

## ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖІВ У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ КООРДИНАТАХ РОМАНУ І. ЗАБИТКО «WHEN LUBA LEAVES HOME»

*У статті вперше в українському літературознавстві проаналізовано тематичні, сюжетні і композиційні домінанти роману-в-оповіданнях «Коли Люба залишала дім» американської письменниці українського походження І. Забитко. Значну увагу приділено стратегії представлення проблеми формування індивідуальної ідентичності героїв у відповідних просторово-часових координатах тексту. Розвідка має інтердисциплінарний характер.*

**Ключові слова:** ідентичність, хронотоп, «Інший», пам'ять.

*В статье впервые в украинском литературоведении проанализировано тематические, сюжетные и композиционные доминанты романа-в-рассказах «Когда Люба оставляла дом» американской писательницы украинского происхождения И. Забитко. Значительное внимание уделено стратегии представления проблемы формирования индивидуальной идентичности героев в соответствующих пространственно-временных координатах текста. Исследование носит междисциплинарный характер.*

**Ключевые слова:** идентичность, хронотоп, «Другой», память.

*The theme, plot and composition domains of a novel-in-stories «When Luba Leaves Home» by American-Ukrainian writer Irene Zabytko are analyzed in the article. It is the first presentation of the author's work in Ukrainian literary criticism. The main point under consideration is the author's strategy for the articulation of the individual identity formation process in the chronotope of the novel. The issue is based on the interdisciplinarian approach.*

**Key words:** identity, chronotope, «Other», memory.

Зв'язок просторово-часових координат у художньому тексті був визначений М. Бахтіним як хронотоп, який «як формально-змістова категорія визначає (в значній мірі) і образ людини в літературі» [1, с. 235]. За його подальшим твердженням: «Цей образ завжди суттєво хронотопічний» [1, с. 235]. Саме в ракурсі хронологізації і локалізації ми і пропонуємо розглянути розвиток ідентичності персонажів роману-в-оповіданнях «Коли Люба залишала дім» американської письменниці українського походження Ірини Забитко. Означений текст організовано не як текст-фіксацію реальності, а як текст, який тематично, сюжетно і композиційно побудований згідно з сучасним розумінням відкритості ідентичності, її принципової незавершеності.

*На тематичному рівні* перед нами – оповідання про життя української громади Чикаго у середині 60-х років ХХ ст. Незважаючи на чіткі просторові-часові межі, авторка тяжіє до маніпуляцій з простором і часом. По-перше, І. Забитко вводить у свій текст велику кількість спогадів персонажів про минуле: їх перебування в таборах для переміщених осіб, події Другої світової війни, дитинство в Україні, переміщення предметів, пов'язаних з минулим, у сучасний простір, де вони виглядають найчастіше недоречно і нерідко набувають гетерогенних характеристик. Простір сучасного семіотизується за рахунок введення кодів з

минулого та майбутнього, адже оповідь побудована у вигляді спогадів головного персонажа Люби Вовченко про свою молодість. Таким чином, текст роману виступає подвійною лінзою для перепрочитання минулого, іншими словами, згідно з П. Рікером, «ідентифікація в цьому відношенні постає як оповідь про життя, розповідь історії у спробах надати цілісності розрізненому (замаскувати «щойність») і схопити унікальність, яка вислизає (означити «хтойність»), у просторі публічності, що веде до постійної підміни «хто» – «чим» («дехто»)» [2, с. 387].

*На рівні сюжету* героїня Люба Вовченко стовідсотково відповідає вимогам до головного персонажу, які були висловлені Ю. Лотманом: «Можливість героя переміщуватися у просторі – відносно певних місць і ландшафтів, у соціальному світі – відносно певного суспільного оточення і суспільних умов, морально – відносно станів минулого його власного характеру і т. ін. – виступає обов'язковою умовою сюжетності» [3, с. 98]. Як бачимо, Ю. Лотман дуже чітко визначає сюжет через рух героя у просторі та часі, підтверджуючи ідею М. Бахтіна. Нижче ми доведемо, що сюжет роману І. Забитко тримається саме на подібних просторово-часових переміщеннях.

*Композиційно* роман «Коли Люба залишала дім» складається з десяти оповідань, які пов'язані між

собою наскрізними персонажами, часом і місцем подій. Авторка створює поліфонію смислів через застосування специфічної нарративної стратегії: оповідь ведеться в минулому граматичному часі від імені Люби, що дає підстави ідентифікувати текст як спогади про певні події минулого; часами «я» наратора замінюється на «ми», що автоматично розширює рамки суб'єктивності висловлювань, представляючи їх як точку зору певної групи, що може бути потрактоване як заміна індивідуальної ідентичності груповою. До того ж часові рамки більшості оповідань мають тенденцію до часткових співпадінь: подія або деталь, про які лише побіжно згадується в одному оповіданні, стає предметом значної уваги в іншому. Тобто, загальне наративне тло підлягає не просто прочитанню, а постійному пере-прочитанню, в ході якого й ідентичності персонажів розгортаються як окремі наративи, постійно корегуючись і знаходячись у стані переінакшування.

Таким чином, тема, що винесена на розгляд, вимагає інтердисциплінарного підходу із залученням напрацювань в постнекласичній філософії з її нелінійним розумінням ідентичності та відомостей з теорії літератури й імагології, яка зокрема займається вивченням образів «Іншого» в певній національній літературі. Мета даної розвідки полягає у тому, щоб: по-перше, розглянути стратегії творення і стратегії прочитання українсько-американської ідентичності персонажів роману І. Забитко; по-друге, охарактеризувати зв'язок ідентичності з просторовими і часовими рамками подій, які представлено у тексті; по-третє, вперше в українському літературознавстві дослідити основні тематичні, сюжетні та композиційні прийоми, що їх застосовано в романі «Коли Люба залишає дім».

З першого речення першого оповідання «**Бар Стіва**» письменниця вводить нас у простір чиказького українського гетто Ukrainian Village та накреслює його просторові доміанти – церква Святого Йосафата, бар Стіва та Музей української старовини – та створює своєрідну координатну вісь, яка розсікає простір на свій та чужий, – вулиця Віт Стріт. Нульовою координатою на цій прямій, точкою відліку, стає будинок головної героїні Люби Вовченко.

Наративна структура зачину дає чітке уявлення про самоідентифікацію Люби з українськими переселенцями: «For us, the DP Ukies of Wheat Street, certain places in our Chicago neighborhood were important sources of solace and community. Saint Yosafat's promised us salvation for a better life beyond the earthy one (...). The one I tended to frequent more often than Saint Yosafat's was Steve's Bar» [5, с. 1]. Використання займенника «ми» свідчить про готовність оповідачки співвідносити своє індивідуальне «я» з колективною ідентичністю, характерною для українських діпівців з вулиці Віт Стріт. Невід'ємними складовими цієї ідентичності є колективна пам'ять про Україну і Ді-Пі табори та приналежність до певної релігійної громади. Ці дві характеристики стають універсальними і об'єднують абсолютно всіх мешканців гетто, з чого висновуємо тезу про наявність колективної ідентичності, що ґрунтується на спільному минулому та пам'яті. Перехід до «я» відбувається в контексті оповіді про бар як публічний простір, місце соціалізації та індивідуалізації персонажу. Це також сигналізує про

розмаїтість групових ідентичностей у межах однієї колективної.

Авторка продовжує ускладнювати нарративну тканину тексту, переходячи до оповіді від третьої особи, залишаючи межі умовного теперішнього романного часу і пропонуючи читачеві екскурс у 50-ті роки ХХ століття, період становлення української громади в Чикаго. Паралельно у цю розповідь вклинюються окремі спогади про давніші часи з життя в Україні, перебування в німецьких таборах тощо. Письменниця знайомить нас із старшим поколінням емігрантів: Мирослав Мотиль (Стів), пан Максим, пан Олесь, пан Стась, пан Василь, пан офіцер Харкевич та інші. У такий спосіб текст набуває художніх характеристик, позбавляється надмірного суб'єктивізму та автобіографізму. Ця частина оповідання про бійки у барі та заступництво поліціанта Харкевича сприймається як добре відома історія, яка переказується, передається наступним поколінням, тобто претендує на статус своєрідного сучасного легендарного міфу, який здатний згуртувати громаду в новому часі і просторі.

Повернення наративу від першої особи засвідчує повернення в хронологічні рамки оповіді, кінець 60-х років минулого століття: «By the late sixties, when I came of age and became a bona fide, accepted regular at Steve's, fewer newly arrived Ukrainians were immigrating to Wheat Street, and the atmosphere at the bar had changed» [5, с. 13]. Як бачимо, хронологічні зміни невід'ємно призводять до просторових змінень, їх взаємного змішування, що веде до утворення гетерогенного часопростору і відкриває шлях до розвитку гібридних індивідуальних ідентичностей. Такими часопросторовими гібридами, зокрема, можемо вважати наступні: вивіска Steve's Bar залишилася від попередніх власників, але була розфарбована у синьо-жовті кольори українського національного прапора; на джукбоксі співіснували американські хіти і українські гопаки; старих клієнтів все ще обслуговував пан Мирослав, а молодших – його донька Дарка і зять Богдан, оскільки у молодого покоління змінилися кулінарні пристрасті, яких не міг зрозуміти старий власник. Непорозуміння між старшим і молодшим поколіннями стають іще яскравішими, коли по телевізору показують виступи студентів проти війни у В'єтнамі, через що між відвідувачами спалахує сварка. Адаже погляди батьків та дітей кардинально розходяться: перші засуджують страйк, закликають до покори американському уряду, другі ж захищають своє право бути громадянами нової країни через можливість вільно висловлювати свої думки, долучатися до відстоювання власних прав і свобод. Тобто, як ми і передбачали, бар стає простором зіткнення минулого і сучасного, місцем формування різних групових ідентичностей, зокрема за віковою та соціальною приналежністю.

Наступне оповідання «**Мій чорний «Валіант»**» стає одним із ключових з точки зору взаємозв'язку сюжету та хронотопу роману в цілому, а також виокремлює постать оповідачки як головного персонажа. Звернімося іще раз до коментарів Ю. Лотмана: «Сюжетний текст – це боротьба між певним порядком, класифікацією, моделлю світу та їх порушенням. Один пласт такої структури будується на неможливості порушень, а інший – на неможливості непорушень встановленої

системи. Структура світу постає перед героєм як система заборон, ієрархія кордонів, перехід через які неможливий. (...) Герої, які закріплені за якимось із цих світів, в плані сюжету непорушні. Їм протистоїть (найчастіше – один) динамічний герой, який має здатність переходити кордон, перехід через який для інших героїв немислимий» [3, с. 85-86]. Перед читачем роману І. Забитко чітко постають два світи: просторово обмежений світ Ukrainian Village та широкий світ за межами гетто. За першим світом закріплене старше покоління українських емігрантів, яскравими представниками якого виступають батьки Люби. Мати, яка працює тут же на фабриці з виготовлення пластику, ненавидить будь-які перетини кордону: «My mother hates to take the bus or the El anywhere beyond the neighborhood. She has little knowledge or curiosity about other sections of Chicago, content enough to remain within the few blocks of our neighborhood. It's as though Wheat Street had its own impenetrable iron curtain» [5, с. 30]. На час розповіді батько Люби є куратором Музею української старовини, що втратив роботу в центрі Чикаго через прогресуючу хворобу зору. Сліпота робить його ще більш залежним від оточення, примушує заглибитися в минуле, стати охоронцем пам'яті предків. На відміну від статичних персонажів – батьків, Люба виступає персонажем динамічним, що прагне вийти не лише за географічні межі звичного простору, а разом із тим змінити звичний порядок, вийти за межі ієрархії заборон, що притаманний старій моделі світу: «I made it through my freshman year with the same comatose blind obedience I had exhibited throughout my life – going to school, church, Ukie organizations. But at the beginning of my sophomore year, when I turned nineteen, I figured I had better declare myself and American own way or another or I would forever be a frustrated, displaced person missing my chance for adventure and romance far beyond the limited DP world of Wheat Street» [5, с. 31].

Початком становлення Люби як головного персонажу стає її зацікавлення американським письменником Джеком Керуаком та його ідеями свободи, особливо свободи пересування. Саме літературні уподобання спровокують її вибір спеціалізації в американській літературі, на відміну від інших однолітків, які обирають напрям слов'янських досліджень або медичну підготовку згідно зі сподіваннями їхніх батьків. Невід'ємною рисою гібридизації ідентичності героїні стає також її бажання змінити ім'я та прізвище із Люба Вовченко на Лінда Вульф. Наступний крок заторкує порушення заборон щодо зовнішнього вигляду: Люба відмовляється від короткої зачіски і відрощує волосся (символіка гіппі), змінює окуляри, починає користуватися косметикою, перестає носити бюстонаш (деталь, яка отримує розшифровки далі у тексті), обирає стиль одягу, характерний для культури гіппі. Найдоленішим рішенням стає намір придбати автомобіль. Цікавою для аналізу стає аргументація такого бажання для самої героїні та для батьків. Так, автомобіль, перш за все, виступає засобом перетину меж гетто, що одночасно означає шлях до здобуття персональної свободи: «Why didn't I really break free and get my own car? I would have real adventures, travel across America, change my name a hundred of times. I

could get away from the neighborhood whenever I wanted and, at the very least, get to the suburbs without taking a three-hour bus ride with my dad» [5, с. 33-34]. Стилистичний прийом висхідної градації, що його вжила письменниця, звучить в унісон із внутрішнім голосом персонажу: Люба ніби проходить стадії від найнереальніших мрій про пригоди до найбільш практичних і очевидних роздумів про поїздки містом. Цікаво, що саме цей аргумент спрацьовує у розмові із батьками, які погоджуються із наміром доньки після того, як вона обіцяє возити тата на процедури до різних лікарень, щоб уникати автобусів та холодної погоди. У такий спосіб письменниця надає читачеві подвійний код для відчитування персонажу оповідачки: з одного боку, вона претендує на динамічні характеристики, притаманні головному герою; з іншого, включає певну гнучкість і можливість підпорядкування авторитетові батька.

Вторгнення автомобіля на територію родинного будинку тягне за собою перегрупування призначення простору, повернення до виконання властивих йому функцій. Для матері Люби гараж був місцем зберігання садівничого інвентарю та насіння, що можемо потрактувати як спробу освоєння, одомашнення чужого ворожого простору. Така трансформація також ілюструє протистояння сильного, механізованого, чоловічого світу американської дійсності та природного, пов'язаного із землею, із пам'яттю минулого жіночого начала. З появою авто батьки звільняють цей простір, що сигналізує про їх неспроможність конкурувати із новим світом та його законами. Все приладдя й насіння переміщується вертикально до низу у периферію простору, а отже, відходить вглиб свідомості.

Поступово автомобіль змінює соціальний статус самої героїні. Це яскраво показано в оповіданні «Знаменитість». Приїзд пані Отанської, удови Іполіта Отанського, «найбільшого українського поета після Шевченка» [5, с. 43], перетворює Любу на офіційного водія української громади. Читачі вперше знайомляться із чиказькими пейзажами поза межами гетто: «The forecast was for snow, but the sun managed to warm the polluted, gray Chicago skies» [5, с. 46]; «It took us a long while to find a parking space at the huge airport. Worse, it took us longer to locate the gate where the celebrity would be waiting» [5, с. 47]; «The ride back to the Ukrainian neighborhood took longer than necessary because Pani Halska insisted that we drive through the downtown traffic. While I prayed silently that the Black Valiant would keep running, she pointed out the major Chicago landmarks as though she owned them: the Water Tower, the Wrigley Building, Lake Michigan» [5, с. 49]; «I ignored her (*Pani Halska*) directions, which I knew would only make it worse, and took another way out of the area toward Wheat Street. Pani Halska kept shouting directions but soon gave up when she saw I wasn't paying any attention to her stupid advice» [5, с. 49-50]. Наведені уривки, перш за все, характеризуються частим вживанням часового прикметника з коренем «long» – «довгий», який дає темпоральну характеристику діям, що відбуваються. Поза межами гетто час набуває протяжності, локалізується відповідно до просторових масштабів міста, аеропорту, довжини вулиць тощо.

Тому і вказівки, що їх дає пані Гальська (президент Української благодійної жіночої організації) Любі, виявляються недейсними у межах широкого чиказького часопростору. Глибока іронія прочитується також у той момент, коли пані Гальська намагається маніпулювати свідомістю гості, привласнюючи відомі маркери чиказького простору шляхом їх називання. Таке вербальне «освоєння» міста контрастує із Любиним мовчазним, але впевненим переміщенням у цьому просторі.

Протяжність простору значно зменшується у межах української околиці: «We drove the few blocks to the banquet hall of the *soyuz*, the Ukrainian Club, which the ladies' auxiliary had booked for the evening» [5, с. 55] «I drove them a block and a half to the gritty high school building that had been rented for the big concert because it had a huge auditorium and a dressing room» [5, с. 57]. Звертають на себе увагу надзвичайно короткі відстані, на які Любі доводилося перевозити гостю, по суті її функції водія виглядають тут комічно і недоречно. І. Забитко за допомогою такого прийому редукції часу і простору вдається створити іронічний ефект щодо оцінки діяльності українських громадських організацій, значимості публічних особистостей на еміграції, підкреслити недовіру молодшого покоління до цінностей, що прокламуються. Вдалою знахідкою також є використання не за призначенням простору школи, де мав відбутися концерт на честь високої гості. Авторка звертає увагу читачів на графітті, що «прикрашали» стіни школи, на нецензурні, але інколи політично дотепні вислови. Це дає можливість підкреслити гібридність даного простору, його амбівалентність. Сутність простору і його зовнішність ніби вступають у суперечку, чим створюють додаткові іронічні алюзії.

У цьому контексті образ пані Отанської, гіперболізовано позитивний та патріотичний, створюється заідеологізованою емігрантською пресою лише у певному обмеженому часопросторі, який не має нічого спільного із ширшим часопростором Чикаго, чи Сполучених Штатів, чи України, а відповідно і з суттю ідентичності даного персонажу. Не дивно, що вихід за кордони умовного українського гетто змінює особистісні характеристики пані Отанської до невпізнаності: від відвертого зовнішнього вигляду до оприявлення брутальних внутрішніх характеристик. Остаточо міф про пані Віру Отанську як одну з найбільших українських патріоток і знаменитостей розвіюється під час її поїздки із Любою у пуерторіканський квартал: «We drove along Wheat Street, past the bakery, the church, and the shops up to Algren Avenue, straight to Comancho's El Amigo Nightclub in the Puerto Rican section. (...). I had never been to El Amigo's nor anywhere else in that section of the city. The blaring of the lively Latin music was deafening and spilled out the windows, which were lit by little sparkling Christmas lights. I think the building had originally been a Polish funeral home, but unlike the Ukrainians, the Poles fled when the Puerto Ricans began moving in, and the younger generation of Poles now tried their luck at being Americans in the suburbs» [5, с. 70]. Жінки не просто переміщуються з однієї околиці в іншу, а переходять межу дозволеності, моральності, пристойності.

Про це сигналізують зміни у просторовому пейзажі: рідна вулиця Віт Стріт, пекарня та церква заміщуються галасливим, різнокольоровим, гібридизованим локусом нічного клубу, розташованому у колишньому польському похоронному домі. Таким чином, у цьому незнайомому приміщенні зруйновано межу між цим світом і потойбіччям, між узвичаєними нормами поведінки і моралі та карнавальним світом, де панують закони пристрасності, еротики, гріховності. Однак пані Отанська почувається тут впевнено і розкуто, знаходить собі молодого залицяльника, повертається із ним до свого тимчасового помешкання в українській околиці, а на ранок, коли Люба повинна була забрати її до ранкової служби в церкві, зникає разом із гонораром, який їй вдалося отримати напередодні.

Таким чином, профанна соціальна ідентичність Віри Отанської, примусово нав'язана їй ситуацією та оточенням, стає очевидною завдяки вдалому ракурсові щодо переміщення даного персонажа в романному хронотопі. Ідентичність же Люби зазнає випробувань, в сенсі того, що вона вперше стикається із світом інших національних, групових, соціальних ідентичностей, намагаючись окреслити власну позицію (вона проводить розрізнення між поляками, українцями та пуерторіканцями). Спокуслива атмосфера бару «Ель Аміго» змальовується Любою дуже пристрасно, адже він наповнений мужніми чоловіками, красивими жінками у гарних сукнях із квітками у косах, які танцюють запальну сальсу. Цей простір виступає яскравим антиподом Стівового бару з його ієрархією стосунків між різними поколіннями та джукбоксом із стандартним набором мелодій. У чужому просторі головній героїні вдається не піддатися на спокусу, вона не відповідає на увагу чоловіків і не погоджується йти танцювати, що свідчить про виваженість її моральної позиції, певну індивідуальну зрілість, а отже вірність груповій ідентичності, що була нею обрана добровільно.

Перехід кордону української околиці також дозволяє усвідомити ситуацію профанації святості в іншому жіночому образі – образі Соні – із наступного оповідання «Свята Соня». Це оповідання має складну хронологічну структуру, оскільки характеризується ступінчастим заглибленням у резервуари особистої пам'яті. Початок оповідання вкотре сигналізує про єдність авторського «ми» із українською колективною ідентичністю, ідея якої найяскравіше втілюється в інституті церкви та релігії: «At Saint Yosafat's Catholic Grammar school we were taught...» [5, с. 78]. Колективна ідентичність, що формується за допомогою релігійних інституцій, нерідко потребує живлення у вигляді створення сучасних історій див, легенд, власних святих тощо. Це дозволяє легітимізувати подібну інституцію, надати їй важелів впливу, виправдати право претендувати на єдину вірну доктрину бачення спільного минулого, сучасного і пролонгувати її існування в майбутнє. Такою сучасною історією для української релігійної громади став випадок із Любиною подругою Сонею, в котрій відкрилися стигмати на долонях та ступнях. Офіційна версія, яка підтримувалася матір'ю Соні, священиками та більшістю громади, викликає недовіру Люби.

Найперше, вона обгрунтовує свою невпевненість у правдивості дива особистісними спогадами про давніші роки дитинства. Письменниця вдається до чіткої просторової локалізації дитячих спогадів Люби: це ігри у підвалі її будинку та єдині відвідини Любою Соніного будинку. Підвал символізує собою глибинні пласти пам'яті, віддалені і розпливчасті, від яких залишається більше вражень, ніж фактів. Так, у Люби дитячий образ Соні залишив враження тупої покірності і готовності підпорядковуватися рішенням іншого. Відвідини Соніної родини справили не ліпше враження на оповідачку. Сімейний простір метонімізовано в оповіданні до кухні, де Люба зустрілася із батьками Соні. До речі, І. Забитко найчастіше використовує кухню як локус, де відбуваються знайомства або зустрічі Люби з іншими персонажами (відвідини Любою родини Харкевичів із оповідання «Бар Стіва», зустріч із Анною з оповідання «Зобов'язання», розмова із пані Славою в оповіданні «Лавандове мило», обговорення умов найму квартири паном Сухослякевичем в оповіданні «Закохана пані Ригоцька», спілкування із художником Павлом Ригоцьким на його кухні та обмірковування минулого батьків на власній кухні в оповіданні «Блудний син входить на небеса»). Кухня виступає приватним простором, в якому герої позбавляються необхідності виконувати відповідні соціальні ролі, отримують можливість проявити індивідуальну ідентичність через свою поведінку, одяг, особливості спілкування. Для Люби це завжди зустрічі з «Іншим», у ході яких вона набуває комунікативного досвіду, що допомагає їй вчитися поважати власну сім'ю з її спільним минулим та цінностями. Отож, на кухні у Соні Клопівської Люба стає свідком порожнечі у стосунках між батьками, їх виснаженості та втоми від життя в американському світі. Єдиною темою, що змогла зацікавити матір Соні, стала розмова про Любиного пса, оскільки це викликало короткі спалахи спогадів пані Клопівської про тварин, яких вона мала в Старій країні. Письменниця далі розвиває паралель до тваринного, німого, несправжнього існування цієї родини на прикладі батька Соні: «Pan Klopitsky simply stood with his back to the sizzling potatoes, looking straight ahead without any indication that he hear his wife or noticed what she was doing. His longish face and eyes reminded me of a horse who patiently accepts his master's stroking without a response. He had the kind of Slavic stoicism that hides any facial expression, any twitch of either embarrassment or affection. I thought I shouldn't be there» [5, с. 82]. Відсутність спілкування в сімейному колі поглиблює алієнацію кожного окремого члена родини, примушує Любу відчувати свою зайвність у даному колективі. Отже, ситуація роздвоєності, в якій виховувалася Соня, і послужила основою для сумнівів Люби щодо святості своєї подруги.

Друга хвиля несприйняття виникає у Люби, коли Соню було оголошено святою, і вона отримує переваги перед іншими учнями в церковній школі: обідає за столом вихователів (свобода переміщення), стає шкільною королевою під час травневих свят (важливість часу, моменту). Остаточне розвіювання святості відбувається після церемонії вінчання статуї Богородиці, яке було доручене Соні. Як бачимо, письменниця

використовує своєрідний сюжетний паралелізм, в якому закладено ситуативну антонімічність. Після церемонії Люба відправляється на прогулянку за межі української околиці, де бачить Соню в обіймах хлопця, із цигаркою в роті, в оточенні групи підлітків, одягнених в шкіряні куртки. Біля них ввімкнено транзистор із гучною рок-музикою. Коли компанія починає зачіпляти Любу, вона говорить про те, що краще піде додому, при цьому прикриваючи серце молитовником, щоб дати натовпу зрозуміти, що вона не збирається до них приєднуватися. Останній жест виглядає надзвичайно промовистим у плані пріоритетів головної героїні. Водночас вихід Соні за територіальні межі гетто засвідчує її зраду вірі предків, перетин кордонів дозволеності та моральності. Логічно за цим персонаж Соні губиться у великому місті: вона закінчує іншу школу далеко за межами Віт Стріт; одного разу Люба бачить її на зупинці на Істерн Авеню. Персонаж Соні востаннє з'являється перед читачами в оповіді Люби про їх зустріч у пекарні «Європейська», де Соня працює продавчиною. Жодних слідів стигмат у неї немає. Відповідно і ця історія більше ніколи не згадується в колі української громади Чикаго.

Тож дві історії, які були розглянуті, про пані Отанську та про Соню Клопівську, наочно демонструють уміння І. Забитко використовувати специфіку хронотопу для розкриття конфлікту між нав'язаними соціальними ролями та індивідуальною ідентичністю персонажів.

У кількох наступних оповіданнях увага читача переноситься на історії з далекого минулого інших мешканців української околиці в Чикаго. У цій групі оповідань реалізується підхід Ю. Габермаса до ідентичності як «індивідуалізації через соціалізацію всередині історичного контексту» [4, с. 385], а також до його ідеї про те, що ідентичність «може бути реалізованою перш за все у міжкультурному (інтерсуб'єктивному) просторі діалогу-комунікації. Особистість проектує себе в інтерсуб'єктивний горизонт життєвого світу, отримуючи «гарантію» своєї ідентичності від «інших», які ставлять їй її за обов'язок» [4, с. 299]. Так, авторка робить Любу свідком персональних історій низки інших персонажів, в результаті переживання яких вона виявляється втягнутою в історичний контекст подій Другої світової війни, долі українських емігрантів на їх шляху до Сполучених Штатів. У процесі діалогів-комунікацій героїня отримує життєвий досвід та кристалізує власну українсько-американську ідентичність.

Цікаву наратологічну ситуацію сплетіння сюжетів та спогадів змодельовано в оповіданні «**Останній корабель**». Визначити хронологічні і просторові рамки даного оповідання надзвичайно складно. Воно включає в себе різномірні з точки зору часу спогади Люби про дядька Теодора Дутка та його дружину Ольгу, історію їх приїзду до Америки, яка відома Любі із переказів тітки, але героїня ніби сама стає їх свідком в момент смерті дядька. Простір, що його охоплено в оповіданні, також має подвійну структуру: це, з одного боку, квартира дядька та лікарняна палата, де він доживає останні дні на самоті, з іншого боку, на цей простір накладено відбиток минулого,

адже він наповнений привидами тих людей, яких чоловік бачив під час подорожі до нової країни. Часове і просторове зміщення творять своєрідну фантастичну канву оповіді, а головним об'єктом, на який направлено це хронозрушення, виявляється Люба: «Boat», he said. «Ship. America». Then, in his soft voice, he began singing a Polish song I'd heard Auntie sing many times. At last I was in the same place with him. I knew it because Auntie told me about how she and Uncle sailed to America on a Polish ship. It was one of my favorite stories» [5, с. 114]. У процесі переказування історій родини відбувається їх привласнення наступними поколіннями, що забезпечує неперервність роду, спільність пам'яті окремої групи, що в кінцевому рахунку стає основою для формування культурної та колективної ідентичності індивідуума, а також служить підґрунтям для включення в індивідуальну ідентичність набору різних культурних означників, які закладають основу сучасного розуміння ідентичності як гнучкої, змінної, такої, що постійно перебудовується, перепрочитується та переписується.

У центрі оповідання «Зобов'язання» знаходиться історія Любиної знайомої Христі Леськів. У зачині ми дізнаємося, що Христя була старшою за Любу, зустрічалася із її братом, але обрала собі за чоловіка американця. Після чого Любин брат поїхав навчатися до семінарії в Римі, а Христя через деякий час, розлучившись, повернулася до українського кварталу. В цій досить короткій експозиції І. Забитко порушує низку болочих питань щодо самоідентифікації українських емігрантів у Сполучених Штатах: можливість/неможливість шлюбів за умови приналежності до різних етнічних, культурних груп; недоречність/доречність повернення до рідного гетто-простору тощо. На той момент для Люби очевидним є лише перший варіант відповіді на ці питання. Вона не може зрозуміти вибору Христі щодо розторгнення стосунків із американцем, який відправився подорожувати світом, та мотивів її повернення. Любу також вражає помешкання Христини, яке для читача унаочнює гетерогенність ідентичності Христі, оскільки тут сплелися сучасні американські тенденції (це кімната-студія з кольоровим телевізором, ліжком, що розкладалося), маркери української культури (вишивані подушки) і величезна кількість фотографій, які підкреслюють важливість минулого для даного персонажу. Давнє минуле із таборів для переміщених осіб особливо хвилює Христину, яка втратила там матір, а її взялася доглядати жінка на ім'я Аня. Останню Христя випадково помітила на залізничному вокзалі Чикаго. Вона прагне піклуватися про жінку і одночасно дізнатися, що ж трапилося з її матір'ю в таборі та чому Аня залишила її дитиною самою. Люба, хоча і не виявляє особливого ентузіазму щодо бажань Христі, однак допомагає їй відшукати Аню та привезти до її помешкання. Поступово Люба стає свідком глибокої психологічної травми, яку жінки пережили в таборі, де Христину матір було замордовано, Аня зазнала знущань з боку російських солдатів, а маленька Христя, подорослішавши, так все життя і не змогла позбавитися спогадів про брутальність і насильство. Ці травматичні події зруйнували психіку Ані, в результаті чого вона опинилася на

маргінесі суспільства, почала жебракувати. Зустріч Христі та Ані через багато років у Чикаго, відновлення спогадів, однак не можуть відновити порушеного балансу. Аня тікає від Христі. Христина ж, перепрочитавши власне минуле при свідках, Ані та Любі, остаточно із ним примирюється. Свідченням цього стає переміщення персонажів із маленької, задушливої квартири (метафора до невисловлених спогадів) на вулицю Віт Стріт, яку Люба і Христя проходять усю: повз українську книгарню, де у вітрині виставлено «the usual books about the war» (війна не здається більше такою жахливою); повз пекарню «Європейська», звідки пахне свіжим хлібом (асоціація із домом, теплом, затишком); врешті-решт, дівчата зупиняються біля церкви Святого Йосафата, де вони разом молилися з дитинства (акцентування спільного минулого, приналежності до української культурної ідентичності). Емблематичною є кінцівка оповідання: «It was late. I was about to say good night and go on to my own home, with the comforting thought that both my parents were there» [5, с. 134]. Отже, Люба зі стороннього спостерігача перетворюється на активного суб'єкта подій, у результаті яких вона переживає чужий досвід, що допомагає їй у визначенні власних пріоритетів і стратегій поведінки, поглиблює зв'язок із власною родиною.

Ще одна історія з минулого представлена в оповіданні «Лавандове мило». Пані Слава, мати Любиної подруги Наталки Кічко, працює в лабораторії у шпиталі, куди влаштовує для підробітку і Любу. Дія відбувається у чітко означений час – напередодні Різдва. За звичаєм це час єднання родини, час, коли можливі будь-які дива, а також час на подарунки. Важливість моменту нівелюється просторовим розташуванням героїв, Люби та пані Слави, які до пізньої години затримуються у шпитальній лабораторії. Докладний опис роботи пані Слави, яка займається тестуванням аналізів пацієнтів, вирощуванням мікробів, загальмовує відчуття руху часу. Коли жінки збираються покинути лікарню, Люба звертає увагу на окремі деталі, які підкреслюють абсурдність ситуації перебування в громадському просторі напередодні такого свята та людську самотність: пластикова ялинка на ресепшені, втомлені обличчя медсестер, купка відвідувачів із величезними букетами та загорнутими у целофан кошиками із фруктами. Помічає оповідачка також і вкрай неталановиті полотна художників, що доставляють спонсори лікарні із залишків неспроданих колекцій. Кульмінація ситуація досягає, коли Люба і пані Слава викликають ліфт і опиняються там разом із трупом, якого перевозять на вищій поверх до моргу. При цьому героїні спускаються вертикально вниз (рух до землі) та виходять з лікарні. Коротка розмова із лікарем моргу, про те, що всі ми рано чи пізно закінчимо наше життя, остаточно налаштовує читача на переоцінку даного часового відтинку. Різдво, перш за все, стає моментом істини, в якому повинні зійтися минуле і сучасне.

Коли героїні опиняються за межами лікарні, це дає їм можливість розкрити власні думки, висловити душевний неспокій, отримати підтримку одна від одної. Так, у авто під час повернення до української

околиці, пані Славу цікавлять проблеми її дочки Наталки, вона намагається дізнатися у Люби, чи вживає Наталка марихуану і чи користується тестами на вагітність. Як зазначає Люба, це були ті дві речі, які знаходилися під суровою забороною батьків від часу вступу дітей до Чиказького університету, що свідчить про вікове розшарування груп у межах однієї колективної ідентичності та підкреслює поглиблення неспокою, що призводить до встановлення низки додаткових заборон з метою контролю молодшої групи через їх вихід за територіальні/моральні/соціальні межі впливу батьків. На дачу дочка пані Слави Наталка почала працювати у магазині в центрі міста, що значно похитнуло стосунки матері й доньки. Одночасно читачі дізнаються про ракове захворювання пані Слави, про зміни в її поведінці, приступи гніву тощо. Таким чином, мотив смерті, що з'явився як натяк на початку оповідання, отримує подальшого розгортання, часового і просторового поглиблення.

Наступним локусом, куди переміщуються герої, стає будинок родини Кічко. Місце досить знакове для головної героїні, оскільки із ним пов'язані теплі дитячі спогади: «I loved their apartment. It was one of the nicest on Wheat Street, in a roomy building in the prairie style (...). The apartment had original oak cabinets, Chicago art-glass windows, built-in bookshelves in the living room, and an alcove where the outline of a walled-up fireplace was visible. Natalka and her folks were oblivious to its beauty, and it was always cluttered, dusty, and disheveled. Still, I loved it. It held so many of my own childhood memories» [5, с. 166]. Через опис інтер'єру перед читачем відкривається внутрішній світ і стосунки у даній родині, яка колись мала вищий за інші соціальний статус, але тепер те минуле присипане пилом, і жоден із членів цього колективу не має бажання заглиблюватися у минуле чи дотримуватися колишніх вимог. Це передбачення підтверджується в подальшій розмові між Любою та пані Славою, яка, як з'ясується, вийшла заміж за чоловіка нижчого за себе, бо він погодився всиновити її дочку, народжену невідомо від кого.

Прихід додому Наталки провокує появу в розмові двох важливих тем, які знаходяться на перехресті між сучасним та спогадами матері про її перебування у таборі для переміщених осіб. Перша тема безпосередньо торкається взаємопорозуміння між поколіннями та взаємостосунків між жінками і чоловіками. Так, сучасні дівчата відмовляються носити бюстонаш, що для матері виглядає неприпустимим через її власний табірний досвід: «In the camps, Luba, we had to wear our breasts to the soldiers if we wanted food. But that wouldn't work now... everyone gets a free show. That's the fashion now, not a mark of shame» [5, с. 169]. Розбудова спогадів пані Слави відбувається через появу образу-деталі, лавандового мила, яке приносить Наталка серед інших різдвяних подарунків. Даний предмет набуває семіотичного значення у світлі минулого. Пані Слава вибудовує власний нарратив спогадів у вигляді казки про принцесу, яку викрали, вислали до чужої країни, де вона мала працювати цілодобово, аби її не вбили. Через свою красу дівчина також страждала від жорстокості чоловіків та заздрощів жінок. Одного разу вона знайшла на підлозі

лавандове мило, яке сховала і, повертаючись після тяжкої праці, знуцань та звалтувань, принцеса вдихала аромат мила, який був для неї як ковток повітря у печері. Наталці не вдається розшифрувати прихований зміст того, що хотіла донести у цій оповіді її мати, про що свідчить їх короткий заключний діалог, в якому донька пропонує традиційну казкову кінцівку про те, що війна закінчилась, а принцеса щасливо зажила далі. На що мати відповідає категоричним запереченням. Очевидно, що для пані Слави війна та табори стали тим рубежем, який назавжди змінив її долю та ідентичність, не дозволив побудувати щасливу родину, заважив вживленню у нові обставини та часи. І. Забитко дуже вдало знаходить кульмінаційний штрих-образ, що поєднує в єдине ціле, здавалося б, спочатку розрізнені мотиви: у фіналі оповідання Люба та Наталка бачать справжній шрам на тілі жінки від відтятих, заражених раком грудей. Хвороба стає персоніфікацією спогадів, наслідком звалтувань, пізнішого вже добровільного переміщення до чужої країни і ненависної праці в лабораторії із мікробами, які і стимулювали розвиток ракової пухлини. Шрам же виступає ілюзорним бюстонашем, що його носить героїня як тавро, як маркер минулого та як оберіг від ворожого оточення.

Історія ще однієї героїні представлена в оповіданні «Закохана пані Ригоцька». Дане оповідання характеризується значним втягуванням інтертекстуальних та позатекстових культурних асоціацій. Також тон оповіді у ньому змінюється на глибоко іронічний, звучить критика неспроможності відмовитися від минулих умовностей на користь вибудовування нового типу ідентичності в сучасних умовах. Пані Ригоцька стає об'єктом насмішок для дітлахів та пересудів для господинь з Віт Стріт. Причиною цього виявляється минуле, в якому героїня була справжньою панною, дочкою священика, переможницею національного поетичного конкурсу у Львові, далекою родичкою гетьмана Мазепи, дружиною професора. Особисто вона вважала себе інтелігенткою із душею бідняка на зразок Толстого: «Whom she quoted more often than she did the Ukrainian writers Shevchenko and Franko» [5, с. 138]. Останнє іронічне зауваження авторки розкриває нам подвійну природу характеру пані Ригоцької, можливі реальні причини неповаги до неї в межах гетто, де існує чітка ієрархія культурних цінностей. Наступною відмінною рисою даного персонажу стають її знання про народну медицину і різноманітні засоби лікування: «She also knew all the peasant herbal and spice cures that even the old *babusi* forgot as soon as they left the Old country» [5, с. 138]. Письменниця акцентує тенденцію до забування стародавніх традицій після переміщення з рідної землі. Гіперболізована пам'ять пані Ригоцької окреслюється досить саркастично. Особливо яскраво це ілюструється в змальовуванні її протестів проти введення нового календаря релігійних свят (організація маршів протесту, намір збудувати окрему церкву, потрапляння до в'язниці тощо). Несприйняття перемін стає однією з причин іще глибших непорозумінь героїні з іншими членами української громади, згоду яких перейти на григоріанський календар можна розцінювати як певні поступки у бік

нового суспільства з його традиціями та віруваннями. Люба весь час опиняється поруч, стає свідком багатьох подій, зокрема, завдяки автомобілю їде до тюрми визволити пані Ригоцьку, де читач знову зустрічається із офіцером Харкевичем.

Паралельно розвивається сюжетна лінія стосунків пані Ригоцької з її сином Павлом та з'являється зв'язок із Любиным минулим та теперішнім захопленням цим хлопцем. З дитинства Павло знаходився під тотальним контролем матері, на ньому вона випробовувала свої знахарські здібності, через що він нерідко не міг порозумітися з однолітками. Виходом з-під засилля материнської любові для нього стає мистецтво, що, врешті-решт, логічно закінчується від'їздом з батьківського дому та початком самостійного існування за межами Віт Стріт. Звільнення простору спричиняє і зміни в самій героїні, яка вирішує здати кімнату і в такий спосіб знаходить квартиранта, у якого закохується. Ним стає Михайло Сухослякевич, відомий колись в Україні журналіст і успішний редактор. Люба змальовує зовнішність, одяг, мовленнєві звички даного персонажа з великою долею гумору та іронії. Так, наприклад, оповідачка критикує його запальну промову про минуле України, сплутування дат, парафрази з Шевченка; його надмірну активну участь у всіх заходах, що відбувалися на Віт Стріт, хоча ніхто так і не знав, де він працює і як заробляє на життя. В одному зі вставних речень Люба подає інформацію з умовного майбутнього часу про те, що Павло намалював серію малюнків з назвою «Ти виглядаєш як розумна людина» (улюблена фраза пані Редактора при знайомстві), на яких зобразив даного персонажа у кумедних позах у момент промов перед тюрмами, що нудькують. Це ще більше підкреслює проблему розмежування поколінь.

З іншого ж боку, авторка дає зрозуміти, що, незважаючи на конфліктність та неоднозначність соціальних ідентичностей пані Ригоцької та пана Редактора, вони знаходять взаємопорозуміння і досягають певного ступеня індивідуального та сексуального задоволення, вибудовуючи приватний простір, у межах якого відбувається їх взаємний діалог-комунікація. Наведена ситуація ще раз акцентує принципіву незавершеність особистісної ідентичності, її націленість у минуле, сучасне і майбутнє одночасно, а також проблемність постійної заміни/підміни індивідуальної ідентичності груповою, колективною тощо.

Оповіданням, події в якому відбуваються майже одночасно із попереднім та в якому окреслені схематично мотиви взаємовідносин Люби із Павлом знаходять логічне продовження, є передостаннє оповідання «**Блудний син входить на небеса**». Алюзивність заголовка відсилає читачів до біблійної історії про блудного сина, який вимагає у батька віддати йому спадок, веде розгульний спосіб життя, а розтративши всі заощадження, він повертається у батьківський дім та отримує прощення батька, але стикається із непорозумінням з боку старшого брата, який завжди вірно служив у батьківському домі і не міг зрозуміти мотивів прощення молодшого брата. Історія набула значної популярності в європейській культурі та мистецтві і зазнала численних інтерпре-

тацій протягом багатьох століть, тож може бути потрактована як традиційна сюжетна схема, що розгортається навколо стрижневого традиційного образу блудного сина. І. Забитко опрацьовує ТСО із притаманною їй стилі іронічністю та легким гумором. Павло – єдиний син пані Ригоцької, що страждав від її ексцентричності та авторитаризму. Врешті, у свої вісімнадцять років він виїздить із рідної домівки і оселяється у квартирі-студії в районі Старого Міста: «Pavlo lived in Old Town, which was, in those days, Chicago's famous mecca and an area I hardly ever drove through. On busy Wells Street we passed the boutiques that sold psychedelic poster art and hippie clothes. There were several «head» shops for drug paraphernalia too. On the crowded streets, a lot of the young people were wearing bright tie-dyed T-shirts and army jackets over their jeans. (...) I felt like an alien on a visit myself. After Wheat Street, Old Town was another country to which Pavlo had defected» [5, с. 184-185]. Оповідачка занотує відмінності нової території від українського кварталу, які тісно пов'язані з тими змінами, які відбуваються із самим героєм після переїзду. На думку друзів, він перестав слідувати за своєю зовнішністю, все рідше з'являвся в барі у Стіва, майже не запрошував старих знайомих на презентації своїх творчих проектів. Українська молодь потрапляла до нього на квартиру лише на гулянки, але і ці запрошення ставали все рідшими. Люби вперше вдалося відвідати Павла випадково: вона побачила його на зупинці і запропонувала підвезти додому на власному автомобілі. Читачам подається докладний опис нового помешкання із особливим наголосом на просторі кухні, де Павло працював над своїми картинами, при описі інтер'єру увагу акцентовано на захаращеності простору і неохайності господаря. Все це спочатку викликає у героїні романтичні мрії, однак поступово перетворюється на оману та викликає роздратування. Хаос і спонтанність, які здавалися ознаками свободи, поступово перетворюються на тягар. Так, дрібні деталі накопичуються і стають виразниками сутності героя: кімнати ніколи не провітрюються, в них накопичується величезна кількість непотребу, жодна з кімнат не відповідає своєму призначенню (кухня – це студія, у спальнях – склади із картин, у вітальні знаходилося щось на зразок ліжка), Павло майже ніколи не залишає свого помешкання, щоб прогулятися вулицями чи пообідати, його майже не цікавить нічого з того, що Люба оповідає про спільних друзів тощо.

Люба опиняється заложницею своїх дитячих мрій про Павла, які ніяк не може співвіднести з реальністю. Подією, що виводить її зі стану розбалансованості, стає пропозиція художника позувати для його картин зі спини. Комічність ситуації має й інший бік: Павло збирається малювати триптих про страждання українців. Спина виявляється виразником сутності долі українців, як коментує це рішення сама Люба: «I have a wide back – I take after my mother. (...) Okay, I guess I come from peasant stock. Most Ukrie DPs do» [5, с. 193]. Далі ця деталь набуває глибшого значення: «How often had I gazed at my mother's own back, of which mine was almost a carbon copy. I loved her back. She had carried me on her back in the DP camp when I was a whiny,



colicky kid. She had walked me back and forth for hours until I fell asleep. Of course I would know it almost better than my own. Her back was the first part of her that I saw when I came home from school and found her at the stove or the sink or down on her hands and knees, waxing the kitchen floor. At night I would see her back bent deep in prayer before the icon of the Madonna and Child in her room» [5, с. 199]. Отже, спина стає метафорою пам'яті, материнства, відданості, любові, працьовитості, релігійності. Цікаво, що в англійській мові слово back має значення «спина» та «повертатися», тож, письменниця у такий спосіб підказує читачеві кінцевий вибір Люби – повернутися до своєї громади, залишитися вірною своєму родові та його долі.

Сподівання Люби на якісь інтимні стосунки із Павлом повністю розвіюються. Особливо, коли він закінчує роботу над триптихом, який врешті-решт демонструє Любі: на триптиху зображено людей в агонії, що тікають від вогню у вигляді обличчя та від потоку з людським обличчям, на центральній картині люди, обернені до глядача спинами, моляться обличчю в небесах. Витвір Павла і мав назву «Блудний син входить на небеса», а всі персонажі на ньому були зображені з Павловим обличчям та Любиною спиною. Лише одне обличчя належало його матері. Павло по-своєму інтерпретує відому легенду: «Children are forgiven so that they can forgive...». На слова Люби: «But your mother doesn't look forgiving», – він відповідає: «Well, I haven't forgiven her yet. I might in the next painting» [5, с. 203]. У такий спосіб письменниця перелицьовує відомий сюжет, змінює в ньому розподіл ролей та їх функцій, що приводить читача до сумнівів у моральності/етичності/релігійності/відвертості нового світу та тих цінностей, які переймає на себе Павло, як його мешканець. У кінці також стає зрозумілим, що і після переїзду він повністю залишається на утриманні матері, яка сплачує всі його рахунки. Роздвоєність та соціальна і сексуальна неповноцінність ідентичності героя поглиблюються і через образ дзеркал, які розвішані по всій квартирі Павла. Він закоханий у своє відображення, у своє інше «я». Його зовнішня схожість до жінки (довге, біле, курчаве волосся, тендітна статура) також ставлять під сумнів гендерну визначеність його персональної ідентичності.

Люба, звільнившись від ілюзій щодо Павла, повертається додому. Першою вона зустрічає матір, яка порастає в саду і викопує із землі корені квітів, щоб посадити їх наступного року наново. Цей процес виривання з рідного ґрунту та друге народження в нових умовах виступають аналогією до долі українських емігрантів у Новому Світі. Подальша розповідь матері про палке кохання до молодого гарного хлопця, що загинув під час війни, одруження на батькові Люби у Ді-Пі таборі стають для Люби одкровенням: «That was news to me. I never really knew much about my parent's histories before my brother and I appeared. They didn't have any pictures of anyone from Old Country, and they hardly spoke of their lives before the war» [5, с. 209]. Так, Люба долучається до пам'яті родини, перебирає на себе функції збереження та передачі цієї пам'яті наступним поколінням. Цікаво, що у фіналі вона

залишається розмірковувати над історією батьків на кухні, тобто повертається у приватний родинний простір.

В останньому оповіданні «Справжній американець Джон Марс» І. Забитко зводить до купи такі локуси, як: лікарня (профаний соціальний простір, що щільно асоціюється з американським суспільством), бар Стіва (українсько-американський гетерогенний простір), церква Святого Йосафата (сакральний український релігійний простір) та Музей української старовини (простір українського минулого, що виконує функцію збереження пам'яті). Зачин оповідання – це своєрідне оспівування Любою власного автомобіля, який став ланкою зв'язку з зовнішнім світом, з американською культурою, зокрема творчістю Керуака, дозволив вирватися за просторові кордони гетто. Однак, письменниця дає зрозуміти, що подолання просторових меж не звільнило героїню від обов'язків перед власною родиною, її минулим, пам'яттю, іншими словами – від української складової в її ідентичності: «Behind me was the magnificent Chicago skyline, so beautiful and mysterious – except for Wheat Street, hidden deep in its center. And instead of celebrating the liberating triumph that my beautiful car represented, I foolishly started to cry. It felt as if I had already run out of places to go» [5, с. 213]. Навіть автомобіль аналогічно до своєї господині має гібридну «ідентичність»: Люба придбала його в українського емігранта пана Василя, «Валіант» розрахований на чоловіка-водія, він показує свій норавливий характер у найвідповідальніші моменти, весь час потребує ремонту, на який героїня витрачає майже всі заощадження, що також сприяє пошукові додаткового заробітку, який вона і отримує в лікарні.

Лікарню представлено як ієрархізований простір, у якому Люба, перебуваючи на нижній сходинці соціальної структури, отримує максимум доган і мінімум поваги від колег. Здається, винятком із правил міг стати лікар Джон Марс, який почав приділяти дівчині увагу та був із нею привітним і коректним. Від початку промовисте прізвище американця провокує асоціацію із далекою і недосяжною планетою. Люба починає занотовувати відмінності Марса від інших знайомих. Найперше, він багато подорожував Америкою, був на Алясці, у Великому Каньйоні, на Гавайях. Хоча ця інформація сприймається уважним читачем досить насторожено, якщо тримати в пам'яті історію Христі та її чоловіка-американця (оповідання «Обов'язок»), який надав перевагу подорожам перед шлюбом. Наступною відмінною характеристикою Марса був його стиль одягу, охайна зачіска та, звичайно, професія лікаря – видимі/поверхові ознаки, які справляли дуже позитивне перше враження. Люба-оповідачка виявляє значно менше ентузіазму, коли переходить до переповідання Джонової «персональної історії»: «Dr. John Mars had been born in the Chicago suburbs, where his father was a physician. He did his undergraduate work at Northwestern and wanted to practice family medicine. And the most interesting part – he was a direct descendant of Presidents John and Quincy Adams. I wanted to tell ham about how my father had invented the eternal flame for President Kennedy's tomb, but somehow it didn't seem to measure up» [5, с. 218-219]. Чітко відчувається комплекс меншовартості,

який переживає Люба через своє походження: «Did I have to admit I was a DP war refugee? And that I lived with DPs in a DP neighborhood with my DP parents?» [5, с. 219]. Кількаразове повторення скорочення DP – «переміщена особа» – підкреслює невизначеність Люби щодо остаточного визнання своєї національної ідентичності та прагнення приховати, втаємничити відповідну інформацію.

Письменниця свідомо моделює ситуацію, в якій героям доводиться вийти за межі суворо регламентованого лікарняного простору, що провокує подальший розвиток персонажів. Після пізньої зміни Люба пропонує підвезти Джона додому, однак, спочатку вони вирішують перекусити. На вибір перед ним два заклади: забігайлівка на розі із несмачною їжею та бар Стіва. Герої відправляються відвідати Стіва. По дорозі автомобіль Люби починає барахлитися, врешті-решт, глухне навпроти церкви. І. Забитко підкреслює засадничо різне ставлення персонажів до церкви: для Люби це місце знайоме з дитинства, з яким пов'язано найпотаємніші дівочі мрії під час довгих годин літургій; для Джона Марса – лише цікава архітектурна споруда. Прикметно, що церква залишається пустою і зачищеною, тож герої не можуть потрапити всередину, тобто зберігається замкненість і сакральність даного простору, захищеність від вторгнень сторонніх.

Перебування у барі Стіва глибше розкриває перед читачами внутрішній світ персонажів. Джон, опинившись у незнайомому середовищі, замикається на перегляді футбольного матчу по телевізору, критикує українську кухню, прискіпливо і недоброчливо ставить до офіціантки, діалог з Любою зводиться нанівець. Поступово оповідачка усвідомлює його абсолютну невідповідність місцю перебування: «He had seemed an entirely different person outside Steve's» [5, с. 223], «How absolutely out of place John Mars was here with me in Steve's. He fit in so well at work, where the pristine whiteness of his lab coat and his skin were complimentary» [5, с. 224-225]. Він виступає вже не просто «Іншим» з відмінним та, на перший погляд, більш вартісним набором характеристик, а скоріше за все «Чужим», закритим і ворожо налаштованим на сприйняття інакшості оточуючих. Ця ситуація дає Любі можливість остаточно визначитися зі своєю національною приналежністю, а точніше сприйняти її невід'ємну українську складову: «Sitting there in that green vinyl booth, in exile from my friends and their laughter, I was stuck with this too-American guy who seemed to grow larger and whiter as he sprawled like the amoeba» [5, с. 225].

Фінал оповідання, заключна сцена роману і, вочевидь, остаточний вибір головної героїні відбуваються у стінах музею. Розпрошавшись із Джоном Марсом, Люба заходить до тата, який в цю пізню годину на самоті намагається «запам'ятати серцем»/на дотик (втрата зору батьком має глибокий метафоричний зміст в контексті роману) монети з колекції. Останній пасаж оповідання – це монолог батька, в якому утверджується слава і сила минулого українського народу, підкреслюється його глибоке історичне коріння: «He took the gold coin into his nimble hand and traces the indentations that were stamped on each side.

«Ahh, an important find», he said. «The coin came from the Scythian tribe that predates the second century B. C. The Scythian nomads...». His eyes were closed and he spoke in a voice that was reverent and holy» [5, с. 228]. Таким чином, письменниця артикулює свої погляди щодо необхідності збереження української складової в колективній і культурній ідентичності українських переселенців та їх нащадків у Сполучених Штатах Америки.

Розглянемо також окремі **образи-деталі**, що їх авторка уводить у романний простір. Одним із таких промовистих образів, як уже згадувалося, став *автомобіль*, символ американського суспільства і свободи, який змінює ідентичність головної героїні, її статус в середовищі українських емігрантів, дозволяє встановити контакти із зовнішнім американським простором, стає поводителем до заборонених територій, соціальних груп, розширює досвід оповідачки і збагачує її індивідуальну ідентичність.

Наступним самостійним образом, можемо вважати, *образ музики та пристроїв* для її прослуховування. Так, найпершим зустрічаємо *джукбокс* у барі у Стіва, який стає маркером американської культури, хоча спочатку містить велику кількість українських пісень та гопаків. З плином часу ці мелодії замінюються, що свідчить про зміну поколінь та їх уподобань, а відповідно про культурні орієнтири молоді 60-х. Під час відвідин будинку офіцера Харкевича Люба знаходить його завдяки звучанню пісні «The Impossible Dream» («Неможлива мрія») Джіма Нейбора, що лунала зі старого *програвача*. Пісня провокує роздуми Харкевича про те, що він зробив неправильний вибір професії, адже ліпше було стати священиком, ніж поліціантом. Люба виявляється мимовільним свідком його розмови з дружиною, в ході якої з'ясується, що все це лише мрії Харкевича, адже реальність набагато сильніша за його душевні пориви. *Радіо* є і в автомобілі Люби, однак воно дуже застарілого зразка, без коротких радіохвиль, отож, єдина радіостанція, яка нормально працювала в машині, була станція з кантрі та вестерн музикою, яку завжди налаштовував пан Василь, ремонтуючи авто. Наприклад, під час поїздки до аеропорту на зустріч пані Отанської Любі взагалі забороняють вмикати радіо, оскільки пані Гальській необхідно було повторити свою промову. З іншого ж боку, під час відвідин латинського кварталу Любу оглушує музика, що летить з вікон багатьох будинків. На противагу цьому, коли вона везе пані Отанську та її кавалера назад до Віт Стріт, у її машині абсолютна тиша. В цій ситуації маємо виразне протиставлення моментів тиші та голосної музики, що створює ритмічність моментів урочистості, спокою і пристойності із недозволеністю, пристрастю і розпустою. Аналогічно в наступному оповіданні «Свята Соня», коли Люба стає свідком лицемірства подруги, письменниця вводить у текст окреме речення: «A transistor radio blasted out a rock station» [5, с. 95]. Радіо у квартирі Павла відображає зміни в характері персонажа і акцентує відмінності між ним та Любою, складовими їх індивідуальних ідентичностей: «Sometimes the silence between us was broken when Pavlo turned on the 1940s-style radio that sat on top of the refrigerator, I recognized it as having once belonged to his

mother. Pavlo usually put on a freaky underground station that played music by groups like the Fugs and Quicksilver Messenger Service (his favourites). It seemed strange to hear psychedelic guitar riffs wailing out of a radio that ought to have been playing Glenn Miller or the Ukrainian radio programs on the city's ethnic station, which his mother and all our parents on Wheat Street listened to» [5, с. 195-196]. В оповіданні «Останній корабель» саме *музична мелодія* поєднує різні покоління та їх спогади, адже пісня «Plynie lodz», що її грав оркестр на кораблі до Америки, знайома Любі з дитинства від тітки. Це знання дозволяє героїні зрозуміти і приєднатися до передсмертних спогадів дядька. В іншій ситуації, на іменинах пані Ригоцької, Люба навпаки не може ідентифікувати пісню, яку співає пані та пан Редактор, що виводить її за межі діалого-комунікації із ними, підкреслює розриви в культурній пам'яті молодшого покоління: «I didn't know the song, but it must have been a song she rarely heard anymore, a song from the Old Country, because after it was over, the two of them sat in silence, misty-eyed» [5, с. 153]. Таким чином, музичні уподобання персонажів і музичний супровід подій дають читачеві дороговкази щодо інтерпретації подій та поведінки героїв. Різні музичні пристрої, що заповнюють простір, у якому переміщуються персонажі, виявляються не випадковими деталями, а щільно пов'язані із авторським задумом.

Образ *телевізора* з'являється на сторінках оповідань набагато рідше. З одного боку, це відтворює атмосферу доби, тобто зберігає часову визначеність подій, з іншого, розставляє просторові акценти, які в сукупності пропонують додаткові підходи до прочитання тексту. Перший чорно-білий телевізор було придбано Стівом для бару на наполягання «його американізованої доньки» [5, с. 2]. Однак під час однієї з бійок між українськими емігрантами телевізор і джукбокс були розтрощені, незважаючи на всі намагання Стіва їх врятувати. Отже, телевізор виступає, перш за все, специфічною ознакою публічності, його головне призначення – надавати зовнішньої схожості з подібними американськими закладами. Хоча, за внутрішніми ознаками телевізор залишається чужим і непотрібним у цьому українізованому просторі, що і підкреслено через його символічне руйнування. Наприкінці 60-х, коли бар стає основним місцем соціалізації для ровесників Люби, в ньому з'являється новий кольоровий телевізор. Саме телевізійний репортаж у місцевих новинах про виступи студентів проти війни у В'єтнамі провокує сварку між молоддю та старшим поколінням емігрантів. Ситуація непорозуміння між усталеними цінностями та новим поглядом на життя в Америці виникає і між Любою та її батьками, коли, придбавши автомобіль, вона пропонує прогулянку містом, на що вони відповідають відмовою, надаючи перевагу нудному телевізійному шоу. В інших будинках, про які йдеться в романі, телевізор не згадується, крім помешкання Христі Леськів, де завдяки графічній зміні шрифту «a color one» передано здивування оповідачки та незвичність наявності кольорового телевізора у приватному будинку. Загалом же в романі кілька разів підкреслено благоговійне ставлення українців до телевізора: справжньою подією для цілої громади стає поява на екрані офіцера

Харкевича під час розгону студентських демонстрацій («Бар Стіва») та виступ на телебаченні монсеньйора Сашка, Соні та її матері про стигмати дівчини («Свята Соня»). А от дядько Люби, опинившись у лікарні, навідріз відмовляється дивитися телевизор, що був у його палаті («Останній корабель»). Сфокусованість на телевізорі (навіть незалежно від того, що звук був вимкненим) стає лакмусовим папером для з'ясування культурної приналежності Джона Марса і відмінності його уподобань від Любиних («Справжній американець Джон Марс»).

*Книжки* також заповнюють простір і неодноразово зустрічаються у тексті І. Забитко. Розглянемо теми і мотиви, які з'являються у зв'язку із цим образом. Найперше читач стає свідком телевізійної програми, яку дивляться у вихідні дні Любині батьки і сенс якої полягає у з'ясуванні значення англійських слів у словниках («Мій чорний «Валіант»). Під час відвідин будинку пані Слави («Лавандове мило») оповідачка натикається на кухонному підвіконні на англійську енциклопедію, придбану колись для Наталки, але відтоді припалу пилом і всіма забуту. Люба зауважує, що в дитинстві вона надзвичайно любила гортати сторінки енциклопедії, а її улюбленими були ті, що присвячувалися Алясці, Гавайям та дослідженню космосу. У помешканні Павла («Блудний син входить на небеса») Люба також помічає книги: «In one bedroom I recognized some of the fabulous art books that he used to show us back in our neighborhood. They were stacked in a corner that blocked a closet door. I couldn't resist reading the titles on some of the spines: *Blake, Chagall, Dürer*, and other artists I had never heard of» [5, с. 186-187]. Образ книги стає одним із основних в оповіданні «Знаменитість»: пані Отанська з'являється перед українською громадою, спекулюючи пам'яттю про свого чоловіка-поета, та спродує збірки його віршів (зустрічі зі знаменитістю уриваються, як тільки продано достатню кількість екземплярів) і роздає їх безкоштовно зі своїми автографами щоразу, як поводить непристойно у чийсь присутності. Таким чином, у читача створюється враження, що книги в новому суспільстві втратили свої функції, адже вони накопичуються десь на периферії простору, ретранслюються по телебаченню, стають розмінною монетою, але жоден із персонажів не виявляє прямої зацікавленості у книзі як такій. Головна героїня стає єдиним винятком: вона не лише має спогади з дитинства про спілкування з книжками, але безпосередньо ними захоплюється. З літературою Люба пов'язує і свій майбутній фах. Зокрема, книга Керуака «Бродяги Дхарми» та цитати з його творів неодноразово фігурують у тексті, сигналізуючи про безперервний зв'язок героїні з культурним кодом, що його несе в собі книга. Про добру літературну обізнаність Люби свідчать і її згадки про різноманітних письменників, численні посилення на літературні тексти, як українські, російські, так і європейські та американські.

Романний простір семіотизується також через використання *образу світлини*. Світлина виступає наочною метафорою пам'яті і зв'язку з минулим. Вище ми згадували, що у будинку Люби не було жодних світлин з України, так само, як у помешканні Христі Леськів не було світлин із її колишнього

чоловіка-американця. Така ситуація вказує на домінування процесу забування над пам'яттю, на спробу героїв вилікуватися від колишніх травм шляхом їх викреслення із теперішнього. Інший характер мають світлини, що ними ділився із Любою Джон Марс. Це були знімки з його подорожей Америкою, на яких він виглядав мужнім, загорілим, отже, справляв враження людини вільної, романтичної, відважної. Частково завдяки цим світлинам Любин інтерес до даного персонажа зростає, а також відчувається, що оповідачка високо оцінює його персональний досвід у порівнянні із власною історією та автоматично зараховує Марса у домінуючу соціальну та культурну групу. Героїня остаточно усвідомлює розрив із Джоном Марсом, коли він демонструє світлину своєї колишньої коханки, з якою час від часу відновлює стосунки: «She was his type, all right. A perfect perky American blond who probably had a good heart and would fund charity drives to help refugees, well, like me. I wanted to laugh, but I didn't» [5, с. 225]. Гіркота усвідомлення власної

іншості допомагає головній героїні змиритися з гетерогенністю індивідуальної ідентичності та поступово навчитися цінувати своє минуле, пам'ять роду, колективу, рідної нації.

У висновку підкреслимо, що в романі «Коли Люба покидає дім» Ірині Забитко вдалося створити сучасну оповідь про проблеми розвитку і становлення українсько-американської ідентичності. На тематичному, сюжетному і композиційному рівнях тексту читач стикається із різними авторськими стратегіями кодування смислів, що узгоджуються із сучасними підходами до розуміння проблем ідентичності, гібридності, іншості. Внутрішній світ героїв проходить складний шлях до самоусвідомлення у чітко визначених просторово-часових координатах. Локалізація та темпоралізація подій, наповнюваність простору великою кількістю образів-деталей, що знаходяться у нерозривній єдності із образами, темами, сюжетами й мотивами тексту, допомагають читачеві декодувати домінанти авторського задуму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики* / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. *История философии* : Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2002. – 1376 с. – (Мир энциклопедий).
3. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* / Юрий Лотман. – Таллин : Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 124 с.
4. *Постмодернизм. Энциклопедия*. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом. 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
5. Zabytko I. *When Luba leaves home : stories* / Irene Zabytko. – 1<sup>st</sup> ed. – Chapel Hill : A Shannon Ravenel Book, 2003. – 230 p.

© Остапчук Т. П., 2011

Стаття надійшла до редколегії 27.05.2011 р.