підставі огляду компетентних джерел робить висновок, що «меланхолія є центральною проблемою конструювання колективної ідентичності, а також ідентичностей окремих індивідів» в національних дискурсах та нараціях націй [10, с. 241].

⁷ Меланхолію визначаємо за Й. Хуарісті в інтерпретації О. Пронкевича: «меланхолія спричиняється відмовою суб'єкта визнавати факт втрати через ідентифікацію себе з утраченим об'єктом» [10, с. 242].

Одним із аспектів репрезентації ідентичності діпівців залишається система спільних, зокрема й художніх, цінностей. В оптичній системі персонажів українські сюжети на стінах «Ліса Микити» розпалюють уяву й пробуджують глибинні екзистенційні стани. Мира записує в щоденнику:

«Я особливо захоплювалася малюнками Богдана Мосури. Його гуцули з довгими на дві прямокутні стіни трембітами мали в собі щось первісне, внутрішньо сильне. Я майже чула моторошний звук тих трембіт, що сповіщали смерть у горах» (с. 175).

Проте в оптиці авторського нарративу подібні малюнки виглядають як кемп⁸:

«А Богдан Мосура намалював на стінах великі фрески в стилі гуцульського бароко: з усіх стін пишно одягнені й розгорячені гуцули розмахували на клієнтів топірцями. Та ці мистецькі архитвори тільки відстрашували пияків» (с. 174).

І далі: *«Той же Мосура розмалював ресторан у стилі козацького бароко: на передній стіні Маруся труїла свого коханого Гриця, на правій Маруся Богуславка заганяла свого коханому султанові ножа під серце, а на лівій – Маруся Чурай вмирала від сухот і з останнім віддихом співала лебедину пісню.*

Незважаючи на такі нестравні сюжети Марусиних фресок, «Сільський ресторан» заповнювали інтелектуали й богемісти з Грінч Віллідж, які вірили в лікувальні властивості домашніх страв, особливо українського борщу, та в низькі ціни» (с. 174).

На думку Андрю Росса, кемп «закладає свідоме святкування виокремлення, дистанції і непричетності, що відбиваються в самому процесі репрезентації, внаслідок якого в якомусь енігматичному чи екстравагантно поданому предметі відкриваємо несподівану вартість» [цит. за: 6]. Саркастична репрезентація фресок, як таких, що явно програють тандему *якість борщу-його ціна* в справі залучення відвідувачів до українського закладу, видає суб'єкта, який протиставляє себе переміщеним українцям, хоча формально належить до них. Індивідуальна ідентичність творчої особи тут цілком відокремлена від такої колективної, яка сприймає й пропагує себе некритично, послуговуючись примітивними (немоdernими) способами.

Стан меланхолії є ключовим у нарративній ідентичності Мири (вона веде щоденник, який візуально і формозмістовно корелює з основним нарративом трилогії) – головного персонажа другого тому. Криза її ідентичності зумовлена втратою батька, а не батьківщини.

У кожному з двох люблячих її чоловіків Мира плекає певні риси батька, знеособлюючи їх самих: від Вадима потребує надійності й вірності, у Борисові її лякає й притягує болісне нагадування про чоловічу непостійність. Обидва вони стають дзеркалами її

⁸ Послугуємося тут інтерпретацією цього поняття Т. Гундоровою: «ідеться про дистанційовану, навмисну, або іронічну форму кічу, про кіч-перформенс. Виникає навіть ідея розрізняти ці різні форми концептуально, наприклад, ототожнювати кіч із предметними ознаками естетичного об'єкта, а кемп – із суб'єктом, який використовує об'єкт специфічним чином, наприклад, з "усмішкою того, хто за ним спостерігає"» [6].

фобій і травм. Розташована між ними, вона переживає побільшену в рази «коридором відображень» загрозу втратити себе: «Я збожеволію між вами двома! Вадима, який кохає мене і був би вірний до смерти, я не люблю; а ти, якого люблю, будеш вірний мені після моєї смерти» (с. 191). Вадим виконує символічну роль чоловіка-батька, бо за домовленістю з Мирою залишається цнотливим упродовж десяти років шлюбу. Увесь цей час він позбавлений права на самість, несвідомо мириться з прибраною роллю вірного батька, інтимні стосунки з яким табуовані. Борисові загрожує знеособлення через поглинаюче кохання Мири: «Мирине кохання хотіло володіти відрухом його почуттів і душі» (с. 189).

Бажання володіти чоловіками й страх зробити остаточний вибір між ними засвідчують Мирину інфантильність (цей стан підтверджує й назва другого тому, що викликає алюзію Лаканової «стадії дзеркала», яку кожна людина проходить у дитинстві) і спричинюють психічну нестабільність. Постійно відчуючи самотність (фактично, відсутність у себе *себе самої*), Мири інтуїтивно шукає середовища, яке б розчинило її в собі. Спочатку за звичкою вона йде до «Селянського ресторану». Потім звертає погляд на Нью-Йорк – він притягує її незрозумілою, дикою енергією (с. 201):

«Колись, ще дівчиною я любила природу. Годинами могла ходити лісом, що простягався за нашим табором у Швайнбурзі, і віддаватися йому. Природа збуджувала мене, входила в мене, як мужчина, робила мене всередині зеленою.

Тепер я відчужилася від природи. Мене вхопив у свої немилосердні обійми Нью-Йорк. Я можу губити себе в ньому, можу стати самотньою в гущі людей.

Колись природа входила в мене чутливо, як коханець. Нью-Йорк бере мене силою, твалтує, і якась темна частина мого ества любить цей твалт» (с. 201).

Ревнощі, лютя, страх і біль, що переважно визначають її сприйняття, належать до найпримітивніших людських відчуттів, пов'язаних із рефлексами й інстинктами. Зрештою, Миру поглинає стихія колективного й індивідуального несвідомого, у якій вона символічно розчиняється. Її смерть у озері Глен Спею символізує повернення нерозвиненої самості до лона життя. За Г. Башляром, вода символізує «глибокий, органічний символ жінки, котра вміє лише оплакувати своє горе й очі котрої з такою легкістю "топнуть у сльозах"» [2, с. 122].

Інший приклад меланхолії як стану, що змушує шукати свій утрачений рай і свою ідентичність в інших, утілено в образі Бориса. Після смерті Мири він гостродраматично переживає питання своєї ідентичності як «загубленої долі» (с. 355), «втрати самого себе» (с. 347), «не буття собою» (с. 347). Відчутти й осмислити себе йому заважає гадана провина «за смерть Мири» (с. 309). Її загладу Борис пов'язує з надією відшукати Миру серед живих – «інших» жінок американського мультиетнічного та мультикультурного

середовища. Відтак, італійка Анета після втрати Мири стає йому чужою, бо втілює традиційний, «надто вузький, надто обмежуючий» (с. 362) триб *минулого життя*. «Усміхнена» нагадує йому ніби нову, кращу, молодшу, не вражену травмами Миру (зокрема, і тим, що застерігає його любити себе вічно). Проте його спроби знайти себе в цих жінках виявляються марними, бо він одночасно хоче позбутися минулого (віддаляється від Анети) й залишитися в ньому (володіти Усміхненою, самому любити її й ревнувати до інших, компенсуючи втрату Мири). Борис ніби приміряє на себе подобу Мири, яка не змогла позбутися травми минулого.

І все ж пошуки себе в актуальній американській дійсності, де є бітники, «діти квітів»-гіпі, експериментальний театр, Колумбійський університет і багато іншого, змушують Бориса відчутти себе в сув'язі з новим для діпівця світом, адже «розминутися з собою і своїм часом – це те саме, ще не бути собою» (с. 347). Бориса рятує від меланхолії Сузі – одна з «інших», кого він зустрічає серед «дітей квітів».

Український світ Нью-Йорка не відіграє в конструюванні нової ідентичності Бориса істотної ролі. Некротичні, оргаїстичні, театральні сни-марення (відповідно сс. 304 та 313–314, 306–307, 310–311) Бориса не містять українських алюзій. Навпаки, автор інтонує їх як кітч на впізнавані риси американського способу життя. Некротичні мотиви снів відсилають до схильності американців лякати себе й інших. Оргаїстичні мотиви прямо пов'язані з виплеканим у середовищі американської субкультури 1960-х рр. культом вільної любові. (До речі, образи «дітей квітів» позбавлені комічності й становлять одну з найцікавіших сторін трилогії). Театральні мотиви підкреслюють домінування нарочитості й декоративності в новому світі. На кінцевий успіх у набутті Борисом нової – американської – ідентичності вказують слова Сузі, якими завершується трилогія: «...я не така, як ті жінки. Я інакша. Не покінчу з собою. І ми будемо щасливі. Я інакша, чуєш?» (с. 410). Цей фінал надає семантичної завершеності всій трилогії, модифікуючи питання про українську ідентичність до формулювання: «хто є мій Інший: чи він «інший-свій», а чи «інший-чужий» [цит. за: 14, с. 341].

Таким чином, автор вступає у смислову гру з традицією зображення повоєнної еміграції. Спочатку репрезентує біологізм існування діпівців як перешкоду для колективної ідентичності (перший *том*). Потім – зміщує акцент на приватне джерело меланхолії емігрантів (наративна ідентичність Мири, виражена в її міжособистісних стосунках та щоденникових записках) і показує фатальний тиск минулого на особу (другий *том*). Зрештою, створює художню модель виходу за межі «гетта минулого» й конструювання індивідуальної ідентичності у відкритості «Я» до «Іншого» (Борис і Сузі) та прийнятті «іншого» й формально «чужого» як «свого».

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html> (дата звернення: 17.06.2019).
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). 268 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard-voda_i_grezu-81.pdf (дата звернення: 17.06.2019).
3. Бойчук Б. Паноптикум ДіПи : трилогія. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 412 с.
4. Горблянський Ю. Народні криптаді-мініатюри з Бойківщини: pro et contra. *Міфологія і фольклор*. 2014. № 2. С. 120–124.
5. Грицак Я. Українська ідентичність. *Критика*. 2016 (червень). С. 18–21.
6. Гундорова Т. Транзитна культура. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.
7. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
8. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст / за наук. ред. В. Панченка. Львів, 2015. 543 с. (Серія «Літературознавчі студії»; вип. 21).
9. Потапенко Я. Концептуалізація гносеологічної категорії «тілесність» в сучасних культурно-антропологічних студіях. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. Вип. 40. С. 120–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2013_40_21 (дата звернення: 17.06.2019).
10. Пронкевич О. «Ідеальний читач» Едічки-нацбола. *Література та ідеологія* : колективна монографія / наук. ред. та упоряд. Моренець В. П. Київ : НАУКМА, 2017. С. 239–261.
11. Рикер П. Я-сам как другой. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
12. Саид Э. Мысли об изгнании. *Иностранная литература*. 2003. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/1/mysli-ob-izgnanii.html> (дата звернення: 17.06.2019).
13. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с. URL: <http://litopys.org.ua/thompson/tom02.htm> (дата звернення: 17.06.2019).
14. Угрин Л. Колективна ідентичність: конструювання в контексті відносин з іншими. *Вісник Львівського національного університету. Серія філософсько-політологічні студії*. 2015. Вип. 7. С. 340–348.
15. Українська література про міграцію і заробітчани. Огляд від Пиркало. URL : http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/66053/Ukrainska_literatura_pro_migraciju_i_zarobitchan_Oglad (дата звернення: 17.06.2019).

Т. П. Шестопалова,

*Чорноморський національний університет імені Петра Могили,
с. Николаев, Україна***РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЕМІГРАНТА
В «ПАНОПТИКУМЕ ДИПИ» БОГДАНА БОЙЧУКА**

Цель этой статьи состоит в определении факторов художественной репрезентации состояния идентичности украинских эмигрантов в книге Б. Бойчука «Паноптикум ДиПи». По мнению исследовательницы, в первом томе доминирует саркастически окрашенный авторский нарратив. Его обеспечивают гротеск и карнавальность, благодаря которым создается образ неустоявшегося, легко меняющегося, конформистского сознания перемещенных лиц. Автор статьи обращает внимание на (квази)культурность, практицизм, сексуальность, трансформативность как примечательные черты «коллективного тела» украинских ДиПи.

В оптике двух следующих томов репрезентирован поиск выходов за рамки украинского прошлого ДиПи-лагерей и рассеивания в новом американском мире. Состояние главных персонажей – Миры и Бориса – обусловлено меланхолией, но последствия ее влияния на них различны.

Исследовательница считает, что доминирующий в репрезентации перемещенных украинцев в первом томе биологизм свидетельствует о попытке писателя показать немодерность коллективной идентичности. Во втором томе акцент смещен на частный источник меланхолии эмигрантов и показано фатальное давление прошлого на индивидов. В третьем томе писатель показал художественную модель выхода за рамки «гетто прошлого» и конструирования индивидуальной идентичности в открытости «Я» к «другому» (Борис и Сузи) и принятии «другого» и формально «чужого» как «своего».

Ключевые слова: перемещенные лица; идентичность; комическое; гротеск; меланхолия.

Т. Shestopalova,

*Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine***THE REPRESENTATION OF EMIGRANT IDENTITY
IN BOHDAN BOYCHUK'S BOOK PANOPTICON D.P.**

The purpose of this article is to elucidate the factors of the artistic representation of the identity of Ukrainian emigrants in B. Boychuk's book *Panopticon D.P.* In the researcher's opinion, the first volume is dominated by the sarcastically colored narrative which criticizes the camp way of life and interpersonal relationships. Grotesque and carnival as the factors of identity representation create the image of an easily changing, conformist consciousness of displaced persons. The Carnival at *Panoptikon* speaks with the richness of masks, the variability of reflections, caricatures on famous literary events («MUR»'s conference in December, 1948), and grotesque imitations of «high» cultural traditions. Open sexuality is one of the accentuated features of the «collective identity» of the Ukrainian DP camp. Its features are (quasi)culturalism, practicalism, sexuality, transformativeness.

The optics of the next two volumes represents the search for exits beyond the Ukrainian past and scattering in the new American world. The images of a Ukrainian restaurant, a bar, and later of Paraska's shop, where people come to find joy (if not pleasure) in food and drinks by default, are often mentioned here. They become markers of melancholy as a common state of displaced persons in America.

The state of melancholy is a key to the psychoanalytic representation of the identity of Myra, the main character of the second volume. The crisis of her identity is caused primarily by the loss of her father, not of her homeland. She personifies each of her two beloved men by giving them certain features of her father. Another example of melancholy as a condition that makes one seek for his lost paradise and his identity in others is embodied in the image of Boris. After Myra's death, he dramatically experiences the issue of his identity as «a lost fate», «the loss of himself», and «not being himself». At the same time, Boris wants to get rid of the past (moving away from Annette) and stay in it (to own «Usmikhnena»), to love her and to be jealous of others, compensating for the loss of Myra). Boris seems to be trying on himself the image of Myra, who could not get rid of the trauma of the past.

Necrotic, orgiastic, theatrical daydreamings of Boris are intoned as kitsch due to the use of some recognizable features of the American way of life. After all, Boris's acquisition of a new American identity is indicated by Susie's words, which conclude the trilogy: «... I am not like those women. I'm different. I will not commit suicide. And we will be happy. I am different, do you hear?». This ending gives the semantic completeness of the entire trilogy. Therefore, «the question of the Ukrainian identity is not only a question of" who we are or who I am but also who is my Other: whether he is «other-his» or «other-stranger».

Thus, first of all, the author of the article presents the biologicalism of the existence of displaced persons as a barrier to modern collective identity (first volume). Then, she shifts the focus to the private source of the melancholy of the emigrants (the narrative identity of Mira, expressed in her interpersonal relationships and diary entries) and shows the fatal pressure of the past on the individual (volume two). In the end, she creates an artistic model of going beyond the «ghetto of the past» and constructing an individual identity in the openness of «I» to «others» (Boris and Susie) and the acceptance of «others» and formally «strange» as «own».

Key words: displaced persons; identity; comical; grotesque; melancholy.