

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет
імені Петра Могили

НАУКОВІ ПРАЦІ

Видається з грудня 2001 року
Періодичність – двічі на рік

Науковий журнал



Т. 325. Вип 313.
Серія «Філологія. Літературознавство»

Миколаїв
Вид-во ЧНУ імені Петра Могили
2019

Наказом МОН України від 12.05.2015 року № 528 цей журнал включено до переліку наукових фахових видань з філологічних наук, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук.

Започатковано в 2001 році.

Засновник – Чорноморський державний університет імені Петра Могили.

Свідоцтво про Державну реєстрацію журналу КВ № 23459-13299ПР. Видано 24.05.2018.

Рекомендовано до друку та поширення мережею Інтернет рішенням вченої ради Чорноморського національного університету ім. Петра Могили (протокол № 1 від 30.08.2019)

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧА РАДА

Клименко Л. П.	голова редакційно-видавничої ради, головний редактор журналу «Наукові праці», доктор технічних наук, професор, ректор ЧНУ імені Петра Могили.
Беглиця В. П.	заступник голови редакційно-видавничої ради, заступник головного редактора журналу «Наукові праці», доктор наук з державного управління, доцент, проректор з наукової роботи ЧНУ імені Петра Могили.
Ємельянов В. М.	голова редколегії серії «Державне управління», доктор наук з державного управління, професор.
Іванов М. С.	голова редколегії серії «Політологія», доктор політичних наук, професор.
Мещанинов О. П.	голова редколегії серії «Педагогіка», доктор педагогічних наук, професор.
Горлачук В. В.	голова редколегії серії «Економіка», доктор економічних наук, професор.
Матвєєва Н. П.	голова редколегії серії «Філологія. Мовознавство», доктор філологічних наук, професор.
Григор'єва Л. І.	голова редколегії серії «Техногенна безпека», доктор біологічних наук, професор.
Пронкевич О. В.	голова редколегії серії «Філологія. Літературознавство», доктор філологічних наук, професор.
Котляр Ю. В.	професор, голова редколегії серії «Історія», доктор історичних наук, професор.
Фісун М. Т.	голова редколегії серії «Комп'ютерні технології», доктор технічних наук, професор, старший науковий співробітник.
Андрєєв В. І.	відповідальний секретар журналу «Наукові праці», кандидат технічних наук, доцент.

Наукові праці : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили ; ред. кол. : О. В. Пронкевич (голова) [та ін.] – Миколаїв, 2019. – Т. 325. Вип. 313. – 136 с. – (Філологія. Літературознавство).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ СЕРІЇ:

1. **Пронкевич Олександр Вікторович**, доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології ЧНУ імені Петра Могили – голова редакційної колегії серії «Філологія. Літературознавство» (м. Миколаїв).
2. **Шестопалова Тетяна Павлівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
3. **Даниленко Ірина Іванівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
4. **Науменко Анатолій Максимович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
5. **Монахова Тетяна Василівна**, доктор філологічних наук, професор (б. в. з.), завідувач кафедри журналістики ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
6. **Матвєєва Наталія Петрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
7. **Остапчук Тетяна Павлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
8. **Старшова Оксана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської філології ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
9. **Колесник Ганна Леонідівна**, кандидат філологічних наук, доцент (б. в. з.) кафедри англійської філології ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
10. **Гундорова Тамара Іванівна**, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ).
11. **Висоцька Наталія Олександрівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).
12. **Лебединцева Наталія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).
13. **Поліщук Ольга Леонідівна**, кандидат філологічних наук, доцент (б. в. з.) кафедри української філології, теорії та історії літератури ЧНУ імені Петра Могили (м. Миколаїв).

РЕЦЕНЗЕНТИ ЗБІРНИКА:

1. **Александрова Г. А.**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
2. **Костенко Н. В.**, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
3. **Панченко В. Є.**, доктор філологічних наук, професор, Національний університет «Києво-Могилянська академія».

ISSN 2310-9815

Індексовано в «Google Scholar»

Включено до Міжнародної науково-метричної бази даних Ulrichsweb (Ulrich's Periodicals Directory)

Індексовано в науково-метричній базі даних Index Copernicus

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

54003, м. Миколаїв,
вул. 68 Десантників, 10
Тел.: (0512) 76-55-99, 76-55-81,
факс: 50-00-69, 50-03-33,
E-mail: avi@chmnu.edu.ua

ЗМІСТ

Блондель (Храброва) Г. М. Міграційний досвід як чинник конституювання ідентичності емігранта (на матеріалі літературних рефлексій відомих інтелектуалів ХХ століття)	6
Бокшань Г. І. Моделі ідентичностей у романі Аскольда Мельничука «Посол мертвих».....	12
Випасняк Г. О. Місця і не-місця у романі Ю. Андруховича «Московіада»	17
Ганошенко Ю. А. Альтернативна семіотизація місць пам'яті як маркер інтелектуального сюжету в «Мануалі до черепахи» Т. Савченко.....	22
Гутарук Н. В. Віталій Кейс і українське шекспірознавство: вектори, виміри та продуктивність діалогу	27
Даниленко І. І. Сакральні традиції в ліриці Богдана Бойчука (на матеріалі книги «Вірші кохання й молитви»).....	32
Канчуря С. О. Світ без кордонів – наратив, просякнутий любов'ю: «Великий Віз» Макса Фрая	37
Колесник Г. Л. Конструювання національної самоідентичності в романі письменниці-емігрантки другого покоління Наомі Новік «Urgrooted»	43
Колісник Г. М. Художнє втілення мотиву казкової подорожі в романі Люко Дашвар «Біті є. Гоцик. Книга 3»	50
Косарєва Г. С. Метамистецтво Богдана Бойчука: театральні-літературні рефлексії у збірці статей «Навіщо про це говорю»	55
Кулакевич Л. М. Художні особливості повісті про український фронт «Зруйноване гніздо» А. Кащенко	61
Лебединцева Н. М. Коли мігрують кордони: зрушений світ у поетичній збірці С. Поваляєвої «Після Криму».....	66
Поліщук О. Л. Конфлікт ідентичності у творі О. Лятуринської «Єроним».....	72
Просалова В. А. Поетика полілогу з попередниками в ліриці Євгена Маланюка та Юрія Клена	77
Ревакович М. Нью-Йорк Василя Махна: український поет як громадянин світу.....	82
Резніченко Ю. О. Відтворення успішної адаптації до емігрантського життя в нарації сучасної української повісті (М. Матіос «Армагедон уже відбувся», Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні»)	87
Рождественська І. Є. Мотив провінції як основи цивілізації в «Описі (У)країни Гог(оля)» Мар'яна Свожєня.....	91
Руссова В. М. Оприявлення творчого тандему І. Качуровський – М. Слабошпицький	97
Стороха Б. В. Переїнята ідентичність. Оскар Бауманн і віднайдення Африки	101
Торкут Н. М. Особистісна ідентичність як чинник формування інтелектуальної біографії: українська складова шекспірознавчого доробку Ірини Макарик.....	105
Шадріна Т. В. Від етнічного до транснаціонального: українська канадська література в пошуках дому.....	118
Шестопалова Т. П. Репрезентація ідентичності емігранта в «Паноптикумі ДіПі» Богдана Бойчука.....	125
Ястреб Н. О. Ландшафт пам'яті у монодрамах Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» і Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль»	132

СОДЕРЖАНИЕ

Блондель (Храброва) А. Н. Миграционный опыт как фактор конституирования идентичности эмигранта (на материале литературных рефлексий известных интеллектуалов XX века)	6
Бокшань Г. И. Модели идентичностей в романе Аскольда Мельничука «Посол мертвых»	12
Випасняк Г. О. Места и не-места в романе Ю. Андруховича «Московиада»	17
Ганошенко Ю. А. Альтернативная семиотизация мест памяти как маркер интеллектуального сюжета в «Мануале к черепахе» Т. Савченко	22
Гутарук Н. В. Виталий Кейс и украинское шекспироведение: векторы, измерения и продуктивность диалога	27
Даниленко И. И. Сакральные традиции в лирике Богдана Бойчука (на материале книги «Стихи любви и молитвы»)	32
Канчура Е. О. Мир без границ – нарратив, пропитанный любовью: «Большая Телега» Макса Фрая	37
Колесник А. Л. Конструирование национальной самоидентичности в романе писательницы-эмигрантки второго поколения Наоми Новик «Uprooted»	43
Колисник Г. Н. Художественное воплощение мотива сказочного путешествия в романе Люко Дашвар «Битые есть [Быти є]. Гоцик. Книга 3»	50
Косарева Г. С. Метаискусство Богдана Бойчука: театральные-литературные рефлексии в сборнике статей «Зачем об этом говорю»	55
Кулакевич Л. Н. Художественные особенности повести про украинский фронт «Разрушенное гнездо» А. Кашенко	61
Лебединцева Н. М. Когда мигрируют границы: смещенный мир в поэтическом сборнике С. Поваляевой «После Крыма»	66
Полищук О. Л. Конфликт идентичности в произведении О. Лятуринской «Иероним»	72
Прасалова В. А. Поэтика полилога с предшественниками в лирике Евгения Маланюка и Юрия Клена	77
Ревакович М. Нью-Йорк Василя Махно: украинский поэт как гражданин мира	82
Резниченко Ю. О. Воспроизведение успешной адаптации к эмигрантской жизни в наррации современной украинской повести (М. Матиос «Армагедон уже состоялся», Л. Таран «Тень оливы иная, чем сень вишни»)	87
Рождественская Г. Е. Мотив провинции как основы цивилизации в «Описании (У)краины Гог(оля)» Марьяна Сwoжeня	91
Руссова В. Н. Освещение творческого тандема И. Качуровський – М. Слабошпицкий	97
Стороха Б. В. Заимствованная идентичность. Оскар Бауманн и изобретение Африки	101
Торкут Н. Н. Личностная идентичность как фактор формирования интеллектуальной биографии: украинская составляющая шекспироведческих исследований Ирины Макарик	105
Шадрина Т. В. От этнического до транснационального: украинская канадская литература в поисках дома	118
Шестопалова Т. П. Репрезентация идентичности эмигранта в «Паноптикуме ДиПи» Богдана Бойчука	125
Ястреб Н. А. Ландшафт памяти в монодрамах Неды Нежданой «Миллион парашютиков» и Ярослава Стельмаха «Синий автомобиль»	132

CONTENT

Blondel (Khrabrova) H. Migration Experience as a Factor of Constructing the Emigrant's Identity (on the Material of Philosophical and Literary Reflexes of the Intellectuals of the XX-th Century)	6
Bokshan H. Models of Identities in Askold Melnyczuk's Novel <i>Ambassador of the Dead</i>	12
Vypasniak H. Places and Non-Places of <i>Moskoviada</i> by Yuriy Andrukhovych	17
Ganoshenko Yu. Alternative Semiotization of Memory as a Marker of the Intellectual Plot in <i>The User Manual for the Turtle</i> by T. Savchenko	22
Gutaruk N. Vitalii Keis and Ukrainian Shakespeare Studies: Vectors, Dimensions and Efficiency of Dialogue	27
Danylenko I. Sacral Traditions in Bohdan's Boychuk's Lyrics (on the Material of the Book <i>Poems of Love and Prayer</i>)	32
Kanchura Ye. The World without Borders: the Narrative Saturated with Love (<i>The Great Wain</i> by Max Frei)	37
Kolesnyk G. The Constriction of National Self-Identity in <i>Uprooted</i> , Written by Naomi Novik, a Second Generation American Writer	43
Kolisnyk H. Artistic Implementation of a Fairy-Tale Journey Motive in the Novel <i>Byti Ye. Gotsik. Book 3</i> by Luko Dashvar	50
Kosarieva H. Meta-Art of Bohdan Boychuk: Theatrical Literary Reflections in the Digest of Articles <i>Why am I Talking about It?</i>	55
Kulakevych L. Artistic Peculiarities of the Tale about Ukrainian Frontier <i>the Destroyed Nest</i> by A. Kashchenko	61
Lebedyntseva N. When the Borders Migrate: the Moved World in the Collection of Poems by S. Povalyaeva <i>After Crimea</i>	66
Polishchuk O. Identity Conflict in the Poem <i>Yeronym</i> by O. Liaturynska	72
Prosalova V. Poetic manner of polylogue with predecessors in lyrics of Yevhen Malanyuk and Yuri Klen	77
Rewakowicz M. G. Vasyl Makhno's New York: the Ukrainian Poet as Global Citizen	82
Reznichenko Yu. The Representation of the Successful Adaptation to the Life in Immigration in the Contemporary Ukrainian Short Story Narrative (M. Matios <i>Armageddon Has Already Happened</i> , L. Taran <i>The Shadow of an Olive Tree is Different from the One Cast by a Cherry Tree</i>)	87
Rozhdestvenskaya I. The Motive of the Province as a Basis of Civilization in <i>The Description of Gog(ol)'s Ukraine</i> by Marian Sworzen	91
Russova V. The Representation of I. Kaczurowskyj – M. Slaboshpytskyi Creative Tandem	97
Storokha B. Borrowed Identity. Oscar Baumann and the Invention of Africa	101
Torkut N. Personality Identity as a Factor of Intellectual Biography Fashioning: the Ukrainian Component in Shakespeare Studies of Irena Makaryk	105
Shadrina T. From Ethnic to Transnational: Ukrainian Canadian Literature in Search of a Home	118
Shestopalova T. The Representation of Emigrant Identity in Bohdan Boychuk's Book <i>Panopticon D.P.</i>	125
Yastreb N. The Landscape of Memory in the Monodramas by Neda Nezhdana <i>Million Parachutes</i> and Yaroslav Stelmakh <i>The Blue Car</i>	132

МІГРАЦІЙНИЙ ДОСВІД ЯК ЧИННИК КОНСТИТУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЕМІГРАНТА (НА МАТЕРІАЛІ ЛІТЕРАТУРНИХ РЕФЛЕКСІЙ ВІДОМИХ ІНТЕЛЕКТУАЛІВ ХХ СТОЛІТТЯ)

Ця літературознавча розвідка присвячена аналізу специфіки впливу міграційного досвіду на конституювання ідентичності інтелектуала-емігранта та на формування його світоглядних і творчих інтенцій. Автор статті доводить, що причина екзилу є одним з основних індикаторів рецепції еміграції літератором та його екзистенційного стану, головні ознаки якого – схильність до рефлексій над своєю самістю та сприйняття самого себе як чужинця через втрату звичної системи координат. Письменникам, які виїхали з батьківщини через політичні репресії (Ю. Клен, Є. Маланюк, М. Орест та ін.), був притаманний екзистенційний відчай. Літератори, які обрали еміграцію з власної волі (Ч. Мілош, Ю. Крістева та ін.), вбачали в екзилі шлях до свободи та відродження власного «Я», вихід за межі культурної замкнутості, стимул для творчих пошуків і самореалізації. Дослідження основних ознак екзистенційного стану відомих письменників ХХ століття, виявлення специфіки їхнього зв'язку з країною етнічного походження та країною проживання, а також розгляд чинників вибору мови і тематичного вектору для написання ними літературних творів дозволили виокремити такі домінуючі складові у загальній структурі ідентичності інтелектуала-емігранта як національна та / або космополітична.

Ключові слова: еміграція; інтелектуал-емігрант; ідентичність; «Я/Інший»; екзистенційний стан; національна складова; космополітизм.

Існують наукові проблеми, які потрапляють у фокус дослідницької уваги сьогодні, а є ті, що визначаються актуальністю за всіх часів. До кола «вічних питань» входить феномен еміграції, адже вона, будучи завжди невід'ємною частиною світової історії, стає в умовах інтенсивнішого розгортання глобалізаційних тенденцій усе більш яскраво вираженою ознакою сучасності. Це надзвичайно складне явище характеризується багатоманітністю (оскільки виокремлюються різні види й форми еміграції), поліфонічністю (кожна окрема країна відзначається своїми особливостями генезису еміграції, а кожна національна література – комплексом домінуючих еміграційних концептів), мозаїчністю (розпорошеність мігрантів усією землею нагадує мозаїку), різнопричинністю (серед основних причин еміграції – політичні, економічні, соціальні, приватні та ін.) та стрімким розвитком (якщо кількість мігрантів у 1910 р. дорівнювала 33 млн. осіб, то на початку ХХІ століття їх вже було 175 млн [7, с. 697]).

Упродовж останніх десятиліть еміграційний дискурс досліджується в контексті жвавого діалогу між представниками цілої низки академічних дисциплін, зокрема, історії (С. Наріжний, В. Трощинський, Р. Давидюк, Л. Качмар, В. Піскун та ін.), політології (С. Каслз, О. Малиновська, О. Гречко, М. Касьянова та ін.), еконо-

міки (Е. Равенштайн, М. Крітц, О. Старк, А. Гайдуцький, Е. Лібанова та ін.), філософії (Д. Грьокхан, Т. Цимбал та ін.), етнології (В. Євтух, Т. Полек, Р. Чмелик та ін.), соціології (У. Томас, Е. Берджес, Ф. Знанецький, Г. Заремба-Косович, Т. Юдіна та ін.), психології (Г. Гандзілевська, А. Смотрицький, І. Тарасюк та ін.), мистецтвознавства (О. Білас, О. Гуменюк, Б. Пилипушко та ін.) та літературознавства (В. Агеєва, О. Астаф'єв, Т. Гундорова, М. Р. Стех, М. Ільницький, С. Павличко, О. Вознюк та ін.).

Сучасні вітчизняні літературознавчі розвідки присвячені з'ясуванню особливостей художньої репрезентації феномена еміграції в українській прозі ХХ–ХХІ ст. (І. Жиленко, В. Мацько, Г. Скуртул), визначенню характерних рис поезики певного майстра слова в контексті діаспорної літератури (А. Желновач, Р. Жовтані, С. Киричук, Н. Кирієнко, Л. Макаренко, В. Пушко, М. Реутова, Г. Юрчак), компаративістському дослідженню стилю авторів-емігрантів (І. Стребкова), виокремленню еміграційних концептів у творах красного письменства (О. Вознюк, Т. Гундорова, О. Резник, Г. Скуртул, О. Смерек, Р. Дзик, В. Василенко, М. Вараданян) тощо. Утім, проблема кореляції між екзистенційною ситуацією літератора-емігранта та його філософською й творчою «лабораторією», все ще потребують системного осмислення.

Тож мета цієї статті полягає в тому, щоб, ознайомившись з міграційним досвідом та екзистенційними авторефлексіями відомих літераторів-емігрантів ХХ століття, виявити домінантні компоненти у загальній структурі їх ідентичності й простежити її вплив на формування світоглядних імперативів і творчих інтенцій.

Еміграція є однією з ключових ідеологем, що знаходять експлікацію у філософських та літературних творах ХХ й ХХІ ст. Про це свідчить значний масив текстів, у яких оприявлена еміграційна парадигма (еміграційні концепти, топоси еміграції) або містяться описи психологічного стану та екзистенційних пошуків людини, життєвий сценарій якої розгортається в умовах зіткнення двох мов і культур. Чимало таких творів перегукуються з особистим досвідом власне літераторів-емігрантів, зокрема Чеслова Мілоша («Родинна Європа», 1958 р.; «Rue Descartes», 1980 р.) Юлії Крістєвої («Самі собі чужі», 1988 р.), Теодора Калліфатідеса («Грішний янгол», 1981 р.; «Нова земля за вікном», 2001 р.), Джумпи Лахірі («Тезка», 2003 р.), Корал Аткинсон («Яблуко кохання», 2005 р.), Джібрілу Талла («Доля мігранта», 2010 р.) та ін.

До художньої репрезентації концепту еміграції доволі часто вдаються і сучасні вітчизняні письменники як «материкові» – Юрій Андрухович («Московіада», 1993 р.; «Перверзія», 1996 р.; «Лексикон інтимних міст», 2011 р.), Володимир Єшкілев («Пафос», 2001 р.), Ірен Роздобудько («Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері», 2005 р.), Галина Тарасюк («Козацька корчма», 2005 р.; «Янгол з України», 2006 р.), Леся Білик («Хочемо раю на землі», 2006 р., повість вийшла під псевдонімом Олеся Галич;) «Душі в екзилі», 2012 р.), Ева Гата («З варяг у греки, або історія накреслена рунами», 2008 р.), Оксана Драчковська («Нянька-Ненька. Зі щоденника заробітчани», 2009 р.), Сергій Жадан («Ворошиловград», 2010 р.), Тимофій Гаврилів («Чарівний світ. Тоді», 2010 р.), Людмила Таран («Артеміда з ланню», 2010 р.), так і діаспорні – Володимир Діброва («Бурдик», 1997 р.), Світлана Пиркало («Не думай про червоне», 2004 р.), Марко Роберт Стех («Голос», 2005 р.; «Невмирущі», 2011 р.) та ін.

Кожен із цих літературних творів, що розкриває особливості світогляду емігранта або принаймні артикулює його своєрідність, є «значимим голосом», який прагне рівноправного самовираження і збагачує, у взаємодії з іншими голосами, поліфонію універсуму культури.

Важлива роль у продуктивності міждисциплінарного, а також міжкультурного діалогу належить літераторам-емігрантам. Засновуючись на власному досвіді, вони не тільки подають матеріал край цінний для дослідження еміграційного дискурсу як у діахронічній, так і синхронічній перспективах, але й генерують нові ідеї, що уможливило ефективніше розв'язання певної проблематики, пишуть літературні твори, займаються перекладацькою діяльністю та ініціюють різноманітні просвітницькі заходи. За словами Ф. Погребенника, еміграції всіх часів і народів супроводжувалися народженням і розвитком громадсько-політичної й літературно-естетичної думки, що відображала історичну долю народу [13, с. 22].

Дослідження постаті інтелектуала-емігранта неможливе сьогодні без з'ясування специфіки його ідентичності. Як зазначає американський психоаналітик Е. Еріксон, терміни «ідентичність» та «криза ідентичності», здається, вирости, зокрема, з «досвіду еміграції та імміграції» [цит. за: 16, с. 17].

Схильність до рефлексії над власною ідентичністю, до самозапитування є, до речі, однією з основних ознак екзистенційного стану інтелектуала-емігранта. Так, приміром, Чеслав Мілош, який народився у польській родині в литовських Шетейнях, отримав після Другої світової війни політичний притулок у Франції та з 1960 р. мешкав у США, визначає «Родинну Європу», цю інтелектуальну автобіографію, як «спробу відповісти на запитання «ким я є» [12]. Юлія Крістєва, болгарка за походженням, яка у 1964 р. емігрувала до Франції, вважає, «що ми повинні знову і знову шукати відповіді на запитання, хто ми і яка наша ідентичність» [6]. Саме в цьому пошуку вона вбачає «шлях постійного розвитку та оновлення особистості» [6].

В умовах нового життєвого контексту емігрант опиняється серед «інших», почувачи себе «чужинцем», який намагається зрозуміти їхню онтологічну сутність усупереч усталеним культурним кодам. Так, Ч. Мілош описує свій портрет, протиставляючи батьківщині зовсім «інший» простір (вимір), до якого він потрапляє: «польський поет, закинутий у цивілізацію, неспівмірну з сільськими, або ж провінційними звичаями власного дитинства й молодості» [цит. за: 2, с. 9].

Ю. Крістєва, розмірковуючи над феноменом «Чужинця-Іншого» як невід'ємної складової концепту еміграції, розповідає про свій особистий досвід, про те, що «була посвячена» у французьку культуру досить рано, власне з того моменту, коли батьки вирішили віддати її в домініканську школу при жіночому коледжі в Софії [1]. Однак після переїзду до Франції у неї виникло відчуття, «що французька культура, незважаючи на гостинність та універсалізм, виявилася виключно закритою... і «нетолерантною по відношенню до «іншого-чужого», до емігрантів й іноземців»..., що існує деяка аура потаємної недоброчисливості, яка відштовхує» [1]. Це почуття відчуженості внаслідок «замкнутості» французької культури, яка, «цементуючи свою національну гордість», стає на перепоні еміграційним процесам та «циркуляції» в загальноєвропейському просторі», спонукало Ю. Крістєву так висловитись про себе: «Мене приймають і справа, і зліва, в університеті тощо, але я ніколи не буду французенкою, хоча, як це не парадоксально, за кордоном мене сприймають за квінтесенцію парижанки» [1].

Мотив «Чужинця» і разом з тим «самотності» пронизує творчість багатьох українських інтелектуалів-емігрантів першої половини ХХ ст. Так, приміром, один з найталановитіших поетів світу Євген Маланюк, якого називають українським «Одіссеєм», окреслює свою ідентичність та спосіб життя поза межами рідної отчизни у поетичних рядках: «...я тут, на чужинних брукках, / Чужий – несу чужий тягар» («Під чужим небом», 1924 р.). На чужині, «на пісках емігрантських Сахар» він почувачється «завжди напружено, бо завжди – проти течій...» («Біографія», 1924 р.). Він слухає «самоту в безрадісних ночах» («Свідомість», 1930 р.),

п'є, «самотній, смертний біль» («Під чужим небом») і мусить «випити келих до краю – Полиновий мед самоти» («Біографія», 1925 р.) [5, с. 41–53].

Втрата звичної системи координат, перебування в іншомовному й іншокультурному просторі та протистояння між двома світами (країною етнічного походження та місцем проживання) – все це стає значним випробуванням для інтелектуала-емігранта. Одним з головних індикаторів його психологічного стану та самоідентифікації можна вважати причини екзилью. Так, приміром, Ч. Мілош у декларації вигнання, опублікованій у паризькій «Культурі» 1950 р., називає причиною виїзду неможливість миритися з цілеспрямованим «спотворенням» тоталітарною машиною правди та «неприйнятною для нього вимогою писати на політичне замовлення» [цит. за: 14, с. 244].

Василь Барка, Юрій Клен, Євген Маланюк, Михайло Орест, Тодось Осьмачка та інші українські емігранти «не з власної волі, а з диктату таких екзистенціальних альтернатив, у яких ішлося... про можливості чисто фізичного «бути чи не бути» [15, с. 23], сприймали еміграцію як тотальний катастрофізм. Їхній світогляд «був перевантажений наймовірною трагедією їхнього народу...», – зазначив у передмові до антології «Координати» літературознавець Іван Фізер. – Втрачена батьківщина і майже травматична туга за нею в творчості цих поетів-емігрантів є фактором великого значення. Вона... мобілізує їхню увагу..., викликає надмірну ідеалізацію історичної минувшини... Україна для цих поетів була реальнішою дійсністю, ніж дійсність, у якій вони жили на еміграції» [15, с. 23–24].

Унаслідок цього українські літератори, результатом переселення яких стали політичні репресії, зосереджувались у своїй творчості на репрезентації національного компонента. За словами І. Фізера, «вони психічно не були здатні до... тематичного космополітизму» [15, с. 24]. Тож їхня свідомість блокувала все те, що не мало відношення до «України синенебої» (Т. Осьмачка), «антично-ясної» «степової Еллади» (Є. Маланюк), «синього краю Шевченкових ідилій» (Ю. Клен), з «рідними долинами» (М. Орест), «Баладою хвиль – Дніпром» (Є. Маланюк), «вишень і яблунь білим цвітом», де «гаптує вечір жовтим шовком / Блакитні килими» (Ю. Клен), і рідна хата з-попід стріхи / Очима дивиться з вікон (Є. Маланюк).

Інтелектуали, які емігрували через інші обставини, тобто за власною волею (Ч. Мілош, С. Вінценз, Ю. Крістева, Е. Саїд), усвідомлювали еміграцію не як апокаліпсис, а як вигнання заради набуття свободи (Ч. Мілош), як «джерело продуктивної сили» (Е. Саїд), відхід від «однотипності», стимул до розуміння власного «Я» серед «інших» та пошук свого призначення (Ю. Крістева).

Ю. Крістева, не заперечуючи того, що вигнання завжди супроводжується внутрішніми переживаннями і болем, все-ж таки вбачає в ньому неминучу пригоду з метою знаходження самих себе та справжніх сенсів життя. Цю пригоду вона метафорично називає пошуком Божественної Пляшки: «Доля вигнання завжди гірка, але з часів Рабле, та й після падіння Берлінської стіни, екзиль залишається для нас єдиним способом відшукати

Божественну Пляшку. Знайти її можна шляхом пошуку заради пошуку або в екзилі, що виганяє вигнанницьку свідомість, вигнанницьку зарозумілість» [17].

Стан емігранта, чужинця (*étranger*), який залишає свою рідну мову, своє середовище і створює нову ідентичність, філософія порівнює з «новим народженням або навіть відродженням після смерті». Це дуже небезпечний експеримент, – зазначає вона, – і водночас той експеримент, який надзвичайно захоплює. Дехто схильний бачити в ньому свого роду нещастя або трагедію. Інші, як, наприклад, єврейський народ, убачають у цьому свою обраність» [1].

Нарешті, засновуючись на власному досвіді, Ю. Крістева пояснює, яким чином її власна ідентичність сприяє цьому «новому народженню»: «Я – інтелектуалка-космополітка: виросла в Болгарії, живу у Франції, маю громадянство у Європі та знаходжусь «під опікою» Сполучених Штатів Америки. Я – скрізь трохи іноземка, і в цьому – мій головний козир: у емігрантів немає чіткої ідентичності, застиглого уявлення про те, хто я, і це дає свободу творити себе, придумувати своє життя, народжуватися заново» [4].

Емігранти-«експериментатори», які сприймали факт переселення як новий шлях до пізнання істин та поштовх до розкриття творчого потенціалу, виводили себе на інтелектуальну сцену Європи, незрідка звертаючись до універсальних тем (космополітичних явищ), таких як «майбутнє людини», «її місце в універсумі», «пошук кращої моделі Європи або світової цивілізації».

Так, наприклад, Ч. Мілоша, життя якого, за словами його біографа Анджея Франашека, – «це історія ХХ століття» [цит. за: 3, с. 306], непокоїли такі поширені всією Земною кулею «хвороби» епохи, як комунізм із поклонінням ідолам, націоналізм, що стає на перешкоді до гармонійного розвитку нації, фальшиві цінності, розірваність Європи, «спустошення людської природи за допомогою творинь людських розуму й рук, які починають панувати над творцем, відбираючи в нього дедалі більшу частку його людяності» [10, с. 189] тощо.

Утім, прагнення до висвітлення загальних проблем людства та одвічних тем буття не заважало польському письменнику апелювати до країни, де він народився і виріс. У своїй промові нобелівського лауреата він зізнався, що «краєвиди й духи Литви... ніколи не полишали його» [цит. за: 14, с. 242]. Тож Ч. Мілош не переставав звертатися до пам'яті й традицій, жити одночасно у двох часових вимірах, що спостерігаємо у вірші «Rue Descartes», 1980 р.) та роздумах в есею «Ла Комб» про батьківщину, «завжди органічну, закорінену в минулому, завжди малу, милу серцю, близьку ніби власне тіло» [11, с. 70].

Крім того, розмірковуючи над побудовою кращої моделі Європи – Європи «родинної», у якій би існування серед «інших» не призводило до втрати сутності свого «Я», в якій би не відштовхували, а розуміли різницю й багатоваріантність світу, в якій би усвідомлювали і цінували етнічний потенціал та унікальність ареалу помезів'я культур», Ч. Мілош відходить від так званої універсальності. «Розмаїтість супроти... універсальності, якою Мілош у юності теж

був спокусився, як зазначає поетка Богдана Матіяш, виявляється тим, що дає змогу людині залишатися собою, не приміряючи масок і не пристаючи на «універсальні ідеї», що можуть крити в собі багато зла» [8].

Близьким до концепції Ч. Мілоша є розуміння Європи польським філософом і письменником-емігрантом Станіславом Вінцензом, який, мріючи про «Європу родин», мав на увазі не штучні формування-держави, а саме «малі територіальні утворення, такі, як його мила Гуцульщина, де разом мешкають українці, євреї й поляки» [9].

Суголосною є думка і Ю. Крістєвої, яка стверджує, що «Європа потребує національних культур, які пишаються собою, цінують себе, щоб пред'явити світові це культурне розмаїття – єдиний антидот проти лиха банальності» [6]. Тож втілити в реальність ідею успішного розвитку європейських країн може тільки, – як зазначає письменниця, – новий вид людини – «поліфонічний суб'єкт», «лінгвістичний дипломат», «природжений посередник», громадянин-поліглот полінаціональної Європи» [6; 17].

Утім, Ю. Крістєва виступає проти національної замкнутості, констатує, що ці космополіти, до яких вона себе відносить, «з одного боку, втілюють у собі життєву силу сучасного світу, котрий вижив після втрати своїх надзвичайних цінностей завдяки – або всупереч – приливу іммігрантів і змішуванню народів, а з іншого боку, вони... стали уособленням нової реальності – тієї, що створює протизвагу національній зашкатуваності і інтернаціоналістичному нігілізму». Це означає, що слід «сприяти розвитку національних мов і культур», створюючи водночас сприятливі умови для письменників-мігрантів, так званих «дивних гібридів», які «ризикнули сісти на два стільці одночасно... заради людства, котре кочує і більше не хоче лишатися на одному місці» [17].

Самоідентифікація в умовах еміграції, зв'язок з батьківщиною, рецепція країни проживання та Європи в цілому є тими чинниками, які допомагають зрозуміти вибір літератором мови для написання творів. Так, українські емігранти, які весь час мріяли повернутися до України, писали для свого народу, залишаючись до кінця життя носіями і хранителями рідної мови. Українська мова була для них островом спасіння посеред океану чужої чужини, а творення мистецтва рідною мовою, що давало їм можливість влитися в струм монолітного національного потоку, – найголовнішою екзистенціальною потребою. Тодось Осмачка, наприклад, «життя якого коливалося поміж казематами ППУ та психіатричною палатою, вважав свою поезію... єдиним засобом самоствердження» [15, с. 23].

«Вперто тримався» рідної мови і «громадянин світу» Ч. Мілош, який дав собі слово: «Ні, я ніколи не буду копіювати людей, які зтирають свої сліди, відрікаються від минулого і лишаються мертвяками, хоч би скільки за допомогою розумової еквилібристики видавали себе за живих. Моє коріння – там, на сході, і це аксіома» [цит за: 2]. Він не тільки «оселяється в польській мові» [14, с. 244], а й покладає на себе важливу місію – вірно їй служити,

збагачуючи її потенціал (різними «кольорами») і рятуючи від фальші.

Зовсім іншу рецепцію рідної мови репрезентує Ю. Крістєва: «болгарська мова стала для мене майже мертвою. Іншими словами, якась частина мене повільно згасала в міру того, як я вчила французьку...; зрештою еміграція зовсім вбила ту стару мою основу, щоб замінити на нову – спочатку тендітну і штучну, незабаром все більш і більш мені необхідну, а тепер єдино живу – французьку мову» [17].

Розставання з рідною мовою викликало в душі Ю. Крістєвої двоякі почуття: з одного боку, вона страждала від розлуки з болгарською мовою, яку метафорично називає «фракійським вулицем», «медом її снів», а з іншого – відчувала гордість – адже їй «вдалося здійснити те, про що спочатку лише мріяли бджоли-співітчизниці – літати вище батьків...» [18].

Утім, Ю. Крістєва «не втратила того, що отримала на початку свого життя – зв'язку зі своїми витоками», і «не розпрощалася назавжди з мовою дитинства», адже «назавжди», – пояснює філософиня, – означало б байдужість, рубець і навіть забуття». «Ні, над захованою в підземеллі криптою, неподалік від болота з нерухомою загниваючою водою я побудувала собі новий дім, в якому живу і який живе в мені, і де точиться (відбувається) те, що можна назвати... справжнім життям духа і плоті» [17]. Тож свої твори Ю. Крістєва пише французькою мовою, оскільки душею й тілом живе по-французьки, бажає завжди повертатися до Франції, яка їй вабить «ясністю мови та прохолодного (безхмарного) неба» [18].

Таким чином, висвітлення екзистенційного досвіду відомих літераторів ХХ століття, яким через різні обставини довелося жити за межами своєї історичної батьківщини, сприяє формуванню загальних уявлень про ідентичність інтелектуала-емігранта цієї епохи. Ідентичність останнього – це самоусвідомлення індивіда, яке набувається ним у ході складних психологічних процесів соціалізації та особистісної інтеграції, пов'язаних із причинами й рецепцією еміграції, впливає на розвиток його ціннісних пріоритетів і зумовлює вибір провідних векторів становлення його творчої парадигми. Вона позбавлена ярликів і, залежно від кожного окремого емігрантського досвіду, може мати ознаки чіткої й нечіткої артикульованості, розщепленості та множинності. У загальній структурі ідентичності інтелектуалів-мігрантів виокремлюються такі її провідні конституенти як національний та / або космополітичний.

Національний компонент, приміром, є домінантним у структурі індивідуальної ідентичності українських поетів, які через суворі онтологічні обставини змушені були опинитися на чужині, де не переставали жити, дихати і марити Україною. Українська мова була для них сенсом існування, а поезія – єдиним засобом творчої самореалізації. У своїй творчості, яка завжди виступала потужним носієм ідентичності української нації та її генетичного коду, вони віддзеркалювали національні первні, апелювали до історичної пам'яті, плекали віру у повернення української державності. Вони використовували такий лінгвістичний інструментарій, який допомагав їм найефективніше передати ширі

патріотичні почуття (багата метафоризація образу України, наприклад) й ностальгію за втраченою батьківщиною, а також змалювати найповнішу картину жорстокості і лиха, заподіяних народу України (порушення ритміки у творах Ю. Клена, неточні рими та згущена алітерація у поетичних рядках Є. Маланюка).

Яскраво вираженою національною компонентою характеризується також ідентичність Чеслава Мілоша, про що свідчить його ідентифікація себе як питомо польського поета та прагнення писати твори тільки по-польськи. Утім, він позиціонує себе і як повноправний «громадянин світу», демонструючи, що можна бути одночасно польським письменником, литовським патріотом, мешканцем Франції або США, виявляючи прихильність до загальнолюдських вартостей та порушуючи актуальні проблеми універсуму. Це означає, що космополітична складова є рівнозначною національній у структурі ідентичності його особистості.

Нарешті, космополітичний елемент утворює ядро ідентичності Юлії Кристеві, яка, з одного боку, цінує відмінність і різноманітність національних культур у загальноєвропейському культурному континуумі, а з іншого, – виступає проти етноцентризму, що стає на

заваді індивідуальній автономії, свободі особистості та розширенню її культурного горизонту. Засновуючись на праві вільного вибору, вона пише твори не рідною болгарською мовою, а мовою країни проживання – французькою. Такий вибір, як пояснює Ю. Кристева, не означає зречення національного начала. Її власне самовідчуття послужило рушійною силою для створення нею теорії чужинця-емігранта – космополіта з розщепленою ідентичністю, який втілює життєву енергію сучасного універсуму.

Дослідження таких основних показників міграційного досвіду, як самоідентифікація емігранта, його екзистенційний стан, характер комунікації в парадигмі «Я / Інший», специфіка сприйняття ним факту еміграції та зв'язку з країною етнічного походження, візія Європи й вибір мови для написання літературних творів, закладає міцний фундамент для реконструкції інтелектуальної біографії літератора і виявлення основних ціннісних пріоритетів його діяльності. Розробка серії комплексних досліджень, присвячених реконструкції інтелектуальної біографії кожного окремого письменника сприятиме формуванню у майбутньому стереоскопічної візії культурної еміграційної парадигми.

Список використаних джерел

1. Барлеван К., Наумова Г. Юлия Кристева : изоляция, идентичность, опасность, культура... *Вестник Европы*. 2005. № 15. С. 227–241. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26-pr.html>.
2. Горбатенко В. «Вперто триматися своєї мови» : заповіт Чеслава Мілоша. *Слово Просвіти*. 2019. 28 лют. – 6 бер. (ч. 9). С. 9.
3. Довжок Т. В. Людина і культура на манівцях історії: панорама ХХ століття в есеїстиці Чеслава Мілоша. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (1). С. 304–312.
4. Константинов А. 7 вопросов Юлии Кристевой, философу. *Русский репортер*. 2011. 8 февр. № 5 (183). URL: http://rusrep.ru/article/2011/02/08/7_voprosov/.
5. *Координати : Антологія сучасної української поезії на Заході* : в 2 т. / упоряд. Б. Бойчук, Б. Т. Рубчак ; вступ. ст. І. Фізер. Мюнхен : Сучасність, 1969. Т. 1. 365 с.
6. Кристева Ю. Самі собі чужі. Київ : Основи, 2004. 262 с.
7. Малиновська О. А. Міграція зовнішня (міждержавна). *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 6. С. 697–698.
8. Матіяш Б. Чеслав Мілош : під знаком відстані. *ЛітАкцент*. 2009. 27 черв. URL: <http://litakcent.com/2009/06/27/cheslav-milosh-pid-znakom-vidstani/>.
9. Милош Ч., Венцлова Г. Вильнос как форма духовной жизни. *Старое литературное обозрение*. 2001. № 1 (277). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/mv4.html>.
10. Мілош Ч. Взаємні порахунки. *Велике князівство літератури : Вибрані есеї*. Київ : Дух і літера, 2011. С. 175–220.
11. Мілош Ч. Ла Комб. *Велике князівство літератури : Вибрані есеї*. Київ : Дух і літера, 2011. С. 57–82.
12. Мілош Ч. Родина Європа / пер. з польськ. Л. Стефановська, Ю. Іздрик. Львів : Літопис, 2007. 390 с.
13. Погребенник Ф. П. Еміграція і література. *Слово і час*. 1991. № 10. С. 22–28.
14. Сидяченко Н. Г. Міфологічна картина світу як складова поетичного ідіолекту Чеслава Мілоша. *Матеріали до української етнології : етнологія*. 2007. Вип. 6 (9). С. 241–246.
15. Фізер І. М. Вступна стаття. *Координати : Антологія сучасної української поезії на Заході*. Мюнхен : Сучасність, 1969. Т. 1. С. 13–32.
16. Glazer N. Is Assimilation Dead? *Multiculturalism and American Democracy* / ed. by A. M. Meltzer, J. Weinberger, M. R. Zinman. Lawrence ; Kansas : UP of Kansas, 1998. P. 15–37.
17. Kristeva J. Bulgarie, ma souffrance. *L'infini*. 1995. № 51. P. 42–52. URL: <http://www.kristeva.fr/bulgarie.html>.
18. Kristeva J. Diversité, c'est ma devise. *Diversité et culture* : Edition bilingue Cultures France. 2007. 6 sept. URL: <http://www.kristeva.fr/diversite.html>.

Г. М. Блондель (Храброва),
Український шекспіровський центр, г. Бомі, Франція

МИГРАЦИОННЫЙ ОПЫТ КАК ФАКТОР КОНСТИТУИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ ЭМИГРАНТА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕФЛЕКСИЙ ИЗВЕСТНЫХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ ХХ ВЕКА)

Статья посвящена анализу специфики влияния миграционного опыта на конституирование идентичности интеллигента-эмигранта, а также на формирование его мировоззренческих и творческих интенций. Автор статьи показывает,

что причина изгнания является одним из основных индикаторов рецепции эмиграции литератором и его экзистенциального состояния, главные признаки которого – склонность к рефлексии над своей самостью и восприятие самого себя как Чужого из-за потери привычной системы координат. Писателям, которым пришлось покинуть родину из-за политических репрессий (Ю. Клен, Е. Маланюк, М. Орест и др.), было присуще экзистенциальное отчаяние. Литераторы, которые эмигрировали по собственной воле (Ч. Милош, Ю. Кристева и др.), воспринимали эмиграцию как путь к свободе и возрождению собственного «Я», выход за пределы культурной замкнутости, стимул для творческих поисков и самореализации. Исследование основных признаков экзистенциального состояния знаменитых писателей XX века, выявление специфики их связи со страной этнического происхождения и страной проживания, а также рассмотрение факторов выбора языка и тематического вектора для создания ими литературных произведений, позволили выделить такие доминантные составляющие в общей структуре идентичности интеллектуала-эмигранта, как национальный и / или космополитический.

Ключевые слова: эмиграция; интеллектуал-эмигрант; идентичность; «Я / Другой»; экзистенциальное состояние; национальная составляющая; космополитизм.

H. Blondel (Khrabrova),

The Ukrainian Shakespeare Centre, Bomy, France

**MIGRATION EXPERIENCE AS A FACTOR OF CONSTRUCTING THE EMIGRANT'S IDENTITY
(ON THE MATERIAL OF LITERARY REFLEXES OF THE INTELLECTUALS OF THE XXth CENTURY)**

The research deals with the peculiarities of the impact of migration experience on constructing the intellectuals' identity and on the choice of key themes for writing their works. The article is an actual study of the influence of the writer's identity on his worldview and his creative activity. So, the aim of this research is to determine the dominant components in the overall structure of the well-known émigré writers' identity and to consider its influence on the formation of their axiological and creative priorities. The study of identity is based on phenomenological and psychoanalytical methods. The subject of the study includes the essays by Czesław Miłosz and Julia Kristeva as well as the Ukrainian intellectuals' emigrant poetry. The author of the article demonstrates that the cause of the exile is one of the main indicators of the writer's existential condition and of his reception of emigration. The main signs of the existential situation of an émigré writer are revealed by the scholar; they are tendencies to reflect on his own identity and to perceive himself as a stranger because of the change of his life scenario. The writers who left their homeland because of political repression (Y. Klen, Y. Malaniuk, M. Orest, etc.) felt existential despair. The intellectuals who became emigrants on their own free will (Cz. Miłosz, J. Kristeva, etc.) considered the exile as a way to freedom and to the revival of their own self, as traveling beyond the boundaries of cultural isolation and as an incentive for creative searches and for self-realization. The general structure of the émigré writer's identity can have a national dominant component and/or cosmopolitan one.

Key words: migration; émigré writer; identity; Self / Other paradigm; existential state; national component; cosmopolitanism.

МОДЕЛІ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У РОМАНІ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА «ПОСОЛ МЕРТВИХ»

У статті з'ясовано особливості моделей ідентичностей та їх еволюції в умовах еміграції, візуалізованих у романі А. Мельничука «Посол мертвих». Як теоретичну основу дослідження використано теорію лімінальності, розроблену А. ван Геннепом і В. Тернером. Схарактеризовано полярні моделі ідентичностей, репрезентовані родиною Круків і сім'єю героя-оповідача Ніка Блюда. Виявлено, що антитетичність є прикметною поетикальною рисою роману А. Мельничука, в якому бінарні опозиції оприявнюються на образному, мотивному та сюжетному рівнях. Увагу зосереджено на специфіці характеротворення жіночих і чоловічих персонажів, які втілюють полярні моделі ідентичностей. Визначено кореляцію образів твору з мотивом пам'яті. Колективний образ українських емігрантів розглядається як проекція *communitas* (за В. Тернером) – об'єднання людей, які разом перебувають у маргінальній стадії перехідного ритуалу. Висновується, що роман А. Мельничука є художньою версією етапів ініціації, визначених у теорії лімінальності, причому полярність моделей ідентичностей у творі обумовлена перебуванням персонажів на різних стадіях обряду переходу.

Ключові слова: еміграція; моделі ідентичностей; теорія лімінальності; лімінальна стадія; ініціація; антитетичність; бінарні опозиції; мотив пам'яті.

Тема еміграції для А. Мельничука – американського письменника українського походження – є відлунням приватного родинного досвіду, оприявленого ним у романах «Що сказано» та «Посол мертвих». Автор є нащадком переселенців і представником покоління, народженого в США. Поточні еміграційні процеси та їх небувала інтенсивність надають творам письменника про пошуки українцями кращої долі на чужині в першій половині ХХ століття беззаперечної актуальності й вимагають переосмислення в контексті сучасної доби. Означена проблема становить науковий інтерес для дослідників у різних галузях гуманітаристики, тож її рефлексія в літературознавчому аспекті може виявитися складовою комплексного міждисциплінарного вивчення.

«Посол мертвих» А. Мельничука, написаний у 2001 році англійською мовою, був перекладений українською лише в 2018, що пояснює брак розвідок, присвячених літературознавчому аналізу цього твору. З огляду на це вагомим внеском у заповнення наявної лакуни можна вважати рецензію З. Шевчук «Раби роду», у якій твір розглядається в аспекті історичної та родової пам'яті й пошуків ідентичності. Літературознавиця акцентує щільність тексту А. Мельничука, що концентрує «цілі пласти історії, досвіду й болю, окреслені лише словом, реченням чи епізодом» [3]. Отже, актуальність теми нашого дослідження визначена потребою подальшого вивчення цього роману, який охоплює важливу для українського культурно-історичного дискурсу проблематику.

Мета статті – з'ясувати специфіку моделей ідентичностей, візуалізованих у романі А. Мельничука «Посол мертвих», використовуючи теорію лімінальності як теоретичну основу дослідження.

Автор проєктує дві полярні моделі еволюції ідентичності в умовах еміграції, що символізують протистояння Старого і Нового світів. Перша з них репрезентована родиною Круків, зокрема, найбільшою мірою вона втілена в образі Адріани Крук – «посла мертвих». Риси другої моделі оприявнюються у членів сім'ї героя-оповідача Ніка Блюда. Спільна для обох родин національна й локальна ідентичності (вони походять із Західної України), обтяжені деструктивним, травматичним досвідом на Батьківщині, розвиваються за різними сценаріями під впливом нової американської реальності. Це позначилося на формальних чинниках твору: антитетичність є прикметною поетикальною рисою роману А. Мельничука. Бінарні опозиції оприявнюються у творі на образному, мотивному та сюжетному рівнях. Такими протиставленнями, зокрема, є «минуле-сучасне», «пам'ять-забуття», «духовне-матеріальне», «живі-мертві», «своє-чуже», «старе-нове», «реальність-ілюзія».

Концептуально важливою для характеристики образів роману А. Мельничука і, відповідно, моделей ідентичностей, представлених ними, є теорія лімінальності, розроблена французьким фольклористом та етнографом А. ван Геннепом і його учнем В. Тернером. В «Енцикло-

педії психології та релігії» під лімінальністю розуміють «психологічний процес переходу через кордони й межі» [4, с. 519–520]. Серед визначених А. ван Геннепом трьох стадій ритуалів переходу: 1) від'єднання від звичного соціального життя, 2) маргінальної, під час якої суб'єкт ініціації перебуває у перехідному стані між минулим і теперішнім способами щоденного існування, 3) возз'єднання, коли особа ритуально повертається до звичного життя або у вищому статусі, або зі зміненим станом свідомості.

В. Тернер у своїх студіях найбільше уваги приділяє другій стадії – лімінальній [5, с. 466]. Оскільки еміграція пов'язана з перетином кордонів (як зовнішніх, так і внутрішніх), то її можна розглядати крізь призму лімінальності, що спонукає нас використати праці В. Тернера як теоретичні орієнтири дослідження.

Описи внутрішнього стану Ади, її психологічний портрет відображають «застрягання» в лімінальній стадії, що спричиняє численні внутрішні конфлікти й дисонанси ініціанта. Жінка потерпала від нездатності адаптуватися до нових умов, розгубленості й невизначеності свого становища в Америці: «Знов Ада відчула, що потрапила до якоїсь чужої історії – наче Гретель у країні Оз. Де її місце? Чи знайде вона свою сюжетну лінію в національній історії?» [2, с. 104]. Образ Ади є художньою проекцією лімінальної особистості, схарактеризованої В. Тернером. Дослідник експлікує, що «порогові люди» («threshold people») «не перебувають ні тут, ні там; вони знаходяться поза становищем, визначеним і упорядкованим законами, звичаями, угодами й церемоніями» [6]. Лімінальність Ади, її «пороговість» виявляється передусім у прив'язаності до життя на Батьківщині: цей жіночий персонаж у романі А. Мельничука найбільше корелює з мотивом пам'яті. Ада Крук постає медіатором між минулим і теперішнім не лише для своєї сім'ї, а й для Ніка Блюда. Вона й через багато літ проживання у США асоціюється з минулим, уособлюючи його, особливо для героя-оповідача: «Ада. Моє вікно в минуле» [2, с. 16]. Мотив пам'яті набуває сакрального аранжування через особисті ритуали, які вона плекає й шанує в чужій країні.

Перебуваючи в лімінальній стадії, Ада намагалася втримати в ній і своїх дітей, пролонгуючи й ускладнюючи в такий спосіб процес ініціації. Жінка відмовлялася від атрибутів сучасності й прогресу, забезпечуючи сприятливе середовище для плекання пам'яті про минуле: «Померлих було стільки, що вистачило б для компанії Алексів та Полу на ціле життя. Нестримні духи тіток і дядьків пурхали навколо них подібно до метеликів, навіть дерева та квіти гордо величалися як їхнє втілення, радо поєднуючи рослинне з людським. Телебачення відволікало б дітей, не давало б їм налаштуватися на частоту минулого – а ким будуть вони без цієї тягlosti? Слабкими тінями скороминущих жадань і примх» [2, с. 94]. Ретроспекції для Ади – механізм збереження національної ідентичності, зміну якої вона сприймала як загрозу, як зраду попереднім поколінням.

Ада ніби жила в самоствореній паралельній реальності, навмисно перешкоджаючи переходу на стадію возз'єднання, що завершує ініціацію: «На

жаль, Ада нагромадила двадцять років споминів з іншої країни, повної інших людей та будівель, і все те було таке саме справжнє, як і це, що оточувало її тепер, і пам'ять накладалася на обличчя, які вона зустрічала на вулиці, тож їй доводилося стримуватись, аби не помахати людині, котра раптом здалася знайомою <...> і зараз живе там, у місті на другому боці світу, де життя тривало без неї» [2, с. 94–95]. Жінка тужила за минулим, за життям у старій країні, ідеалізуючи його, її переслідували спогади про дитинство, яким вона не бажала опиратися. Ада дедалі сильніше відчужувалася від теперішнього: «Помешкання Круків стало фортецею самотності: кожен із мешканців дедалі глибше занурювався у світ власних фантазій та ілюзій. Ада настільки усунулася від усього, стверджував Алекс, що дзеркала образились і перестали її відбивати» [2, с. 203]. Такі смислові акценти увиразнюють перебування Ади в іншій реальності – світі спогадів, її «відсутність» у координатах теперішнього. На підставі цього молодший син діагностував у неї «синдром старого світу» – ССС: «Кодове слово на позначення поведінки дорослих, якої ми не могли пояснити інакше: понять на кшталт «психотравма» та «маніакально-депресивний синдром» ми не знали» [2, с. 116]. Отже, перетнувши зовнішні кордони, Ада не зважувалася переступити через внутрішні межі, що втримували її на території спогадів і гальмували еволюцію ідентичності.

Ада часто спілкувалася з духами родичів, які, схоже, важили для неї більше, ніж реальні люди: «Ці уявні розмови їй допомагали. Від спілкування з рідними духами вона почувалася не такою розлюченою та самотньою, як без них» [2, с. 166]. Дистанціюючись від життя громади через несхожість на більшість і позбавившись опори в особі чоловіка та синів, Ада шукала розраду в духів – «дружила з померлими»: «Особливо близькою вона була з Ніною, наймолодшою з дітей її матері, котра втекла з цього світу через кілька годин після народження. Швидкий перехід Ніни з матеріального світу в ефірний дав їй переваги над іншими померлими, і вона енергійно підтримувала сестру, коли Ада шукала собі місця в новому світі» [2, с. 170]. Духи померлих виконували «терапевтичну функцію»: вони підтримували жінку в складних ситуаціях, зокрема, втішали її, коли чоловік полишив сім'ю. Через зв'язок образу Ади зі світом духів художньо артикулюється ознака міфосвідомості, акцентована Е. Кассіроном: у ній «відсутня чітка межа, що розділяє просторово світ на «поцейбічний» і «потойбічний», на власне «емпіричну» і «трансцендентну» сфери» [1, с. 90].

Антитетичність у романі А. Мельничука особливо виразно проступає в характеротворенні жіночих персонажів: діаметрально протилежними є образи Ади Крук і матері Ніка Блюда – Слави, яка уособлює полярну модель бачення приватної історії: для неї попереднє життя постає втіленням колективної трагедії та особистого болю, тому вона уникає розмов про нього, «знову без пояснень зачиняючи двері перед минулим. Минуле було таким мінним полем, що кожен мав інакшу його мапу» [2, с. 40]. Щосили вона прагне асимілюватися в американському середовищі, розчинити в ньому попередній травматичний досвід, асоціювати

себе з громадянами нової країни, і це не лишається без уваги її сина Ніка: «Другим боком того, що мати, на перший погляд, успішно вписалась у нове життя дружини американського лікаря, стало її небажання говорити про минуле. Небажання бути занадто сильною, бо я би не сказав, що в шістнадцять років я надто цікавився її минулим. <...> З часом ми перестали ходити до нашої церкви – натомість перейшли до місцевої католицької» [2, с. 189]. Для Слави, як і для більшості емігрантів, минуле було важким тягарем, якого жінка намагалася позбутися. Її портретні характеристики свідчать про успішне завершення ініціації, про динамічний перехід на стадію «возз'єднання», що передбачає «змінений стан свідомості», у випадку родини Блюд – усвідомлення себе в статусі американця, тобто зміну ідентичності. Слава позитивно переживала здобуття нового статусу, відчуваючи в ньому життєдайний потенціал, що вирізняло її в очах сина серед інших емігрантів: «Хай що відбувалося з нею в старій чи у новій країні, мама вперто знаходила причини радити. То був рідкісний дар. <...> Вона почувалася, як удома у своєму районі з акуратних сіро-зелених триповерхових будиночків» [2, с. 51–52]. Отже, в образах Ади Крук і Слави Блюд домінують протилежні семантичні акценти, що асоціюються з полярними моделями ідентичностей.

Антитетичними також постають образи чоловіків обох емігрантських родин. Батько Ніка докладає максимум зусиль, щоби досягти культивованого в Америці успіху: «Мій батько, котрий оплачував медичну освіту, працюючи на такій кількості робіт, що я всіх і не пригадую» [2, с. 74]. Через надмірну заклопотаність побутом і заробітчанством він відсторонився від попереднього життя, як і його дружина Слава. Природно, що й Нік відчував байдужість до родинної історії, не цікавився країною, де народилися батьки. Використання англійської мови у спілкуванні з сином ще більше віддалило молодшого Блюда від землі пращурів та її минулого, сприяючи формуванню американської ідентичності. Нік помічав зміни у ставленні батька до життя на Батьківщині, каталізатором яких стала смерть бабусі: «Вона померла до того, як батько відчув себе на своєму місці, й після її смерті він нічого не бажав, окрім як зачинити двері в минуле» [2, с. 240].

Натомість старший Крук не зміг прилаштуватися до нового стибу життя, що передбачав відмову від здобутого досвіду й готовність учитися: «Багато його друзів легко влились у нове життя, радо беручись за некваліфіковану працю. Вони вступали до вечірніх шкіл і з часом здобували відповідний ступінь і фах. <...> Здається, він дивився на рух уперед не з погляду матеріального успіху – Львові поривання були схожі на юнацькі: відшукати той грааль, який надасть сенсу всьому, що відбувалося з ним раніше. Без того пустеля щоденності не була для нього варта зусиль, а минуле розсипалося на порох» [2, с. 89–90]. Його професійні невдачі негативно позначалися на сімейних стосунках, у яких загострилися конфлікти й відчуження: «Ада зрозуміла: Львові бракує хоробрості дозволити синам любити його навіть тоді, коли він нічого не досяг» [2, с. 90]. Усвідомлення позиції

«лузера» у суспільстві, в якому порівняння з чужим успіхом є звичною річчю, призвело до родинної драми: Лев пішов з родини. Таким чином, його поведінка також відображає нездатність переходу на третю стадію в ініціаційному обряді, що доводить асоційованість цього образу з моделлю ідентичності, характерною для Ади.

До «порогових людей» можна зарахувати й молодшого Крука – Алекса, який обрав власний шлях до ідентичності, відкривши «для себе цілком американську тактику скасування минулого» [2, с. 61]. Хлопець змінив своє прізвище на Круко, що мало вказати на його італійське походження. На відміну від матері, Алекс намагався повністю відмежуватися від минулого, проте пошуки свого місця у новій реальності так і не завершилися бажаним результатом. Будь-які втручання попереднього життя юнак сприймав як загрозу, серед яких був приїзд закоханого в Аду поета Антона з Англії: «В Алекса просто кров закипіла: знову цей осоружний старий світ пробирається в його дім. Він відчув, як орда голодних привидів із довгими крейдяними тілами оточує його» [2, с. 82]. Юнак потерпав від нервових зривів, спричинених виснажливими пошуками себе: «Його життя було довгою кораблетрошею, нескінченим розривом особистості та «я» [2, с. 231]. Трагічна історія Алекса – наслідок неспроможності вийти з лімінальної фази («betwixt-and-between») [5, с. 465]).

В. Тернер указує, що в лімінальному періоді «в якості компенсації ініціант набуває особливої свободи, «священну владу» смиренного, слабкого і покірного. <...> Новачки є тимчасово невизначеними, перебуваючи поза звичною соціальною структурою. Це послаблює їх, оскільки вони не мають влади над іншими. Але це також звільняє їх від соціальних обов'язків. Це надає їм тісного зв'язку з асоціальною владою життя і смерті» [7, 59]. Сповнений деструктивної енергії, Алекс спрямував свій шлях до прірви: він зустрічався з багатьма дівчатами сумнівної поведінки та перебував у зв'язках із кримінальними елементами: «Алкоголь, наркотики, жінки: у віці крайнощів Алекс поводився відповідно – й урешті поплатився» [2, с. 231]. У його образі відображено й інші ознаки «лімінальних особистостей», визначених В. Тернером: «Лімінальність може бути для багатьох вершиною небезпеки, втручанням хаосу в космос, безладу в порядок <...>. Лімінальність може бути хворобою, відчаєм, смертю, суїцидом, падінням без компенсаторної заміни нормативних, чітко визначених соціальних зв'язків» [7, с. 77–78]. Загибель Алекса від втрати крові внаслідок смертельного поранення – результат його соціального падіння як «лімінальної особистості». Характеристики «порогової людини» можна екстраполювати й на образ старшого сина в родині Круків – Пола, який учинив самогубство після повернення з війни у В'єтнамі.

Прикладом моделі ідентичності, яка стрімко еволюціонує під впливом нового культурного середовища, є поет Антон, який «говорив правильною, аж книжною, англійською про те, як важливо цінувати і плекати культурну спадщину нової батьківщини» [2, с. 119]. У лекції, яку він виголосив перед емігрантами,

було акцентовано потребу в самовизначенні через чужу мову. Утім, така позиція й бажання притлумити родову та історичну пам'ять мали руйнівні наслідки для його творчості: «Того дня, коли він залишив свою країну, закрилися джерела його поезії» [2, с. 169]. Утрата ним поетичного натхнення – доказ того, що «асиміляція ніколи не буває безпосередня чи безболісна» [2, с. 241]. Книга «Посол мертвих», написана Антоном, – символічна історія життя Ади, яка «народилась у місті Воскресіння на річці Пам'ять» [2, с. 127], – увиразнює кореляцію цього жіночого персонажа з мотивом пам'яті. У словах американського солдата О'Фланнагана, з яким спілкувався Антон, – артикуляція ідеї про формування емігрантської ідентичності: «Ми нація, хоча для громадянства не обов'язково народитись у нашій країні. Старі визначення переписано. Для того, щоби земля була твоя рідна, з неї не обов'язково вирости» [2, с. 167]. Утім, роман А. Мельничука свідчить про те, що такий шлях формування нової ідентичності не завжди узгоджується з моральними імперативами особистості.

Розглядаючи феномен лімінальності, В. Тернер оперує терміном *communitas* на позначення об'єднання людей, які разом перебувають у маргінальній стадії перехідного ритуалу. Українських емігрантів в Америці можна вважати своєрідною версією *communitas*, яким притаманні спонтанність і самоутворюваність, перебування поза соціальною структурою, що не виключає наявності фрагментарних структурних зв'язків [6]. Перебуваючи поза Батьківщиною, вони об'єднувалися у громади, щоби полегшити адаптацію на чужині: «Розлучені під час війни й зустрівшись після неї у Штатах за тисячі кілометрів од дому, ці люди разом намагалися скласти до купи уламки своїх доль, своєї країни, прив'язуючись одне до одного міцніше,

ніж усвідомлювали» [2, с. 19]. Єдність життя емігрантів відображена в елементах спільного побуту: «Обід був громадською справою: він відбувався на поточених шашелем столиках під соснами. Матері утворювали змовницьку коаліцію, збирались і застеляли стіл цератою, ставили на нього паперові тарілки. Опівдні де не бралася ціла батарея страв: зазвичай холодний борщ, а до нього сосиски, шинка та домашній хліб» [2, с. 45]. А. Мельничук моделює колективний образ переселенців, більшість із яких приховували тіні минулого в бажанні здобути новий статус: «Імігранти бажали демонструвати суспільству певне обличчя: при краватці, при дружині, зі вчасними виплатами за іпотекою, з дітьми-спортсменами. Вони не мали такої впевненості, щоби показати себе справжніх: їх жахало те, що видавалося їм власним темним боком» [2, с. 185].

Таким чином, роман А. Мельничука можна вважати художньою версією етапів ініціації, визначених у теорії лімінальності, причому полярність моделей ідентичностей у творі обумовлена перебуванням персонажів на різних стадіях обряду переходу. Другу (лімінальну) фазу уособлює родина Круків (Ада, її чоловік Лев, сини Алекс і Пол): їхня трагічна доля відображає нездатність завершити ініціацію та пристосуватися до життя в новому статусі громадян Америки. Третю стадію (возз'єднання) репрезентує сім'я героя-оповідача Ніка Блюда (він і його батьки), а також поет Антон, яким вдалося успішно завершити перехідний обряд і асимілюватися в іншому культурному середовищі, змінивши ідентичність. Перспективи подальших досліджень убачаємо у використанні теорії лімінальності для вивчення художньої інтерпретації еміграційних процесів, у детальнішому аналізі образів-персонажів, що є проєкціями «порогових особистостей».

Список використаних джерел

1. Кассирер Э. Философия символических форм. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. Т. 2. 280 с.
2. Мельничук А. Посол мертвих. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 304 с.
3. Шевчук З. Раби роду : рецензія на роман «Посол мертвих» Аскольда Мельничука. URL : <http://litakcent.com/2018/09/04/rabi-rodu-retsenziya-na-roman-posol-mertvih-askolda-melnichuka/> (дата звернення: 12.04.2019).
4. Encyclopedia of Psychology and Religion. New York : Springer, 2010. 1023 p.
5. Turner V. Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. URL: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2195> (дата звернення: 04.04.17).
6. Turner V. In and Out of Time: Festivals, Liminality and Communitas. URL: aculty.buffalostate.edu/fishlm/articles/turner.pdf (дата звернення: 04.04.17).
7. Turner V. Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual: an Essay in Comparative Symbolology. URL: https://scholarship.rice.edu/.../article_RIP603_part4.pdf (дата звернення: 08.04.17).

Г. И. Бокшань,

Херсонский государственный аграрный университет,

г. Херсон, Украина

МОДЕЛИ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В РОМАНЕ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА «ПОСОЛ МЕРТВЫХ»

В статье определены особенности моделей идентичности, а также их эволюции в условиях эмиграции, визуализированных в романе А. Мельничука «Посол мертвых». В качестве теоретической основы исследования использована теория лиминальности, разработанная А. ван Геннепом и В. Тернером. Охарактеризованы полярные модели идентичностей, репрезентированные семьей Крук и родными героя-рассказчика Ника Блюда. Определено, что антитетичность является отличительной поэтикальной чертой романа А. Мельничука, в котором бинарные оппозиции функционируют на образном, мотивном и сюжетном уровнях. Внимание сосредоточено на специфике создания характеров женских и мужских персонажей, которые воплощают полярные модели идентичностей. Акцентируется корреляция образов произведения с

мотивом памяти. Коллективный образ украинских эмигрантов рассматривается как проекция *communitas* (по В. Тернеру) – объединение людей, которые вместе пребывают в маргинальной стадии переходного ритуала. Сделан вывод о том, что роман А. Мельничука является художественной версией этапов инициации, выделенных в теории лиминальности, причем полярность моделей идентичностей в произведении обусловлена пребыванием персонажей на разных стадиях обряда перехода.

Ключевые слова: эмиграция; модели идентичностей; теория лиминальности; лиминальная стадия; инициация; антитетичность; бинарные оппозиции; мотив памяти.

H. Bokshan,
Kherson State Agricultural University,
Kherson, Ukraine

**MODELS OF IDENTITIES IN ASKOLD MELNYCZUK'S NOVEL
AMBASSADOR OF THE DEAD**

The purpose of the study is to examine the features of the evolution of identity models under conditions of emigration visualized in A. Melnychuk's novel *Ambassador of the Dead*. The methods used to achieve the purpose of the research are contextual, intertextual, semiological and psychoanalytical. The theoretical foundations of the research are the theory of liminality, developed by A. van Gennep and V. Turner. The paper introduces the results of the analysis of polar identity models represented by the Kruks and the family of the character-narrator Nick Blut conducted for the first time. The paper finds out that antitheticity is a characteristic poetical feature of A. Melnychuk's novel, in which binary oppositions manifest themselves on character, motif and plot levels. It focuses on the peculiarities of creating female and male characters, embodying the polar identity models. The study identifies the correlation of the novel characters with the motif of memory. It considers the collective image of Ukrainian emigrants as a projection of «*communitas*» (by V. Turner) – the community of people who are together on a marginal stage of the rite of passage. The findings of the study can be useful in further research on the interpretation of identity models in fiction. They make it possible to draw a conclusion that A. Melnychuk's novel is an artistic version of the initiation stages distinguished in the theory of liminality and the polarity of identity models in this literary work is explained by the characters' being on different stages of the rite of passage.

Key words: emigration; identity models; theory of liminality; liminal stage; initiation; antitheticity; binary oppositions; the motif of memory.

МІСЦЯ І НЕ-МІСЦЯ У РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВІАДА»

Статтю присвячено дослідженню особливостей репрезентації простору Москви крізь призму категорій М. Оже «місце» і «не-місце». З такої перспективи вирізняються простори, пов'язані з різними виявами ідентичності протагоніста роману «Московіада»: ті, котрі утверджують її або дозволяють їй себе оприявити, і ті, де національна ідентичність персонажа губиться, розмивається. У чужорідному міському просторі та багатонаціональному гуртожитку Отто має підсвідомий страх втрати чи розмивання власної національної ідентичності, що виражається у нарочито показовому її декларуванні, як-от вивішування портретів українських гетьманів. Москва зображена як простір не-місць, що загрожує особам, котрі потрапляють у силове поле імперії, втратити власну самобутність. Шлях через Москву викликає асоціації не лише з давньогрецьким епосом, але і з Дантовою «Божественною комедією», бо це шлях крізь пекло, у якому герой виживає і, хоч і з глибоким пораненням та морально спустошений, повертається на батьківщину.

Ключові слова: антропологічне місце; не-місце; національна ідентичність; постмодернізм; роман.

Творчість Ю. Андруховича неодноразово була об'єктом досліджень як українських, так і закордонних науковців. Тематичний діапазон розвідок, присвячених поезії, прозі й есеїстиці автора є доволі широким. Зокрема увагу дослідників привертала особливість хронотопу його романів. Здійснюючи аналіз у контексті постмодерної естетики, науковці акцентували на глибокій символічності часопросторової системи, котра виразно промовляла до читачів, оголюючи болючі місця національної пам'яті, а про неї на час написання романів ще за інерцією говорилося доволі обережно.

Перші три романи Андруховича – «Рекреації», «Московіада» і «Перверзія» – дослідники об'єднують у трилогію через подібність образної системи і хронотопу, тому власне аналіз останнього здебільшого здійснювався паралельно у всіх романах [8].

Особливість часопростору «Московіади» окремо розглядалася у статтях К. Перинець, О. Севрука, а також у рамках тематично ширших досліджень творчості Ю. Андруховича, зокрема Т. Гундорової, Пер-Арне Будіна, О. Запорожченка.

Дослідження просторової сфери набули впродовж останніх десятиліть популярності через можливість аналізу культурних явищ з іншої перспективи. Сприйняття тих чи інших просторів має не лише естетичне значення, а здебільшого є культурно та історично маркованим. Особливо означені маркери вияскравлюються у посттравматичній – передусім постколоніальній чи посттоталітарній культурі, де тривалість колективного посттравматичного стану найдокладніше прослідковується завдяки художнім текстам. Якщо масова культура схильна швидко забувати, піддається новочасним інформаційним маніпуляціям і

більш адаптивна до актуальної ситуації, то література, котра потребує досвідченого і вдумливого читача, уважніша до проблеми збереження національної пам'яті, зокрема травматичної. Доволі часто вона виражена у формах палімпсестного характеру художнього простору. Власне тому чимало досліджень сучасних як українських, так і іноземних авторів спрямовані на аналіз специфіки пам'ятання просторів, зміни їхньої функціональності, зміни ідентичності тощо, залучаючи зокрема поняття «місця» і «не-місця». Останні є філософськими та культурологічними конструктами, введеними в науковий обіг завдяки праці М. Оже «Не місця. Вступ до теорії гіпермодерну». Ці категорії дали можливість осмислити специфіку сприйняття простору при взаємному накладанні особистісних і суспільних, одиничних і колективних проєкцій, розширюючи таким чином інтерпретаційне поле аналізу просторів у загальнокультурному та мистецькому (зокрема художньому) виявах. Сучасне літературознавство активно послуговується термінологією М. Оже, передусім при аналізі творів ХХ–ХХІ століть. Переплетення просторових пластів – реальних та уявних, видимих і невидимих, містичних і фантазмагоричних тощо, розкриває смислову глибину художнього тексту та історичних контекстів. Простори перестають бути безмовними, а набувають самобутнього голосу, котрий за суттю є поліфонією предківських голосів.

Згадані категорії «місць» і «не-місць» мають антропологічний вимір з огляду на їх функціональність. Місцями, або антропологічними місцями, М. Оже називав простори, які є концентратом історії, мають власну ідентичність або відображають специфіку мешканців певної території, водночас здійснюють пара-

лельний вплив на формування ідентичності своїх жителів. Місця переповнені знаками і символами, котрі демонструють тяглість поколінь, часом є проекцією влади на простір, її репрезентацією тощо. Не-місця натомість позбавлені власного обличчя, є частиною епохи гіпермодерну, тобто того світу, який перетворює історію на продукт споживання, створює уніфіковані, впізнавані у різних куточках світу простори, відокремлені від культури і традиції місцевого населення, і навіть ті, котрі мають позірний зв'язок з минулим, цілковито вихолощені, позбавлені власне локального колориту. Отож, антропологічне місце – це «символічна конструкція простору» [5, с. 25], що підкреслює вагомість того чи іншого місця кожного разу, коли здійснюється взаємодія з ним. Антропологічні місця, на думку М. Оже, дозволяють «жити в історії, а не творити її» [5, с. 26]. Тобто індивід чи колектив оточує себе матеріальними ознаками минулого, котрі утворюють їхню самобутність та ідентичність. При цьому варто зауважити, що М. Оже розмежовував «місця пам'яті» та «антропологічні місця». Перші, вважав він, були репрезентацією того, чим індивід або колектив більше не є. Це також спонука до творення історії, а не життя в ній. Як бачимо, за М. Оже, відмінність між «антропологічними місцями» та «місцями пам'яті» полягає у рівнях наближеності історії до індивіда та його життя і водночас у характері відношень між індивідом як частиною колективу та його історією, яке відтак може бути творчим або пасивно споживацьким. Проте навіть у такому визначенні помітно, наскільки тонка межа між цими поняттями.

В есе «Від міста уявного до міста-фікції» М. Оже акцентував на романному характері міста. Події романів XIX–XX століть розвивалися здебільшого в урбанному просторі. Твори митців, котрі жили у певному місті та любили його, становлять своєрідний просторовий текст і основу для сприйняття міста, є джерелом стереотипів і локальних міфів. Неосяжність міського простору створює підґрунтя для приховування таємниць, а відтак і вже згаданих локальних міфів, але у той же час є місцем людської самотності та загуленості – як вимушеної, так і зумисної. Місто, на думку М. Оже, існує завдяки сфері уявного: це вона одночасно наповнює місто і наповнюється ним. Залежно від типу уявлюваного філософ виділив три типи міст: місто-пам'ять, місто-зустріч і місто-фікція. Останній є найбільш агресивним за суттю, адже загрожує існуванню двох попередніх видів. Це передусім великі міста, котрі заманюючи у своє енергетичне поле, створене завдяки різним типам образів, передусім екранним і текстовим та проекціям людських мрій про щасливе майбутнє, не відпускають тих, хто в них розчарувався.

Саме містом-фікцією постає Москва у «Московіаді» Андруховича. Більшість громадян колишнього Радянського Союзу сприймала її як величне місто-мрію, вона була «улюбленою казкою озброєних голодранців» [1, с. 107] завдяки вдало продуманим міфам, а також не менш продуманим архітектурним рішенням, котрі створювали ілюзію величності. Це «місто гранітних вензелів, мармурового колосся і п'ятикутних зірок завбільшки із сонце» [1, с. 106].

Для радянської людини Москва була до певної міри сакральним містом, втіленням влади, сили й авторитету. У «Московіаді» автор десакралізує столичний простір двома способами: через сприйняття головного персонажа і через введення фантазмагоричних просторів, паралельних вимірів, котрі можна кваліфікувати як не-місця. Для Отто фон Ф. Москва позбавлена тих позитивних величних ярликів, котрі міфологізують і освячують її простір. Його сприйняття належить до сфери профанного, а не сакрального, бо зрештою, міста, котрі відвідує М. Отто, належать до іншої Москви, позбавленої столичного лоску, виразних зв'язків з історією. Це цілком посполитий простір, котрий важко означувати як «антропологічне місце». Навіть ті об'єкти, яких можна було б допасувати до такої дефініції, як-от відомий серед бідного мистецького вільнодумного середовища пивбар на Фонвізіна, все ж розчаровують своєю буденністю і злиденністю. Згаданий пивбар є суцільним розчаруванням для галицького ментального нащадка імперії Габсбургів Отто фон Ф., для якого саме слово пивбар викликає асоціацію із затишком старовинного простору: «гадав <...> за старими галичанськими уявленнями, що пивбар – це обов'язково затишна і суха печера на старовинній брукованій вулиці, де на вивісі симпатичний чортик з округлим від зловживань кендюшком, де тьмяне світло, неголосна музика, а кельнер вживає незбагненне словосполучення «прошу пана» [1, с. 49–50]. Замість такої ідилічної картини існує «збірна-розбірна піраміда, щось наче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою. Ангар для пияків», а за ним – «шмат рівнини, обмежений металевими стовпами, на яких тримається пластиковий дах. Стін немає. Лише колючі дроти, під'єднані до загальної електромережі» [1, с. 50]. З наведеної цитати складається враження, що пивбар на Фонвізіна є радше в'язницею або концтабором з його обгородженнями колючим дротом. У самому тексті його схарактеризовано як частину інфернального простору, «такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла» [1, с. 50]. При вході належить сплатити «мито для Вельзевула, інтереси якого <...> представляє криміногенний молодик» [1, с. 50]. Виразна схожість пивбару з місцями позбавлення волі, вочевидь, не випадкова. Пивбар, де митці нібито мали простір для власної свободи, насправді за своєю істинною суттю був не чим іншим, як ще однією фікцією, продуктивною цим містом. Це простір ілюзії свободи, бо вона насправді контролювана. Це свобода легітимізована тоталітарною владою, тому її справжність можна поставити під сумнів.

Простір Москви у романі Андруховича тяжко аналізувати як реальний. Він всуціль пропущений крізь призму сприйняття Отто фон Ф., його фантазію і культурно-історичний контекст, із яким він ментально пов'язаний. У тексті все ж наявні окремі реальні локації, котрі радше виконують функцію умовного підтвердження того, що простором розгортання подій є саме Москва. До прикладу, Отто «зачіпається» за реальні московські локації, обдумуючи шлях до дому Кирила: «сісти в метро, Серпухівською лінією домчати аж до станції Боровицька», що під самим Кремлем. З

«Боровицької» перейти на Арбатську...» [1, с. 79]. Означені об'єкти неможливо кваліфікувати як антропологічні місця, оскільки вони не відображають ідентичності ні простору, ні мешканців, котрі його заселяють, а є власне маркерами ідентифікації міста.

Виділення «місць» і «не-місць» у художній літературі доволі умовне, адже здебільшого ці категорії є максимально суб'єктивізовані. Як вже говорилося вище, у випадку роману Андруховича, на сприйняття простору накладаються культурно-історичні контексти, і становище самого головного персонажа як інтелектуального мігранта. Міграція Отто фон Ф. дає можливість відстороненого споглядання простору Москви, з усвідомленням, що це не місце постійного проживання. Причому це простір уже чужої країни, що вкупі створює іншу рецептивну перспективу. Москва для Отто – «ще місто тисячі та одної катівні. Високий форпост Сходу перед завоюванням Заходу. Останнє місто Азії, від п'ятих кошмарів якого панічно втікали знекровлені та германізовані монархи <...>. Місто більшовицького ампіру з висотними почварами наркоматів, з тасмними під'їздами, забороненими алеями, місто концтаборів <...>. Воно вміє тільки пожирати <...>. Це місто втраг. Добре було б його зрівняти з землею <...>. Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці. Може, потім вона спроможеться на щось гарне» [1, с. 106–107]. Простори, перелічені у наведеній цитаті, за класифікацією М. Оже можна було би кваліфікувати як не-місця, адже вони максимально безликі, десуб'єктивізовані, це транзитні місця, і транзит цей насильницький, адже йдеться про катівні, місця допитів, місця зради і випробування людського сумління. Проте у свідомості українця означені простори важко кваліфікувати як не-місця, адже це простори страху і насильства, безпосередньо спрямованого проти його співвітчизників. Це метонімічні простори, коли за назвою частини мається на увазі ціла каральна система. Їх радше можна було би означувати як місця посттоталітарної колективної пам'яті, котра починає накладатися навіть на ті простори, котрі не мають жодного стосунку до колективної травми, але володіють глибшим латентним смислом. З цієї перспективи сприймається, до прикладу, Останкінська вежа, котру за критеріями М. Оже можна кваліфікувати як антропологічне місце. Вежа є набором символів: від одного із означників радянського технічного прогресу до символу Москви як інформаційного центру. У романі Андруховича її репрезентовано як символ психологічного й інформаційного пригноблення. Вежу не видно з вікна гуртожиткської кімнати Отто, проте «близька її присутність відчувається щохвилини»: вона «випромінює щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії» [1, с. 9]. Це власне реалізація політичної мови через мову просторову і водночас втілення самої влади, котра матеріалізувалася у даній споруді. Про подібне оприявлення влади у просторі писав М. Оже, аналізуючи роль монументів, які на його думку, виражають «ідентифікацію влади з місцем, де ця влада здійснюється» [5, с. 29]. Спосіб репрезентації столичного простору, сформований під впливом колоніальних мітологем та ідеологем [див.: 3, с. 140], оприявнюючи

його ауратичний вимір, за визначенням В. Беньяміна, який відчутний у пануванні «аури чогось секретного, забороненого». Таке відчуття з'являється як емоційне підсилення знань про те, що «тут поховано мільйони злочинів» [1, с. 163].

Повертаючись до навантаженості просторів минулим, доцільно взяти до уваги думку Т. Гундорової, котра розглядала таку особливість як одну з характеристик колоніального персонажа, пам'ять якого сформована на основі пережитого травматичного колективного минулого. Етап сприйняття імперського простору крізь призму минулого є неминучим, оскільки воно позначене травмою, завданою вихідцями з цієї території. Тому такий тип рецепції – не лише характеристика колонізованого, але й ознака травматизованого суб'єкта, бо, до прикладу, з такої ж перспективи бачать простір жертви Голокосту і їхні нащадки. Зрештою, території, ландшафти самі по собі не навантажені жодним чином. Вони набувають своєї вартості, власних смислів лише крізь призму особистісного сприйняття. Накладання різних значень, пам'ятей, асоціацій на один і той же простір, з одного боку розширює його текстовий рівень, проте створює конфліктне енергетичне поле, де стикаються різні версії минулого. Тому переплетення минулого з теперішнім, на думку М. Оже, ускладнює останнє [5, с. 32], створюючи підґрунтя для сприйняття простору як полірівневого палімпсесту. Найкращим підтвердженням цьому є сучасні художні твори з домінуванням історичної тематики, причому не лише українських авторів.

Простори, котрі радше можна ідентифікувати як не-місця, аніж власне антропологічні місця, у «Московіаді» переважають. Гуртожиток, пивбар, Дитячий світ, станція метро, потяг – виразно транзитні простори, не позначені власною ідентичністю. Це також простори особистісної самотності і загубленості. Отто блукає відділами Дитячого світу, а потім губиться у нетрях московської підземки, виходячи на шлях урядової тасмної лінії метро. Як вже йшлося вище, поняття «не-місця» М. Оже ввів здебільшого для позначення просторів, котрі характеризують епоху гіпермодерну. І хоч на час написання твору, який, до речі, практично збігається з виходом книги М. Оже, Москва не була маркована гіпермодерними ознаками, проте це чи не єдине місце у межах колишнього Радянського Союзу, котре найлегше піддавалося цьому процесові як мегаполіс.

Означені не-місця підпадають під класифікацію просторів М. Оже передусім своєю безликістю. Як приклад – магазин «Дитячий світ». Здавалось, це мало би бути місце, переповнене кольорами, радістю, позитивними емоціями, натомість це ще один чорнобілий простір, звідки починається процес ментальної уніфікації населення: «Саме тут, у цих залах, на цих поверхах, у цих безглузких чергах за нічим наші діти втрачають своє дитинство і перестають бути дітьми. Виходять звідси сформованими дебілами, придатними тільки для будівництва комунізму чи реального соціалізму, чи якихось подібних абсурдних занять» [1, с. 143].

Окрім М. Оже чимало філософів і антропологів зверталися до осмислення проблеми простору/-ів, пропонуючи різноманітні класифікації його різновидів. Важливим при цьому залишається смисловий стрижень, навколо якого він розбудовується: співвіднесеність простору з історією і пам'яттю. Зокрема Огюстен Берк запропонував два напрямки характеристики міського простору – топосний і хоретичний. Перший з них передбачає картографічну точність, тоді як другий невід'ємний від процесу усвідомлення місця, що відтак означає співвіднесеність з духом місця і його пам'яттю. Тому хоретичний принцип сприйняття місць і просторів можна назвати чуттєвим. Вочевидь, саме цей принцип найкраще характеризує специфіку сприйняття і репрезентації просторів у художній літературі. Він же дає можливість письменникові залучити до просторового опису власні асоціації, переживання, спогади, чутки і міфи. Відштовхуючись від такої класифікації, простір Москви у «Московіаді» можна також означити як «хоретичний».

Неможливо також оминати питання впливу літературних алюзій, закладених у назві роману, не лише на фабульну організацію тексту, але й на специфіку художнього просторового конструювання. Вочевидь, назва «Московіада» апелює до давньогрецького епосу – «Іліади». У самому тексті роману неодноразово проводяться паралелі з гомерівськими поемами, виявлення й аналіз яких здійснено у дослідженні Л. Зеленко. Виразним підтвердженням літературних паралелей є не лише постмодерна колажна за суттю естетика, але й сама зовнішня форма назви роману, виражена у словотворі: Москові-ада, Ілі-ада. І хоч формальні ознаки оприявнюють алюзії до згаданої Гомерової поеми, проте за суттю роман Андруховича ближчий до «Одіссеї», якщо не до «Божественної комедії». Оскільки простір Москви репрезентовано як демонічний, десакаралізований, позбавлений радянських міфів, то цілком логічно напрошується аналогія із Дантовим «Пеклом». Отто сходить із сьомого поверху гуртожитка у міський простір, проходить пивбар на Фонвізіна, який, як уже згадувалося, сприймався як перший етап вступу до пекарного простору, потім «Закусочную», «Дитячий світ», лабіринти урядового метро, як найглибшого рівня проникнення у підземний урбанний простір, і завершується сходження у пекло конференц-залом, де відбувається зібрання духів, котрі вирішують долю України. Беручи до уваги алюзивну й цитатну естетику постмодернізму, проведення таких паралелей цілком обґрунтовані. З такої перспективи стає очевидним ефемерність зображуваного простору, у якому немає місця власне антропологічним місцям, а є лише не-місця, бачення яких продиктовані ідентичністю головного персонажа.

Дослідники творчості Андруховича акцентували на межовій ментальній позиції його персонажів між минулим і теперішнім. Т. Гундорова відзначала, що

Отто втрачає свою ідентичність в імперському просторі. Проте радше скидається на те, що він її намагається зберегти різними способами, незважаючи на зовнішній тиск, передусім обвішуючи гуртожитські стіни портретами козаків і діячів ЗУНР. У сприйнятті кожного простору відображається ідентичність Отто, ба більше – вона навіть утверджується, бо зрештою, герой роману повертається додому, хоч і спустошений, поранений, проте з виразним усвідомленням того, де є його дім, тобто з усвідомленням власної територіальної приналежності.

Зрозуміло, що поняття антропологічних місць і не-місць є умовним і позначає способи рецепції і репрезентації просторів у культурі. У романах Андруховича, зокрема і в «Московіаді», змальовані не-місця – це не лише гіпермодерні простори, а передусім ті, котрі гіпотетично реальні, і радше існують у масовій свідомості, як-от урядове метро чи інфернальні простори, де вершиться доля народів. Ці не-місця відображають колективні уявлення про особливості здійснення політики, про ті сфери, про котрі відомо лише небагатьом, але результати діяльності котрих впливають на долю більшості.

Проведене дослідження окрім аналізу місць і не-місць у романі Андруховича, побіжно зачіпає проблему впорядкованості терміносистеми пов'язаної з культурологічною характеристикою просторів. Особливо це стосується термінів «місць пам'яті» (П'єр Нора) і «антропологічних місць» та «не-місць» (М. Оже), котрі принципово важливі для аналізу просторів, пов'язаних із травматичною пам'яттю, адже травма вносить свої корективи у смислове наповнення означених понять. Вона інакше маркує простори, виділяючи власні місця і не-місця, наявність котрих можна зчитати лише її жертвам. У контексті аналізованого роману Андруховича це оприявнюється на просторах, котрі для москвичів є звичайними непримітними не-місцями, а для українців натомість є місцем травматичної колективної пам'яті.

Проаналізована специфіка просторової організації роману Андруховича «Московіада» крізь призму категорій «місць» і «не-місць», введених М. Оже, є лише невеликим пазлом загальної картини проблеми просторовості у сучасній постмодерній прозі, передусім українській, хоча зрозуміло, що це цікаве поле для проведення компаративних досліджень, особливо на матеріалі посттравматичних культур, де просторові накладання і виразні зовнішні деформації є виразнішими. Студії в цьому напрямку наразі лише починаються, і одним із найпомітніших результатів є, зокрема, поява книги Я. Поліщука «Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі» (2018), де особливу увагу приділено творчості В. Лиса, С. Жадана та ін. Проте зрозуміло, що тема потребує подальшої розробки як літературознавче та культурологічне явище.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жаків. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005, 256 с.
2. Будін Пер-Арне. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада». *Слово і час*. 2007. № 5. С. 62–66.

3. Гундорова Т. Карнавал Юрія Андруховича: історія саморуйнації. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*. Київ : Критика, 2013. С. 137–153.
4. Зеленко Л. П. Реалізація зв'язків заголовка з текстом у постмодерністському творі (на матеріалі романів Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада»). URL: Slovzbir.onu.edu.ua/article/download/131989/12389.
5. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 136 с.
6. Перинець К. Художня природа московського простору в романі Ю. Андруховича «Московіада». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2012. Вип. 30. С. 234–238.
7. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги-XXI, 2018. 272 с.
8. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича. *Слово і час*. 2010. № 3. С. 70–81.
9. Скопина М. В. Феномен «места» и «не-места» в постиндустриальном городе. *Вестник МГСУ*. 2013. Вып.1. Философия. С. 66–71.

Г. О. Выпасняк,

НУ «Львовская политехника», г. Львов, Украина

МЕСТА И НЕ-МЕСТА В РОМАНЕ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВИАДА»

Статья посвящена исследованию особенностей репрезентации пространства Москвы через призму категории М. Оже «место» и «не-место». С такой перспективы отличаются пространства, связанные с различными проявлениями идентичности протагониста романа «Московиада»: те, которые утверждают ее или позволяют ей себя проявить, и те, где национальная идентичность персонажа теряется, размывается. В инородном городском пространстве и многонациональном общежитии Отто чувствует подсознательный страх потери или размывания собственной национальной идентичности, выражающийся в нарочито показательном ее декларировании, например, вывешивание портретов украинских гетманов. Москва изображена как пространство не-мест, которое грозит лицам, попадающим в силовое поле империи, потерять собственную самобытность. Путь через Москву вызывает ассоциации не только с древнегреческим эпосом, но и с «Божественной комедией» Данте, поскольку это путь через ад, в котором герой выживает и, несмотря на глубокое ранение и моральную опустошенность, возвращается на родину.

Ключевые слова: антропологическое место; не-место; национальная идентичность; постмодернизм; роман.

Н. Выпасняк,

National University "Lviv Politechnic", Lviv, Ukraine

PLACES AND NON-PLACES OF *MOSKOVIADA* BY YURIY ANDRUKHOVYCH

Places and *non-places* as philosophical and cultural categories invented by Marc Auge opened a new perspective of analyzing the special features of space, mainly urban space. Our research analyses the space of Moscow, as it represented in Yuriy Andrukhovych's novel *Moskoviada*, written in 1992, the year after Ukraine had got its independence. Auge's categories gave an opportunity to understand how the space – in the eyes of a writer – could influence the identity of the main character. M. Auge assumed that anthropological places could either make a personal identity or keep an identity that had been made before. Non-places though have an opposite influence. They destroy an identity or make it unclear.

The space of Moscow is shown as matching non-places that represented as hell on the Earth. People, who live there become mental zombies, thoughtless brainless bodies. Otto tries to resist it but fails. He manages to save his own identity but fails to save the body. His only weapon against the reality is alcohol and the open declaration of his origin, but even the last one is only possible in a small space of his campus room. Otto's road through Moscow is represented through the allusion of Dante's way to hell. His perception of the urban space of Moscow is determined mainly by Ukrainian history and the history of Russia-Ukrainian relations, where his motherland has constantly been oppressed by the northern neighbor.

Key words: places; non-places; national identity; postmodernism; novel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список використаних джерел

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

Ю. А. Ганошенко,

Запорожский государственный медицинский университет,
г. Запорожье, Украина

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

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

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

Yu. Ganoshenko,

Zaporizhzhya State Medical University,
Zaporizhzhya, Ukraine

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

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

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

ВІТАЛІЙ КЕЙС І УКРАЇНСЬКЕ ШЕКСПІРОЗНАВСТВО: ВЕКТОРИ, ВИМІРИ ТА ПРОДУКТИВНІСТЬ ДІАЛОГУ

*«...перекладач переводить вірш
на інший біг, веде його, мов машину,
по іншій дорозі аж поки він виростає в силі,
наче скиталець,
який відкриває листа»*
Стенлі К'юніц
(пер. В. Кейса)

Стаття присвячена дослідженню діяльності літературознавця, критика, перекладача В. Кейса. Відзначається, що на світогляд та літературний стиль інтелектуала значною мірою впливали складні політичні та суспільні процеси, соціокультурна ситуація у світі другої половини ХХ та початку ХХІ століття. У процесі роботи проаналізовано, яким чином т. зв. «подвійна ідентичність» філолога-інтелектуала сприяла формуванню особливого перекладацького стилю та посилювала динаміку співпраці з вітчизняними та зарубіжними авторами. Зокрема, увага авторки зосереджується на текстах інтерв'ю, особистих листах, публікаціях у пресі, що висвітлюють діяльність В. Кейса саме в контексті сприяння розвитку українського шекспірознавства. Окреслено три основні напрями діяльності критика та наголошено, що творча спадщина В. Кейса органічно доповнює досягнення розвитку вітчизняних і зарубіжних студій доробку В. Шекспіра.

Ключові слова: діаспора; еміграція; подвійна ідентичність; перекладацьке кредо; крос-культурний діалог.

Одним із найважчих завдань для кожного народу є збереження системи національних цінностей, що набуває особливої зачужості в епоху змін і перетворень. По суті, для України ця епоха є станом перманентним, оскільки більшість націєтворчих процесів відбувається не завдяки, а всупереч низці факторів. Три хвилі еміграції ХХ століття спровокували напружену організаційну та культурно-освітню діяльність української діаспори. Духовно-культурний доробок, що формувався поза територіальними межами України, поступово став своєрідним концентратом української ідентичності. Письменниками та культурними діячами діаспори було створено величезне інформаційне поле, яке сприяло «...оприявленню нації в культурно-цивілізаційному просторі й історичному часі» [3, с. 13]. Імена Е. Андієвської, О. Архипенка, С. Гординського, Юрія Клена, О. Лятуринської, Є. Маланюка, О. Стефановича, І. Огієнка, Д. Чижевського, М. Шлемкевича та ін. стали відомі широкому загалу і, як зазначив дослідник І. Фізер, «...Україна для цих діячів була реальнішою дійсністю, ніж дійсність, у якій вони жили на еміграції» [26, с. 14]. Згідно з даними дослідження С. Луцій, протягом другої половини ХХ століття в

доробку письменників діаспори налічується понад 100 романів: діалогій, трилогій та тетралогій, адже саме жанр роману давав можливість реалізувати письменникам культурну, історієвірну та націєвірну місію [17, с. 21].

Взаємодія досвіду національної літератури та літератури європейської у творчому доробку письменників-емігрантів є однією з ключових проблем літературознавства, що потребує ґрунтовного дослідження. Однак цілісне осмислення всієї глибини національного самовираження поза межами країни є неможливим без вивчення творчої спадщини інтелектуалів-емігрантів, що сприяли долученню української культурної спільноти до зарубіжних літературних творів, а також артикуляції українських інтелектуальних і літературних здобутків на світовому рівні.

Саме в цьому контексті цікавим об'єктом міжпредметних наукових розвідок постає творчий доробок В. Кейса, який доклав чимало зусиль, щоб представити україномовній спільноті твори В. Блейка, Т.-С. Еліота, П. Пайнса, Дж. Чосера, В. Шекспіра та ін., тим самим підтверджуючи самодостатність і повноту національної мови. У творчому портфоліо цього філолога-інтелектуала

присутні не тільки переклади т. зв. «класичних» творів, а й неповторні, часом епатажні літературні експерименти сучасних українських авторів, зокрема, поезія В. Голобородька. Саме В. Кейс першим представив цього поета англомовній аудиторії.

Хоча динаміка та основні тенденції розвитку літератури діаспори постають одним із першочергових завдань сучасних дослідників, інтелектуальний доробок перекладачів і вчених-філологів, що були змушені працювати поза межами України, як зокрема В. Кейс, вивчений лише в контексті діяльності Нью-Йоркської групи, тож усе ще потребує суттєвого осмислення та міждисциплінарного дослідження.

Грунтовним дослідженням і бібліографуванням українських перекладів 20–30-х років займався М. Москаленко. Фактично саме його роботи є основою для подальших публікацій та наукових розвідок дослідників, що вивчали літературно-мистецьку діяльність представників української діаспори. Зокрема, проза привернула до себе неабиякий науковий інтерес Ю. Барабаша, І. Бурлакової, Р. Гром'яка, М. Жулинського, О. Пресіч, В. Прушко, С. Лушій та ін. Дослідженням лірики займаються О. Астаф'єва, В. Моренець, З. Лановик, І. Котик, М. Котик-Чубінська та ін. Теоретичним підґрунтям цієї наукової розвідки є монографії та праці І. Дзюби, І. Качуровського, Л. Коломієць, Т. Остапчука, М. Стріхи.

Об'єктом дослідження є безпосередньо переклади творів В. Шекспіра, здійснені В. Кейсом, а також тексти листів, інтерв'ю та інформативні повідомлення в періодиці, які тематично чи проблемно близькі до шекспірознавчого дискурсу.

Існують численні наукові розвідки, присвячені проблемі формування творчого літературного доробку української діаспори та його впливу на загальнонаціональну літературу. Недостатньо дослідженим є життєвий та творчий шлях В. Кейса, який не був письменником, проте доклав чимало зусиль для того, щоб представити царину українського слова світові та водночас долучити українських читачів до творів світової класики. Отже, дослідження творчого шляху перекладача-інтелектуала взагалі та його сприяння розвитку української шекспіріани зокрема є актуальними. Мета статті – висвітлення особливостей формування творчого кредо В. Кейса, короткий огляд його перекладацької діяльності та окреслення смислових доміант у діалозі з українським шекспірознавством.

Життєвий шлях В. Кейса (1936–2014 рр.) – це яскравий приклад взаємозбагачувального, часом трагічного, але продуктивного діалогу людини зі всесвітом. Народжений в Україні, В. Кейс мав складну і водночас надзвичайно цікаву долю. Географічними локаціями, що мали величезний вплив на майбутнього літературознавця, були:

м. Донець (Україна) – місто дитинства, період відкриття свого соціального «Я» в цьому світі, період затмарений воєнними діями Другої світової війни;

м. Гайденау (Німеччина) – місце примусового перебування в таборі для переміщених осіб, період відкриття свого національного «Я», спотворений нелюдськими умовами та нівелюючим ставленням оточення;

м. Лонг-Айленд (США) – місто формування та становлення інтелектуального «Я», період «всотування» академічних знань, рефлексії та артикуляції себе як викладача, критика, перекладача та літературознавця;

м. Нью-Йорк (США) – місто співпраці з представниками української діаспори, усвідомлення сили свого націєтворчого «Я», період промоції інтелектуальних здобутків молодих науковців та сприяння їхньому подальшому розвитку.

Освітній марафон В. Кейса не був схожий на популярний зараз «to-do-list», або на досягнення мети заради самої мети. Здобуття ступеня бакалавра англійської літератури (1972 р.), магістра (1974 р.) та доктора філософії (1981 р.) супроводжувалося перманентним залученням до процесу викладання, написання статей та здійснення перекладів. Свій власний досвід, візію людини, що не мала достатніх умов для формування національної ідентичності, він зумів трансформувати та використати життєві перешкоди як сходинки до створення самого себе вже як перекладача, митця, озброєного всіма аргументами, характерними для людей, які мають так звану «подвійну ідентичність» (double identity). Наявність у його творчому доробку імен світового рівня пояснюється не тим, що переклад є «...полем творчого суперництва і художньою школою для цілої вервечки майстрів тлумачення, засобом пошуку себе і самовираження кожної доби», не «суперництвом із автором у самій формі вираження» [22], а модеруванням творчої дискусії, учасниками якої є сучасність і минувшина, досвід і невинність, інтелектуал і споживач, Україна і світ.

Співпрацюючи та комунікуючи з молодим поколінням країни, онтологічний досвід якого кардинально різнився з його власним, В. Кейс прагнув інтелектуального діалогу, що міг акцентувати увагу на головних життєвих цінностях. Відкриваючи україномовній аудиторії імена Пола Пайнса, Стенлі К'юніца, Дейвіда Ігнатова, які не були відомі до цього широкому загалу, В. Кейс, по-перше, відмовився від використання постатей «іменитих» поетів та письменників як безумовної «перепустки» до світу українського слова, а по-друге, постійно наголошував: «Мені попадаються в руки твори, які до цього часу я не читав. І хоч я знаю дуже багато кращих і більше досконалих творів ніж ці нові, раптом, цілком несподівано, я відчуваю потребу відчувати їх глибше і сильніше. Тому беруся за переклад» [7]. Саме це глибинне відчуття, інтуїтивна візія, що давала змогу з півслова виокремити, які теми, які «болючі точки» є нагальними для суспільства, і дали можливість В. Кейсу не просто обрати нових авторів, ретранслювати текст, а виховувати свого читача-інтелектуала, спроможного до рефлексії, до когнітивних та екзистенційних експериментів, до самовдосконалення та долучення до процесів націєтворення.

В одному з інтерв'ю В. Кейс зазначав, що існує 4 категорії перекладачів, три з яких (політичні, технічні, комерційні) працюють на замовлення, а представники 4-го типу, до якого інтелектуал відносив і себе, працюють за покликанням серця: «Переклад, це

найглибше розуміння того що роїться у естетичнім чутті автора який цей твір сотворив. Чому я відзиваюся перекладом на один твір, а не на другий – навіть коли другий мені більше подобається – це містерія яку я ніколи не розв'язав» [7]. Не дивно, що своїм улюбленим твором перекладач вважає поему Т.-С. Еліота «Любовна пісня Альфреда Пруфрока», що вражає своїми стилістичними та контекстуальними особливостями. Представляючи власні україномовні переклади, В. Кейс поступово створював свою, саме свою аудиторію, свого читача – вдумливого, ерудованого інтелектуала, готового до перенесення діалогу в позатекстову реальність, а не просто споживача адаптованого літературного контенту. Саме здатність до полеміки, до діалогу культур, саморефлексії надзвичайно зближує перекладача як з обраним твором, так і з його аудиторією. Зокрема, ми зустрічаємо серед перекладів В. Кейса твори і В. Шекспіра не тому, що це – Великий Бард, класик, канонізований, всіма визнаний геній, а тому що «Шекспір мав глобальне, навіть космічне, зацікавлення у людстві... Так як Гомер перед ними (Шекспіром та Чосером – Н.Г.), вони поставили люстро і змусили Європу подивитися на себе. Хоч вони "думок не пхали" в свої твори, їхні твори вимагали знання, уяву і думання від читача» [1].

Коментуючи свій власний вибір та бажання творчого діалогу з В. Блейком, Т.-С. Еліотом, Дж. Чосером, В. Шекспіром, Віталій Кейс зазначав, що «якщо ви читаете Чосера, поета з 13-го століття, то ви повинні знати все те що кожна інтелегентна особа повинна знати у своїм оточенні: повір'я доби, теологічні протиріччя, географію тодішньої цивілізації, соціальні манери, дворянський етикет, типологію суспільства, економічні реалії, війни – а особливо славні битви. І це лише дещо що прийшло на думку» [7]. Тобто ми розуміємо, що ці переклади обрані з позиції людини модерної, яка здатна знайти відповіді на питання, позиціоновані сучасністю в історичних подіях, з метою наштотувати на потрібні висновки та не повторити трагічні помилки минулих років: на рівні особистому, державному та світовому. Підтвердження цієї тези знаходимо в аналітичній статті В. Кейса «Гамлет і Фауст: параболи модерної людини»: «...їхній неспокій та метафізичний бунт лежать в основі тих нуртувань, які притаманні й сучасній людині. Ці герої є так би мовити, символічним втіленням того роду мислення, що продовжує свій розвиток і в наші дні» [11, с. 112].

Ще одне підтвердження тези, що всесвітньовідомі поети, зокрема В. Блейк, цікавили В. Кейса саме крізь призму сучасності, зустрічаємо в його аналітичній статті: «...Всесвіт для нього становить психологічне явище... Аналізуючи цей всесвіт людської психіки, в якому вміщені небо, пекло і природа, Вільям Блейк випередив психоаналітичні теорії Зигмунда Фрейда» [12, с. 164]. Тобто, інтерпретуючи, поступово творчо розтлумачуючи твори як добре відомих авторів, так і щойно виниклих, В. Кейс насамперед фокусував увагу не на власній віртуозності в плані відтворення оригіналу, а на бажанні спровокувати, залучити, епатувати, змусити задуматися та в результаті сформулювати

свого читача: інтелектуально та емоційно готового презентувати Україну світовій спільноті.

Модерних українських авторів, зокрема Ю. Тарнавського, Віталій Кейс представляє аудиторії посередництвом відомого вузькому колу датського релігійного філософа XIX століття Сьорена К'єркегора та всім добре відомих шекспірівського Гамлета й Фортінбраса: «Згідно з Кіркєгором, людина зобов'язана в наслідок невтручання Бога в її життя, бути сама "богоподібною" і творити абсолютні вартості. Можуть існувати, згідно з ним, два типи існування: "комічне" і "вітальне". Подивімся, наприклад, на Шекспірового Гамлета. Він має причину помстити вбивство батька, і має бажання такої помсти, але не діє. Він, так би мовити, провадить "комічне" існування: Він зближується своїм існуванням до існування предмета. Замість "існувати для себе" – за термінологією Сартра, він "існує в собі". Натомість Фортінбрас має уяву, яким володарем він хоче бути і діє так щоб досягти своєї ціль. Він провадить "вітальне існування". Сказавши словами пізніших екзистенціалістів, він перемагає "абсурд" і бере на себе етичне зобов'язання. У цій філософії і вирис Юрій Тарнавський» [10].

Не менш важливою сферою літературознавчої самореалізації В. Кейса є його діяльність як критика. Активна співпраця з журналом «Всесвіт» відкрила широкому загалу як нові імена, так і представила роботи славнозвісних «метрів», акцентуючи увагу на міжкультурному діалозі, ледь помітних конотаціях творів і наводячи на «розмисли». Саме на сторінках «Всесвіту» 2009 р. уперше з'явилися Кейсові переклади В. Блейка українською мовою, і роком пізніше продовжилася літературна дискусія, спровокована публіцистом і літератором Андрієм Олійником (Канада), який здійснив спробу проаналізувати 4 варіанти перекладу поезії «London» В. Блейка, здійснених В. Марачем, Т. Кисельовою, Г. Мазаньком та В. Кейсом. Своєю відповіддю В. Кейс спрямовує читачів до витоків, до римованого есею Александра Попа, написаного ще у XVIII ст., цитати з якого є викристалізованими аргументами самого перекладача-інтелектуала про те, як треба перекладати англійську поезію. Саме в цій дискусії відображено, наскільки глибоко, до найменших конотацій, В. Кейс відчував свої дві, рідні для нього, мови: «Український поет підпорядковує поетичну уяву мові. Тому філологи домінують в українській літературній критиці. В англійській поезії мова – це матеріал, який можна ліпити, як скульптор ліпить глину; як звук, з яким композитор експериментує, комбінуючи його в різні акорди; або як колір, який художник протиставить з іншими кольорами, щоб досягти те, що нуртує в його уяві. Тому в англійським понятті філолог – це лінгвіст, який дуже рідко мішається в літературознавство» [20].

Саме в цей період починається й активна співпраця В. Кейса з редакційною колегією збірників «Ренесансні студії» та «Шекспірівський дискурс» як рецензента та автора статей. Ці щорічні збірники «...присвячені вивченню літературних процесів доби Відродження та рецепції її духовної спадщини у культурному просторі наступних епох» [11]. Факт цієї співпраці є ще одним свідченням того, що В. Кейс не послуговувався видатними іменами заради нагадування про себе, а

всіма можливими способами долучався до формування нового покоління літературознавців, вільних від комплексу етнокультурної меншовартості, спроможних усвідомлювати постколоніальну травму та здатних до взаємодії з метатекстуальними творами.

Можливо, саме цей позитивний досвід спілкування та взаємодії відкрив світу ще одну сторону особистості В. Кейса – промоутера Шекспірівських студій в Україні. Його співпраця з Українським міжуніверситетським науково-дослідницьким шекспірівським центром, створеним у Запоріжжі в 2009 р., не обмежувалася публікаціями і рецензуванням статей та листуванням. Він завжди активно долучався до ініціатив і проєктів центру, сприяючи встановленню контактів із зарубіжними філологами та діаспорними організаціями. У 2011 р. завдяки позитивній рекомендації Віталія Кейса науковий збірник «Шекспірівський дискурс», який видавав Центр у Запоріжжі, отримав фінансову підтримку Наукового товариства ім. Т. Шевченка в Америці (з Фонду ім. Олени Джуль). Започаткований у 2010 р. Всеукраїнський конкурс шекспірознавчих досліджень молодих учених знайшов у особі професора Віталія Кейса не тільки свого натхненника, але й постійного члена журі, який уважно аналізував кожен студентську розвідку, не шкодуючи часу на поради й рекомендації. З 2011 р. шекспірівський конкурс проводиться під егідою поважної діаспорної організації – Союзу Українок Америки, який щорічно надає фінансову винагороду переможцям. Ця підтримка вкрай важлива для молодих українських дослідників, адже вона стимулює подальші наукові пошуки: прикметно, що п'ятеро з переможців конкурсу обрали саме шекспірознавство сферою своєї професійної спеціалізації та успішно захистили кандидатські дисертації. Після смерті Віталія Кейса Український міжуніверситетський науково-дослідницький шекспі-

рівський центр та П'ята міжнародна шекспірівська конференція в Україні вирішили вшанувати пам'ять про нього як про непересічну особистість, чия активність і щира підтримка значною мірою сприяли відновленню шекспірівських студій в Україні. Ця ідея була підтримана Союзом Українок Америки та Міністерством освіти і науки України, і з 2015 р. вищезгаданий конкурс був перейменований у Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса. Дружина Віталія Кейса пані Тетяна передала всю шекспірознавчу бібліотеку свого чоловіка, а також україні цінні для українського літературознавства праці, присвячені Д. Чосеру, Данте, В. Блейку та іншим авторам (понад дві сотні книг та аудіоматеріалів), Українському міжуніверситетському науково-дослідницькому шекспірівському центру.

Підсумовуючи зазначимо, що за життя Віталій Кейс не був масштабно представлений в українському гуманітарному просторі. Більшість наявних згадок про філолога-інтелектуала пов'язані з діяльністю Нью-Йоркської групи або епатажних «поетів для поетів». Проте, саме завдяки його літературно-критичній та перекладацькій діяльності україномовний світ почув імена Д. Ігнатова, С. К'юніца та П. Пайнса, поетичні твори яких до цього не були перекладені українською. Більше того, долучаючи сучасників до дискусій на сторінках «Всесвіту», В. Кейс формував т. зв. «нового читача», інтелектуально спроможного позбавитися стереотипного відгомону колоніальних часів і здатного поглянути на творчий доробок В. Блейка, Т.-С. Еліота, Д. Чосера, В. Шекспіра в контексті «...спостерігачів своєї доби, які живуть інтенсивно, чия візія глибоко пронизує ядро життя» [13, с. 194].

Список використаних джерел

1. Американець із Донбасу. URL: <http://litakcent.com/2014/09/26/amerikanec-iz-donbasu/>.
2. Барабаш Ю. Украинское литературное зарубежье: Лица. Судьбы. Тексты. Москва : ИМЛИ РАН, 2016. 376 с.
3. Бурлакова І. В. «Ми в руці тримаємо тільки зерна...»: новелістика на тлі маніфестацій МУРу. Київ : Приватний видавець Якубець А. В., 2010. 310 с.
4. Гром'як Р. Т. Еміграція і художня література: грані проблеми і аспекти дослідження. *Давне і сучасне : Вибрані статті із літературознавства*. Тернопіль : Лілея, 1997. С. 247–251.
5. Дзюба І. На трьох континентах : у 3 кн. Кн. І: Нашого цвіту по всьому світу. Київ : Кліо, 2013. 807 с.
6. Жулинський М. Василь Барка – культуролог і літописець долі українського народу. *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 4. С. 56–66.
7. Інтерв'ю з перекладачем: 11. Віталій Кейс. URL: <http://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/01/11.html>.
8. Качуровський І. Перекладачі української діаспори. *Всесвіт*. 1991. № 11. С. 88–92. URL: <http://ukrlife.org/main/minerva/kachurovsky.htm>.
9. Кейс В. Болочий фестиваль. *Всесвіт*. 2008. № 3–4. С. 111–113.
10. Кейс В. Дещо про *Короткі хвости* та про інші *кавалки*. Новелі Юрія Тарнавського в екзистенціальним контексті. *Кур'єр Кривбасу*. 2009. № 232–233. URL: <http://catcut.net/uRrB>.
11. Кейс В. Гамлет і Фауст: параболи модерної людини. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 111–143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst_2010_14-15_10.
12. Кейс В. Пісні невинності і Пісні досвіду: парадоксальна візія Вільяма Блейка. *Всесвіт*. 2009. № 1–2. С. 162–173.
13. Кейс В. Стенлі К'юніц: лауреат американської поезії. *Всесвіт*. 2009. № 9–10. С. 192–196.
14. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Київ : Астрея, 2015. 360 с.
15. Котик-Чубінська М. Структурні особливості поезій першої збірки Юрія Тарнавського «Життя в місті». *Парадигма*. 2011. Вип. 6. С. 145–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_14.
16. Лановик З., Лановик М. Український поетичний ноктюрн: рецепція традиції музичного символізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Літературознавство. 2013. № 37. С. 201–223. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUL_2013_37_20.

17. Луцій С. І. Романистика української діаспори 1960–1980 років: проблематика, жанрово-стильові парадигми. Тернопіль : Джура, 2017. 412 с.
18. Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття. Кіровоград : Імекс – ЛТД. 2004. 328 с.
19. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну: Україна і Польща п.п. ХХ ст. Київ : Основи, 2002. 423 с.
20. Олійник А. Факти й глузд проти художності: порівняння кількох перекладів. *Всесвіт*. 2011. № 9–10. С. 242–250. URL: <http://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/914/41/>.
21. Пресіч О. В. Повоєнна українська проза в Канаді: проблемно-тематичні, жанрово-стильові пошуки: автореферат дис. ... канд. наук: 10.01.01. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2014. 14 с.
22. Радчук В. Поезії Вільяма Блейка вперше вийшли в українському перекладі. *Україна молода*. 2018. URL: <http://umoloda.kyiv.ua/number/3313/164/123327/>.
23. Сорока М. Чи є панацея від міфу про Антея в українській літературі діаспори? *Слово і час*. 2000. № 12. С. 11–18.
24. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Наш час, 2006. 344 с.
25. Тарнашинська Л. Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуалізований світовий. *Всесвіт*. 2006. № 5–6. С. 149–156.
26. Фізер І. Інтерв'ю із членами Нью-йоркської групи. *Сучасність*. 1988. Ч. 10. С. 11–38.

Н. В. Гутарук,
*аспірантка кафедри англійської філології і літератури,
КПУ, Запоріжжя, Україна*

ВИТАЛІЙ КЕЙС И УКРАИНСКОЕ ШЕКСПИРОВЕДЕНИЕ: ВЕКТОРЫ, ИЗМЕРЕНИЯ И ПРОДУКТИВНОСТЬ ДИАЛОГА

В статье ставится задача обозначить главные особенности деятельности интеллектуала-переводчика, представителя украинской диаспоры В. Кейса, которые способствовали и способствуют поддержанию интереса к творчеству В. Шекспира. Особое внимание уделено текстам переводов, статьям, письмам, посвященным осмыслению творческого наследия великого Барда. Также в процессе работы были выявлены и обоснованы объективные причины и интеллектуальные доминанты, которые позволили В. Кейсу «инициировать» диалог культур и были решающими при выборе материалов для перевода или же критического анализа текстов. На основе проведенного исследования автором также представлены особенности сотрудничества В. Кейса с Украинским межвузовским научно-исследовательским шекспировским центром в последние годы жизни интеллектуала и специфика конкурса научно-исследовательских работ, названного в его честь.

Ключевые слова: диаспора; эмиграция; двойная идентичность; переводческое кредо; кросс-культурный диалог.

N. Gutaruk,
*PhD student, Classic Private University,
Zaporizhzhia, Ukraine*

VITALII KEISS AND UKRAINIAN SHAKESPEARE STUDIES: VECTORS, DIMENSIONS AND EFFICIENCY OF DIALOGUE

The author of the article attempts to shed the light upon the academic research and translation works of Ukrainian Diaspora representative Vitalii Keiss (1936–2014). The emphasis is made on the influence of the scholar-immigrant's "double identity" and correlates it with his intellectual outcome in the context of modern postcolonial Shakespeare studies. The main material for the analysis is his personal letters, interviews, translations, and articles of his contemporaries published in different literary journals. As a result, the author singles out 3 main directions of V. Keiss's activities which had a huge impact both on the national and international cross-cultural dialogue. It is stressed that Vitalii Keiss presented such poets as William Blake, Tomas Sterns Eliott, Stanley Kunitz to Ukrainian audience. Extra attention is given to the factors which enforced V. Keiss to create his own interpretation strategy and guided his intrinsic intellectual choice of literary texts for presenting both to Ukrainian and English-speaking audiences. The role of the interaction between the scholar and Ukrainian Shakespeare Studies Centre (Zaporizhzhia) is also underlined. This co-work comprised teaching and publishing activities as well as mentoring and young scholars' supporting. The article can be helpful for the scholars who are making their first steps in the study of V. Keiss's cultural heritage and who are interested in Ukrainian Diaspora intellectuals' activity.

Key words: *Diaspora; emigration; double identity; translator's credo; cross-cultural dialogue.*

САКРАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В ЛІРИЦІ БОГДАНА БОЙЧУКА (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ «ВІРШІ КОХАННЯ Й МОЛИТВИ»)

Статтю присвячено аналізу семантико-естетичних особливостей поетичної збірки Богдана Бойчука «Вірші кохання і молитви» в аспекті їхнього зв'язку з певними сакральними традиціями. У межах розвідки виявлено, що авторський задум об'єднати полярні за семантичною спрямованістю вірші, насправді було реалізовано у створенні гармонійного художнього світу, просякненого єдиною ліричною інтенцією – невпинним пошуком ліричним суб'єктом ідеальної любові у різних координатах свого буття (тілесного й духовного) в умовах особистого діалогу з Іншими: коханою – у першій частині книги та Господом – у другій. Відповідно до цього Бойчук звертається до двох сакральних традицій: занурюється у фольклорну стихію міфологічної свідомості, з одного боку, і у сакральний простір Біблії та християнських богослужбових книг – з іншого.

Ключові слова: поетична збірка; сакральні традиції; кохана / Бог; свідомість міфологічна / християнська; фольклор / Біблія.

2002 року в київському видавництві «Факт» вийшла друком поетична збірка відомого поета, прозаїка, перекладача та літературного критика, члена Нью-Йоркської групи Богдана Бойчука – «Вірші кохання й молитви». Назва цієї книги відбиває дивний, на перший погляд, задум автора – об'єднати під однією обкладинкою полярні за змістом поезії: просякнуті еротизмом вірші про пристрасне земне кохання, з одного боку, і вірші, що оприявнюють шлях ліричного героя до Бога у прагненні цілковитого з'єднання з Ним, – з іншого. Творчий задум автора стисло окреслений ним у його короткій передмові до збірки (в «Апології»), де він зізнається: «Я давно носився з думкою зробити поляризацію своїх віршів, щоб унаочнити чи скристалізувати ті два головні полюси, які творили магнетичне поле моєї творчості. Ця збірка є такою поляризацією» [2].

Зважаючи на зазначене поетом, можемо сміливо припустити, що ця книга, скомпонована із нових поезій, ще не представлених в окремих збірках, та поезій, вибраних із попередніх збірок («Спомини любові» 1963 р., «Мандрівка тіл» 1967 р., «Подорож з учителем» 1976 р., «Вірші вибрані й передостатні» 1983 р., «Третя осінь» 1991 р.), є вельми репрезентативною щодо особливості визначальних авторських інтенцій, наскрізних для його творчості концептів, образів, мотивів, а також жанрово-стильових і віршових форм, що їх утілюють, а отже – варта уваги з метою їх осягнути.

Насамперед варто зауважити, що загальний художній простір книги засвідчує єдність настрою, яким просякнуті ліричні вірші обох її частин. «Вірші

кохання й молитви» – це відбитий у щирому поетичному слові шлях ліричного героя поета (котрий, як відомо, втратив Батьківщину і глибоко переживав відірваність від країни свого дитинства) у пошуку ідеальної любові та себе у різних координатах буття – тілесного та духовного.

Велика кількість антиномічних образів-символів, на яких побудовані семантично зв'язані між собою поезії збірки (*місяць – сонце, світло – темрява, вечір – ранок, небо – земля, вода – земля, жінка – мужчина, уявне – неуявне, людина – Бог, смерть – воскресіння, дочасне – позачасне* тощо), а також біблійно-церковних ремінісценцій та алюзій засвідчує прагнення митця створити метафізичний художній світ за законами міфологічного і сакрального дискурсу. При цьому перша частина книги здебільшого занурена у фольклорну стихію міфологічної свідомості, а друга частина – у сакральний простір Біблії та християнських церковних книг («Молитвослова»).

Діалогізм поезій – ще одна прикметна риса, яка додає створеному Б. Бойчуком художньому світові динамічності та багатомірності: адже ліричний герой здебільшого знаходиться у тісному ментально-вербальному зв'язку з певним адресатом. У першій частині збірки головним адресатом (експліцитним або імпліцитним), цілковитого злиття з яким ліричний герой прагне, є кохана; у другій частині – Господь.

Так, перша частина поетичної книги – «Вірші кохання» – це радісний гімн тілесності у її чуттєво-еротичному прагненні пізнати весь видимий світ, а найперше – іншу людину, з'єднання з котрою спочатку осмислюється як повнота земного життя

(«Викликання», «Нічні співи», «Вечір» «Пісні любові», «Любов у трьох часах», «Як я тебе люблю?», «Карочко моя безкряя...», «Рута»). Але водночас «Вірші кохання» – це й розповідь ліричного героя про втрату коханої, щемливі спогади про неї та намагання знайти себе разом із сенсом життя, що спорожніло після цієї трагедії («Замість голосіння», «Рецепти проти самотності», «Розмова з не-уявною коханкою», «Вірші прощання», «Роздуми на похилій площі»).

Вельми прикметно, що відкривається перша частина книги поезією «Викликання», де ліричний герой, занурений кожною клітиною свого тіла у ество природи, частиною якої він себе відчуває щомиті, кличе свою кохану:

Місяць спочиває в річці,
умивається прозорою водою.
А я лежу.

Небо нахиляється до мене,
відчуваю на собі його тіло.

О, прийди!

І вихили мені

Свої уста,

Немов кубок води.

Внизу ялиці й сосни

віддаються темряві

й виділяють

запахи живиці.

О, прийди!

Нехай тобі засне

Між персами

Півмісяць молодий.

Прийди.

(«Мандрівка тіл», 1967) [2, с. 9].

Еротизмом тут, як бачимо, просякнута вся природа, а отже потяг чоловіка до жінки художньо осмислюється поетом як творчий акт пізнання дивовижного створіння, без якого земне життя є неповним. Зміст і поетика наведеної поезії, між іншим, навертають нас не лише до традицій фольклору, а й викликають стійкі алузії до Пісні над Піснями Соломона. Спільними між ними є й мотив викликання предмета кохання, і велика кількість розгорнутих метафор, побудованих за моделлю «природа-людина» (тут – метафори антропоморфні), і висока лексика («уста», «кубок», «перси», «немов»), і рефрен з риторичним зверненням («О, прийди!»), що додає урочистості мовленню, і увага до запахів («запах живиці»). Усе це одразу задає міфологічно-сакральний напрямок читацького сприйняття створеного поетом любовного-еротичного континууму, що вочевидь виникає на перехресті уснопоетичної і сакральної книжної традицій.

Стихія кохання у збірці Бойчука від начала є радісно-гармонійною, бо молода жінка у створеному поетом світі активно проявляє себе у вирі кохання, сміливо вирушаючи на зустріч своїй любові, відверто заявляючи про свої бажання: «Місяць витягає з пам'яті співанки / і кладе між губи смаглявих дівчат» [2, с. 10]. Зокрема, її голос відбито у формі прямого мовлення-заклику у поезії «Нічні співи» («<...> ой прийди та прийди опівночі / заплетемо руки в

виноград»; «<...> ой прийди та прийди на часочок, / пошукаєм долі на землі!»), а також у вірші з поширеною в уснопоетичному дискурсі амебною композицією «Пісні любові» [2, с. 11]:

Ї ї п і с н я

О, земле, розпарена сонцем,
ховай свої очі в п'їтьму,
ховай свої груди дівочі –
я жду.

Кремезного мужа, що зломить
бажання мої, як вербу,
і соком утроба застогне,
я жду!

А як не пробудяться трави
в його твердолунних слідах,
то місяць, як серце лукаве,
хай трісне мені на руках!

Сила любовного бажання героїні вірша, її рішучість бути поряд з милим тут може змагатися бодай лише з природною родючою силою матері-землі, до якої вона й звертається по допомогу. Звідси й відчутні інтонації язичницького замовляння, що, на відміну від молитви, має на меті будь-що змусити вищі сили здійснити бажане. Однак певна тривога у словах дівчини нейтралізується заспівом її коханого, котрий порівнює її пісні зі свіжими росами, а її саму – з весною:

<...>

Її уста,

Як тіло ранку,

як тіло ранку,

як весна –

нагнулись келихом лілеї

до життя [2, с.11].

Подальші вірші збірки засвідчують, що ліричний герой Бойчука безтямно закоханий у дівчину і з радістю віддається взаємній пристрасі («ти, зворушений, захлинешся / білим тілом дівочим – і вона заплете тебе в косу» [2, с. 13]; його любов ніжна й трепетна, мов тюльпан, «що ледь викільчується з цибулини», міцна, «мов деревій, що / протискається крізь камінь» і високе, «мов дерево, що / задихнувшись шумом, / гілля встромляє в небо» («Як я тебе люблю?» [2, с. 14]). Нарешті, ця любов – вічна, адже втрата коханої не лише зумовила появу у ліричного героя гострого почуття винуватості через те, що залишився живим він, а не вона («... Хай Божий бич мене карає /до кінця!», с. 16), а й наблизилася до нього вертикаль потойбіччя, акцентувавши мотиви туги, жалю, споминів, пам'яті, самотності («Твоя відсутність всмоктує мене / росте...» [2, с. 18]). У результаті було сакралізовано і минуле, і співвіднесений з ним образ уявної коханки героя, з якою завжди тепер мусять конкурувати коханки живі, «не-уявні» («Розмова з не-уявною коханкою»). Стилістичним маркером згаданого процесу обоження слугує поява наприкінці першої частини збірки поодиноких біблійно-християнських концептів, символів, понять (акафісти, Всевишній, Світло, голубинь небес тощо).

Зокрема, з найбільшою повнотою, вважаємо, концепт пам'яті актуалізовано у завершальному ліричному циклі першої частини збірки «Роздуми на похилій площі», що становить собою складну рефлексію-спогад про пройдену дорогу життя, яка «губиться між булим і забулим», яка становить собою «загублені хвилини щастя / і погаслі зорі», «прилипли / до минулого / очиці, / неспроможні глянути / на другий бік /прийдешнього» [2, с. 39]. Але саме минуле, пов'язане з молодістю, сприймається ліричним героєм як найсвітліший та найсвятіший час життя, оскільки

Бог тоді
заходив
у свідомість нашу,
і ми були істотами
його вселенної.

Він ходив полями
наших днів
і залишав на них
сліди.

Крізь шпари позасвіття
витікала
чиста музика,
а ми купалися у ній
і пізнавали
зміст життя [2, с. 40].

Просуваючись углиб пам'яті від старості, з її «пересохлими почуттями», до осяяної «полум'ям екстази» молодості, з її спраглими тілами і спогадами про невинність, ліричний герої нарешті дістається пори дитинства і поринає «назад в утробу»: «...і ми зробились невидимі й поділились між матір'ю і батяком» [2, с. 46]. У такий спосіб поетом було з'єднано життя до приходу у цей світ і життя напередодні відходу у світ інший, «дочасне із надчасним» [2, с. 46] у вічний колообіг життя:

Зв'язуючи так
кінець дороги із початком,
ми знов приходили,
і відходили
народжувалися і вмирили,
єднаючи
дочасне і надчасне
в єдину суть.

«Роздуми на похилій площі» постали своєрідним семантично-композиційним містком між двома частинами книги, що готує читача до рецепції дискурсу, де тілесне вже не мислиться окремо від духовного, більш того, – поза дією Святого Духа.

Друга частина поетичної книги Бойчука під назвою «Молитви» вміщує в себе 33 пронумеровані поезії (очевидно, за роками земного життя Христа), цикли «Дорога страстей», «Триптих апокаліпсису» і заключний ліричний вірш «Метелик освітив нам мить». Усі ці твори просякнуті молитовно-рефлексивними інтенціями, інспірованими духовно-ментальною зосередженістю

ліричного героя на «позачасному», центром якого є постать Ісуса Христа. Судячи зі змісту та композиції цієї частини збірки, джерелом натхнення Бойчука постав Молитвослов Греко-Католицької Церкви у старослов'янському перекладі¹.

Так, молитовний цикл із 33-х поезій, що відкриває другу частину книги, вочевидь наслідує щоденне молитовне правило. Поезії циклу побудовані на зверненнях до християнських вищих сил – Святого Духа, Трійці, Христа, Богородиці – зі славослів'ями, подяками та проханнями непрагматичного характеру. Лагідно, але наполегливо ліричний герой Бойчука прохає Господа про духовне зцілення як шлях до життя вічного поруч із Ним («щоб зойкнуло у кістках невмирущістю» [2, с. 49], про душу й тіло, наповнене Богом, аби позбутися сумнівів, зневіри і відчуття «поруки весни й пожадання жити» [2, с. 55]; про дар слова, повного і чистого, «обдиханого» духом Божим [2, с. 50], вимитого від ненависті й злоби [2, с. 53], про слово Боже, аби воно увійшло у свідомість, серце, пам'ять, прояснивши Господній образ [2, с. 58]. Відчуття власної недосконалості інспірує у ліричному циклі й наявність наскрізної інтенції покайно-сповідального характеру, що, приміром, становлять основний мотив поезії «8. Радуйся, дворе непроходима». Звертаючись до Діви Марії (назва твору – алюзія на акафіст Діви Марії), ліричний герой із сумом зізнається:

Ти – двері,
якими не можу
пройти.

Бо душа моя
щулиться
у щілину
між землею і тілом,
між бажанням і болем [2, с. 56].

На тлі цієї суто людської недосконалості підноситься й оспівується жертва Боголюдини – Ісуса Христа, який втілюється у людське тіло й віддав його на хресті за гріхи людські («11. Во утробу вселивийся приснодієственную», «14. Суплікаці», «17. Розрушил еси крестом», «30.Єже за ви ломимое»). Відповідно до цього плоть тут не відкидається як щось другорядне, а осмислюється як невід'ємна частина Божого дарунку – життя («26. Плотію уснув», «20. Рцим всім») і, відповідно, сакралізується. Однак освяченим тіло може стати лише за умови трансформації – єднання з тілом Христа, що відбувається під час Причастя:

¹ Зі слів Марії Ревакович, яка у травні 2019 року була присутня на конференції у ЧНУ імені Петра Могили під час виголошення цього матеріалу, поет скористався батьківським Молитвословом і написав ці поезії на його честь, хоча сам усе життя був невіруючим. Утім, питання відповідності ліричного образу біографічній постаті поета, як завжди, є вкрай неоднозначним і залишається поза межами нашого дослідження. Очевидним тут є лише пронизлива щирість ліричного голосу поета, репрезентованого поетичними текстами книги, які й варті першочергової уваги.

Мушу ломити тіло своє
для Тебе,
щоб перевтілитись в душу.

Мушу ломити кров свою
з Тобою,
щоби проглянути
по той бік
надії.

І доливати себе
в каганець безсмертя,
щоб не погаснути
вічно.

.....
(«23. Миготливий вогник») [2, с. 71].

Див. також: «31. Воблекощення», «32. Захочай мене».

Отже, якщо у першій частині книги самотність ліричного героя неподолана, а марні намагання це зробити, блукаючи «по інших коханнях», призводять лише до гірко розчарування і сакралізації концепту пам'яті («роздавав себе по дорогах, загубивши спомини», с. 37), то у другій частині поетичної збірки метафізична самотність долається завдяки прийняттю жертви Христа. Приймається і осмислюється онтологічна глибина слів Ісуса Христа, наведених в Євангелії від Іоанна: «Поправді, поправді кажу Вам: Хто вірує в Мене, життя вічне той має. Я хліб життя! <...> Як Живий Отець послав Мене, і живу Я Отцем, так і той, хто Мене споживає, і він житиме Мною. То є хліб, що з неба зійшов. Не як ваші отці їли манну й померли, хто цей хліб споживає, той жити буде повік!» (Ів. 6:47–48, 57–58). Тож місце тимчасових радощів земного кохання у свідомості ліричного героя заступає метафізична насолода від з'єднання з Богом через Його тіло та Його жертвну кров:

Захочай мене в рани
на Твоїх ногах,
щоб плоть моя
всякала тлінно
в дерево хреста.

Захочай мене в рани
на руках,
щоб вітер з над світу Твого
повіяв крізь їхні шпари
й душу мою очистив.

Захочай мене в рану
у серці,
щоб я
у кров Твою обвинувся
і увійшов у Тебе.
(«32. Захочай мене в рани») [2, с. 80].

Завдяки такому з'єднанню долається не лише самотність як явище, а й нівелюється природний страх тілесної смерті:

Заснути плоттю – це
не знати
дороги до Тебе.
(«26. Плоттю уснуть») [2, с. 75].
Див. також: вірші 25, 27–31.

Подальше осмислення жертви Боголюдини відбувається у циклі «Дорога страстей». Зміст і поетика цього віршового циклу суголосні семантиці й структурі Пасхального богослужіння Греко-Католицької Церкви «Хресна дорога» (лат. *Via della Croce*, або *Via Dolorosa*), текст якого представлений у греко-католицькому Молитвослову [4]. Відповідно до цього поетичний цикл Бойчука складається із 14-ти «станцій» (або «стацій», тобто подій), які становлять собою рефлексії щодо Ісусових страждань на Його шляху до Голгофи, Його розп'яття на хресті та смерті з проєкцією на чудо воскресіння («Шлях до вічності йде від Голгофи. / Шлях до ясності через ніч» [2, с. 85]; «Через гріб заломився світ, / через світ перейшло воскресіння, п'ють життя із завітних джерел / ті, що прозріли» [2, с. 95].

Концепція історії людства, відбита в новозавітному Об'явленні Іоанна Богослова («Апокаліпсис»), знайшла свою лірико-поетичну інтерпретацію і в поетичному циклі Бойчука «Триптих Апокаліпсису» (складається з 3-х віршів). Перший вірш цього циклу зображує страшний час напередодні апокаліпсису, коли вже «дують зливи пророчі / в душі непокаянні» [2, с. 96]. Друга поезія зображує страшну картину смерті, пророковану людству у Святому Писанні:

Стогін клубами йде
з-під низів в високості,
вивергає земля
спорохнявіле остя

тіл, без дна, без нутра,
вкритих струпом падіння,
і задушених душ
перетліле нетління [2, с. 97].

При цьому поет наголошує на правдивості біблійних пророцтв про кінець світу і Страшний Суд:

Враз біблійна стіна
рине з грюкотом в долі
і дочавлює все,
що конало в юдолі [2, с. 97].

Однак властиві поетові екзистенційні погляди на людське існування проявляються у 3-й поезії. Описуючи тут земне життя після катастрофи у кольорах весни («Землю точить весна / зелень в очі залазить», [2, с. 98]), Б. Бойчук за контрастом зображує врятовану Богом людську пару, котра знов збирається йти шляхом спокусу, як і прабабки роду людського:

Жінка і чоловік
гнуться через скрижалі
і заказаний плід
знову кусають [2, с. 98].

У підсумку ліричний герой книги Б. Бойчука з усією ясністю усвідомлює своє місце у Всесвіті: він є метеликом, який на мить освітив маленький простір («гілку черемхи»), аби згорнути з неї і потрапити на долоню, яка виявилася рукою Бога (див.: [2, с. 99]). У такий спосіб остаточно вияскравлюється наскрізний мотив поетичної книги Бойчука – шлях від земного кохання, з його радостями й втратами, до осмислення Священної історії людства загалом і стосунків людини й Бога, зокрема. Цей шлях сприймається поетом як нелег-

кий, але єдино можливий процес духовної і тілесної трансформації, символом якої і стає образ легкокрилого метелика на руці Бога в останньому вірші книги – багатозначний образ комахи, життєвий цикл якої неможливий без вражаючої метаморфози.

Принагідно зазначимо, що прагнення сучасних поетів до вираження складного ліричного почуття зумовлює досить відчутну тенденцію до циклізації поезій, інспірованих сакральними джерелами. Такі цикли часто становлять поєднання переспівів або стилізацій канонічних текстів молитов з оригінальними в образно-стильовому відношенні віршами (прикладом: «Літургія на честь собору св. Покрови в Харкові» С. Сапеляка, «Віршований молитвослов» В. Кредо, «Вірую» Б. Стельмаха тощо; див. про докл.: [3]). Поетичний цикл Б. Бойчука «Вірші кохання й молитви», як бачимо, теж демонструє такий синтез: складне переплетення оригінальних віршів із віршами-стилізаціями, що варіюють канонічні тексти християнського Молитвослова у церковнослов'янському

перекладі. Завдяки цьому весь його цикл «Молитви» набуває квазісакрального звучання. До того ж, вільний вірш, яким написано поезії циклу Б. Бойчука, також наводить нас до традиції літургійної поезії.

Загалом поетична збірка «Вірші кохання й молитви» промовисто засвідчує, що попри естетичні декларації поетів Нью-Йоркської групи про нігілістичне ставлення до національної традиції (про це див.: [1]), вона тут, безперечно, репрезентована, але вишукано і ненав'язливо – на рівні мови й поетики віршів, що відбивають орієнтацію поета на осмислення свого життєвого шляху, зокрема, та людської історії загалом у категоріях архетипно-сакральних, а саме – міфологічно-фольклорних та біблійно-церковних. Це уможливило піднесення поетом індивідуального, конкретно-історичного й національного на рівень загальнолюдського, позаісторичного, універсального, оприявивши, вважаємо, магістральний шлях розвитку емансипованої національної літератури, не обтяженої комплексом меншовартості.

Список використаних джерел

1. Барабаш Ю. Нью-Йоркская группа украинских поэтов: «вне традиции» как традиция. *Дружба народів*. 2002. № 8. С. 201–212.
2. Бойчук Б. Вірші кохання й молитви : поезії. Київ : Факт, 2002. 104 с.
3. Даниленко І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція. Миколаїв : Вид-во МДГУ імені Петра Могили. 2008. 304 с.
4. Молитвослов. Рим-Горнто : Вид-во Отців Василіян, 1990. 1011 с.

И. И. Даниленко,

*Черноморский национальный университет имени Петра Могилы,
г. Николаев, Украина*

САКРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЛИРИКЕ БОГДАНА БОЙЧУКА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ «СТИХИ ЛЮБВИ И МОЛИТВЫ»)

Статья посвящена анализу семантико-эстетических особенностей поэтического сборника Богдана Бойчука «Стихи любви и молитвы» в аспекте их связи с определенными сакральными традициями. В рамках исследования выявлено, что авторская идея объединить полярные по семантической направленности стихи было реализовано в создании гармоничного художественного мира, проникнутого единой лирической интенцией – неустанным поиском лирическим субъектом идеальной любви и себя самого в разных координатах бытия (телесного и духовного) в условиях личного диалога с Другими: любимой – в первой части книги и Господом – во второй. В соответствии с этим Бойчук обращается к двум сакральным традициям: углубляется в фольклорную стихию мифологического сознания, с одной стороны, и в сакральное пространство Библии и христианских богослужебных книг – с другой.

Ключевые слова: поэтический сборник; сакральные традиции; любимая / Бог (Господь); сознание мифологическое / христианское; фольклор / Библия.

I. Danylenko,

*Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine*

SACRAL TRADITIONS IN BOHDAN'S BOYCHUK'S LYRICS (ON THE MATERIAL OF THE BOOK *POEMS OF LOVE AND PRAYER*)

The article is devoted to the analysis of the semantic and aesthetic features of the poetic collection by Bogdan Boychuk *Poems of Love and Prayer* in the aspect of their connection with certain sacred traditions.

The study revealed that the author's intention to combine the poems that are polar in semantic direction was realized in the creation of a harmonious artistic world imbued with a single lyrical intention – a tireless search for the lyrical subject of ideal love and himself in different coordinates of being (physical and spiritual) in a poetic dialogue with Others: beloved – in the first part of the book and the Lord – in the second.

In accordance with this, the author refers to two sacral traditions: he goes deep into the folklore element of the mythological consciousness, on the one hand, and into the sacred space of the Bible and Christian liturgical books, on the other. Thus, according to the author of the article, the pathway from earthly love, with its joys and losses, to understanding the sacred history of the mankind as a whole and the relationship between the man and God, in particular, is the see-through motive of Boychuk's poetic book. This path is perceived by the poet as a difficult, but the only possible process of spiritual and bodily transformation, symbolized by the butterfly «on the hand of God» in the last poem of the book – the multi-valued image of a light winged insect, whose life cycle is impossible without an impressive metamorphosis.

Key words: poetry collection; sacred traditions; beloved / God (Lord); mythological / Christian consciousness; folklore / Bible.

СВІТ БЕЗ КОРДОНІВ – НАРАТИВ, ПРОСЯКНУТИЙ ЛЮБОВ'Ю: «ВЕЛИКИЙ ВІЗ» МАКСА ФРАЯ

У доповіді розглядається роман Макса Фрая «Великий Віз» (Большая Телега, 2009) як приклад взаємодії митця і простору, вільного від тиску адміністративних кордонів. Плинність ідентичності, властива постмодернізму, накладається на пострадянське світовідчуття, визначає здатність людини долати примусову локалізацію, замкненість у просторі як життєво необхідну умову становлення й самореалізації особистості. Наскрізний для книги мотив подорожі – гри з простором і часом – дозволяє автору фізично прожити досвід світу без кордонів, перевести астрономічно-географічний дискурс у вимір наративу як творчості, заснованої на глибокій взаємній емпатії людини (автора й творця) та світу. Мотив людини-митця як творця світу, закоханого у своє творіння, втілюється в принципах побудови сюжетів, системі розгорнутих екфразисів (пластичних, архітектурних, живописних, музичних та ін.), вставних наративів та літературних ремінісценцій. Провідним є мотив діалогу митця і простору як запорука віднайдення себе. Тема права на вільний вибір локації та способу життя оприявнюється через мотив подвійної метаморфози (людина – вітер, вітер – людина).

Ключові слова: фентезі; постмодернізм; плинна ідентичність; мотив подорожі; хронотоп дороги; роман.

Зasadничою рисою метажанру фентезі є наявність вторинної, «істинної» реальності – створеного письменником світу, природа якого підкреслено вербальна [9, с. 71]. Такі світи є відокремленими від реального побутового світу низкою поетикальних засобів, провідну роль серед яких грають мотив межі й пов'язаний з ним мотив порталу та система міфознаків (семіотичних структур, які характеризуються відсутністю реального денотата і співвідносяться в концептуальному плані з поняттям «чудесне, чарівне» [6, с. 10]). Проте в прозі Макса Фрая¹, що не входить до циклу про Ехо («Великий Віз», «Ключ жовтого металу», «Казки старого Вільнюса» та ін.), спостерігається проникнення елементів чудесного (міфознаків) до умовно реального світу й стирання межі між первинною (побутовою) й вторинною (істинною) реальностями з наступним домінуванням вторинної. По суті, утворений вербально вторинний фентезійний світ накладається на світ реальний, поглинає його, й це відбувається насамперед засобами нарації як інструменту перетворення реальності. Як приклад такої наративної гри в дослідженні розглядається нелінійний, мозаїчний, за визначенням А. Бакшатової [2], роман «Великий віз» (Большая телега, 2009 р.), де

стирання межі між реальностями відбувається на тлі нівелювання адміністративних кордонів сучасної Європи.

Приєм перетворення реального простору на міфопоетичний у доробку Макса Фрая вже розглядався дослідниками на прикладі роману, що створювався майже синхронно з «Великим возом», – «Ключ жовтого металу» («Ключ из жёлтого металла», 2009 р.²) [12; 4]. Так, К. Воронцова, аналізуючи міфопоетику Кракова в романі, трактує «поєднання фактографічності з художньою вигадкою» як засіб створення «міфопоетичної структури міста», пов'язуючи її з еволюцією героя, яка відбувається у «функціональному полі» нової реальності, позначеній домінантами порогу, межі / кордону й порталу [4, с. 25]. У нашій роботі (2017 р.), присвяченій розгляду фентезійного простору Європи, як він поданий у «Ключі жовтого металу», прийоми, застосовані Максом Фраєм для такого поєднання, детально вивчаються на тлі поетапного аналізу індивідуалізації протагоніста. Доцільно розширити вивчення прийому поєднання реальностей, залучивши приклад «Великого возу», як твору, що перегукується з «Ключем...» завдяки як названому прийому, так і окремим

¹ Псевдонім творчої співдружності Світлани Мартинчик (1965 р.) та Ігоря Стьопіна (1967–2018 рр.), громадян України, мешканців Литви. Ідея і графіка «Великого Возу» належить саме І. Стьопіну.

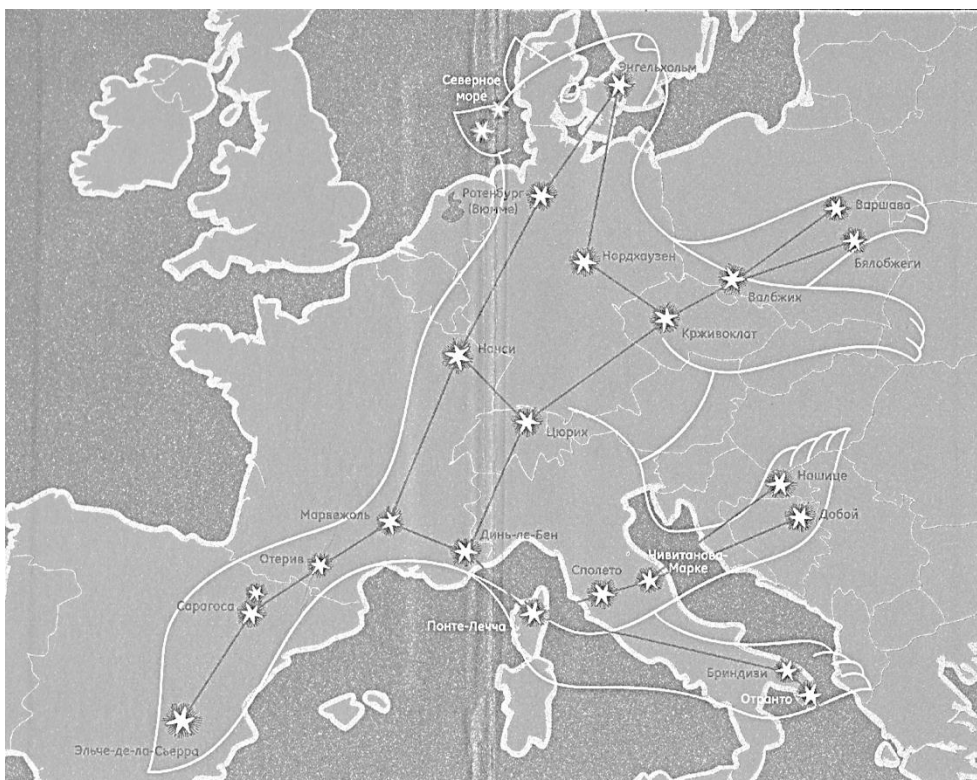
² «Великий Віз» оприлюднено 28.09.2009, судячи із записів в Живому Журналі Макса Фрая, робота над романом тривала в 2008 році (перший запис в Журналі датовано 29.04.08). «Ключ жовтого металу» вийшов друком 23.12.2008, перший запис в Живому Журналі, пов'язаний із романом датовано 2.05.2007.

деталю і сюжетам (зокрема, дублювання одного з персонажів – Срібного янгола («Ключ...»)/ Срібного монстра («Віз») – на теренах Кракова). Важливо зазначити, що у «Великому Вози» тема межі обернена: книга змальовує простір, звільнений від адміністративних кордонів – у ній домінує ідея свободи пересування, тоді як «Ключ...» розвиває тему межі й кордону в метафізичному сенсі, демонструючи її вплив на духовну еволюцію героя.

Розвиток теми кордонів до їх повного нівелювання призводить до створення образу героя, якому властиві «неусталена чутливість і мерехтлива позиція» [8, с. 10]. Таким чином, у збірнику «Великий Віз» ми спостерігаємо героя – межового інтелектуала, який «живе у світі, а не у певній культурі чи країні» [8, с. 10]. Така свідомо невизначеність характерна не лише для постмодерної [3], але й для пострадянської свідомості, як її трактує Мадіна Глостанова [8], що й зумовлює напрям пошуку цього дослідження. Таким чином, метою розвідки є виявлення й аналіз прийомів побудови Максом Фраєм вільного від кордонів фантазійного простору Європи, визначення принципів наративної гри як на рівні структурно-композиційному, так і в площині системи персонажів-нараторів, засобів інтертекстуальності та інтермедіальності твору.

Ігрова інтермедіальність закладена в романі «Великий Віз» ще на етапі зародження його ідеї. У передмові до книги автори, говорячи про усвідомлення себе меш-

канцями об'єднаної Європи, наділеними свободою пересування, розповідають: «Одного чудового дня, взимку 2008 року, ми ретельно перемалювали на кальку сузір'я Великого Вози й розклали свій малюнок на мапі Європи, яка (Європа, а не мапа) раптом стала для нас близькою й досяжною <...> Це був натхненний, спонтанний жест <...> ми цілковито довірилися долі» [10, с. 5]. Таким чином, виникла ідея своєрідної художньої акції: «об'їхати всі ці міста [які виявилися позначені зірками сузір'я Великого Вози – Є.К.] й записати там перекази, які вони (міста) забажають розповісти» [10, с. 6]. Ігрова заданість композиції роману зумовлює його чітку структуру: двадцяти двом зіркам сузір'я відповідають двадцять два населених пункти на мапі Європи й двадцять два розділи, кожен з яких може бути прочитаний як окремий твір малої прози, проте поєднаний з іншими «зірками сузір'я» не лише наскрізними героями, мотивами й темами, але й лініями астрономічного малюнку. Перше видання книги являє собою інтермедіальну єдність художнього, астрономічного (кожен розділ носить ім'я окремої зірки і міста, на яке та припадає, наприклад, «а. Dubhe. Нанси») і географічного (точність топоніміки і картографічної локалізації) текстів, а також ілюстративного матеріалу (графіка Ігоря Стьопіна). На форзаці книги розміщена мапа, яка зображує зірки Великого Вози, накладені на простір земної Європи, – по суті, зоряне небо зійшло на землю, з'єдналося з нею (мал. 1.)



Мал. 1. Форзац «Великого Вози», ілюстрація Ігоря Стьопіна [9]

Таким чином, читач змінює кут зору на земну мапу, мимоволі пригадуючи крилатий вислів «з космосу не видно кордонів». Принцип фізичного проживання світу без кордонів зумовлює вибір наратора-мандрівника, чиє громадянство не акцентується (напр., ψ. Та Tsun. Сполето), або взагалі не визначене (напр., ι. Talitha

Borealis. Варшава). Аналогічно, самі автори у передмові називають себе «мешканцями Литви, яка щойно вступила до Шенгену», підкреслюючи не офіційне громадянство чи походження, а місце проживання у світі. Таким чином, множинність нараторів-агентів, чий імена нам, здебільшого, невідомі, перетворюється

у цілісну єдність ліричного героя роману – мандрівника за покликанням, за способом життя й світоглядом. Строге дотримання ігрової домовленості: фізична можливість «вислухати розповідь міста», обраного абрисом сузір'я, – у певних випадках вимагає зміщеної локалізації нарративу¹, тобто «голос» таких міст як Добой, містечок Нашице й Бялобжеги лунає в Парижі, Антрево й Кракові. У такий спосіб «голос» одного міста проникає в простір іншого, створюючи своєрідне відлуння.

Окремо як елемент нарративної гри варто зазначити заявлену в передмові подвійну конотацію російського слова «телега», яке автори асоціюють по-перше, зі значенням «віз» (як елемент назви сузір'я Великої Ведмедиці / Великого Возу в багатьох європейських мовах, зокрема, в улюбленій Світланою Мартинчик німецькій), та зі сленговим значенням – «розповідь». Таким чином, через гру з астронімом, яка задає композицію твору й фізичне проживання цієї композиції автором, у самій назві роману закладене апріорне визнання нарації в контексті засобу пересування / подорожі.

Композиція зумовлює систему хронотопів, які взаємодіють у романі. Визначений творчим задумом хронотоп дороги самого автора перетинається з доміантними хронотопами дороги кожної з глав роману: всі наратори-протагоністи знаходяться в дорозі, вони переживають випадкові зустрічі: з містами, та з найрізноманітнішими попутниками та мешканцями цих міст («дорога – переважно місце випадкових зустрічей» [1, с. 177]). Подієвість роману втілює ідею самоцінності випадку – гри не лише з простором і часом, але й з долею, адже «дорога особливо вигідна для зображення події, якою керує випадковість» [1, с. 178]. На лінію дороги, мов намистини на нитку, нанизані додаткові хронотопи кожного розділу: замка (λ. Tania Borealis. Нашице; θ. Al Haud. Валбжих; ξ. Alula Australis. Отранто; φ. Крживоклат), лабіринта (ψ. Та Tsun. Сполето; ε. Alioth. Отерив; ν. Alula Borealis. Бриндизи), карнавала (γ. Phedda. Динь-ле-Бен; δ. Megrez. Марвежоль; ψ. Та Tsun. Сполето; ξ. Alula Australis. Отранто), маленького містечка (η. Benetnasch. Эльче-де-ла-Сьерра; κ. Talitha Australis. Бялобжеги; λ. Tania Borealis. Нашице; ω. Чивитанова-Марке). Доцільно детальніше зупинитися на останньому, адже він, по суті, втілює одну з провідних ідей роману: здатність людини долати примусову локалізацію, яка прочитується пострадянським читачем як здатність вирватися за межі залізної завіси або залежності від «прописки».

Персонажі роману докладають максимум зусиль для того, щоб не залишатися довічно в одному місці, яким би прекрасним воно не було. Здебільшого, йдеться про маленькі містечка (Бялобжеги, Эльче-де-ла-С'єра, Нашице), які оповідачі характеризують як «дупа світу». Проте розмір та віддаленість від центрів

цивілізації не є суттєвими для такого сприйняття містечка. Жахливим видається сама приреченість бути прикутим до одного місця, відсутність подій, тобто змін і розвитку. Так, панічний страх викликає лабіринт вулиць Сполето, попри веселий вир міського карнавалу: з двох сторін від мандрівника виростає глуха стіна, і лише відчайдушне бажання вирватися із замкненого простору підказує герою правильне питання, що виведе його до вокзалу. Маленьке містечко, за М. Бахтіним, позначене «затхлим побутом» [1, с. 181]: у ньому «немає подій, є лише повторення "буттовання"». Час позбавлений поступального історичного ходу, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, коло всього життя. День ніколи не день, рік не рік, життя не життя. <...> Це густий липкий, час, він повзе простором» [1, с. 182]. Саме таке сприйняття примусової локалізації читаємо в розповіді Срібного Янгола про рідне містечко Бялобжеги: «Там все туюго просякнуто. Пам'ятаю, в дитинстві виходив з дому сонячним ранком, йдеш до річки, трава зеленіє, вода сріблиться <...> все цвіте, все, як годиться, природа-то в тих місцях гарна, хто б казав, <...> попереду довгий літній день, і життя, теоретично, одне суцільне диво, а все одно, така туга, навіть дитину пробирає, ніби отрута якась у повітрі підмішана» [10, с. 196]. Таке відчуття викликане не розміром містечка й не відсутністю подій у ньому. За Фраєм, запорукою життя міста є баланс крові й радості [10, с. 78]. У розділі «δ. Megrez. Марвежоль» хранитель міста, вітер Мендозо, пояснює: «Коли її [радості – С. К.] не вистачає, місто стає непридатним для життя. В такому місті вмирають частіше, ніж народжуються, а діти, підрастаючи, всім серцем прагнуть його покинути, і, зазвичай, досягають свого» [10, с. 78]. Саме з такого містечка намагається вирватися герой розділу «η. Benetnasch. Эльче-де-ла-С'єра» – сила віри в здатність подолати примус допомагає йому понад шістьдесят років тримати напоготові складену валізу. Саме в такому містечку опиняється, змушена коритися необхідності й зберігати ясність розуму, раціональне існування, героїня розділу «λ. Tania Borealis. Нашице». Фрай завершує роман зустріччю з українською заробітчанкою (розділ «Чивитанова-Марке»), яка, попри першу реакцію роздратування, викликає в наратора-протагоніста глибинне розуміння й захоплення «великою мужністю, оптимізмом, силою й любов'ю до життя»: «Ці якості завжди захоплювали мене в печерицях, які пробивають головою асфальт лише тому, що там, зверху, сонце» [10, с. 489]. Так, у романі послідовно проводиться ідея про усвідомлення несвободи як руйнівного фактору для особистості й декларація права людини на самостійний вибір свого життєвого простору, долання бар'єрів та обмежень.

Свобода пересування втілюється у подорож як стан гри з простором і часом. Випадковість, невіддільна від призначення долі, на думку А. Бакшатової, є основою всього роману, його ідейним стрижнем [2]. Мотив гри з долею та дороговказами є постійним для фраєвського хронотопу дороги: його герої з дитинства грають з поїздами (сісти на найближчий потяг, коли випадково прийшов на вокзал, та доїхати, куди вистачає часу й

¹ Світлана Мартинчик в інтерв'ю та на зустрічах з читачами свідчить, що відвідала особисто всі міста [див. напр. 10, с. 87], за винятком тих, країни котрих потребували окремої візи. Таким чином, авторка не могла потрапити до Нашице (Хорватія приєдналася до Шенгенської угоди в 2011 році) і Добою (Боснія і Герцеговина не входить до Шенгенської зони).

грошей – ця тема повторюється у кількох розділах); дата й місце відпустки визначається випадковою цифрою, яку називає далекий друг, тощо. Надважливу роль виконують знаки на шляху: розсіпані фрагменти пазла ведуть наратора-протагоніста містом і складаються в цілісну картину («е. Alioth. Отерів»), стільці хаотично перекидають героя з однієї точки міста до іншої («ψ. Та Tsun. Сполето»). Подібні ролі виконують вивіски, обмовки, помилкові виходи на незапланований станції тощо. Найвищою точкою гри-подорожі стає нарація, як засіб творення простору: герой, наслідуючи «Книгу Чудес» Марко Поло, привносить у реальність своє сприйняття побаченого, його опис розходиться світом, а місто набуває цих самих рис, які наратор майже вигадав. Його принцип «саме так і треба розповідати про міста: правду і лише правду, тільки не всю, а найцікавішу її частину» [9, с. 45] акцентує випадкові деталі, перетворюючи їх на визначальні через включення до простору медій (блог – туристичний

сайт – путівник – часопис «Вокруг Света»), легетимізує їх та закріплює у реальності (γ. Phecda. Дінь-ле-Бен).

Видається цікавим розглянути приклад інтертекстуальної гри Макса Фрая, яка «засвідчує» реальність змін у образі міста. Так, наратор-агент, який називає себе новим Марко Поло, зустрічає власну вигадку про кам'яні плащі – народний костюм мешканців Дінь-ле-Бена – на сторінках інтернет-порталу, який посилається не на наратора, а на роман Віктора Гюго «Знедолені». Ми читаємо ретельний звіт наратора про текстуальний пошук у романі Гюго і знахідку відповідного тексту. Цитату наведено в тексті «Великого Возу», реальність вигадки підтверджено авторитетом класичного роману. Але автор, Макс Фрай, додає невеличку підсторінкову примітку: «Та частина фрагменту, яка дійсно відповідає оригіналу, наведена тут у перекладі Н. О. Коган і Д. Г. Лівшиць» [10, с. 48]. Текстуальне зіставлення наведено в таблиці (роман Макса Фрая цитується мовою оригіналу, переклад роману Гюго, відповідно, російською для точності порівняння текстів):

«Знедолені» Віктор Гюго [5, с. 10–11]	«Великий Віз» Макс Фрай [10, с. 48]
<p><i>Мириелю пришлось испытать судьбу всякого нового человека, попавшего в маленький городок, где много языков, которые болтают, и очень мало голов, которые думают.</i> Ему пришлось испытать это, хотя он был епископом, и именно потому, что он был епископом.</p>	<p><i>Мириэлю пришлось испытать судьбу всякого нового человека, попавшего в маленький городок, где много языков, которые болтают, и очень мало голов, которые думают,</i> а под каменными плащами скрываются сердца столь же мелкие и твердые, как пущенная на отделку речная галька*.</p> <p>*Та часть фрагмента, которая действительно соответствует оригиналу, приведена здесь в переводе Н. А. Коган и Д. Г. Лившиц</p>

Таким чином, наратив заявлено в романі як засіб творення реальності. Такий принцип Олександр Шуйський називає «збільшенням світу» [11, с. 84]. Протагоністи-мандрівники, які мають почути розповідь міста, самі дивляться на нього крізь призму нарації. Наратор-агент у розділі «ζ. Mizar&Alcor. Сарагоса» мандрує містами, описаними в улюблених книгах. Він не «уявляє себе героєм роману», «не занурюється у *прірву нестримної фантазії*» (курсив Макса Фрая) [10, с. 114], натомість протагоніст надає ілюзорному світу художнього твору матеріальності. «Я просто ходжу, роздивляюся, куштую місцеві страви, вдивляюся в обличчя перехожих, слухаю чужу, часто незрозумілу мову і всім тілом відчуваю, як потроху *оприявнюється ілюзорна реальність* [виділено мною – С.К.], частиною якої я був колись, поки читав книжку. Й мені стає так добре, солодко й повно десь у потаємній глибині, ніби душа прокинулася після довгої сплячки, одразу ж поцупила банку сунічного варення з бабусиною буфету та злупила її за одним присідом, запиваючи гарячим чаєм. Якось так» [10, с. 114]. Такий підхід, який наратор називає «літературоцентричним туризмом», заснований на принципі перетворення вторинного фікційного світу на первинний, реальний, стає основою «розширення світу» – перетворення реальності засобами наративу. Наратор або читач сприймається як деміург, чия роль у романі є об'єктом аналізу. Так, наратор-агент, приїхавши до міста Дінь-ле-Бен, отримує заборону від його мешканки: «*Деміург не має гуляти своїми садами*» (курсив Макса Фрая), яка одразу ж піддається сумніву: «Чого б це – не має? І хто, цікаво, йому

заборонить?» [10, с. 55]. Натомість в розділі «Отерів» наратор-агент, який, складаючи пазл, стає деміургом, оприявнюючи місто зображене на мозаїці (на початку збирання мозаїки про це місто ніхто не чув, а коли картина завершена, місто вже є на мапі та в розкладі поїздів), захоплюється цим процесом, його приймають і створений ним простір, і його мешканці, здивовані тим, що «вони є» [10, с. 109]. Аналогічно, під час творчого перекладу «ісландської саги» (ρ&σ. Північне море), виникає на певний час Котячий острів, куди відправляється – і зникає – перекладач, а згодом у реальному світі з'являється посланець від нього, дублюючи сюжет самої «саги». Герої роману свідомо перетворюють реальність, розповідаючи перекази про «давні прокляття» і «розкачуючи прокляте місто». Вставні наративи виконують світотвірну функцію, вони акцентовані й підкреслені, викликають в читача вторинну віру в «зняття прокляття»: знаходиться кав'ярня з ароматною кавою, таксист везе мандрівників до «невидимого» замку, а замість безхатченка поруч з героями опиняється респектабельний молодик. Усі ці перетворення реальності можна пояснити переказами, вигаданими героями, а можна й звичайною неуважністю (θ. Al Haud. Валбжиг). Важливо, що подібне перетворення реальності завжди несе в собі радість, позитивні зрушення, адже «літературоцентричний туризм» заснований на любові й доброзичливій зацікавленості. Напроти, сухі факти офіційного путівника заводять героя у пастку (стіни лабіринту в Сполето).

Поєднання автора-наратора, якого ми зустрічаємо лише у передмові, але чие «біографічне життя»

[1, с. 189] – фізична подорож – творить книгу, з нарато-рами-агентами кожного з розділів, задає ситуацію діалогу митця і простору. Автор одночасно і перебуває за межами хронотопів роману, і торкається їх своєю присутністю – він «слухає» розповідь кожного міста. Діалог відбувається засобами вставних наративів (ζ. Mizar&Alcor. Сарагоса, θ. Al Haud. Валбжих, μ. Tania Australis. Добой), мережі алюзій (β. Merak. Цюрих, υ. Нордхаузен), зміщення місць нарації (κ. Talitha Australis. Бялобжеги – Краков). Суттєву роль відіграють міметичні дискрептивні екфразиси (пластичні (ι. Talitha Borealis. Варшава), музичні (μ. Tania Australis. Добой), живописні (λ. Tania Borealis. Нашице), архітектурні (φ. Крживоклат)), виконуючи функцію порталу (λ. Tania Borealis. Нашице) чи засобу зміни долі (ν. Alula Borealis. Брендизи, τ. Ротенбург (Вюмме), χ. Крживоклат). Деміург гуляє своїми садами разом з чотачем, сповнюючи любов'ю створений ним простір. Саме любов, втілена у творчості, дозволяє долати приреченість примусової локалізації, надає свободу, нівелює кордони та відстані. Героїня розділу «λ. Tania Borealis. Нашице», яку війна позбавила свободи, замкнувши у маленькому містечку, мандрує Європою, вдивляючись у картини з колекції діда, зібрані саме тому, що є сповнені любові: «В дитинстві мені здавалося – немає нічого прекраснішого за ці зображення далеких чужих міст. <...> Лише міські пейзажі, зроблені з натури чи перемальовані з листівок. Зрідка трапляються майстерні, але всі більш-менш прагнуть точності зображення. Проте, точність тут, як я розумію, то таке. Тут інше важливе <...> Любов. Безоглядна, щиросердна любов до далеких міст, куди ці художники-аматори потрапляли хто на рік, хто на тиждень, а хто на пару годин.... А деякі, здається, закохувалися заочно, глянувши на листівку, мов дівчата в кінозірку. <...> Я навчилася бачити, розуміти й відрізнити від інших малюнки, зроблені з безоглядною любов'ю» [10, с. 30]. Картини – психологічні опосередковані екфразиси в тексті – перетворюються для героїні на портали, так, що вона дійсно опиняється в незнайомому місці, яке полюбив невідомий їй художник, та встигає

повернутися додому до приходу зі школи її хлопців і навіть зварити їм суп. Порталом для повернення слугує малюнок її сина, який, на відміну від неї, обожнює їхній дім у містечку: «Це був дитячий малюнок: кривенька хатинка з комином, оточена зеленими й червоними кучерявими завитушками, вочевидь, вони символізували кущі троянд. В куточку тулилося щось чотирилапе й хвостате, чи то пес, чи то кіт, хто його розбере» [10, с. 235]. Свобода мандрів стає функцією від щирої любові до світу, яким мандрує наратор.

Вищою точкою свободи людини у світі без кордонів виявляється метаморфоза «людина – вітер». Вітри в романі доволі часто виступають як особистості: вітер Мендозо, який є, по суті, хранителем Марвежоля, з'являється у образі красеня-шинкаря і його меншої сестрички, ціла компанія вітрів відпочиває на тихому приморському курорті в Чівітанова-Марке, прийнявши форму людей, бо так відпочивати легше. Але для людини гра-перетворення є не просто зміною форм, це докорінна зміна себе, відпочинок від «самої необхідності постійно залишатися тим, чим є», тобто, людиною [10, с. 509]. Можливість відчутти максимальну свободу залежить від самої особистості: «Просто припиніть нарешті стримуватися й почніть думи. Вам же хочеться» [10, с. 510]. Світ без кордонів, сповнений любові, відкритий для особистості, яка здатна на власний вибір, яка здатна подолати власні обмеження й заборони. Роман завершується відкритим реченням: «А потім я просто сміявся, ні про що не думаючи, а потім» [10, с. 510], де відсутні жодні розділові знаки.

Роман Макса Фрая «Великий Віз» дозволяє прослідкувати взаємини людини зі світом без кордонів, розглянути тему кордонів у контексті їхнього нівелювання, особистої свободи та права людини на власний вибір. Ігрова основа сюжету і композиції створює ситуацію перетікання фізичної реальності в міфопоетичну й навпаки завдяки діалогу митця з простором. Принципи застосування подібних прийомів у фентезі доби постмодернізму, демонстрація впливу нарації на реальність є плідним полем для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 304 с.
2. Башкатова А. Играй как Фрай. *Октябрь*. 2010. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/12/ba25.html>.
3. Беляева Е. Мораль постмодерна (по произведениям Макса Фрая). *Этика и марьянасыць у эпоху глабализацыи*. Брест : Альтернатива, 2008. С. 51–60.
4. Воронцова К. Мифопоэтика Кракова в романе Макса Фрая «Ключ из жёлтого металла». *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2017. № 2. С. 18–26.
5. Гюго В. М. Отверженные / пер. Д. Лившиц. Москва : Правда, 1972. Т. 4. 344 с.
6. Мисник М. Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.02.04 «германские языки». Иркутск, 2006. 18 с.
7. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
8. Тлостанова М. В. Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Москва : УРСС, 2004. 416 с.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / перев. с фр. Б. Нарумова. Москва : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с.
10. Фрай М. Большая Телега. Санкт-Петербург : Амфора, 2009. 512 с.
11. Фрай М., Шуйский А. Чашка Фрая: Все о мире Echo и немного больше. Москва : АСТ, 2018. 352 с.
12. Kanchura Y. The fantasy world of Europe in Max Frei's novel «The Key of Yellow Metal». *Slavic Worlds of Imagination*. Krakow : Scriptum, 2018. С. 127–141.

Е. О. Канчура,
Государственный университет «Житомирская политехника»,
г. Житомир, Украина

**МИР БЕЗ ГРАНИЦ: НАРРАТИВ, ПРОПИТАННЫЙ ЛЮБОВЬЮ:
«БОЛЬШАЯ ТЕЛЕГА» МАКСА ФРАЯ**

В докладе рассматривается роман Макса Фрая «Большая Телега» (2009 г.) как пример взаимодействия художника и пространства, свободного от давления административных границ. Текучесть идентичности, свойственная постмодернизму, накладывает на постсоветское мироощущение, определяет способность человека преодолевать принудительную локализацию, замкнутость в пространстве, как жизненно необходимое условие становления и самореализации личности. Сквозной для книги мотив путешествия – игры с пространством и временем – позволяет автору физически прожить опыт мира без границ, перевести астрономический и географический дискурс в измерение нарратива как творчества, основанной на глубокой взаимной эмпатии человека (автора и создателя) и мира. Мотив человека искусства как творца мира, влюбленного в свое творение, воплощается в принципах построения сюжетов, системе развернутых экфразисов (пластических, архитектурных, живописных, музыкальных и др.), Вставных нарративов и литературных реминисценций. Ведущую роль играет мотив диалога художника и пространства как залог обретения себя. Тема права на свободный выбор локации и образа жизни воплощается в мотиве двойной метаморфозы (человек – ветер, ветер – человек).

Ключевые слова: фэнтези; постмодернизм; текучая идентичность; хронотоп дороги; роман.

Ye. Kanchura,
State University "Zhytomyr Polytechnic",
Zhytomyr, Ukraine

**THE WORLD WITHOUT BORDERS: THE NARRATIVE SATURATED WITH LOVE
(THE GREAT WAIN BY MAX FREI)**

The article is focused on the novel *The Great Wain* («Большая телега», 2009) by Max Frei, a contemporary Russian language writer (a citizen of Ukraine living in Vilnius, Lithuania) as an example of a postmodern narrative practice demonstrating the dialogue between an author (narrator / artist) and the world, freed from the pressure of the administrative borders. The research aims to analyze the writer's method of combination of the mundane and fantasy reality in the geographical realm of Europe which allows the fluent postmodern identity to express itself through the post-Soviet perspective in overcoming of the «Iron Curtain» complex. The method of narrative analysis is used along with descriptive and comparative methods. The combination of two realities imposed on the chronotop of the road creates an opportunity to experience physically the world without borders, to play with the space and time relations, to transfer the astronomical (Ursa Major) and geographical discourse into the field of narrative as the mode of creation which is based on the deepest empathy between a human and the world. The system of ekphrases, intertextual links, and stories within stories allows the writer to expand the real geographical space into the realm of the unconscious, develop a new fictional world in a common one. This narrative technique is still not studied sufficiently, that is why the current research can be used as the base for the courses of narratology and for further fantasy studies.

Key words: fantasy; postmodernism; fluent identity; the road chronotop; a novel.

КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ ПИСЬМЕННИЦІ-ЕМІГРАНТКИ ДРУГОГО ПОКОЛІННЯ НАОМІ НОВІК «UPROOTED»

Статтю присвячено дослідженню засобів конструювання власної ідентичності в романі сучасної американської письменниці польсько-литовського походження Наомі Новік. У ході дослідження виявлено, що роман «Uprooted» став для письменниці спробою досягнути власне походження, розібратися в емігрантському минулому своєї родини та тому, як цей травматичний досвід батьків вплинув на становлення та розвиток її власної особистості. Спроба сконструювати національну самоідентичність відбувається у творі на декількох рівнях. По-перше, це тематичний рівень, де центральною стає тема втраченого коріння та шляхи подолання цієї травми. Окрім того, конструювання самоідентичності відбувається на історичному та культурному рівнях. Авторка використовує польські культурні тексти для побудови сюжету та створює багатопланові інтертекстуальні зв'язки. Письменниця вводить у текст численні описи звичаїв, традицій, побуту, матеріальних об'єктів і навіть традиційних для польської культури страв. Також у тексті роману для створення потрібної атмосфери «інакшості» використані характерні для поляків власні імена, географічні назви та введені транслітеровані слова польською мовою.

Ключові слова: жанр фентезі; самоідентичність; втрачене коріння; травматичний досвід; культурний текст.

Активні еміграційні процеси, які були спричинені низкою карколомних подій у світовій історії (таких як Перша та Друга світові війни, Голокост і холодне протистояння між Сходом і Заходом) є характерною ознакою ХХ століття. Причини, через які люди мусили покинути рідну землю, були різними. Від добровільної еміграції у пошуках кращої долі до вимушеного переселення під тиском тяжких обставин (інколи навіть депортації або примусового виселення). Однак, попри різні причини, еміграція сама по собі є досить складним досвідом для будь-якої людини як психологічно, так і матеріально. Тому немає нічого дивного в тому, що цей болісний досвід позначився на свідомості не лише самих емігрантів, а й наступного покоління, покоління дітей, які були вже народжені та виховані в іншій країні. В одних випадках батьки впливали на своїх дітей цілком свідомо, намагаючись зберегти й передати традиції своєї батьківщини та шанобливе ставлення до рідної мови. В інших, навпаки, відхрещувались від своєї старої батьківщини та намагались якомога швидше асимілюватись у новій країні, стати «своїми». Однак, яким би не було ставлення емігрантів першого покоління до своєї батьківщини, рано чи пізно настає момент, коли

людина прагне дізнатися більше про минуле своєї родини й осмислити те, яким чином ця батьківська травма еміграції вплинула на її власне становлення та світосприйняття. Так трапилось і в житті Наомі Новік, молодій письменниці польсько-литовського походження зі Сполучених Штатів Америки, яка у незвичній формі романів жанру фентезі намагається розібратися з минулим своєї родини та зв'язками між ним і її теперішнім. Таким чином, метою цієї статті є проаналізувати шляхи конструювання власної національної ідентичності, які Наомі Новік використовує в романі «Ті, що не мають коріння» («Uprooted»).

Ім'я Наомі Новік не є широко відомим вітчизняному читачеві. Ця американська авторка здобула популярність завдяки серії романів «Темерер» («Temeraire»), написаних у жанрі альтернативної історії, що складається з 9 книжок. Історичною основою для творів став період Наполеонівських війн, але дія відбувається у фентезійному світі, де живуть розумні дракони, які беруть участь у повітряних боях. Перший роман серії, «Дракон його величності», був надрукований у 2007 р. й одразу ж отримав премію Комптона Крука як найкращий дебютний роман у категорії «наукова фантастика і фентезі». У 2016 р. письменниця друкує роман «Ті,

що не мають коріння», який отримав премію «Небіла» як найкращий роман у жанрі фентезі, а вже у 2018 році з'являється ще один твір авторки, також написаний у жанрі фентезі, – «Та, що пряде срібло» (*Spinning Silver*). Основою двох останніх творів стали традиційні казкові сюжети, які Наомі Новік «переписує» на власний розсуд, адже, як вважає авторка, бути переказаними на новий лад є природним для самої суті казок [1].

Однак надзвичайно важливим у цьому випадку є той факт, що переписування старих казкових сюжетів стає для цієї авторки основним засобом переосмислення минулого своєї родини та незвичайним методом конструювання власної національної ідентичності. Хоча й народилася Наомі Новік у Рослін Хайтс, Лонг Айленд (Roslyn Heights, Long Island), її батьки емігрували до Сполучених Штатів у 70-х роках ХХ століття (батько Наомі, Самуїл Новік, за походженням євреї з Литви, а її мати, Моніка Новік (дівоче прізвище Карлович), свого часу емігрувала з Польщі), тому письменницю цілком можна вважати типовою представницею другого покоління емігрантів.

Як зізнається сама Наомі Новік, вона почала працювати над «Тими, що не мають коріння» відразу ж після народження дочки. Ця надзвичайна для неї подія змусила письменницю замислитися над власним походженням, гостріше відчуті свій зв'язок із родинним корінням та звернутися до минулого своєї родини й до емігрантського досвіду своїх батьків. У одному з інтерв'ю письменниця зізнається, що роман «Ті, що не мають коріння» було написано під впливом спогадів матері про її батьківщину, Польщу.

Мати письменниці походить із родини польських католиків і була вихована у патріотичних традиціях і глибокій повазі до власної країни. Навіть після сорока років, що вона провела у Сполучених Штатах, і після отримання американського громадянства вона все ще вважає себе насамперед полькою. Через панування в Польщі комуністичного режиму мати Наомі була позбавлена можливості відвідувати батьківщину багато років і надзвичайно страждала від цієї вимушеної «позбавленості коріння». Саме цей травматичний досвід із життя матері й став для письменниці поштовхом до написання роману «Ті, що не мають коріння» [2].

Своєю чергою, сюжет наступного роману «Та, що пряде срібло» (*Spinning Silver*) став даниною Наомі Новік минулому родини батька, латвійським євреям, які пережили не тільки Голокост, а й вороже ставлення всіх, хто їх оточував, починаючи з сусідів. «Це дійсно надзвичайно складна історія», – так підсумовує власну характеристику цього твору авторка [2].

В одному зі своїх інтерв'ю Наомі Новік також дає вичерпне пояснення, чому для кращого розуміння минулого власної родини та переосмислення емігрантського досвіду своїх батьків вона звертається до такого нетипового жанру, як роман-фентезі. За словами авторки, дія обох романів відбувається у штучно створених фентезійних світах через те, що саме таке сприйняття рідних країн своїх батьків вона мала, коли слухала їхні розповіді про життя на батьківщині ще дитиною. Ані Польща, ані Литва не були для неї реальними географічними локаціями, це були фантастичні

світи, які не мали нічого спільного з її повсякденним життям у Нью-Йорку. Саме тому фентезійні світи, за переконанням письменниці, здатні якомога точніше передати відчуття казковості та нереальності, що викликали в неї ті розповіді [3].

Конструювання національної самоідентичності в романі Наомі Новік «Ті, що не мають коріння» відбувається на декількох рівнях. Головним, безумовно, стає тематичний, який реалізується через тему коріння, його втрату та вплив цієї події на життя особистості. Слово «коріння» використовується у тексті як у прямому значенні (коріння дерев та рослин), так і в метафоричному (зв'язок із родиною та рідною землею). Натяк на важливість цієї теми для правильного розуміння твору приховано вже у самій назві – *Uprooted*, яка відтворена українською мовою в офіційному перекладі як «Ті, що не мають коріння». Однак, на жаль, переклад не дає можливості повністю передати всі конотації, що викликає така назва у носія мови. Адже це слово також має значення «викидати з корінням» або «викорчовувати». Окрім того, в оригіналі обрана письменницею дієприкметникова форма слова вказує на насильницьку природу стану «позбавленості коріння» та його травматичність, але цей відтінок сенсу повністю втрачається в перекладі. Авторка також не обмежується назвою та постійно вживає в тексті роману дієслова «to uproot» та «to root» або іменник «a root».

Усіх героїв «Тих, що не мають коріння» можна умовно розподілити на дві групи: ті, хто любить свою рідну землю та, неначе здорові рослини, міцно вкорінені у неї, та ті, хто через певні обставини був позбавлений свого коріння, а через нього і зв'язку з землею та людьми навколо.

Головна героїня, 17-річна дівчина на ім'я Агнешка, живе в маленькому селі, розташованому в мальовничій долині поряд із таємничим та ворожим до людей Лісом. Незважаючи на те, що її життя наповнене тяжкою кропіткою працею, вона щиро любить свою землю, своє село, людей, які її оточують, та не уявляє собі життя поза межами долини. Рідна земля відповідає Агнешці взаємністю. Так, ще змалечку, коли б вона не пішла до лісу, то завжди приходила додому з повним кошиком плодів. Навіть коли страшне морове повітря, наслане злою силою Лісу, перетворює всі рослини долини на джерело смертельно небезпечної хвороби, тільки маленькій Агнешці вдається знайти в лісі кущик ожини, вкритий стиглими ягодами, які не були вражені порчею.

Дівчина відчуває, наскільки важливим є зв'язок із рідною землею, і на матеріальному рівні це підкреслюється її любов'ю до ходіння босоніж. Тобто, вона реально «вкорінюється» в землю, підтримує фізичний контакт із нею. Коли Агнешці доводиться на певний час поїхати з рідної долини, вона почувається надзвичайно незатишно та всіма силами намагається повернутися додому якомога швидше: «I missed home like the ache of hunger, something in me left empty ... Roots – yes. There were roots in my heart ...» [4]. Надзвичайний зв'язок, що дівчина має з рідною землею, знаходить своє вираження в магії, якою вона наділена. Ця магія має жіноче начало, вона інтуїтивна (на протигагу високоінтелектуальній «чоловічій»

магії іншого героя, чарівника на ім'я Саркан, яку дівчина не може опанувати) та базується на зв'язку з землею, рослинами та водою.

Могутня чарівниця на ім'я Альоша (Alosha) вказує на надзвичайну важливість коріння для неї та інших жителів долини й запитує в героїні: «If I said to uproot every person living in your valley, to move them elsewhere in the kingdom and abandon it all to the wood, save them and let it all go, would you come away?». Це питання змушує Агнешку зрозуміти, що, незважаючи на страшну небезпеку, сама ідея покинути рідну долину «... was simply foreign to me», адже «it was home». Чарівниця ж говорить про «вкоріненість» як про специфічну магію цього місця: «... there is some power deep in your valley... that draws men in, plants roots in them» [4].

Інша героїня, міцно «вкорінена» у рідну землю, – найкраща подруга Агнешки Кашя. Після того, як вона потрапляє під злі чари магичного Лісу, то частково перетворюється на дерево – все її тіло стає надзвичайно міцним і важким, завдяки чому дівчина здатна стати воїтелькою та захисницею маленьких принца і принцеси. Коли змінена магією Лісу Кашя їде з Долини жити в іншу країну, Агнешка в якості подарунка постійно надсилає їй воду з річки, що тече через усю долину, і Каші здається, що немає нічого смачнішого за цю воду й вона кожного разу надзвичайно радіє цьому подарункові.

Агнешці та іншим жителям долини протиставлений чарівник Саркан на прізвисько Дракон: «He was the Dragon, he had always been in the tower and always would be, a permanent fixture, like the mountains in the west» [4]. У якості служниці раз на 10 років чарівник обирає одну дівчину з долини. Протягом цього терміну дівчина має виконувати нескладні обов'язки в оселі чарівника, серед яких немає жодного образливого для її гідності. Коли термін закінчується, Дракон відпускає дівчину та дарує їй велику суму грошей, яка складає гарний посаг і дозволяє дівчині влаштувати подальше життя. Однак люди в долині звертають увагу на те, що після служіння у Дракона дівчата стають геть іншими. Вони стають надзвичайно освіченими, гарно розмовляють і вмюють красиво вдягатися, але після повернення всі вони прагнуть покинути рідну долину якомога швидше й ніколи не повертаються назад. Саме цей факт жахає Агнешку більш за все, адже вона не має жодного логічного пояснення тому, як люди так легко здатні відмовитися від рідної землі. «How could you leave your home?» [4]. Єдине, що на думку дівчини може так діяти, – це темні чари. Тому, коли вона випадково стає наступною обранкою Дракона, Агнешка надзвичайно налякана. Втратити любов до рідної землі та зв'язок із нею для дівчини страшніше за втрату дівочої гідності: «They forget how to live here. They remember only to be afraid» [4].

Попре це, Саркан не злий чарівник: він сумлінно виконує свої обов'язки стосовно долини, господарем якої є, постійно ризикує життям, захищаючи мешканців долини від злих чарів Лісу, допомагає, коли настають важкі часи, та не вимагає сплати великих податків. Одночасно з цим, чарівник свідомо відмежовується від мешканців долини, спілкується з ними лише в разі

нагальної потреби та відмовляється брати участь у їхньому повсякденному житті: «He was distant and terrible» [4]. Коли Агнешка сама стає могутньою чарівницею, вона дізнається, що Саркан тримав дівчат у башті саме тому, що для кращого чарування та протидії темній магії Лісу йому був потрібен зв'язок дівчат із рідною землею: «... he used us to reach into the valley power and kept each girl in his tower until her roots had withered.. and then she didn't feel the tie to the valley anymore. She could leave» [4]. Одним із найважливіших символів у творі стає магична карта долини, що знаходилась у кімнаті служниці, за допомогою якої Саркан витягував магичну силу. Однак Агнешка з першого дня відчуває, що з картою щось негаразд, і завішує її, захищаючись таким чином від її впливу. Як захисний «покров» вона використовує брудний мішок, із якого перед тим викидає ріпу. Таким чином, сама земля долини, що вкриває мішок, захищає її від дії чарів.

Саркан не вважає, що робить щось дійсно погане, та щиро здивований, коли Агнешка звинувачує його у підступності та жорстокості, адже він «... hadn't cared about uprooting her (the girl's) life before, making her a prisoner in a tower only to serve him» [4]. Поясненням такої поведінки Саркана стає той факт, що він належить до категорії тих, що не мають коріння. Чарівник не знає не тільки звідки він родом, а й навіть хто його батьки. Його підбрали на вулиці зовсім маленьким хлопчиком, коли однієї зимової ночі він намагався розпалити багаття, щоб зігрітися (ще один надзвичайно промовистий символ). Саркан стає наймогутнішим у країні чарівником, однак він не має жодного уявлення про те, як важливо мати коріння, адже втратив власне занадто рано: «... he spoke indifferently, as if he didn't mind it, being unmoored from all the world» [4]. Згодом він взагалі починає вважати наявність коріння слабкістю. Саме тому він робить усе, щоб самому не підпасти під вплив магії долини й не «пустити коріння»: «... he'd used our connection all so he wouldn't have to make one of his own... without putting down his own roots and he didn't want them» [4]. Однак згодом Агнешка починає розуміти, що пихатий вчений відлюдник, байдужий до всього, окрім високої науково обгрунтованої магії, лише маска, за якою ховається самотня та розчарована людина, яка багато страждала у своєму житті, але залишилася чесною, благородною та здатною пожертвувати своїм життям заради порятунку інших. Відмова від коріння стає для Саркана своєрідним захистом, адже якщо в людини є коріння, то в неї з'являється слабке місце, завдяки якому легко завдати болю. Немає коріння – немає страждання – це позиція, якої дотримується чарівник із усією притаманною йому логічністю та стриманістю. Але такий принцип не спрацьовує з ірраціональною та імпульсивною Агнешкою, яка перевертає його ретельно розплановане життя догори дригом і в яку герой щиро закохується. Кохання стає тією силою, яка змушує Саркана зробити вибір та відважитися на те, щоб спуститись у долину та розпочати нове життя й «пустити коріння». Авторка надає додаткової символічності вчинку героя тим, що він приймає остаточне рішення та повертається до Агнешки під час святкування закінчення збору врожаю.

Ще один образ, через який реалізується тема жахливих наслідків втрати коріння живою істотою, – могутня зла чаклунка, сила якої й сотворила зачарований Ліс. Під час своєї боротьби з темною магією цієї істоти Агнешка дізнається її сумну історію, яка також пов'язана з утратою коріння. Колись чаклунка належала до чарівного народу напівдерев-напівлюдей, однак закохалась у короля, що правив людьми в долині, вийшла за нього заміж, залишивши власну домівку та відмовившись від свого коріння. Це було щасливе заміжжя, сповнене коханням, але життя королеви, як і життя дерева, було набагато довшим за життя людини, тому після смерті чоловіка вона потрапила в надзвичайно складну ситуацію. Втративши власне коріння, королева так і не «відросила» нового, не змогла народити чоловікові дитини й залишилась чужою для оточуючих. Коли спадкоємець короля підступно намагається позбавитися від неї, ніхто не встає на захист королеви, і її замурують живою у кам'яній гробниці чоловіка. Спроба повернутися додому після втечі також закінчується невдачею, адже її народ було знищено за наказом нового короля. Ті, хто зміг урятуватися, щоб назавжди втекти від жорстокості людей, з'їдають чарівні плоди, які допомагають їм повністю стати деревами. Залишившись без коріння, сама королева не змогла стати деревом, як інші її рідні, та об'єднатися таким чином із рідною землею й знайти спокій. Від відчаю та люті Королева перетворюється на жадливе чудовисько, яке починає мститися людям.

Королеві протиставляється її сестра Ліная, яка ніколи не залишала рідного Лісу та не втрачала коріння. Коли під час боротьби з Королевою Агнешка зустрічається з нею у магічному світі всередині дерева, на яке Ліная перетворилася багато років тому, сестра Королеви показує дівчині картини минулого. Нажахана подіями, які призвели до перетворення всього народу напівдерев на дерева, Агнешка у розпачі питає: «Can't you fight them?... Can't you run away...» – і, почувши у відповідь коротке і спокійне «No», зазирає в очі Лінаї й раптово розуміє, що «The part of her I saw was only a half: the crowing trunk, the wide-spread branches, the leaves and flowers and fruit; below there was a vast network of roots that went long and spreading, deep into the valley floor. I had roots too, but not like that. I could be shaken loose, and transplanted into a king's castle, or a tower build of marble – unhappily, perhaps, but I could survive. There was no way to dig her up» [4]. Однак Ліная ні про що не жалкує, адже її життя в гармонії з власним корінням сповнене миру і спокою. Також вона вказує Агнешці на небезпеку скорботи та страху, адже саме вони є небезпечними для коріння, через те що отруюють його: «Your sorrow and your fear will poison my roots» [4].

Спілкування з Лінаєю, гостре відчуття важливості власного коріння, міцний зв'язок із рідною землею та прихованою магією долини допомагає Агнешці вчасно зрозуміти, що єдиний шлях до порятунку долини від руйнівного впливу злої магії чарівного Лісу та його Королеви полягає в тому, щоб допомогти їй відновити зв'язок із долиною та «відросити» нові корені. Отруєна ненавистю та жадобою помсти, королева була не в змозі зробити це самотужки: «She had not been able to

take roots. She'd remembered the wrong things and forgotten too much. She'd remembered how to kill and how to hate and she'd forgotten how to grow» [4]. Головна проблема королеви полягає в тому, що її пам'ять концентрується на поганому та на минулому болі, і це заважає їй жити в теперішньому. Таким чином, авторка підкреслює важливу роль, яку відіграє «правильна» пам'ять для збереження старого коріння та здорового росту нового. Цікавим є те, що зв'язок між Королевою та долиною відновлюється завдяки використанню чарівного закляття «Привис», яке магичним чином викликає світло істини. Лише побачивши своє минуле скрізь це світло, опинившись віч-на-віч із правдою про нього, Королева здатна змиритися з ним і відмовитися від своєї безглуздої помсти. Тільки після цього вона може знайти спокій та перетвориться на дерево (пускає корені в прямому значенні цього слова), як і решта її народу. Образ Королеви з її «неправильною» пам'яттю, сповненою болем та ненавистю до тих, хто позбавив її коріння, яка заважає їй відросити нове коріння, цілком можна розглядати як складну метафору долі емігранта та того, які руйнівні наслідки може мати травма втрати коріння для майбутнього такої людини (як, наприклад, власної матері Наомі Новік).

Наомі Новік намагається розібратися з власною національною ідентичністю не лише на тематичному рівні втрати коріння. Наступним важливим рівнем конструювання національної самоідентичності для авторки стає активне використання у творі різноманітних культурних текстів, пов'язаних із батьківщиною матері. Так, письменниця звертається до сюжетів і героїв, характерних для польського (слов'янського) фольклору й літератури. Так, наприклад, головна героїня «Тих, що не мають коріння» отримала таке ім'я через те, що в дитинстві улюбленою книжкою Наомі Новік була казка польської письменниці Наталії Гальчинської (Natalia Gałczyńska) «Агнешка шматочок неба» (Agnieszka Skrawek Nieba). Авторка не зупиняється лише на використанні імені та змушує обох Агнешок зустрітися в одному з епізодів роману.

Іншим яскравим прикладом є використання такого відомого та неоднозначного персонажа слов'янського фольклору, як Баба Яга. Головна героїня вчиться користуватися власною магією за допомогою маленької книжечки, що була написана Бабою Ягою, а згодом дізнається, що Баба-Яга також була родом із її власної долини, але з іншої її частини, яка належить Росії. Уже наприкінці твору Агнешку питають, чи не вона є Бабою Ягою, адже її стиль життя (маленька хатинка в лісі) та її екстравагантна поведінка й манера одягатися надзвичайно нагадують цю героїню.

Також до рівня використання культурних текстів можна віднести введення в роман традиційних польських пісень. Коли Агнешка читає заклинання, що має допомогти зцілити Дракона від прокляття, для зручності вона починає наспівувати його, взявши за основу стару польську пісню «Сто літ» («Sto lat»), яку зазвичай співають на день народження, бажаючи міцного здоров'я та багатьох років життя. В іншому місці, де герої твору співають про «іскру у вогнищі, яка розповідає свої довгі історії» («about the spark on

the hearth, telling its long stories») [4], авторка використовує переклад англійською мовою частини колискової, написаної польською письменницею Яніною Поразинською (Janina Porazińska) «Bajka iskierki» («Z popielnika na Wojtusia»).

Ще одним цікавим рівнем конструювання національної ідентичності та повернення до коріння є історичний аспект твору. Наомі Новік розпочала свою кар'єру як авторка романів з альтернативної історії. Цю тенденцію можна прослідкувати й у «Тих, що не мають коріння». Назва країни, де відбувається дія роману, – Полнія (Polnya) (що є трохи зміненою назвою рідної країни її матері Польщі), а назва країни-суперниці, з якою постійно ведуться бойові дії, – Росія (Rosya) (видозмінена Росія). Країни розділяють гори, що мають назву «Яральські гори» (The Jaral Mountain), у назві яких цілком можна впізнати видозмінену назву Уральських гір. Паралелі можна також знайти в тому, як побудоване управління державою, наприклад, влада короля Полнії, як і у справжній середньовічній Польщі, обмежена рішеннями ради великих землевласників, магнатів (magnati). Короля Полнії звать Казимир, а гербом країни є орел у короні, столиця отримала назву Кралія (Kralia), її символ – дракон, якого було вбито святим Казимиром (одразу ж згадується історія Вавельського замку та його дракона, які є символами міста Краків), а інше велике місто має назву Варша (Varsha), що асоціюється з Варшавою. Щодо Росії, то її володаря називають цар (tzar) Міхал (Michal), наслідного принца Василій (Prince Vasily of Rosya), а її герб прикрашений двоголовим орлом. Правда, живе цар Росії в Києві (Kyev).

До важливих для конструювання національної самоідентичності рівнів також можна віднести відтворення Наомі Новік стилю життя та звичаїв, характерних для батьківщини її матері, у фентезійному світі роману. Письменниця надзвичайно багато уваги приділяє детальному опису повсякденного життя людей, за модель вона бере стиль життя, притаманний селянам на території Польщі у XVI–XVII ст. Особливо цікавими є ретельно прописані звичаї та свята. Наприклад, опис новорічних свят – розпалювання святкового вогнища або спалювання ритуальних новорічних дерев («The candle trees are lit up in the squares of every village» [4]), свято весни або свято врожаю. Поясненням особливої уваги саме до цих аспектів життя своїх героїв може бути те, що авторка визнає важливість дотримання традицій для підтримання зв'язку між поколіннями та збереження традиційних цінностей (коріння). Варто зазначити, що за допомогою цих описів у тексті вибудовується стійка тенденція до протиставлення міста та села, де село замальовується в позитивному сенсі через шанобливе ставлення до культурних традицій, наближеність до землі (тобто до природи) та свого коріння. Також наголошується важливість міцних родинних зв'язків, які саме в селі відчувають найповніше.

Також не можна не звернути увагу на ще один цікавий аспект культури Польщі, який Наомі Новік майстерно обіграє у своєму романі, – католицьку традицію поклоніння реліквіям і мощам святих. Письменниця активно використовує псевдокатолицькі

об'єкти як магичні артефакти, зберігаючи при цьому польське звучання їхніх назв. Так, для визначення порчі у творі використовується вуаль святої Ядвіги («Saint Jadwiga's veil»), пластина з обладунків святого Казимира («the plate of Saint Kasimir's armour»), кістка з руки святого Фірана («the arm bone of Saint Firan») та золота чаша, яку святий Ясек врятував із каплички («the golden cup Saint Jacek had saved from the chapel»). Детально описується реакція натопту на їх використання, поведінка священників під час проведення ритуалів та їхні промови. Однак в описі всіх цих предметів наявна певна частка іронії (наприклад, вказується, що в обладунку все ще стирчить зуб дракона, якого вбив святий: «armor still pieced with a tooth from the dragon of Kralia that he had slain») [4]. До того ж, головна героїня не певна, що ці реліквії дійсно працюють, але й не наважується піддати публічному сумніву їх ефективність. Згодом подальші події підтверджують правильність сумнівів Агнешки, адже жоден із цих об'єктів не допоміг вчасно ідентифікувати джерело зла.

Варто також зазначити, що для твору загалом характерний деталізований опис різноманітних об'єктів матеріальної культури. Наомі Новік приділяє чимало уваги опису типових для цього регіону осель, посуду, меблів, знарядь праці та інших предметів побуту. Окрім того, вона ретельно проробляє описи одягу героїв, чітко розподіляючи його на святковий та повсякденний, на одяг для простого люду та шляхетних господарів. Під час опису одягу письменниця постійно використовує незнайомі для англomовного читача слова польського походження. Наприклад, її Агнешка любить носити летнік (letnik of undyed linen), а чаклун Дракон полюбляє вдягатися у розкішний жупан (zupan).

Також авторка детально описує традиційні для Польщі страви, які полюбляють її герої, та процес їх приготування. Агнешка обожає простий житній хліб із хрусткою скоринкою та кислуватим присмаком «crusty and grey-brown and a little sour», який для неї асоціюється з домом і родинним життям («the taste of every morning at home»). Хліб – це надзвичайно важливий символ для всіх слов'янських культур (для польської зокрема), тому таке ставлення та розуміння ролі хліба є цілком органічним у подібному контексті. Також під час загального свята дівчина насолоджується журеком (zhurek (żurek) – традиційна польська страва на кшталт зеленого борщу) з вареним яйцем, п'є смачну фруктову наливку (nalevka) та їсть млинці з вишнею. Однак те, що така їжа є чимось екзотичним для самої авторки, інколи призводить до ситуацій, коли вона не зовсім правильно вживає назви страв. Так, в одному з епізодів твору солдати готують для себе суп із кашею (слово «каша» в англomовному оригіналі транслітерується – «kasha»), але читач, дійсно обізнаний з тонкощами слов'янської кухні, розуміє, що суп не з кашею, а просто з додаванням невеликої кількості пшеничної крупи.

Наприкінці хотілось би ще звернути увагу, як вигадливо Наомі Новік використовує знання польської мови та культури для створення загальної атмосфери казковості та інакшості. Задля цього письменниця активно вписує в англійський текст роману транслітеро-

вані польські слова. Ці слова можна розподілити на три основні групи:

1. Імена героїв. Майже всі герої твору мають типові польські імена. Так, окрім вже згаданої Агнешки, є її батько Андрей (Andrey), старша жінка в селі Данка (Danka), Ядвіга (Jadwiga) (так звать одну з дівчат, що служила Дракону), Каша (Kasia) та її мати Венза (Wensa), хлопчик на ім'я Антон (Anton), його мати Крістіна (Kristina) та батько Янош (Janos). Типові польські імена також мають принци Марек (Marek) та Станіслав (Stanislaw), принцеси Маргожата (Margorzata) та Марія (Maria), королева Ханна (Hanna). Цікавим є те, що письменниця також постійно використовує зменшені форми імен, характерні саме для польської мови. Агнешка стає Нешкою (Nezhka), Станіслав Сташеком (Stashek), Марія Марішею (Marisha), а Марека заманюють у пастку, назвавши Маречек (Marechek), лагідною формою його імені, яку використовувала його рідна мати, коли він був маленькою дитиною.

2. Топоніми. Польське звучання мають майже всі географічні назви, згадані в романі. Прикладом можуть слугувати назва рідного села Агнешки Дверник (Dvernik), назва найбільшого села Долини Ольшанка (Olshanka), назва столиці країни Кралія (Kralia), села Заточек (Zatochek) та села Поросна (Porosna).

3. Транслітеровані слова, побудовані на основі польських слів. До цієї групи можна віднести назву жахливої істоти з головою собаки тсоглава (змінена форма від польського «псоглав» – «tsoglav»), назву королівської резиденції замок Орла (Zamek Orla) або

назву зали для офіційних зустрічей чарівників країни – Чарівників (The Charivnikov).

Таким чином, роман Наомі Новік «Ті, що не мають коріння», написаний під впливом спогадів про Польщу, втрачену батьківщину матері авторки, є спробою письменниці розібратися з власним корінням, віднайти його та визначитися з власною національною ідентичністю. Примусова втрата коріння у сприйнятті Наомі Новік є джерелом жорстоких страждань і болю для людини, яка це пережила. Виходом із такої ситуації письменниця бачить асиміляцію на новій землі, яка асоціюється у неї з появою нового коріння. Однак для того, щоб перейти на новий етап розвитку, людина має позбутися поганих спогадів і ненависті, пробачити тим, хто став причиною трагедії, та зберегти «правильну» пам'ять про минуле. Якщо людина не в змозі зробити це вчасно, вона починає отруювати та спотворювати не лише власне життя, а й життя оточуючих. Одночасно з цим, авторка добре розуміє, що без духовного зв'язку з землею пращурів, без збереження пам'яті про неї та про своє справжнє коріння неможливе повноцінне життя мислячої людини. Однак Наомі Новік цілком усвідомлює певну штучність та зконструйованість такої пам'яті. З її погляду, туга за втраченою батьківщиною для емігрантів другого покоління, які народилися та виростили в іншому світі, це здебільшого туга за тим, чого насправді ніколи не існувало, за казкою, створеною уявою батьків, які сумують за власним дитинством. Тому для передачі такого потрактування ситуації вона обирає жанр фентезі – як найбільш спроможний передати це відчуття.

Список використаних джерел

1. Ho O. Books: Fantasy author Naomi Novik on dragons, fairytales and fans taking over her stories. *The Straits Times*. 2018. August 13. URL : <https://www.straitstimes.com/lifestyle/arts/books-fantasy-author-naomi-novik-on-dragons-fairytales-and-fans-taking-over-her>.
2. Jackson F. Naomi Novik Talks Spinning Silver, Her Rumpelstiltskin-Inspired Novel. *PasteMagazine*. 2018. July 10. URL: <https://www.pastemagazine.com/articles/2018/07/naomi-novik-talks-spinning-silver.html>.
3. Naomi Novik Talks New Novel, UPROOTED : an interview. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2pk8Y3qNf_o.
4. Novik N. *Uprooted*. Del Rey, 2015. 448 p. URL : https://royallib.com/book/novik_naomi/uprooted.html.

А. Л. Колесник,

Черноморский национальный университет имени Петра Могилы,
г. Николаев, Украина

КОНСТРУИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ-ЭМИГРАНТКИ ВТОРОГО ПОКОЛЕНИЯ НАОМИ НОВИК «UPROOTED»

Статья посвящена исследованию способов конструирования собственной идентичности в романе современной американской писательницы польско-литовского происхождения Наомии Новик. В ходе исследования было выявлено, что роман *Uprooted* стал для писательницы попыткой понять свое происхождение, разобраться в эмигрантском прошлом своей семьи и том, каким образом этот травматический опыт родителей повлиял на ее собственную личность. Конструирование национальной самоидентичности в тексте происходит на нескольких уровнях. Прежде всего, это тематический уровень, где центральной становится тема потерянных корней и поиск путей преодоления последствий этой травмы. Кроме этого, автор конструирует самоидентичность на культурном и на историческом уровнях. Для построения сюжета активно используются славянские (по большей части польские) культурные тексты и создаются многоплановые интертекстуальные связи. Писательница вводит в текст произведения многочисленные описания обычаев, традиций, быта, материальных объектов и традиционных блюд польской кухни. Также для создания необходимой атмосферы «чуждости» в тексте романа использованы характерные для Польши имена собственные, географические названия, введены некоторые транслитерированные слова на польском языке.

Ключевые слова: жанр фэнтези; самоидентичность; потерянные корни; травматический опыт; культурный текст.

G. Kolesnyk,

*Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine*

**THE CONSTRICTION OF NATIONAL SELF-IDENTITY IN *UPROOTED*,
WRITTEN BY NAOMI NOVIK, A SECOND GENERATION AMERICAN WRITER**

The article is devoted to the ways of self-identity construction used in the novel by Naomi Novik, a second-generation American writer of Polish and Lithuanian origin. In the process of the research it was found out that this novel has become for its author an attempt to understand her origin, to come to terms with her parents' immigrant past and to realize the consequences of their traumatic experience for the development of her own national identity. To achieve this aim the writer tries to reconstruct her own national identity on several levels. To begin with, it is the thematic level of the novel. The work mainly deals with the situation of being uprooted and the ways to overcome this painful state and the ability to grow new roots. Besides that, for the construction of self-identity the author also applies cultural and historical levels. To be precise, N. Novik uses different Slavonic cultural texts (mainly of Polish origin) to create the plot and to build multiple intertextual connections. The text of her novel is full of the descriptions of customs and traditions, everyday life patterns, material objects and even cuisine, characteristic of Poland. Moreover, to create the atmosphere of a fantasy world she used Polish personal names, Polish geographical names and inserts into the text of the novel Polish words written in English letters.

Key words: fantasy genre; self-identity; being uprooted; traumatic experience; cultural texts.

© Колесник Г. Л., 2019

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2019

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ МОТИВУ КАЗКОВОЇ ПОДОРОЖІ В РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР «БИТІ Є. ГОЦИК. КНИГА 3»

У статті досліджується мотив казкової подорожі в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик. Книга 3», що тісно пов'язаний із особливостями художнього простору твору. Оприявнюється специфічна часопросторова будова роману, виражена через опозицію «тут» – «там», яка знаково й сюжетно пов'язана із традиційними казковими сюжетами подорожі, а також сюжетом «шахрайського роману». З'ясовано, що простір «там», у зображенні якого автор активно вдається до фантастичних елементів, втрачає звичні ознаки місця і часу, тому переміщення героя з одного простору в інший спричиняє серйозні психологічні зміни, що виражається через усвідомлення ним сили землі й важливості природного плину часу. Виявлено, що фантастичні й макабричні елементи пов'язані виключно з простором «там», у той час як простір «тут» маркований як вітаїстичний.

Ключові слова: казкова подорож; двійництво; локус; трикстер; батьківські патерни.

Твори Люко Дашвар неодмінно викликають суперечки як між читачами, так і між критиками. Її твори читають, обговорюють на численних літературних форумах, і важко визначити, кого у цих дискусіях більше – прихильників письменниці чи її критиків. Їй закидають повернення до заїжджених тем, штампованість сюжетних ходів і нелогічність персонажів [див.: 4, 6], але визнають майстерність стилю та яскравість деталей. Натомість дослідники творчості письменниці ці ж особливості інтерпретують як літературну гру авторки: вона навмисно використовує моделі, легко зчитувані реципієнтом, а потім у різний спосіб дає їм нове наповнення. Особливо це стосується традиційної для української літератури теми села. Так, Т. Белімова, детально аналізуючи реалізацію локусу села у творах Люко Дашвар, доводить його значну трансформацію через вибір жанру хорору. А от О. Свириденко, дослідивши вияв опозиції «село-місто» в романах письменниці, говорить про створення авторкою своєрідної космогонії, де село є міфічним духовним центром і носієм сакрального начала, відсуваючи місто на периферію. Ці дослідження доводять важливість часопросторових характеристик для розуміння й аналізу творів Люко Дашвар.

Особливий інтерес для дослідження своєрідності часопростору становить роман «Биті є. Гоцик. Книга 3», оскільки тут просторова опозиція не обмежується містом і селом, а розширюється до протиставлення рідної країни та закордону. Це помітила, зокрема, О. Башкирова, яка у своїй статті зазначає, що процес ініціації головного героя нерозривно пов'язаний із просторовими констан-

тами дороги, лісу та дому, а сюжетна специфіка роману полягає в її очевидній аллюзивності (використання ознак казки, прийомів «роману дороги», очевидні зв'язки з романом «Алхімік» П. Коельо та «Піночкіо» К. Колоді). Л. Кулакевич, досліджуючи фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар, переконливо доводить нерозривний зв'язок між переміщенням героїв у просторі та їхнім духовним розвитком, про що свідчить і використання сюжету притчі про блудного сина.

Проте у вказаних дослідженнях недостатньо розкрито вмотивованість використання мотиву казкової подорожі тільки в одній частині роману, до того ж поза оприявненими локусами простір твору не аналізується. Тож, метою даної статті є дослідження мотиву подорожі в романі Люко Дашвар, що зумовлює такі завдання: з'ясувати, якими жанровими ознаками послуговується письменниця, зображуючи подорож героїв у межах країни та за кордоном; чи змінюються часопросторові характеристики при зображенні українського й закордонного просторів; яким чином впливає на героїв факт виходу за межі звичного простору. Методи дослідження: описовий, міфологічний, порівняльний.

Як вже зазначала О. Башкирова, події роману фактично «замикаються» в системі «батько-син», що оприявнюється у різний спосіб. Перш за все, у використанні фабули притчі про «блудного сина», яка насправді визначає композиційну особливість твору. Л. М. Кулакевич у статті так виділяє притчову канву роману: «Основний "сюжетний ген" (Ю. Лотман) притчі – свавілля сина і неприйняття ним авторитету

батька, що зумовлює відхід від родинного дому, – оприявнюється вже на початку роману: самовпевнений молодик, що не бажав, як тато, гарувати біля свиней, від'їжджає на навчання до Києва, хоч і не прагнув цього» [5, с. 7]. Але ця теза потребує уточнень. Варто звернути увагу, що сюжетна канва притчі використовується у романі двічі. Перший раз Гоцик тікає від батька, маскуючи свої інтенції необхідністю навчатися. Увесь час навчання у Києві герой живе на батьківські гроші й повертається додому, залишившись без матеріальної підтримки. Та примирення триває недовго, і Гоцик, вкравши батьківські гроші, тікає, тепер до Європи. Наприкінці роману Гоцик повертається і мириться з батьком. Таким чином, притча про блудного сина є легко зчитуваним обрамленням роману в цілому й змістовою межею між частинами сюжету.

Та було б неправильно розглядати роман Люко Дашвар виключно як притчу, адже у творі відсутній виразний дидактичний компонент, чітко сформульоване повчання з боку оповідача чи свідка-деміурга – необхідна ознака притчового жанру. Тут доречніше було би сказати про використання знайомої схеми, що у свідомості будь-якого представника християнської культури тісно пов'язана з біблійним сюжетом. Тож не можна однозначно визначити, чи письменниця свідомо вибудовує сюжет роману за канвою відомої притчі, чи сюжет притчі провокує компонування фабули роману за традиційним сюжетом. Але однозначно можна стверджувати, що притчова канва ділить весь сюжет роману на дві частини, кожна з яких має специфічні ознаки.

Умовна перша частина побудована за типовою схемою соціально-психологічного роману, де виразно окреслюється конфлікт між батьком і сином, виражений перш за все у неприйнятті батьківського способу життя, його зосередженості на свинях (на початку роману саме вони втілюють усе неприйнятне для Гоцика: «Ох, ті свині! Якби не вони, так би й лишився у рідній Нехаївці. Свиней Гоцик ненавидів з дитинства...» [3, с. 9]). Фактично вся перша частина – історія розпаду звичного світу Гоцика, його усвідомлення духовної кризи: «... жер, трахав, байдкував чотири роки у Києві тільки задля того, аби заповнити чорну порожнечу непотрібною прикрою метушнею» [3, с. 17]. Кульмінацією цього розпаду можна вважати від'їзд матері на заробітки. Остання подія є надзвичайно значимою для композиції роману, оскільки з цього моменту головний герой чітко формулює дихотомічність власного світу: простір роману розпадається на дві складові – «тут» і «там» – марковані батьківськими патернами. «Тут» – батько, робота, свині, «там» – мати, борщ, багатства, море. На початку подорожі головного героя приваблює виключно напрямок «там»: «Озираючись в бік кордону – десть там тато, Нехаївка, універ і Костянтинівська. Додому не хотілося... Ні! Зиркнув у протилежний бік. Десть там мама...» [3, с. 34].

Очевидно, що втеча героя за межу країни змінює не просто локус його перебування, а й саму реальність, тобто закони існування у цьому просторі – умовна друга частина роману наповнена відверто фантастичними елементами. Здається, що й притчовий сюжет у другій

частині роману «спрацьовує» повною мірою саме завдяки тому, що Гоцик виходить за межу, потрапляє «туди», в іншу реальність, переживаючи «метафоричний аналог смерті» [2, с. 16].

Таким чином, у розділенні простору роману можна побачити й інтерпретацію казкової космогонії, де простір поділений на світ звичайний, людський, живий і незвичайний, казковий, світ мертвих. Другий світ тільки схожий на людський, але це лише ілюзія. Його химерність створюється, по-перше, за допомогою географічної невизначеності, адже герой ставить на меті «уникати широких шляхів, великих міст і тутешніх правоохоронців...» [3, с. 34]. По-друге, шляхом втрати конкретними локаціями своїх упізнаваних ознак, вони фактично постають невідомою місцевістю: «Клятий південь із сонцем, теплом і радістю – шез! Ніби й не Італія зовсім – Скандинавія» [3, с. 68]. По-третє, сама подорож героїв несподівано моделюється як вигаданий простір літературного твору – роману Коельо. Почетверте, наявність локусів, у яких порушено природний хід подій. Наприклад, несподівані зміни інтер'єру в лісовій хатині, а також у будинку Міліці. В останньому локусі ілюзорність структурованого простору посилюється відсутністю часу, оскільки у домі безсмертної «не буває ночі» [3, с. 107].

Навіть при побіжному аналізі тексту стає очевидним, що світи «тут» і «там» асоціативно пов'язані відповідно зі світом живих (упорядкованим, упізнаваним, структурованим) і потойбічним світом (ілюзорним, хаотичним, хтонічним)¹. Усе, що «тут» – живе, земне, а «там» – інше, непевне, мертве. Цей зв'язок оприявнюється, у першу чергу, тим фактом, що Гоцик *тікає* з дому (причому для героя ніби немає необхідності потайки йти з дому, адже звичайний ухід, навіть якщо він спровокує черговий конфлікт із батьком, не був би новим досвідом для головного героя). Утеча як така, а особливо з дому, часто розглядається як метафора смерті: утечу можна трактувати як витіснення із упорядкованого космосу. Таким чином, Гоцик символічно «помирає» для звичного йому світу й опиняється в іншому – «потойбічному».

Тікає з дому й напарник Гоцика у його подорожі, Ілія. Спільна подорож для обох героїв починається з художнього варіанту «казкового лісу» [2, с. 3] (невизначений ліс у Польщі) – традиційною казковою межею між світами. Тут же герої по черзі зустрічаються з варіантом лісової відьми (дівчина-лисиця у лісовій хатині).

Іще одним традиційним казковим прийомом, що закріпився й у художній літературі, є утворення пари подорожніх, відмінних (а часом і протилежних) за характером: Ілія – представник «іншої» побутової культури, та Гоцик – утікач з «цього» світу.

Аналізуючи відносини Гоцика та Ілії, О. Башкирова визначила їх (послугуючись термінологією Є. Мелетинського) як «міфологічних близнюків». Проте, беручи до уваги більш детальний аналіз мистецького двійництва в однойменній роботі С. Агранович та І. Саморукової, у відносинах головних героїв

¹ Тут важливо зазначити, що говорячи про потойбічні образи й казкові сюжети, ми маємо на увазі саме архаїчний їх вияв, синкретичний, позбавлений моралізаторської маркованості.

можна простежити риси такого літературного типу, як «двійники-дублери», варіантом якого в міфології є «трикстер-культурний герой», а в літературі – відносини «служба-господар». Головною особливістю подібних персонажів С. Агранович та І. Саморукова назвали наявність двох світів, у яких вони існують: «Подвійність світу у випадку двійників-дублерів набуває особливого характеру. Один із двійників генетично походить від архаїчного уявлення про світ живих, інший виступає як субститут світу смерті» [1, с. 30].

Подібну конструкцію відносин можна простежити і в романі Люко Дашвар. Гоцик та Ілія від самого початку зображені на контрасті. Їхні характери й спосіб життя значно відрізняються, так само, як і їхній особистісний розвиток. Ілія зображений як особа, що намагається вийти з дитячого віку, вирвавшись з-під материнської опіки. Натомість Гоцик уже проходить етап диференціації від батька й формування власної Персони. Але головна антигетичність героїв виявляється в їхніх інтенціях: вітаїстичних (у первинному значенні цього слова) – у Гоцика й макабричних і навіть танатичних – в Ілії.

Вітаїстичність Гоцика неодноразово акцентується в романі: він активний, у нього багато сил, щоб подорожувати, він мислить конкретними категоріями. І до Європи він відправляється не за абстрактними враженнями чи знаннями, а за маминим борщем. Сам герой абсолютно впевнений у своїй силі й привабливості для жінок (що також асоціативно пов'язано з плідністю як вітаїстичною ознакою): «Інша справа – я. Хвалитися не буду, але дівки... А вони, чувак, силу люблять» [3, с. 65]. Однією з домінуючих ознак вітаїстичності героя є його тяжіння до веселощів, сміху (це взагалі один з найдавніших, архаїчних ознак життя у міфології та ритуальних традиціях людства). Так Гоцик бажає розвеселити дорогих для нього людей: «Татові порося купити!.. Мале чорне азійське. Насмішка над татовими льохами. Може, усміхнеться?..» [3, с. 174]. Рятуючи Марічку, вимагає: «Робіть щось, щоб віру повернути. Радість...» [3, с. 190]. Та й сам він ходить «п'яний-веселий» [3, с. 118]. При цьому вчинки головного героя не прив'язані до моральних маркерів. Таку ж радість у нього викликають бійка («давно не бився. Так давно, що затужив...» [3, с. 127]) і різні види шахрайства, героя тішить його сексуальна влада над жінками виявляється на інтуїтивному рівні (інстинктивно відчуває, як треба поводитися, щоб затягти жінку в ліжко). Тож в образі Гоцика легко можна вгледіти ознаки архетипу трикстера у його літературному варіанті пікаро. До того ж, перетворення подорожі Гоцика на інваріанту «шахрайського роману», пікарески тонко означено самим вектором подорожі головного героя: Гоцик прямує в Іспанію, а саме звідти історично походить пікареска.

Енергія Гоцика настільки сильна, що у сприйнятті Ілії головний герой зливається зі стихією, фактично сам стає стихією. Наприклад, коли Гоцик «...сам видобував вогонь, топив очі у червоному полум'ї» [3, с. 117] і порух його рук ніби живив багаття. Вигадуючи для Гоцика нову біографію, Ілія називає його Юреком Землепашцем (один з варіантів утілення родючості), легко «уявляючи Гоцика по коліна у жирній багнуці»

[3, с. 66]. Тож логічно, що духовне й особистісне зростання головного героя оприявнюється саме через його розуміння сили землі: «Чи то всі, хто на землі живе, святі? От і синьйор Бонвіссуто у своїй Італії...» [3, с. 197]. Приналежність до землі формує й особливий хронотоп – чітко визначене місце й структурований, логічний час: в описі життя Гоцика до подорожі в Європу час чітко визначений, як і під час проживання в домі Деметрію Бонвіссуто. А от у будинку безсмертної час зникає як такий, на що вказує сама Міліца: «там, де немає ночі, немає і майбутнього» [3, с. 103]. Коли герої оселяються у будинку на узбережжі, там не тільки «розмивається» час, але й втрачається зв'язок із землею, тому відразу до розкішного будинку виражається через прагнення ознак землі: Відчуває відразу до будинку: «Стайні немає. Сонце кляте. Сіль зі шкіри не сходить. Нудно... Хоч свиней заводь» [3, с. 169]. Дорослішання героя, розуміння несправжності «того» світу визнається через усвідомлення себе в іншій, дієвій реальності: «То я прокинувся» [3, с. 168], – говорить Гоцик перш ніж покинути будинок на узбережжі.

Таким чином, усвідомлення героєм сили землі нерозривно пов'язане з упорядкуванням внутрішнього часу й сили землі як важливих космогонічних елементів, що дозволяє Гоцику сформулювати нову життєву максиму: «...по землі бажано ступати босими ступнями, аби не втрачати з нею зв'язку, рухатися тільки пішки, бо то і є природна швидкість, з якою варто йти по життю» [3, с. 190].

Усвідомлення Гоциком сили землі тісно пов'язане зі зміною семантики мікрообразу свині, що також створює своєрідний змістовий контраст із притчею про блудного сина. У тексті Євангелія від Луки син вирішує повернутися до батька після того, як він був змушений пасти свиней і навіть мріяв харчуватися з ними. Тобто, свині в канонічному тексті втілювали глибину зубожіння й духовного падіння героя. У романі ж Дашвар дорослішання, психологічне зростання головного героя виражено через зміну його ставлення до свиней. Протягом усього твору образ батька у свідомості головного героя тісно пов'язаний зі свинями, що викликає в героя огиду. Проте в подальшому поступове примирення головного героя з батьком простежується у постійних зіставленнях літніх чоловіків-господарів із батьком. Так, прощаючись із Деметрію Бонвіссуто, Гоцик каже: «Ви на тата мого схожі. Тільки у нього свині, а у вас виноград» [3, с. 196]. Таким чином, поступово негативне забарвлення образу свиней і образу батька зникає. А у фіналі роману прийняття самого батька та його роботи посилюється семантичними змінами:

– Ну... Раз так, то ходімо, – мовив.

Гоцик усміхнувся розчулено.

– Куди? До свиней?

– Чому «до свиней»? Просто – до праці [3, с. 260].

Тут важливо додати, що свиня – давній символ сміхової, а значить вітаїстичної культури. І те, що герой приймає для себе роботи зі свинями, також може трактуватися як усвідомлення героєм своєї природної сутності.

Натомість Ілія в тексті роману постає як художній варіант казкового двійника, з яким пов'язане усе нежиттєве, потойбічне чи макабричне. Перша згадка про Ілію в романі вказує на брак його життєвих сил: «Хворобливий, кволий Ілія народився у квітні» [3, с. 39]. Існування героя описане як непевне: навіть у власному імені Ілія відчуває сумніви щодо власного існування: «Іль я?» [3, с. 39]. Він усе життя живе під захистом матері, що в культурі й психології пов'язане з символікою поглинання, темряви, глибини тощо.

Ілія свідомо намагається змоделювати замкнений простір навколо, оточуючи себе книжками й мріями, впускаючи до свого життя реальність тільки у слухний час: «...Ілія вирішив виходити з дому тільки увечері, коли густий морок темряви нівелює реальність до одноманітної і одностайної, як комуністичний мітинг, сліпоті» [3, с. 41]. Його інтенції, зведені в діяду «безсмертя і золото» [3, с. 86], асоціативно пов'язані з архаїчними уявленнями про смерть (безсмертя як руйнування космосу зі впорядкованим життєвим циклом, а золото – давній символ смерті). Мрії Ілії виводять його зі світу людей: «Ні, жити! У високому, неприступному для нахабних, насмішуватих очей замку з кам'яними стінами» [3, с. 40], а причинами подорожі героя стають упевненість у правдивості прочитаного літературного твору й слова таргана у власному вусі (тарган також прагне померти, коли хтось «знехтує життям і помре заради кохання» [3, с. 119]). Гоцик сприймає Ілію як свою протилежність, описуючи свого супутника як ходячого мерця: «Ти і так убогий. Кістки стирчать, щоки ввалилися. Глянеш, тільки здивуєшся – як ще ногами соваєш?.. нещастя, а не мужик» [3, с. 65]. Та й сам собі Ілія вигадує ім'я Амброзій, тобто «безсмертний» – міфічний, нелюдський образ.

У зображенні Ілії можна спостерегти ознаки «культурного героя», але в межах його замкненого світу. У своїх відносинах із Гоциком він намагається обґрунтувати власну вищість: «За все треба платити, Гоцику! Зі всі примхи і глупства! За вбивство! За ідіотську забаву... І хіба то нелогічно, що тебе покараю я? Це – правильно. У тому є вища справедливість і логіка. Однаково ти б розтринькав скарби на дурню. На радість, на коней, на жінок... А я... Я усе прорахував» [3, с. 147]. Від початку їхніх відносин намагається звести Гоцика до рівня служки, чим дуже пишається: «Зумів обернути ворога на друга. Більше – на підлеглого. Винайняв. Купив! Орендував з бельбегами!» [3, с. 61].

Проте співіснування з Гоциком як джерелом енергії змінює Ілію, у тому числі й фізично: «...довгі мандри не минулися, розвинули м'язи, розправили плечі, і хоч на зріст Ілія однаково програвав Гоцикові, та в усьому іншому...» [3, с. 157]. Його інтенції стають амбівалентними: це і прагнення золота («Ілія хотів би... все золото» [3, с. 118]) – символу потойбічного, мертвого світу, і живе тяжіння до людини («такого вірного товариша, бо бували дні, коли щастя розквітало в Іліїній душі тільки від того, що товче пилуку разом із Гоциком» [3, с. 118])

Коли Гоцик іде, Ілія знову ніби замикає свій світ у єдиній кімнаті великого будинку, причому вибирає її,

відчуваючи контрастність до іншого простору: «що за люди і чому скнили тут... у ті часи, коли перший поверх збирав гостей...» [3, с. 216]. Ця інтенція Ілії настільки очевидна, що її відчуває навіть Гоцик: «Наче ховався тут Ілія від усіх бід. Наче тільки тут йому було добре» [3, с. 234]. Так само він намагається сховати, поглинути те, що для нього важливо. Ілія ховає скриньку з материними коштовностями, скарб, якого так прагнув, замикає Ізідору в будинку. І навіть після смерті «замикає» її: «А Ізидори не бачив! Ілія не давав! Затулив од всього білого світу...» [3, с. 232].

«Нежиттєвою» виявляється ще одна представниця «того світу» – Ізидора, що також оприявнюється через часопросторові деталі. Наприклад, Ізидора ніби знищує час навколо себе: «Дні й ночі перемішалися в Гоциковій голові. Прокидався не зі сходом – від збуджених гарячих пальців Ізидори» [3, с. 167], «немає ясності в чорній ночі. Ізидора тепер спала вдень» [3, с. 222]. Її спроба створити свій простір – побудувати шестигранну каплицю (шестигранник – символ достатку, гармонії, свободи, задоволення й симетричного, тобто впорядкованого світу) як варіант власного космосу – від самого початку виявляється неможливою. Спочатку просто не вистачає території для втілення задуму, а потім Гоцик з'ясовує, що навколо каплиці просто немає ґрунту: «Заходилися копати. А землі – нема. Одне каміння, їй-богу» [3, с. 172]. Убивчою виявляється й сама будова, бо спочатку поглинає живе дерево (давній символ живого світу), а потім ховає і самих господарів. І тільки смерть Ілії та Ізидори нарешті гармонізують простір, бо ховає героїв не тільки Гоцик, коли наносить каміння, але й сама пророда, коли буря наносить землю й пісок. Та й могильний пагорб виглядає настільки природно, ніби завжди тут існував.

Бажання героєм позбутися усього чужого, тобто «мертвого», обумовлює й усі вчинки Гоцика, пов'язані з поверненням на Батьківщину, тобто у світ живих. Аби вийти з чужого світу, він позбавляється усього, що належить «тому» світу. Гоцик відмовляється від коня, якого йому пропонує Міліца з роду Црноєвичів (хоч андалусієць був одним зі знаків мрії, що покликана Гоцика у дорогу), свідомо залишає назавжди скарб («Бо то істина: що поклала у землю людська рука, того чіпати не слід. Ні кісток людських, ні золота» [3, с. 259]). А ще він декілька разів проводить своєрідний аналог очищення вогнем: спалює свої документи і зображення (субститут особистості), а раніше спалює все, що пов'язане з Ілією та Ізидорою. Одяг палив, черевики, стіл... Кидав до ясного багаття посеред кам'янистого подвір'я, усе роззирався, ніби мав знищити геть усе, чого торкалася рука Ілії. Чи Ізидори» [3, с. 235].

Отже, у романі Люко Дашвар мотив казкової подорожі є домінантним, саме він зумовлює таку глобальну просторову опозицію «тут» – «там», реалізовану через протиставлення України й закордону, що у різний спосіб втрачає свою конкретику через «розмивання» ознак простору й часу. Перебування головного героя у такому непевному світі змушує переоцінити все, що належить простору «тут», і створити власну космогонію, у центрі якої знаходиться земля (читай Україна) і природний плин часу.

Список використаних джерел

1. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара : Самарский университет, 2001. 132 с.
2. Башкирова О. Повстання проти «влади батьків» як ініціація в сучасній українській романістиці (на матеріалі трилогії Люко Дашвар «Биті є»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. 06 вер. (№ 9). С. 10–18.
3. Дашвар Люко. Биті є. Гоцик. Книга 3. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. 272 с.
4. Дубинянська Я. Переможців не судять. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2009/10/13/peremozhciv-ne-sudjat/> (дата звернення: 10.03.2019).
5. Кулакевич Л. М. Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик. Книга 3» *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 221–231.
6. Свириденко О. Опозиція село/місто в організації художнього простору прози Люко Дашвар. *Теоретична і дидактична філологія* : збірник наукових праць. Переяслав-Хмельницький. 2015. Вип. 20. С. 89–98.
7. Стронговський І. Закони жанру. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2008/12/22/zakony-zhanru/> (дата звернення: 10.03.2019).

Г. Н. Колісник,

Український державний хіміко-технологічний університет,
г. Дніпр, Україна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МОТИВА СКАЗОЧНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ
В РОМАНЕ ЛЮКО ДАШВАР «БИТЫЕ ЕСТЬ [БЫТИ Е]. ГОЦИК. КНИГА 3»

В статье исследуется мотив сказочного путешествия в романе Люко Дашвар «Битые есть [Быти е]. Гоцик. Книга 3», тесно связанный с пространственными особенностями художественного пространства в произведении. Раскрывается специфическое пространственное строение романа, выраженное через оппозицию «здесь» – «там», которая знаково и сюжетно связана с традиционными сказочными сюжетами путешествия, а также сюжетом «плутовского романа». Выяснено, что пространство «там», в изображении которого автор активно использует фантастические элементы, теряет привычные признаки места и времени, поэтому перемещение героя из одного пространства в другое вызывает серьезные психологические изменения, что выражено через осознание им силы земли и важности естественного течения времени. Выяснено, что фантастические и макабрические элементы связаны исключительно с пространством «там», в то время как пространство «здесь» маркировано как виталистическое.

Ключевые слова: сказочное путешествие; двойничество; локус; трикстер; родительские паттерны.

Н. Kolisnyk,

Ukrainian State University of Chemical Technology,
Dnipro, Ukraine

ARTISTIC IMPLEMENTATION OF A FAIRY-TALE JOURNEY MOTIVE
IN THE NOVEL *BYTI YE. GOTSIK. BOOK 3* BY LUKO DASHVAR

The article analyzes the artistic embodiment of a fairy-tale journey motive in the novel by Luko Dashvar *Byti Ye. Gotsik. Book 3*. The purpose of this article is to study the motive of travel in the novel by Luko Dashvar, which predetermines the following tasks: to find out what characteristic features of the genre the writer uses to depict the journey of the heroes within the country and abroad, to study in what way time-spatial characteristics are changing when representing Ukrainian and foreign spaces and how the heroes are influenced by the fact of going beyond their usual space.

The hero's journey is often interpreted as an artistic realization of the prodigal son parable, and sporadic fairy-tale elements are applied to intensify the parable element.

But this parable is only readily framed by the romance in general and the content boundary between different parts of the plot. Instead, the fairy-tale motive of travel and some fabulous elements carry the main content load of the novel. The entire first part is devoted to the story of the collapse of the usual world of Gotsyk, his awareness of the spiritual crisis, the culmination of which is the departure of the mother from the household in search of new work opportunities. Since then, the protagonist clearly formulates the dichotomy of his own world: the space of the novel is divided into two components – «here» and «there» – marked by parental patterns. «Here» – father, work, pigs, «there» – mother, borsch, wealth, sea.

The second part has some bright fairy tale features: the worlds «here» and «there» are associatively associated with the world of the living, orderly, recognizable, structured, and beyond the world, illusory, chaotic, chthonic. Thus, the first «escape» from his father, when the hero does not go beyond the country interpreted as «his» space, ends with a spiritual crisis. But the exit from the usual world – a journey through Europe – changes the hero, reconciles him and his father, and with himself. This allows the hero to create his own cosmogony in the center of which is the earth (read Ukraine) and the natural course of time.

Key words: fairy-tale journey; twinning; locus; trickster; parental patterns.

МЕТАМИСТЕЦТВО БОГДАНА БОЙЧУКА: ТЕАТРАЛЬНО-ЛІТЕРАТУРНІ РЕФЛЕКСІЇ У ЗБІРЦІ СТАТЕЙ «НАВІЩО ПРО ЦЕ ГОВОРЮ»

У статті розглянуто питання про специфіку літературно-критичних рефлексій українського прозаїка, перекладача, літературного критика, члена Нью-Йоркської групи Богдана Бойчука. У книзі вибраних статей «Навіщо про це говорю: театр, балет, література» (2017 р.) концепт «метамистецтво» репрезентовано в міждисциплінарному спектрі. Висвітлено, що крізь призму театрального й літературного життя в Україні та у світі митець оприявнює дослідницькі зацікавлення, пов'язані з можливістю створення спільного простору пам'яті емігрантів. Такими прикладами є розмисли щодо провідних модерних тенденцій в українському та американському авангардних театрах.

З'ясовано, що у книзі есе Б. Бойчук розглядає проблеми європеїзації українського театрального життя та письменства в контексті культурної самоідентифікації, історичної пам'яті та в аспекті діалогу національної та світової літератур. У центрі творчої уваги дослідника – розмисли щодо нетрадиційних форм модерної поезії митців Нью-Йоркської групи.

Отже, авторкою зроблено спробу окреслити цілісну концепцію підсумкової збірки статей Богдана Бойчука як своєрідну антологізацію метамистецтва діаспорної атмосфери як «спільноти пам'яті» емігрантів та його сучасників: митців-маргіналів.

Ключові слова: метамистецтво; літературна есеїстика; простір пам'яті; модерна поезія; авангардний театр.

¹Богдан Бойчук став видатною постаттю в українському культурному житті ХХ століття. Як відомо, він був романістом, драматургом, поетом-модерністом, перекладачем, одним із засновників Нью-Йоркської групи, члени якої упродовж 1959–1971 років друкували свої твори у періодичному еміграційному виданні «Нові поезії». Разом із Богданом Рубчаком він упорядкував також концептуальну антологію «Координати» (1969 р.), яка «стала новим літературним явищем, сформованим поза географічними межами України» [3, с. 249].

У статті я виходжу з міркування про те, що Б. Бойчук став не тільки Читачем творів різних видів мистецтв, але і їх Інтерпретатором. Його інтерпретація має декілька аспектів: 1) художня творчість (поетична, прозова, драматургічна); 2) переклади з різних мов (переважно з англійської, іспанської); 3) літературознавча (дослідницька) інтерпретація різних видів мистецтва (зокрема, театр, балет, література).

Тож найістотніше, багатогранна Бойчукова інтерпретація «театрального й літературного життя в Україні та світі» [2, с. 9] у другій половині ХХ століття

оприявлена у книзі літературознавчих есе «Навіщо про це говорю», які вийшли 2017 року у львівському видавництві «Піраміда», стали не лише однією із граней його різнобічного таланту, але й одним із факторів розвитку дискурсу сучасної української літератури. Як слушно зауважує Василь Габор, до збірки увійшли «найцікавіші статті (...), які є своєрідним духовним документом доби, що яскраво передає її мистецьку атмосферу» [2, с. 9]. На мій погляд, ця книга репрезентує метатекст щодо інших його текстів, у якому в культурологічному, мистецькому, онтологічному літературознавчому рівнях індивідуально-авторського сприйняття проступає єдність художніх проявів творчості Бойчука.

Зауважимо, що у статті поняття «метамистецтво» осмислюється у контексті міжмистецьких підходів до літературних явищ. Це передусім взаємовпливи на мистецтво словесності інших синтетичних мистецтв. Тобто у книзі статей крізь призму літературної есеїстики репрезентовано взаємодію різних дискурсів: театрального, поетичного, літературознавчого, а окрім цього й медійного, оскільки залучені інтерв'ю як один із жанрів журналістики.

Тож метатекстуальну природу збірки літературно-критичних есеїв «Навіщо про це говорю» Б. Бойчука

можна окреслити в парадигмі *театр-балет-література*. Стає очевидним, що сутність поняття «художня література» у сучасному соціально-комунікативному дискурсі не може бути цілісно розгляданими тільки в межах літературознавства. Саме тому книга є важливою в аспекті міжмистецької взаємодії у контексті часового (література) та синтетичного мистецтв (театр, балет).

Багато літературознавців зверталось до осмислення особистості Богдана Бойчука, аналізувало його поетичний доробок [6], драматичну творчість [5; 7], літературно-критичні праці [4]. Однак на сьогодні немає комплексного осмислення збірки есе «Навіщо про це говорю» в аспекті встановлення нарративно-сміслових міжмистецьких зв'язків, які формують її архітектоніку. Крім того, у полі зору науковців фрагментарно актуалізовані мистецько-есеїстичні студії книги з погляду поняття «метамистецтво», чим і вмотивовано актуальність цієї розвідки.

Метою статті є спроба проінтерпретувати метатекстуальні зв'язки у збірці вибраних статей «Навіщо про це говорю» Богдана Бойчука у мистецтві театру і літературі крізь призму взаємодії національних та світових тенденцій.

Статті Богдана Бойчука тяжіють до жанру літературного есе, суб'єктивних рефлексій, до яких також може долучитися читач. Тому ми не можемо, вочевидь, розглядати цю книгу виключно у межах наукового літературно-критичного дискурсу. На переконання Світлани Маценки, «есеїзація – це комбінаторне мистецтво навколо певного предмета, інтердискурс із функцією об'єднання спеціальних дискурсів, налагодження мережі діалогічних зв'язків між вихідними текстами із залученням у неї читача» [8, с. 68]. У такий спосіб, у книзі Богдана Бойчука синтезовано своєрідне метамистецтво роздумів і діалогів з читачами про театральну-літературне життя в Україні та світі у другій половині ХХ століття.

Часовий простір есе охоплює період з 1970 років ХХ століття до 2010 року. Зауважимо, що в цей період Б. Бойчук перебував переважно у США. Цей «модерніст, естет, педант, він у більш як сімдесятилітньому віці раптом залишив свій улюблений Нью-Йорк і переїхав до Києва» [2, с. 384]. Відповідно, у збірці не спостерігаємо хронотипизації в описі мистецьких явищ чи то розповідей про художників слова. Статті позначені різними роками (1992, 1986, 2003, 2010, 2013) та топосами (міста США, Київ тощо). На думку Тетяни Бовсунівської: «Метажанр порушує часопросторові закономірності (...) та тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності» [2, с. 9]. Як бачимо, у книзі є актуалізованою така її своєрідна матажанрова природа.

Статті, вміщені до збірки, було надруковано у різних періодичних виданнях, які утворюють передусім український мистецький ландшафт, серед яких: журнали «Сучасність», «Світо-вид» (він був також редактором цього часопису), «Кіно і театр», «Терем», «Кур'єр Кривбасу», часописи «Критика», «Нові поезії», «Міст»; газети «Свобода», «Літературна Україна», «Українська літературна газета». Водночас у цих часописах могли друкувати свої твори митці, які не були частиною материкової України, попри те, живучи

за межами країни, творили спільний простір пам'яті, вибудовуючи українські чинники ідентичності. Згадаємо імена учасників Нью-Йоркської групи: Ю. Лавриненка, який у спогадах Бойчука став «офіційним акушером» [2, с. 211] цього угруповання, а також Віри Вовк, Ю. Тарнавського, Б. Рубчака, Патриції Килини та інших.

Заголовок книги «Навіщо про це говорю» створює для читачів «горизонт очікуваного» (за Г. Р. Яуссом) [9, с. 134], тобто есеїстичні рефлексії Б. Бойчука можуть піддаватися варіаціям, тлумаченню щодо різних контекстів (історичного, світоглядного, мистецького, аксіологічного тощо). Автор веде розмову із митцями, а читач продовжує вести уявний діалог із Бойчуком. Цікаво, що цей діалог на сторінках розвідки безпосередньо «о-мовлюється», оскільки наприкінці видання ми натрапляємо на інтерв'ю із Б. Бойчуком. Назва цього інтерв'ю «Я ще не все сказав», що за жанром є «драматичним монтажем за поетичною творчістю» [1, с. 381] автора. Звідси «ключем розуміння» назви збірки, який «прочитується», є універсалізм охоплення міжмистецьких явищ у контексті співтворчості з театральними режисерами, акторами, співаками, художниками, а також із «добрими поетами» [1, с. 382]. А засадничим естетичним і безумовним підґрунтям книги стала «поезія (...) як спосіб спілкуватися зі світом» [1, с. 382]. Поезія, на думку Б. Бойчука, «повинна бути універсальною, і я маю надію, що мої образи, моє тлумачення світобудови переростають і виходять поза мене й говорять і про всіх нас разом, і про кожного зокрема. Тому в будь-якій поезії залишається простір для індивідуальної інтерпретації» [2, с. 382]. Фактично, нанизуючи різні міжмистецькі дискурси у збірці, її автор залишає місце для розширення читацького об'єму реципієнтів. Через розуміння цих рефлексій читач рухається далі до конотації її метамистецьких смислів.

В архітектоніці збірки немає наукової точності, цілісного понятійно-категоріального інструментарію, а навпаки, домінує живий діалог із читачем. Як слушно зазначає С. Маценка, «есеїст визначає поняття не через дефініції, а через контекст» [8, с. 68]. Б. Бойчук це зображує через різноманітні контексти: мистецтвознавчий, літературознавчий, культурологічний, світоглядний, аксіологічний. Книга складається із двох частин: перша має назву «Театр. Балет», а друга – «Українська література. Світова література». Цікаво, що між цими частинами «вкраплено» інтерв'ю з Бойчуком як певну семантичну автономію. Водночас вони дозволяють читачеві виявити додаткові конотації, а отже, вийти на нові рівні розуміння та сприймання творчого доробку автора.

Побіжно зауважу, що наприкінці деяких розділів є позначені курсивом гіпертекстові виноска [2, с. 92], які відсилають читача до фотографічних світлих, театральних чи балетних постановок, відтак книга ще демонструє експерименти із інтерактивною літературою, коли читач після кожного розділу переходить на зазначену сторінку, продовжуючи за бажанням подорож не лише вербальними, але й візуальними історіями Богдана Бойчука. Відтак виходить, що з цього погляду книга статей є своєрідним метамистецтвом у сучас-

ному комунікативному просторі, оскільки осмислюється не лише як традиційний словесний текст, але й увиразнюється за допомогою художньої графіки, дизайну, фотографій тощо.

Розглянемо засадничі концепти метамистецтва Б. Бойчука. У першій частині митець ділиться із читачем есеїстичними роздумами про свої зацікавлення сучасним авангардним театром, режисерськими експериментами «Театру-лабораторії» Єжи Гротовського, «Театру сонця» Аріани Мнучкін, «Живим театром» Джудіт Маліні й Джуліана Бека, постановками Пітера Бука, а також окреслює новаторство художньої концепції львівського театру ім. Леся Курбаса, подає свої враження від гастролей у США українського театру на Подолі. Водночас значний вплив на формування Бойчука-драматурга мав «Театр абсурду» С. Беккета, про що неодноразово пише у книзі: «Я є прихильником беккетівського магнетичного, повільного й емблематичного театру» [2, с. 62]. Водночас він називає митця найвпливовішою драматургічною постаттю другої половини ХХ століття [2, с. 44].

В есе про театр автор фіксує безпосередні враження від вистав та подає детальні коментарі до них. У вступному есеї «Журнал *Український театр* і чого нема в українському театрі» з альтернативною другою назвою («Інтермедія на початку дійства») Богдан Бойчук у традиціях цього комічного жанру шкільної драми береться дати читачам відповіді на доволі серйозні питання: «Яка ціль журналу? Яким каталізатором у творчому процесі він повинен бути, куди унапрямувати український театр?» [2, с. 14]. При цьому, ведучи діалог із реципієнтом, іронічно зазначає: «Український театр показує нам, чого нема в українському театрі. Отож, нема, Ібсена, Стрінберга, Метерлінка, Жіроду, Піранделло, Лорки, Ануя, Беккета, (...) Шекспіра, Гонгори не видно» [2, с. 16]. Водночас резюмує, що «є, звичайно, Корнійчук, друга після театралів Леніна постать в українському театрі» [2, с. 16]. Такою є іронія Бойчука щодо заїдеологізованих тенденцій. Водночас митець переконаний, що «без шукань і експерименту неможливий не те що «невпинний розквіт», а повноцінний театр взагалі» [2, с. 16].

Серед авангардних тенденцій у світовому театральному мистецтві автор виокремлює мистецьку стратегію американського «Живого театру» (Living Theatre) Джудіс Маліні й Джуліана Бека, з якими Б. Бойчук згадує, що зустрівся у 1968 році у Нью-Йорку. І далі продовжує, зазначаючи, що це подружжя митців (до речі, Дж. Маліна народилась у Німеччині, а у трирічному віці переїхала до Америки) здійснило революцію, створивши т. зв. «перформативний структурний театр», залучаючи глядачів до дійства. Їхніми найулюбленішими драматургами, за мотивами яких відбувалися постановки, були, зокрема, Альфред Жаррі, Т. С. Еліот, Г. Лорка, а також Б. Брехт і Піранделло. Богдан Бойчук сформулював засадничі принципи театру, серед котрих однією з важливих є *Концепція повної свободи людини*: «Театр повинен стати трибуною, натхненником і пропагатором свободи людини» [2, с. 18]. Розвиваючи теоретичні засади «Живого театру», автор акцентує на *Концепції*

затирання границь, яка полягає у залученні психологічної опції, як він її називає «есенції близькості, зрозуміння, безпосередності й одвертості в чуттєвих виявах» [2, с. 21]. Найкращою постановкою цього театру Б. Бойчук називає виставу «Франкенштейн», «що дуже тісно перегукувалася з ранніми структуральними досягненнями театру» [2, с. 22], оскільки зверталася до чуттєвості та інтелекту глядачів.

В основі аналізу есе «Введення до театру Гротовського» покладені особисті враження митця від перегляду вистав у «Театрі-лабораторії» польського режисера Єжи Гротовського, який має назву «Нової чуттєвості». Характеризуючи «суб'єктивні переживання постановок» [2, с. 22] вистав «Акрополіс» та «Незламний принц», Б. Бойчук зауважує, що саме такий театр має відповідати модерним традиціям, на яких має житися українське театральне мистецтво: «Театр – місце здирання масок, що звучить парадоксально, бо загалноприйнято, що театр є якраз місцем накладання масок. До театру людина мусить приходити без масок, з одвертістю (...) І якраз у цьому виявляється оздоровлювальна функція театру для людини чи спільноти» [2, с. 32]. Далі він продовжує розмисли про те, що «скелетом» театру мають бути актори, глядачі, а «скальпелем» – драматургія [2, с. 35]. Попри всі мистецькі переваги театру Єжи Гротовського, Б. Бойчук вказує, що «гальмує» його п'єси. Це так зване «нетворче ставлення до слова, яке «має властивості творення знаків, властивості глибинності і багатодименсійності, яких ні тіло, ні звук не мають» [2, с. 36]. Вочевидь, у цитаті знаходимо акцент на тому, що творча біографія Б. Бойчука розпочалася у царині поетичних творів. Тому така прискіплива увага митця надається важливості сили слова у синтетичному мистецтві, яким є театр.

«Театральним візіонерством» [2, с. 61] називає автор вистави англійського режисера Пітера Брука, зокрема ділиться враженнями від перегляду комедії Шекспіра «Сон літньої ночі» (1971 р.). Ця п'єса, переконаний він, стала «подією для всього театрального світу» [2, с. 39], оскільки висунула принцип отілеснення мови театру, де жести стали особливою мовою. Під час п'єси задіяні інші мистецтва: балет, музика, танці акторів, що свідчить про ознаку метатекстуальності.

Концепт «метамистецтва» оприявлено в есеї «Театральні марафони». У ньому Б. Бойчук розповідає про відомий французький «Театр Сонця» Аріани Мнучкін, котрий «дебютував у жовтні 1992 році в Нью-Йорку» [2, с. 58]. Він художньо інтерпретує змістоформальні чинники драм за античними мотивами Есхіла: «Агамемнон», «Жертвоприносці», «Евменіда», наголошуючи, що до постановки вистав долучено балет та музику, яка «тісно була пов'язана із словом і чудово віддавала чи посилювала настрій головних героїв чи хору» [2, с. 60].

У книзі «Навіщо про це говорю» автор акцентує на традиціях європейської театральної практики ХХ століття, характеризуючи експериментальний «Публічний театр» – «це один із небагатьох офф-бродвейських театрів у Нью-Йорку» [2, с. 65] під керівництвом Джозефа Паппа. Наголошуючи на модерністській стилістиці його постановок, Бойчук зазначає, що п'єса

Георга Бюхера «Воцек», що, як відомо, залишилась незвершеною внаслідок смерті від тифу її автора, у театральній інтерпретації «говорить до нас сучасною мовою про сучасні знущання над людиною» [1, с. 68]. Таким чином, якщо книга «зображує ірраціонального антигероя, цілком сіру людину, нічим незамітну» [1, с. 65], то у виставі Дж. Паппа Воцек «є першою "відчуженою людиною" в екзистенціальному сенсі ХХ століття» [1, с. 66]. Отже, книжний образ увиразнюється і набуває додаткового смислового наповнення завдяки театральній постановці.

Концепт метамистецтва підтримано зверненням до постановки радіо- та телевізійних п'єс за мотивами творів С. Беккета у нью-йоркському експериментальному театрі «Ля МаМа» (La MaMa). Б. Бойчук підкреслює, що беккетівська одноактова вистава «Каскандо» (1995 р.) «була поставлена в інсталяції прямо на сцені» [1, с. 67] і називає її однією з найоригінальніших, оскільки до наративної стратегії задіяні різні медіа. Зокрема, у телевізії «Ег. Джоу» «дійство відбувалося в цілій театральній залі, тільки спереду, замість сцени був великий стилізований телевізійний екран» [1, с. 68]. Камера проектувала на екран жіночі та чоловічі тіла [1, с. 68]. Завдяки цьому вдалося зберегти беккетівський алегорично-символічний смисл вистави.

«Ритуальним дійством» називає Б. Бойчук постановку «Водоспад / відблиски», яку здійснила у 1995 році теж у Нью-Йорку режисера Вірляни Ткач, котра співпрацює і дотепер із театром «Ля МаМа» та створює оригінальні постановки за мотивами українських традиційних ритуалів та поезії. Богдан Бойчук ділиться із читачем особливістю фабули цієї драми, окреслює, що йдеться «про розповідь бабусі та п'яти жінок з минулого своїх родин» [2, с. 68]. Цікаво, що кожна із цих жінок «з різними спадковими пам'яттями – «вірменки-перуанки, корейки, японки, американки (спадкоємиці роду південних чорних рабів) та українки» [2, с. 68]. Цінним у рецепції п'єси є той факт, що у ній збережено традиції материкової літератури. Це простежується зверненням до міфологічних та ритуальних мотивів: «Роль своєрідного стрижня перебирають у цьому дійстві і традиційні ритуальні і старі пісні, пов'язані з символікою води, тобто очищення, краси, тобто жіночності» [2, с. 68]. До того, ж органічно в архітектоніці вистави звучить «унікальний спів Ніни Матвієнко» [2, с. 69]. До вистави «Водоспад» залучено ще сценічний колаж із графіки й візерунків. Отже, поєднання вербального, графічного та музичного текстів у постановках Вірляни Ткач утворюють також модерні експерименти у структурі п'єси та свідчать про їх метатекстуальний характер. Принагідно зауважимо, що театр «Ля МаМа» має значну популярність у сучасному світовому театральному житті. Зокрема, у квітні 2018 року на запрошення Вірляни Ткач у Нью-Йорку виступав український письменник Сергій Жадан.

Модерними тенденціями у світовому театральному мистецтві характеризуються українські театри, про які пише в есе Богдан Бойчук. Зокрема, ділиться спогадами з читачами драматичних постановок Шекспіра відомого експериментального Театру на Подолі у Києві.

Зокрема, він був дуже захоплений виставою «Сон літньої ночі» Шекспіра в інтерпретації режисера Віталія Малазова, чия «радикальна переробка класики Шекспіра (...) стала алегорією сил уяви з сірими силами консерватизму» [2, с. 72] завдяки сюрреалістичним особливостям та уведенням українських міфологічних образів. Так, образ Пакка у п'єсі репрезентував «своєрідний Перелесник» у виконанні Сергія Бойка.

«Великою епохою в театрі» [2, с. 97] Б. Бойчук називає авангардний театр «Березіль», а його постать Леся Курбаса – революціонером у театральному мистецтві. На його думку, мистецьке визнання цього театру пов'язане передусім із стилістикою вистав, які ґрунтувалися на двох складових: « (...) на слові й перетвореному жесті (...). Перетворений жест – це робоча метафора Курбаса, це вкладання змісту в жест. Тож, і слово і жест стають одно правні, і режисер вживає їх рівномірно, відповідно до задуму. Отже, для кожної вистави був інший зміст і, тим самим, інакший перетворений жест» [2, с. 95]. Фактично Б. Бойчук наголошує на зародженні європейських ідей у постановках театру. Про це йдеться у його враженнях від перегляду вистав «Макбет», а також драматургії Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса»). Резюмуючи щодо здобутків українських театрів, автор зауважує що Театр на Подолі та «Березіль» зрушили концепцію модерного мистецтва [2, с. 97].

Отже, Бойчукова інтерпретаційна концепція оновлення вітчизняного театру пов'язана таким чином із орієнтацією на зразки європейської модерної драматургії, яка має інспіруватися в український ґрунт, але із властивими їй національними чинниками.

Другу частину книги есе утворюють роздуми про особистості, художній світ митців слова, чії імена не позначені «сучасною поетичною самохвальбою» [2, с. 307]. У рецепції творчих портретів Павла Филиповича, Олекси Стефановича, Євгена Маланюка, Богдана Ігоря-Антонича, Василя Барки; поетів НІІ групи (Богдана Рубчака, Юрія Тарнавського Емми Андіївської, Патріції Килини) він звертає увагу передусім на нетрадиційні форми модерної поезії та прози (т. зв. металогічна мова – оригінальні мовностильові засоби), проводить міжмистецькі паралелі чи відшукує українські чинники ідентичності у їхніх творах. Причому Б. Бойчук називає розмисли про них різними жанровими різновидами поетичного та прозового мистецтва. Наприклад, в есе «Псалом краси і любові» (курсив мій – Г.К.) він інтерпретує «Трояндний роман» Василя Барки як лірику особисту і любовну [2, с. 181]. А стиль письма називає дуже складним, у якому «поєднуються староукраїнські елементи з зовсім модерними» [2, с. 181], наголошуючи, що «на музичності української мови та української природи – виростають свіжі і модерні образи: "світанок", "спів на золотій хустині"» [2, с. 181]. Або ж «Два штрихи (про Олексу Стефановича)», «Штрих до Празької школи», а також музичні взаємовпливи у його назвах есе («Симфонія історії» – про мовностильові особливості поезій Є. Маланюка: його музичні мотиви, неначе «могутні удари глухого Бетховена» [2, с. 157]). Метамистецтво Б. Бойчука полягає також у порівнянні поезій «майстра залізного

слова» з Езрою Паундом щодо універсальності охоплення теми батьківщини та з В. Сейтсом і Х. Хіменесом, який теж «прямував до ідеалу чистої поезії» [2, с. 157], а як Поль Валері – «до чистоти і сили вислову» [2, с. 162].

Цікавими є спогади Б. Бойчука «про співжиття» з поетами Нью-Йоркської групи [2, с. 220]. Причому він точно фіксує перед читачами дату 18 лютого 1955 року, коли вони «босоніж вилізли на Олімп і проголосили – «якщо не те, що від нас починається українська література – то бодай те, що ми єдині від сьогодні її репрезентуємо» [2, с. 220]. Крізь таку ззовні іронічну нарацію автор акцентує, що з Нью-Йоркської групи вийшла «ціла генерація» [2, с. 220] поетів, істориків (Ярослав Пеленський), математиків (Володимир Петришин), соціологів (Володимир Нагірний), художників (Юрій Соловій), що мали «спільний хід в одному спільному напрямку» [2, с. 227].

Металогічна мова поетів Нью-Йоркської групи є однією зі структуротвірних начал книги «Навіщо про це говорю». Зокрема, творчим експериментам у жанрі прозопоезії Юрія Гарнавського присвячено одну зі статей Б. Бойчука. У ній він ділиться суб'єктивним досвідом прочитання поетичної збірки «Спомини» (1964 р.), у котрій автор послуговується технологічними образами, у яких відбивається поетика сюрреалізму: вояк «...засоромлено запихає у свій рот довгі сувої військових телефонічних дротів, що вилазять з нього» [2, с. 235].

Серед жіночих портретів Нью-Йоркської групи для світоглядних та аксіологічних орієнтирів у творчості Б. Бойчука близькі вірші Патриції Килини – «чи не єдиний епічний модерний поет в українській літературі»

[2, с. 241]. Однією зі смислових площин поезій Емми Андієвської автор книги есе називає «суто українські параметри – мова, традиція, демонологія і навіть побут» [2, с. 249].

Яскравим прикладом метамистецтва Б. Бойчука у збірці є також есе «Розуміти незрозуміле», у якому оприямино поетику творів Володимира Кашки. «Це амальгама поетичних засобів (регулярної поезії, верлібру, прозопоезії), неординарних слів, незвичного вживання мови, несподіваних закрутів фраз, непрозорих ідей та сновидних візій» [2, с. 355]. Назва цього оригінального мистецького експерименту «Методика – музика», що пов'язана з міжмистецькими впливами крізь призму мотивів кохання.

У такий спосіб, збірка літературознавчих есе «Навіщо про це говорю» Богдана Бойчука є прикладом стереоскопічного нанизування різних міжмистецьких дискурсів, зокрема у царині театрального та літературного життя митців у другій половині ХХ століття. Його тексти сконструйовано як своєрідну антологізацію метамистецтва діаспорної атмосфери з погляду «спільноти пам'яті» емігрантів та його сучасників: митців-маргіналів. До того ж, театральні-літературні есеї автор використовує як метадискурс, за допомогою якого веде діалог із читачами, спонукаючи їх до співтворчості. Феномен художньої української літератури та її відомих митців він розглядає у тісному взаємозв'язку зі світовими та вітчизняними тенденціями у мистецтві театру та балету.

У перспективі дослідження окреслюється вивчення явища есеїзму в українському літературознавстві у контексті діаспорного письменства.

Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т. В. Жанрологія. Теорія роману : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2017. 447 с.
2. Бойчук Б. Навіщо про це говорю : Вибрані статті. Театр. Балет. Література / упорядкув., літ. ред. і прим. Василя Габора. Львів : ЛА «Піраміда», 2017. 430 с.
3. Бойчук Б. Спомини з біографії. Київ : Факт, 2003. 200 с.
4. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
5. Ільницький М. Модус меандра: літературне покоління за межею українського державного простору. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 27–35.
6. Карабович Т. Досвід надії та самотності в літературному дискурсі Богдана Бойчука. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2015. № 6. С. 122–127.
7. Коновалова М. М. Модерні експерименти у структурі п'єси Б. Бойчука «Голод» (1933). *Вісник Донецького національного університету*. Серія Б. Гуманітарні науки. 2015. № 1–2. С. 135–139.
8. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.
9. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 368–403.

Г. С. Косарева,

Черноморський національний університет імені Петра Могили,
г. Николаев, Україна

МЕТАИСКУССТВО БОГДАНА БОЙЧУКА: ТЕАТРАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕФЛЕКСИИ В СБОРНИКЕ СТАТЕЙ «ЗАЧЕМ ОБ ЭТОМ ГОВОРИЮ»

В статье рассмотрен вопрос о специфике литературно-критических рефлексий украинского прозаика, переводчика, литературного критика, члена Нью-Йоркской группы Богдана Бойчука. В книге избранных статей «Зачем об этом говорю: театр, балет, литература» (2017 г.) концепт «метамистецтво» представлен в междисциплинарном спектре. Отражено, что сквозь призму театральной и литературной жизни в Украине и в мире художник представляет исследовательскую

заинтересованность, связанную с возможностью создания общего пространства памяти эмигрантов. Такими примерами являются мысли относительно ведущих современных тенденций в украинском и американском авангардных театрах.

Выяснено, что в книге эссе Б. Бойчук рассматривает проблемы европеизации украинской театральной жизни и писательства в контексте культурной самоидентификации, исторической памяти и в аспекте диалога национальной и мировой литератур. В центре творческого внимания исследователя – мысли о нетрадиционных формах современной поэзии художников Нью-Йоркской группы.

Следовательно, автором сделана попытка очертить целостную концепцию итогового сборника статей Богдана Бойчука как своеобразную антологизацию метаискусства диаспорной атмосферы как «сообщества памяти» эмигрантов и его современников: художников-маргиналов.

Ключевые слова: метаискусство; литературная эссеистика; пространство памяти; современная поэзия; авангардный театр.

Н. Kosarjeva,
Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine

META-ART OF BOHDAN BOYCHUK: THEATRICAL LITERARY REFLECTIONS IN THE DIGEST OF ARTICLES WHY AM I TALKING ABOUT IT?

The article is devoted to the specifics of literary-critical reflections of Bohdan Boychuk, a Ukrainian novelist, a translator, a literary critic and a member of the New-York group. In the collection of selected articles "Why am I talking about it: theatre, ballet, literature" (2017) the concept "meta-art" is represented in the interdisciplinary spectrum. The artist reveals his research interest through the prism of theatrical and literary life in Ukraine and in the world. This interest is connected with the possibility of creation of the emigrants' mutual space. Some of the examples are avant-garde theatre's thoughts about "the philosophy of life": "Live theatre" of Yezh Gratosky, "Theatre of the sun" of Ariana Mnuchkin, the artistic concept of Lviv Theatre named after Les Kurbas and also the emotions left after the tour in the USA of The Ukrainian Theatre on Podil. The further analysis has shown that in this book B. Boychuk touches upon some urgent problems of Europeanization of the Ukrainian theatre life in the general context of cultural self-identification, historical and national identity and also in the aspect of the dialogue between Ukrainian and world literature. Among the artistic portraits created by the author are the portraits of Pavel Filipovych, Oleks Stefanovych, Eugene Malanyck, Bogdan Igor-Antonovych, Vasyl Barka. The book also includes the memories about Bohdan Rubchak, Yurii Tarnavskii, Emma Andrievska, and Patricia Kalinf which are essential for the context of New-York group artistic heritage. All in all, the author made an attempt to outline the integral concept of the final digest of B. Boychuk's articles as a meta-art ontologization of the diaspora atmosphere as "the community of memory".

Key words: meta-art; literary essay; memory space; modern poetry; avant-garde theatre.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ФРОНТИР «ЗРУЙНОВАНЕ ГНІЗДО» А. КАЩЕНКА

Повість розглянуто через призму літературного процесу 20–30 років ХХ ст., коли в українській літературі вироблялися нові принципи поетики і стилістики, освоювалися нові сюжети. З'ясовано, що саме цим твором було вперше введено в українську літературу тему фронтиру, визначено особливості її реалізації на українському ґрунті. Зазначено, що відповідно до традицій роману фронтиру, закладених творами Ф. Купера, значну частину повісті відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, фронтирному побутуванню родин героїв. Основний конфлікти і сюжетний розвиток твору так чи інакше прив'язано до протистояння російського та українського світів, що зводиться до протистояння життя і смерті. Прослідковано репрезентацію двох протилежних типів характеру українця, і встановлено, що Петро Рогоза уособлює перший тип (*vita maxima et heroica*), а садівник Глоба – другий тип (*vita minima*). Підкреслено зорієнтованість повісті на поетику пригодницького наративу.

Ключові слова: тема фронтиру; пригодницька література; характер українця; подорож; пригоди.

Адріан Кащенко – один з перших українських письменників, хто почав популяризувати історію Придніпров'я в художній прозі. Однак його твори було репресовано радянською системою, тому вони залишалися поза читачьким і науковим інтересом аж до кінця ХХ ст. На сьогодні найбільш ґрунтовним дослідженням здобутку катеринославського письменника є дисертація Г. Р. Корицької. Оскільки мета здобувачки полягала в синтетичному розгляді проблематики й поетики всієї творчої спадщини А. Кащенко, то повісті «Зруйноване гніздо» припало небагато уваги [10]. Докладно опрацювала й узагальнила наукову рецепцію творів А. Кащенко Є. Іванчукова [7]. Зосередившись на вальтерскоттівських традиціях у повісті «Зруйноване гніздо», дніпровська дослідниця підсумовує, що остання є «предтечею масової української літератури» [7, с. 323]. Ми не знайшли жодних публікацій, у яких досліджувалися б особливості художньої рецепції теми фронтиру в повісті через призму літературного процесу 20–30 років ХХ ст., коли в українській літературі вироблялися нові принципи поетики і стилістики, освоювалися нові сюжети, тому актуальність запропонованої нами статті поза сумнівом.

Маємо всі підстави стверджувати, що повістю «Зруйноване гніздо» в українській літературі започатковано художнє осмислення теми фронтиру. Саме А. Кащенко вводить в українську літературу тему тотальної колонізації українських територій у кінці ХVIII ст. Унаслідок російсько-турецьких воєн, що кардинально змінили геополітичну ситуацію в Північному Причорномор'ї та Південній Україні, Запорізька Січ, основним завданням якої був захист південних кордонів, втратила свою стратегічну цінність для Російської імперії. Тому в 1775 році російський уряд ліквідує козацьку твердиню як військове утворення

і розробляє програму масштабного заселення південноукраїнських земель, що увійшли до складу Російської імперії, російськими мігрантами, а також іноземними колоністами (болгарами, сербами, греками, німцями, молдованами) [2]. В аспекті світових геополітичних процесів освоєння південноукраїнських територій було позитивним явищем, адже завдяки збільшенню населення активно розвивалося степове скотарство, землеробство, чумацтво, великих масштабів набули рибальство і торгівля, з часом – суднобудівництво й морський транспорт, металургійна галузь. Однак ці простори не були безлюдними, бо ще раніше на запорізьких землях козаки і козацька старшина засновували хутори / зимівники і слободи, саме сюди втікали селяни з Лівобережної та Правобережної України [1]. Для багатьох із них колонізаційні процеси стали фатальними, адже спричинили не лише порушення звичного побутування, а й втрату свободи через закріпачення, змушуючи полишати все і вирушати у світі в пошуках кращої долі.

Майже одночасно з українськими подібні процеси відбувалися на американському континенті, увійшовши у світову історію під назвою фронтір¹. Американський історик Ф. Д. Тернер наголошував, що вивчення просування фронтиру, «<...> людей, які зросли за таких обставин, а також політичних, економічних і соціальних його результатів, – це вивчення посправжньому американської частини нашої історії» [18, с. 14]. Та якщо в США фронтір як історико-культурне явище стало об'єктом масштабного спочатку

¹ Фронтір – рухомий кордон між землями індіанців та територіями, колонізованими європейцями у ХVIII–ХІХ ст. До наукового обігу поняття фронтиру введено американським істориком Ф. Тернером, який окреслив його як «точку зіткнення дикості і цивілізації» [1, с. 18].

художнього, а потім наукового осмислення, то в Україні через політичні утиски ці процеси залишалися ніяк не проартикульованими аж до початку ХХ ст. Ситуація українського фронтиру осмислюється в повісті «Зруйноване гніздо» не абстраговано-узагальнено, а через тілесний досвід персонажів у їх протистоянні російським колонізаторам, які в художній версії А. Кашенка були відвертими грабіжниками. У наративі немає відомих історичних постатей, а час маркований згадуванням важливої події, яку тяжко переживає Дмитро Балан: «[г]либокі зморшки, що вже давно склалися на чолі старого козака, за останні тижні вдвічі поглибшали, а в довгих його вусах посивіли останні волосини <...>» [9, с. 3] – «вже три тижні» [9, с. 4]) як скасовано Запорізьку Січ.

Поштовхом до написання повісті «Зруйноване гніздо», як і решти творів А. Кашенка, була, безперечно, патріотична позиція самого письменника, який у своїх нарисах зазначав: «У перші роки біля мене не було такої людини, щоб пораяла мені прочитати історію моєї батьківщини – України, та дізнатися, хто я сам; у гімназії, звичайно, навіть не натякали про це, і я, разом із Семеном, найбільше читав оповідання Майн Ріда та Фенімора Купера; в хаті батьків теж не було нічого, щоб надало мені національної свідомості» [8, с. 442]. Отож А. Кашенко цілком свідомо збирався заповнити лакуну в українській масовій літературі, створивши твір, не менш цікавий за куперівський, але замість далеких та екзотичних американських прерій читач мав дізнатися про історичне минуле Катеринославщини. Відповідно до традицій роману фронтиру, закладених творами Ф. Купера, значну частину повісті «Зруйноване гніздо» відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, екзотичному навіть для сучасників письменника фронтирному побутуванню родин Баланів, Лантухів, Луб'яних на хуторі (зимівнику). У художній інтерпретації А. Кашенка буття козацьких сімей постає як гармонія з Богом і природою. Усе це повною мірою зближує повість українського письменника з американськими романами фронтиру, зокрема творами Ф. Купера, стосовно яких Д. Наливайко зазначав: «<...> присутність елементів сентиментальності та мелодраматизму; дуже часті розгорнуті поетичні картини природи, часто сповнені стихійної сили і бурхливої динаміки або ідилічного прозорого спокою; схильність до надто докладних і чуттєво забарвлених описів архітектури, побуту, одягу, звичаїв і, певна річ, портретів діючих осіб романної історії» [13, с. 362].

Як справедливо зауважує В. Поліщук, «класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, любовний «трикутник» і колізії, пов'язані з ним» [14, с. 6]. У повісті «Зруйноване гніздо» цей мотив експлуатується повною мірою: Галя Баланівна і Дмитро Рогоза кохають одне одного, одружуються і щасливо живуть на хуторі, у них народжується син. Однак приходять москалі-переселенці, забирають майно і землю, батька Галі забивають на смерть, а сім'ю закріпають. Прикажчик хоче силоміць взяти Галю собі за дружину. Боротьба за кохану дружину і маленького сина стає цементуючим мотивом нарративу А. Кашенка. Аби постійно тримати читача в напрузі, письменник щедро використав у повісті й інші елементи пригодницького нарративу: розмірена

оповідь стрімко змінюється на напружено-драматичну, мотиви недобрих передчуттів і пророчих снів, протистояння хороших і поганих героїв, бійки між ними, таврування героя, що ускладнює його перебування серед людей, втечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останній момент, небезпечно для життя подолання дванадцяти дніпрових порогів перед остаточним звільненням тощо.

Основні конфлікти і сюжетний розвиток повісті «Зруйноване гніздо» так чи інакше прив'язані до протистояння російського та українського світів. Як зазначає Н. Тмарченко, «принципове двосвіття», коли простір чітко розділяється для героя на «свій» і «чужий» світи є характерним для авантюрно-пригодницької літератури: «Свій» світ – область дій звичайних (з точки зору героя) життєвих законів і норм, як би вони не тлумачилися. «Чужий» світ, при всіх варіантах його зображення й осмислення, зумовлює можливість несподіваних, непередбачуваних подій і вчинків» (переклад наш – Л.К.) [15, с. 8]. Протистояння двох світів у наративі А. Кашенка зводиться до протистояння життя і смерті. Для старого Балана, його сина і дочки, Демка Рогози з братами свій світ – це не лише власний хутір, а вся степова Україна – Запорізька Січ, монастирі, Базавлук, тому, переміщуючись степовою територією, вони до певної міри не відчують дискомфорту, адже скрізь є козаки. У повісті А. Кашенка трагедія протистояння поглиблюється тим, що представники чужого світу витісняють / знищують героїв на власній території, що зближує їх з героями пенталогії Ф. Купера – індіанцями Північної Америки, адже, нещадно винищуючи корінне населення, уряд США за безцінь роздавав вивільнені землі європейським емігрантам та їхнім нащадкам.

Чужий світ у повісті А. Кашенка представлений москалями, які постають як дике плем'я, некультурний народ: вони брудні, затуркані й покірні, як худоба, але всі з грабіжницькою жилкою. Так, Балани, співчуваючи прибульцям, пускають їх до оселі, та останні поводяться в хаті так, що господарі були змушені переселитися до господарських приміщень. Чужий / російський світ постає у повісті і як фольклорний світ мертвих, адже чужинці несуть смерть і розруху, що виявляється насамперед через нелюдськість їхньої поведінки: «кріпаки, що вже стеряли в собі іскру Божого духу, почали вибивати дух живого Бога з своїх братів» [9, с. 43]. Мертвотність світу, принесеного москалями, ще на початку повісті відчуває старий Дмитро Балан, оглядаючи руїни Запорізької Січі: «Тут смерть і неволя зазирає мені в очі. Ми ночуватимемо у вільній плавні під вільним небом!» [9, с. 33].

Поступово зі світу-раю чужинці перетворюють Україну на світ-пекло з його незмінними атрибутами: плач, кров, смерть. Загальний стан світу доповнений мікрообразом пекла в душі головних героїв [9, с. 50], уражених жажливими переминами у власному розміреному житті. Разючі зміни в житті краю експліковано через повторну подорож Демка шляхами, якими він їхав вінчатися з Галею. Пекельний світ оприявнений і на асоціативному рівні: Галя з Демком звертають увагу на те, що прийшли занесли в хату «важкий дух» [9, с. 38], подорожні брудні, їхні діти «закаляні» [9,

с. 37], непокірних козаків утримують «на стайні серед бруду й калу» [9, с. 43] (бруд був найпершою ознакою чорта, що виявилось в його назвах «нечистий», «немитник» [17, с. 533]; важкий дух у значенні «несвіжий, неприємний» також був невід'ємною ознакою потойбіччя). Як зазначив В. Фащенко, деталь – «це немов детонатор, який готує вибух ланцюгової реакції асоціацій. Але детонатор спрацьовує тоді, коли є вибухівка, коли його включають у сильний заряд глибоко пізнаних фактів» [16, с. 222]. Приналежність москвитів до інfernального світу в повісті А. Кашенка виражено через символічну деталь: будуючи собі житло, переселенці беруть для підмурівків хрести і надгробки. Прикметно, що майже всі конфлікти, покарання героїв відбуваються на «ганку будинку, змурованого з надгробків січового кладовища» [9, с. 48], що дає підстави тлумачити страждання героїв як Божу кару за те, що дозволили зруйнувати Січ і розібрати військові курені на «гамазею», базар, хати [9, с. 33], були надмірно добрими, добровільно поступаючись власною хатою, утратили державницьке мислення («Рибачимо собі. А рибу в Микитино возимо продавати. Хоч би й довіку так жити, то байдуже» [9, с. 52]).

А. Кашенка виносить у назву повісті знаковий для українського простору образ: у свідомості українців гніздо завжди було символом притулку, надійного укриття, символом дому і подружжя, сімейного затишку, домашнього вогнища (звідси і фразеологізм «звити собі гніздо»). В українській літературі хутір уособлює універсальну картину національного світу, де впродовж тривалого часу зберігалися найважливіші ознаки українського етносу, його традиції, звичаї, мораль. Тому не випадково твори багатьох письменників, наприклад, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, О. Назарука, І. Федіва і Вал. Златопольця, А. Кашенка розпочинаються з ідилічної картини українського світу, незмінними атрибутами якого є хутір, буйні садки, усміхнені люди в білих сорочках.

У повісті А. Кашенка хутір постає як своє місце на землі, дім-гніздо, який убезпечує героїв від негативного впливу соціального середовища, що вже так чи інакше зазнає російського впливу (тому й почуватися юна Галя Баланівна некомфортно в Лоцманській Кам'янці, де люди ходять у незвичному для неї одязі). Повноту хутірського буття як окремого весвіту певною мірою акцентовано нумерологічною символікою: «На горбочку біля Базавлука, там, де річка, падаючи в Дніпро, розливалася просторим, як море, лиманом Великі води, за часів Запорозької Січі стояли три хати» (підкреслення наше – Л.К.) [9, с. 3]. В українській міфології число три символізувало «весь світ» [4, с. 583], тому не випадково втрату хутора герої переживають не тільки як майнові збитки, але і як втрату власного ества та найголовніше – свого світу. Поступово образ хутора, перебираючи на себе потужне філософське навантаження, переростає на символ усієї України шляхом накладання географічного простору (реальний хутір біля Дніпра) на дещо умовний, значною мірою символічний простір (події відбуваються неподалік найбільшої національної святині – Запорозької Січі). Фізично зруйнована Запорізька Січ набуває символу всієї України,

загарбаної Російською імперією. Мотив передчуття лихого майбутнього («серце старого запорожця передчувало недобре» [9, с. 35]) розгортається вже на початку повісті, увиразнючись мікробразами червоного сонця [9, с. 30], червоних плавнів [9, с. 30] і доповнюючись пізніше ознаками очевидного руйнування та занепаду («стежка почала заростати споришем», січові стіни «почали вже обсіпатися і поростати травою» [9, с. 31]).

Та якщо у творах про американський фронтір винищення корінного населення подається як неможливість протистояти більш потужній європейській цивілізації, то в повісті А. Кашенка, втрата української державності розгортається як наслідок пасивності народу, втрати згуртованості, здатності до героїчного протистояння. І причинами такої історичної ситуації, на думку А. Кашенка, були зрушення в українській ментальності, нівелювання козацтва, яке з військового стану поступово перетворюється на аграрний, і, приборкуючи собі «крила» одруженням [9, с. 45], усувається від державного життя, задовольняючись тихим, забезпеченим існуванням на хуторі. До такого розуміння історичної ситуації підводить епізод розмови Демка зі своїм старшим братом Петром: останній поприкає молодшого його одруженням і не збирається допомагати у визволенні невістки з небожем. Дужий козак вирушає у путь лише для того, щоб покарати москаля, який, відрізавши Демкові оселедця, принизив в особі меншого брата все козацтво. Петро не заспокоюється до тих пір, поки не відтинає пасмо волосся разом із шкірою з голови підручного управителя. Таким чином А. Кашенка трансформує поширений у літературі фронтіру мотив скальпування ворога як символу перемоги над ним (з іншого боку, звичай знімати шкіру з голови ворога був поширений і серед скіфів, та не маємо підстав стверджувати, що український письменник знав про це). У повісті «Зруйноване гніздо» старший брат стає для зневіреного Демка таким собі *Deus ex machina*, завдяки якому сім'я возз'єднується. З іншого боку Петро Рогоза викликає асоціації з Натті Бампо зі славнозвісної пенталогії про Шкіряну Панчоку: герой-самітник Ф. Купера завжди допомагав комусь, виручав із біди, а коли його місія завершувалася, повертався в лісі.

Петро Рогоза сприймається і як український інваріант Робіна Гуда: як і останній, кашенківський герой карає тих, хто познуцався з вільних жителів хуторів, розділяє одібрані в управителя і прикажчика гроші між нещасними втікачами, нічого не залишаючи собі («А мені нащо ота полова?» [9, с. 104]). В описах учинків старшого Рогози акцентовано на його безсерібництві, неймовірній силі, козацьких хитрощах, умінні долати небезпечні дніпрові пороги, що загалом було властиво саме козакам-характерникам. Ще в середині XIX ст. Є. Гребінка описував характерників так: «Характерник був чоловік дуже розумний і знав усяку всячину; його й куля не брала, і шабля не рубала; у нього на все був засіб і спосіб, на все добре слово і користь. Характерники знали всі броди, всі плави по Дніпру і по інших річках; характерник із води виводив сухого та із вогню мокрого; у них була лицарська совість і добросердя...» (роман «Чайковський» [5, с.115]). Таким характеристикам певною мірою відповідає й Петро Рогоза. На характерництво як уміння перетво-

рюватися на хорта чи вовка вказують, на нашу думку, деталі зовнішності кашенківського звиятника: руки укриті чорним волоссям, «[в]се його могутнє й волохате від волосся тіло було в усій красі» [9, с. 68].

І. Лисяк-Рудницький, спираючись на тезу Ф. Тернера про пограниччя, стверджує, що на формування ментальності українців вплинуло геополітичне розташування України: між Заходом і Сходом [12, с. 4]. На думку О. Кульчицького, це зумовило формування двох протилежних типів характеру: *vita maxima et heroica* та *vita minima* [11, с. 53].

Перший тип передбачає героїку боротьби, прагнення перемог, неприйняття рутинного буття, обмеженого сімейним побутування. І саме такими були запорожці. Та в повісті «Зруйноване гніздо» Запорізька Січ відтворена лише в образі пустки: порожній Ківш, заросла споришем стежка, численні будівлі, башту біля січової брами, хрести із запорозького кладовища використано для будівництва князівського палацу. Нездоланність і велич козацької твердині залишилися хіба що у спогадах старшого покоління (Дмитра Балана, ченця Пилипа, садівника Глоби, старого Гарабурди, діда Лантуха), тоді як молоде щиро вірить у можливість побудувати нову Січ (тобто створити нову Україну) за Дунаєм, на турецькій землі, бо «після скасування Запорожжя вже ніде не можливо було вільно прожити» [9, с. 328].

Другий тип – *vita minima* – це «відступ у себе», намагання не висовуватися попереду інших, перебути, перечекати, зберегти себе у найскладніших соціально-історичних катаклізмах (очевидно, такими світоглядними настановами і пояснюється знаковий для українського морально-етичного простору фразеологізм «моя хата скраю»). У цьому аспекті значимим є образ садівника Глоби – попри всі нещастя, які впали на «сидюків», старий залишається вдома, при прощанні з козаками в його очах «був тихий спокій і покірливість» (підкреслення наше – Л.К.) [9, с. 88], бо не може полишити своєї праці: «Не для себе працював я, для людей. Божої рослини князь не з'їсть, а як помре, то з собою не візьме... Хоч так, хоч, сяк, а мої садочки людям на користь підуть» [9, с. 88]. Тобто у художньому осмисленні А. Кашенка колонізація південноукраїнських земель і закріпачення українців постає як наслідок ментальних зрушень, домінування серед нащадків запорожців пасивного психотипу. На підтвердження цієї версії свідчать умови, у яких народилися і зростали головні герої повісті: утративши ліву руку, Дмитро Балан осів біля Базавлука, «<...> прожив з своєю дружиною, не маючи дітей, більше як тридцять років. Після смерті ж жінки одружився з дочкою свого сусіда Лантуха і з нею прижив Івана та Галю» (підкреслення наше – Л.К.) [9, с. 4]. Можемо припустити, що за тридцять років господарювання на хуторі, а також через неучасть у соціальних процесах, у Дмитра на генетичному рівні

атрофувалася здатність боронити свої інтереси, тому нащадки колишнього воїна не спромоглися захистити свою землю і свободу.

Подорож як структуротвірний елемент пригодницького жанру в повісті «Зруйноване гніздо» пов'язана з пошуками нового для себе місця у світі («кудиш підемо звідсіля» [9, с. 44]), вільного буття за межами України, що зближує героїв А. Кашенка з героями класичної української літератури «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, «Дорогою ціною» М. Коцюбинського, а також із героями романів Ф. Купера, які, полишаючи рідні місця і рухаючись на захід, все ж сподівалися знайти місце для свого світу. Відповідно до жанрових канонів пригодницького нарративу, герої А. Кашенка щасливо рятуються від смерті, однак усвідомлюють, що в нових, імперських реаліях вони приречені на довічне бродяжництво [9, с. 60] (тобто поставлене москалями-посіпаками тавро у вигляді літери «Б[родяга]» із знаку на тілі Демка Рогози перетворюється на символ подальшого буття його сім'ї).

В. Беляєв, аналізуючи повість «Зруйноване гніздо», звертає особливу увагу на історичні неточності в ній. Дослідник зазначає, що задля досягнення максимального емоційного ефекту викриття колонізаційних процесів прозаїк вдається до «силуваного пришвидшення подій, порушення історичної правди, концентруючи, без належних підстав «зводячи» до кількох днів і тижнів 1776 року події, що будуть характеризувати наступне десятиріччя. Так, масова роздача запорозьких земель пов'язана з приєднанням Криму (1783), тоді ж генерал-прокурор Сенату князь Вяземський одержав, зокрема, землі Старої і Нової Січі. Селянство Лівобережжя і Слобожанщини було остаточно закріпачене указом від 3 травня 1783 р., але на Півдні кріпосне право не знайшло ще юридичного оформлення. Лише за Павла I на ці землі була поширена чинність указу про закріпачення селянства (указ від 5 квітня 1797 р.), тоді ж встановлено триденну панщину» [3]. Усе ж переконані, що хронологічні зміщення історичних подій у повісті А. Кашенка є менш значущими, ніж художня цінність і читацьке визнання згаданого твору, що лише протягом 1915–1919 років перевидавався тричі.

Отже, повість А. Кашенка «Зруйноване гніздо» є спробою реставрувати травматичні події української історії, з яких, на думку письменника, і розпочалося державницьке згасання України. Хутір-гніздо як архетипний український простір є в повісті тривимірним: це і реальне поселення (матеріальне), і духовний космос нації (духовне), і як український світ загалом, тобто сама Україна (символ), тому його руйнування прирівнюється до руйнування всього національного світу. Проблеми, яких торкається письменник, залишаються відкритим, та справжня література, як правомірно стверджує В. Габор, і не повинна вирішувати питання, а лише їх ставити [6, с. 167].

Список використаних джерел

1. Багалій Д. І. Заселення Південної України і перші початки її культурного розвитку. Харків : Союз, 1920. 122 с.
2. Бачинська О. А. Колонізація Південної України. *Енциклопедія історії України* / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України, Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4: Ка-Ком 528 с.
3. Беляєв В. «Україна стоїть повсякчас перед очима»: оцінка повісті «Зруйноване гніздо». URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/K/KaschenkoA/Studies/HistProse/11.html>.
4. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.

5. Гребінка С. П. Чайковський. *Вибрані твори*. Київ : Дніпро, 1980. С. 289–362.
6. Габор В. Від Джойса до Чубая. Львів : Піраміда, 2010. 168 с.
7. Іванчукова Є. Повість А. Кашенка «Зруйноване гніздо»: новаторський дискурс пригодницької домінанти». *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст* / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2013. Вип. 16. С. 320–330.
8. Кашенко А. Гетьманське урочище: подорож друга. *Оповідання про славне Військо Запорозьке Низове*. Дніпропетровськ : Січ, 1991. С. 441–454.
9. Кашенко А. Зруйноване гніздо: повість з часів скасування Запорозької Січі. Катеринослав : друкарня І. Б. Вісмана (Українське Видавництво в Січєславі), 1919. 104 с.
10. Корицька Г. Р. Творчість А. Кашенка: проблематика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Дніпропетровськ, 2006. 25 с.
11. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа*. Київ : Фенікс, 1992. С. 48–65.
12. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. Історичні есе: у 2 т. / пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дециці, Г. Киван, Е. Панкєєвої. Київ : Основи, 1994. Т. 1. С. 4–9.
13. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: підручник. Тернопіль : Богдан, 2001. 416 с.
14. Поліщук В. «Цього жанру нам бракувало...». Історико-пригодницькі твори Михайла Старицького. *Українська мова і література*. 2003. № 35. С. 5–8.
15. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / главн. научн. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. 358 с.
16. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.
17. Шапарова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии. Москва: Астрель, 2000. 624 с.
18. *America's Frontier Story. A Documentary History of Westward Expansion*. New York, Huntington, 1980. 657 p.

Л. Н. Кулакевич,

ГВУЗ «Український державний хіміко-технологічний університет»,
г. Днепр, Україна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ ОБ УКРАИНСКОМ ФРОНТИРЕ «РАЗРУШЕННОЕ ГНЕЗДО» А. КАЩЕНКО

В статье исследованы особенности реализации темы фронта на украинской почве. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в украинском литературоведении повесть Андриана Кашенко «Разрушенное гнездо» рассмотрена через призму литературного процесса 20–30 годов ХХ в., когда в украинской литературе выработывались новые принципы поэтики и стилистики, осваивались новые сюжеты. Установлено, что именно этим произведением было впервые введено в украинскую литературу тему фронта. Определено, что в соответствии с традициями романа фронта, заложенными произведениями Ф. Купера, значительная часть повести «Разрушенное гнездо» отведена романтическим картинам идиллической приднепровской природы, экзотическому даже для современников писателя фронтному бытованию героев на хуторе (зимовнике). Подчеркивается ориентированность повести на приключенческий канон.

Ключевые слова: тема фронта; приключенческая литература; характер украинца; путешествия; приключения.

L. Kulakevych,

Ukrainian State University of Chemical Technology,
Dnipro, Ukraine

ARTISTIC PECULIARITIES OF THE TALE ABOUT UKRAINIAN FRONTIER THE DESTROYED NEST BY A. KASHCHENKO

The object of the study is Andrian Kashchenko's novel *The Destroyed Nest*. The subject of the study is the peculiarities of the realization of the theme of the frontier on the basis of Ukrainian material. The elements of theoretical, critical, historical and literary methods alongside the elements of biographical and comparative methods of literary analysis are applied in the research. The scientific novelty of the study is the following: for the first time in Ukrainian literary criticism, a literary work is studied through the prism of the literary process of 1920-1930s when some new principles of poetics and stylistics were developed and new subjects were introduced into Ukrainian literature. The author of the study comes to the conclusion that the theme of the frontier was introduced into Ukrainian literature for the first time in this particular work. The main reason for A. Kashchenko's to create *The Destroyed Nest*, as in the case with the rest of his works, was his patriotic life position. Andrian Kashchenko was obviously influenced by the novels of Mayne Reid and Fenimore Cooper which he admired in childhood and was consciously trying to fill the gap in Ukrainian mass literature by creating a work where instead of distant and exotic American prairies the reader had to learn about the historical past of Katerynoslav region. According to the traditions of the frontier novel established by F. Cooper's works, the significant part of *The Destroyed Nest* is devoted to the romantic descriptions of idyllic Prydniprovsk nature and of the exotic (even for the writers' contemporaries) frontier existence of the families of the Balans, the Lantukhs, and the Lubians on the farm (zymivnyk). In order to keep the reader in constant suspense, the writer actively uses narrative elements characteristic of the adventure narrative: measured narrative is rapidly changed into intense-dramatic, the motives of ominous forebodings and prophetic dreams, the confrontation between good and bad heroes, the fight between them, the narration of the hero which complicates his hiding among people, escapes, secret shelters, dressing up, saving beloved one at the last moment, a life-threatening situation (the characters need to pass twelve Dnieper rapids before the final escape). A. Kashchenko's *The Destroyed Nest* is an attempt to restore the traumatic events of Ukrainian history which, according to the writer, marked the beginning of the decline of Ukraine as a state.

Key words: the theme of the frontier; adventure literature; Ukrainian character; traveling; adventures.

КОЛИ МІГРУЮТЬ КОРДОНИ: ЗРУШЕНИЙ СВІТ У ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ С. ПОВАЛЯЄВОЇ «ПІСЛЯ КРИМУ»

Статтю присвячено дослідженню проблеми відображення геополітичних змін, які відбулись в Україні внаслідок подій 2014 р. (анексія Криму та війна на Донбасі), та пов'язаних із цими змінами ідентифікаційних викликів у сучасній українській поезії. Зокрема, проаналізовано, яким чином осмислюється досвід «міграції» кордонів та пам'яті втраченого («фантомного») простору в поетичній збірці Світлани Поваляєвої «Після Криму» (2018 р.). Письменниця не є кримчанкою за місцем народження, але називає Крим своєю «домівкою серця» і сприймає його як частину власного світу. Поетична творчість С. Поваляєвої розглядається в контексті сучасних європейських студій, присвячених проблемам кордонів і погранич. Це зумовлено самим характером світовідчуття письменниці – її ліричний суб'єкт безпосередньо ідентифікує себе з простором, у якому існує, наповнює його важливими досвідами та емоційною пам'яттю.

Невизначений до сьогодні статус окупованих українських земель дає можливість говорити про явище «уявних» або «фантомних» кордонів, які окреслюють ментальний простір культури. Відтак, виникає необхідність переосмислення важливих для процесів ідентичності категорій колективної пам'яті, історичної тяглості, меморативних практик, досвідів міграції тощо. Художня рецепція окреслених проблем у поезії С. Поваляєвої дає цікавий матеріал для опрацювання тих світоглядних трансформацій, які відбуваються в українській культурній свідомості.

Ключові слова: простір; кордон; ідентичність; пам'ять; досвід.

Останнім часом актуальна в європейському гуманітарному дискурсі тема *border studies* привертає все більшу увагу українських науковців. Зумовлено це, вочевидь, тими національними та, ширше, геополітичними конфліктами, в зоні яких перебуває сучасна українська культура. Зрушення державних кордонів внаслідок анексії Криму, їхня загроженість на Донбасі та загальна територіальна «розмитість» контурів країни через непевний статус окупованих земель утворюють (або виявляють) численні «больові точки», пов'язані з національною, етнічною та власне географічною ідентичністю українських громадян.

Досвід кардинальної зміни територіальних і культурних кордонів та зумовлених цими процесами ідентифікаційних викликів у сучасних європейських студіях співвідноситься з подіями кінця ХХ ст. – падінням Берлінської стіни й «залізної завіси», розпадом Радянського союзу, Югославії та Чехословаччини і, відповідно, утворенням нових кордонів, об'єднанням Європи, загальними явищами деколонізації та активним розгортанням постколоніальних студій, політикою глобалізації тощо. У результаті таких відчутних геополітичних трансформацій у культурних студіях відбувається т. зв. «просторовий поворот» (*spatial turn*), який означає нові тенденції в дослідженні

«інших просторів» (М. Фуко) як ментальне мапування (*mental mapping*), ментальну картографію або ментальну/когнітивну географію [10]. Відтак, за спостереженням Доріс Бахман-Медик, простір стає «аналітичною категорією», через яку визначають моделі соціальної поведінки, роботу особистої та колективної пам'яті, практики повсякдення, сучасні політики ідентичності й т. ін. [1].

В українських реаліях від 2014 р. поняття приватного та публічного простору, свого і чужого місця, території закорінення – етнічного, родинного, культурного, ментального – набувають нових конотацій. Сама по собі ситуація втрати державою територіальної цілісності змушує її громадян до перегляду власних світоглядних орієнтирів та пріоритетів і, в глобальній перспективі, долучає Україну до загальноєвропейських процесів осмислення кордонів як «уявних», ментальних мап. Тобто, йдеться про розгляд кордонів і погранич не стільки як фізичних, адміністративних меж, скільки як «уявного простору з уявними межами» [2, с. 125] – за аналогією до концепції «уявлених спільнот» Б. Андерсона. Це певна модель простору, «суб'єктивне внутрішнє уявлення» [11] про територію, з якою людина або спільнота взаємодіє і з якою себе ідентифікує.

За спостереженням Калума Болланда, перегляд та оновлення або ж актуалізація уявних кордонів (imagined borders) національних спільнот найбільш активно відбувається в період глибоких соціально-політичних криз і кардинальних структурних змін у суспільстві [2, с. 124]. Вочевидь, саме такий досвід переживає українська культура протягом кількох останніх років – і не лише на лінії військового протистояння (Крим – Донбас), а також і всередині країни, де відбувається боротьба різних ідеологій, відмінних культурних досвідів та протилежних варіантів історичної пам'яті. Ускладнену ситуацію також і невизначеність статусу анексованих українських територій. Частина громадян сприймає їх як тимчасово захоплені, пунктирно, але таки присутні на державній мапі (що вимагає спільних зусиль для їхнього повернення й, відтак, відновлення цілісності державного простору), а частина – як остаточно втрачені землі (що вимагає перегляду географічних параметрів країни та, відповідно, певного свідомого переформатування пов'язаних із цими змінами ідентифікаційних маркерів). Ці пунктирні лінії на мапі України можна означити, за термінологією Беатріс фон Гіршгаузен, як «фантомні кордони» – сліди колишніх державних утворень, що перебувають між матеріальністю та ілюзією, ніби «видіння зниклих кораблів» [12]. Особливо виразно образ «фантомних кордонів» (або «фантомних просторів») накладається на територію півострова Крим – таку, якою вона існує сьогодні в культурній свідомості та пам'яті українських громадян.

Зазвичай, коли ми говоримо про кордони, пам'ять і втрачену землю, то насамперед асоціюємо ці поняття з проблемою ідентичності емігрантів, які змушені були залишити рідну землю. Але стосовно ситуації анексованого Криму йдеться про складніші ідентифікаційні процеси, що їх німецькі соціологи Матіс Бьос і Керстін Ціммер пов'язували з самими кордонами, які часто «мігрують» і переміщуються понад населенням» [цит. за: 13, с. 5]. У випадку переміщення кордонів людина (спільнота) втрачає звичні орієнтири та відчуття контролю над власним простором, із яким ідентифікується, мусить заново вибудовувати співвідношення «свого» і «чужого» та «свого як чужого», виробляти нові механізми психологічної та соціальної адаптації до змінених культурно-політичних реалій. Українська література останніх років демонструє досить різноманітні варіанти такої адаптації, що відкриває широке поле для дослідницьких рефлексій.

Метою цієї статті є проаналізувати, яким чином відбувається осмислення досвіду «міграції» кордонів та пам'яті втраченого («фантомного») простору в поетичній збірці Світлани Поваляєвої «Після Криму» (2018 р.). Письменниця не є кримчанкою за місцем народження, але називає Крим своєю «домівкою серця» [7, с. 5] і сприймає його, буквально, як частину свого особистого простору: «Поїхати у Крим для мене було, як відкрити двері в сусідню кімнату, де усе твоє і усе рідне». Тому після 2014 року вважає себе «емоційною переселенкою, біженкою», якій досі сняться рідні місця: «мені сняться цей запах, я пам'ятаю, якого кольору в якій бухті море, коли які

вітри там дують [...] я почувуюсь як людина, яка втратила свій дім» [8].

За свідченням С. Поваляєвої, вірші, які увійшли до збірки, почали писатися влітку 2013 р. у Криму, і виявились символічним прощанням і з «кукоханим Кримом», і з собою тодішньою. Далі розпочався Майдан, який став для письменниці «глухою часовою та емоційною вирвою» тривалістю в півтора року. І способом подолання цієї психологічної кризи, певною «самотерапією» була поезія, що повернула їй «можливість переживати та відчувати» [9].

І в назві збірки, і в анотації до неї присутня пряма вказівка на анексію Криму як певну «точку неповернення», але в самих віршах ідеться не про втрату окремої, хай як важливої території, а про значно глибші онтологічні зрушення.

колись риби
запливали крізь пальці
людям у кров
лиш варто було занурити
руки в гірську річку [7, с. 268]

Світ, який існував раніше, не мав жорстких меж і кордонів, був неподільним і взаємопроникним, а людина почувалася органічною частиною живої матерії, вона не тільки перебувала у світі, але й містила його в собі. Тепер «люди живуть в резерваціях», простір став зовнішнім – дискретним і відмежованим, недоступним, а їхній внутрішній світ наповнений «тромбами дохлої риби / в судинах» [7, с. 268]. Можливість гармонійної взаємодії втрачено, і від цього розриву потерпають обидва світи: «болять корінням в целофані / Істоти сповнені кісток». Буттєвий простір перетворюється на анти-світ, у якому земля прогинається під кроком, «немов під морем кораблі» (перевернутий простір), а місяць «так і не вийшов до нас», «не вийшов не зійшов не прийшов» [7, с. 8].

Підваження основ буття й порушення світової гармонії в поезії С. Поваляєвої відтворюється насамперед через просторові метафори речей і кордонів. Це зумовлено самим характером світовідчуття письменниці – дотиковим, тактильним вживанням у поверхні та субстанції, з яких зіткано і людську матерію, плоть, і матерію буття. Її ліричний суб'єкт безпосередньо ідентифікує себе з простором, наповнює його важливими досвідами та емоційною пам'яттю. Загалом така ідентифікація є цілком природною для свідомості людини, але загострюється і, отже, усвідомлюється відчуття власної «вбудованості» у просторові координати найчастіше в ситуації наглого порушення територіальної цілісності особистісного буття.

У контексті поезії «Після Криму» цією ситуацією є війна. Не випадково збірка починається саме з неї – прямолінійно й безцеремонно, як констатація dokonаного факту:

така війна, братику, – оре, аби не виростло,
місить глину, з якої нічого не виліпиш [7, с. 7]

Війна породжує неплодний світ не-буття, а смерть, яку вона приносить, ігнорує будь-які кордони – і територіальні, і особисті, і приватні («швендяє по бліндажах», пригощається «чаєм, супом, нашими снами і нашими бесідами»). Але, водночас, саме вона

й нагадує про те, що є важливим насправді, змушує цінувати втрачене:

коли війна – учимо назви міст
поміж війнами – забуваємо до кореня [7, с. 29]

Війна, отже, стає для письменниці не лише втратою, це також жорстокий, однак дієвий спосіб пам'ятати, усвідомлювати та переживати певний географічний простір як свій, а власну до нього належність – як тожсамість.

Показовим для розуміння того, яким чином відбувається перетворення втрачених територій і кордонів на фантомні у сприйнятті ліричного суб'єкта поезії С. Поваляєвої, є вірш «Ми були в цьому вимірі!» [7, с. 14].

Насамперед – це усвідомлення відчуженості простору, втрата пам'яті самим місцем, яке більше тобі не належить, стирання предметних, матеріальних знаків, що маркували цю територію як «свою»:

Ми були в цьому вимірі!
І жодних свідчень нашого перебування
жодних слідів жодних меморіальних табличок
у жодній із крапок безладдя маршрутів
пересування.

Це місце пам'яті, яке тебе більше не пам'ятає. Якщо парадоксальним чином розвинути запропоновану П. Нора формулу пам'яті як «загальної динаміки минулого в теперішньому» [6, с. 108], то місце пам'яті має сполучатись із пам'яттю місця, інакше взаємодія не відбувається, і необхідна для самоідентичності цілісність себе-у-світі-світу-в-собі не відновлюється.

Відтак, позбавлений можливості верифікації простір ущільнюється до певних локальних спогадів, і з пам'яті ліричного суб'єкта поступово зникають сліди його присутності в реальному часі:

простір сплюснувся зрослися і зтяглися мембрани
не залишивши навіть шрамів.

Відбувається своєрідне згортання процесів біологічного розвитку – так, ніби відмотується назад кіноплівка, яка фіксувала неперервний плин буття і яку тепер кадр за кадром прокручують у зворотному русі. Зберігається лише емоційна пам'ять про пережиті досвіди, вбудовані в певний значимий просторовий контекст, і з неї формується «фантом», внутрішній психологічний «відбиток» світу, якого більше не існує, адже тепер «ці портали відкриваються тільки у власному серці».

Завершує роботу уяви остаточна сепарація та міфологізація втраченого простору в образі «затопленої баржі», де «зорі підспівують сонним тіням рибин». Таким чином «той вимір» буття відмежовується від теперішнього існування товщею води (і в прямому значенні – морської води, вочевидь пов'язаної з топосом Криму, і в символічному – плинну життя, часу, стихії), яка викривлює і розмиває контури колишнього світу.

і те що тобі видається акваріумом
по той бік простору
завжди є поза межами відстаней висот і глибин

Особистий простір, що залишився поза лінією кордону, метонімічно ущільнюється до світу речей-артефактів: фарватери, буйки, забуті біля моря капці, коло для ватри, мушля, светр тощо. Від зовнішнього

(тутешнього) світу він відокремлений прозорою стіною, склом акваріума, що утворює обернену перспективу: акваріумом видається територія «по той бік простору», яка при цьому постає символічним патерном – місцем, позбавленим фізичних координат («відстаней, висот і глибин»). Питання, з якого боку акваріума перебуває той, хто дивиться крізь скло, залишається відкритим. Адже все залежить від гри уяви, свідомої інтенції та просторової проекції: «пам'ять це просто мала крижина а контури – лише сон / у молекулі часу» [7, с. 13].

На одній з презентацій «Після Криму» Світлана Фесенко, ілюстраторка збірки, зауважила, що ця книжка не про війну, а про те, що буде після неї: «крізь вірші, як через гумус, проростають квіти, абрикоси мирного Донбасу, проростає лаванда Криму, проростають горіхи, які зимують десь під листям, проростає любов» [8]. У її сприйнятті тексти цієї збірки є палімпсестом – і дійсно, що далі, то більше крізь тему війни та образи відокремленого, втраченого, зруйнованого світу проступає любовна лірика, віднайдені сенси, відновлений ритм буття:

небо всередину моря гойдає вода
тепла як мушлі мушлі люблю тебе лю я люблю тебе те

що не можна назвати чого немає що творить світ [7, с. 292].

У таких «мирних» віршах простір також є визначальним елементом світобудови, основним, якщо не єдино можливим, способом існування. Для письменниці дуже важливо «чутися» простором, бути матерією світу в усіх її предметних виявах, часах і контрастних станах водночас (розбитою шклянкою, чилійським перчиком, проталою кригою, старезною бабою, дурнувтим дівчиськом, весняною відлигою, кримським спекотним червнем – перелік від негативних до позитивних і протилежних характеристик можна продовжувати) – або не бути в принципі: «просто взяти і перестати взагалі відбуватися» [7, с. 127]. Тому цілком очікувано, що раптове зрушення просторових координат, через які ліричний суб'єкт С. Поваляєвої вибудовує власну ідентичність, призводить до глобальних «тектонічних зсувів» у загальній картині світу письменниці.

Загалом можна вирізнити три основні просторові константи, що цю картину світу визначають. По-перше, це власний, приватний простір, у якому і через який існує особистість і який верифікує її тожсамість:

простір як светр між пальцями
чуєш як перекочую під язиком твоє ім'я
...

просто саме так я торкаю простір [7, с. 128]

Він буквально просочує кожну клітину живої істоти, це простір поверхні тіла, що сполучається з іншими тілами, речами і поверхнями на молекулярному рівні («ніжність саме оцього серпня спеки заходить під шкіру / суне своїми баржами в епітелії крізь найменші судини» [7, с. 295], «між ребер ця п'ятьма тече у ніч» [7, с. 296], «я тобі хочу сказати небо» [7, с. 135]). У ситуації війни – безпосередньо відчутій загрози існуванню світу – цей зв'язок набуває критичної інтенсивності й стає головною умовою виживання:

хай твоя мудрість пульсує мені замість серця,
хай твоє, просторе, сьйво мені заступає морок,
хай твої мантри шнурують мої розтопані берці,
хай мені трохи іще потриває сорок [7, с. 9].

Фізична втрата важливої частини особистого простору (в контексті аналізованої поетичної збірки – через анексію Криму) викликає, якщо звернутись до термінології Б. Гіршаузен, майже фізичний «фантомний» біль – за аналогією до ампутованої кінцівки [12].

Друга константа – це простір інших. Інші люди, зі своїми тілами, пам'яттями, досвідами, також є простором існування та ідентичності. Вони утворюють соціокультурний континуум комунікативної взаємодії, що визначає «просторові параметри ціннісних преференцій, відповідальних за розмежування "свого" і "чужого"» [3]. Для С. Поваляєвої «Інший чужий» – це однозначно ворог, який прийшов на нашу землю зі зброєю, але він трапляється у просторі збірки двічі – йому в поезії немає місця, це вірші про «своїх» і для «своїх». «Іншими своїми» стають усі, хто потерпає від війни, – з обох боків лінії(й) розмежування. Їхні болі можна прийняти в себе й «розмістити в серці як в комуналці» [7, с. 18], поєднавши таким чином розірвані ідентичності в одну спільну тканину буття:

серед страждених немає чужих
з них і зіткано простір і твоє у ньому місце [7, с. 18].

Окрема категорія «своїх інших» – це інфернальні воїни («чисті сили землі цієї / духи і янголи помисли світоносні фотонів течії / вітри доленосні»), вони – «боронителі простору», який є однаково спільним для всіх:

... всіх нас гнобителів й гноблених
всіх нас – істот-блукальців-вві-сні
будь ласка боронителі простору міцно тримайте нас У! [7, с. 12]

Таким чином особистий простір поєднується з простором інших через необхідність консолідації та максимальне залучення всіх можливих ресурсів задля збереження / відновлення зрушених ментальних кордонів спільноти.

Третій вимір – це простір пам'яті. Він апіорі є фрагментарним і вибіркоким, але, як відомо, відіграє надзвичайно важливу роль у конструюванні всіх рівнів ідентичності. Дослідники традиційно розрізняють пам'ять особисту та колективну. Інакше ці види пам'яті визначають також як автобіографічну та історичну (за концепцією Моріса Гальбакса) або комунікативну та культурну (Ян Ассман). Особисту пам'ять Богуміл Косс-Євсевіцький, апелюючи до робіт названих дослідників, тлумачить не як пригадування, а як актуальні «людські досвіди минулого», пов'язані з біографією людини та її найближчим оточенням [5]. Натомість колективна пам'ять передається через офіційні соціальні структури (підручники, музеї, фільми, історичні пам'ятки тощо) та співвідноситься з певною територією, у межах якої формується культурна спільнота і в яку вона закорінюється. Відтак відбувається «територіалізація пам'яті» (Ентоні Сміт), яка перетворює конкретну територію на батьківщину прабатьків. І зміна кордонів, на думку Т. Журженко, може стати головним фактором для формування

ідентичності та ре-меморалізації (re-memorialization) історичних наративів [13, с. 19].

У поетичному світі С. Поваляєвої простір пам'яті розгортається між особистими досвідами (переважно війни та кохання) і пригадуванням значимих місць, які маркують територію як «свої землі», спільний простір, насичений колективними меморальними практиками, символами і смислами. Тому, з одного боку, дуже відчутним є мотив розгубленості / загубленості як втрати орієнтирів – і щодо зовнішнього світу, і щодо внутрішньої totoжності собі. Він фіксує відчуття розмитості фізичних меж, непевності сталих форм, особистих кордонів і права на власний простір:

усе частіше бачуся з вами
привиди що полишили свої горища, брами
линуть безладно мерехкі безпорадні проти
червненого полудня
прагнути і не в змозі покинути землі намолені
пронизуємо одне одного вигнанці міста
знедоленого [7, с. 53].

Але, з другого боку, це втрата, яка єднає – спільною пам'яттю («пронизуємо одне одного»), схожими досвідами (вигнання, бездомності) та невидимою, уявною (чи фантомною) присутністю на вже нелегітимній території. Руйнування просторової цілісності, а відтак, і часової тяглості світу, його безпорадність і вразливість спонукають до пошуків первинних, засадничих форм ідентичності, які зможуть повернути спільноту до самої себе і, тим самим, відновити природний плин буття: «непритомне місто водить нас кроками втоми ... аби спорожніло-вільними / мляво-розкутими закоханими в кожную мить стали ми ... народились укоотре щоби нарешті пригода стала причастям ... щоби пальці забули як в кулаки стискатися / щоби на березі млосної цієї втоми / вірили пам'ятали і знали Хто ми!» [7, с. 53–54]. Саме втрачений («непритомний») простір має стати уявним (уявленим) силовим полем пам'яті, місцем перетину всіх трьох вимірів світовідчуття письменниці та поштовхом до перезавантаження (або й очищення – через причастя) онтологічних, суто людських ідентифікаційних структур.

Необхідність осмислення й опрацювання травматичного досвіду війни поступово приводить ліричного суб'єкта збірки до усвідомлення того, що світ плінний, кордони і межі відносні, але життя триває і, доки ти живий, нічого ще не закінчилось, бо
насправді весь твій світ летить шкереберть
лише тоді коли особисто тебе
витягає зі схованки твій невідкупний борг [7, с. 137–138].

Як зауважила С. Поваляєва, «зараз ми всі живемо у фазі "після Криму". Та це не означає, що крапку поставлено» [8]. Геополітичні й соціокультурні процеси, запущені в Україні в 2014 р., задають нові параметри для формування національних, культурних і географічних кордонів та ментальних мап, але кожен сам має опрацювати набутий досвід і визначитись зі своїм місцем у цьому світі: «минуле минає / ми маємо дзен у кишнях» [7, с. 264].

Усвідомлення відносності й ненадійності встановлених і змінюваних людьми ліній розмежування, поділу та привласнення територій задає інакшу перспе-

ктиву бачення – через оптику т. зв. «органічної пам'яті» [4] наділеного свідомістю самочинного фізичного простору буття:

так зі мною спілкується світ
так спілкується світ з усіма хто його чує:
– тут нема нічого твого тому будь ласка
бери що схочеш!
але не забудь повернути [7, с. 248].

Отже, текст/и «Після Криму» можна читати як паралельно розказані історії: лінійну – від раптового больового шоку війни на початку до поступового прийняття й ностальгійного суму за втраченим і циклічну – історію «вічного повернення» з пекла небуття «у здатність відчувати, в закоханість, в любов» [7, с. 5]. Не випадково, розпочавшись із констатації факту війни, завершується збірка утвердженням кохання як

стихії, що стабілізує й урівноважує захитаний світ («а він тебе триматиме за руку / аби не сплутала із лівим правий берег» [7, с. 295]). Таким чином, пам'ять місця – кохання, прожите письменницею в Криму 2013-го, – відживлює її чуттєвість у теперішньому й допомагає подолати травму війни, що актуалізує пам'ять як «пригадування минулих досвідів, які важливі саме сьогодні» [5]. «Коло нарешті замикається. Чи розмикається...» [7, с. 5] – і амбівалентність, створена ситуацією зрушених, а відтак «фантомних» кордонів, перетворюється на простір нових ідентифікаційних виборів:

між війною і миром
обираю море [7, с. 26].

Список використаних джерел

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=594187&p=10>.
2. Буйських Ю. «Уявні» та «фантомні» кордони в антропологічній перспективі. *Українознавство*. 2018. № 4(69). С. 122–135.
3. Горізонтов Л. Форум «Регіональні ідентичності в сучасній Україні та методи їх вивчення». *Україна модерна* 2007. Ч. 12 (2). «Львів – Донецьк: соціальні ідентичності в сучасній Україні». Спеціальний випуск. Київ-Львів. С. 25–26. URL: http://uamoderna.com/images/archiv/12_2/3_UM_12_2_Forum.pdf.
4. Доманська Е. Форум «Науковець перед з'явою пам'яті». *Україна модерна*. 2009. № 15 (4). С. 9–13. URL: http://uamoderna.com/images/archiv/15/2_UM_15_Forum.pdf.
5. Косс-Євсевіцький Б. Форум «Науковець перед з'явою пам'яті». *Україна модерна*. 2009. № 15 (4). С. 14–18. URL: http://uamoderna.com/images/archiv/15/2_UM_15_Forum.pdf.
6. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Репи. Київ : ТОВ «Видавництво "Кліо"», 2014. 272 с.
7. Поваляєва С. Після Криму. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 312 с.
8. Світлана Поваляєва: «Зараз ми всі живемо у фазі "Після Криму"». *Видавництво Старого Лева*. 16.04.2018. URL: <https://starylev.com.ua/news/svitlana-povalyayeva-zaraz-my-vsi-zhyvemo-u-fazi-pislya-krimu>.
9. Світлана Поваляєва: «Крим – моя друга домівка». *Видавництво Старого Лева*. 03.06.2018. URL: <https://starylev.com.ua/news/svitlana-povalyayeva-krim-moya-druga-domivka>.
10. Форум «Поверх кордону»: концепція прикордоння як об'єкт дослідження (Андреас Капелер, Володимир Кравченко, Ларі Вульф, Сергій Плохий, Кейт Браун, Сергій Леп'явко, Бьоріс Куцмани). *Україна Модерна*. 2011. № 18. С. 47–78. URL: http://uamoderna.com/images/archiv/18/4_UM_18_Forum.pdf.
11. Шенк Ф. Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе. *НЛО [Новое литературное обозрение]*. Москва, 2001. № 52. С. 42–61.
12. Hirschhausen von, B. The lessons of phantom borders: The vestiges of the past come (also) from the future / Translated from the French by Natalie Bint. *L'Espace géographique*. 2017/2 Volume 46. P. 97–105. URL: https://www.cairn-int.info/abstract-E_EG_462_0097--the-lessons-of-phantom-borders-the-vesti.htm.
13. Zhurzhenko T. Borders and Memory. *The Ashgate Research Companion to Border Studies* / ed. by Doris Wastl-Walter. Farnham : Ashgate 2011. P. 63–84. URL: https://www.academia.edu/3312212/Borders_and_Memory.

Н. М. Лебединцева,

Черноморский национальный университет имени Петра Могилы,
г. Николаев, Украина

КОГДА МИГРИРУЮТ ГРАНИЦЫ: СМЕЩЕННЫЙ МИР В ПОЭТИЧЕСКОМ СБОРНИКЕ С. ПОВАЛЯЕВОЙ «ПОСЛЕ КРЫМА»

Статья посвящена изучению проблемы отражения геополитических изменений, которые произошли в Украине вследствие событий 2014 г. (аннексия Крыма и война на Донбассе), и связанных с этими изменениями идентификационных вызовов в современной украинской поэзии. В частности, анализируется, каким образом осмысливается опыт «миграции» границ и памяти утраченного («фантомного») пространства в поэтическом сборнике Светланы Поваляевой «После Крыма» (2018 г.). Писательница не является крымчанкой по месту рождения, но называет Крым своим «домом сердца» и воспринимает его как часть собственного мира. Поэтическое творчество С. Поваляевой рассматривается в контексте современных европейских студий, посвященных проблемам границ и пограничий. Это обусловлено самим характером мироощущения писательницы – её лирический субъект непосредственно идентифицирует себя с пространством, в котором существует, наполняет его важными опытами и эмоциональной памятью.

Неопределенный до сих пор статус оккупированных украинских земель даёт возможность говорить про явление «воображаемых» или «фантомных» границ, которые очерчивают ментальное пространство культуры. Отсюда, возникает

необходимость переосмысления важных для процессов идентичности категорий коллективной памяти, исторической преемственности, меморативных практик, опытов миграции и т. д. Художественная рецепция очерченных проблем в поэзии С. Поваляевой даёт интересный материал для изучения тех мировоззренческих трансформаций, которые происходят в украинском культурном сознании.

Ключевые слова: пространство; граница; идентичность; память; опыт.

N. Lebedyntseva,
Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine

**WHEN THE BORDERS MIGRATE: THE MOVED WORLD IN THE COLLECTION
OF POEMS BY S. POVALYAEVA AFTER CRIMEA**

The article is devoted to the problems of the depiction of the geopolitical changes which took place in Ukraine as a result of the events which took place in 2014 (the Crimea annexation and the War in Donbass) and the identification challenges connected with them in contemporary Ukrainian poetry. To be precise, the ways to comprehend the borders “migration” experience and the memory of the lost (“phantom”) space in Svitlana Povalyaeva’s collection of poetry *After Crimea* (2018) are studied. The author of the collection is not a Crimean according to her birth, but she calls Crimea “the home of my heart” and perceives this place as a part of her private existence. The creative activity of S. Povalyaeva is analyzed within the context of contemporary European studies devoted to the problems of borders and margins. This approach is justified by the very character of the author’s worldview. Her lyrical subject identifies herself with the space and fills it with important experience and emotional memory.

The undefined status of the occupied Ukrainian territories gives a possibility to speak about the phenomenon of “imaginative” or “phantom” borders which shape the culture’s mental space. As a result, the necessity to reevaluate some important for the processes of identity categories such as collective memory, historical importance, memorizing practices, migration experiences and so on becomes especially urgent. The artistic reception of the above mentioned problems in S. Povalyaeva’s poetry provides a valuable and interesting material for the study of the worldview transformation processes which take place in Ukrainian cultural consciousness.

Key words: space; borders; identity; memory; experience.

КОНФЛІКТ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРІ О. ЛЯТУРИНСЬКОЇ «ЄРОНИМ»

У статті досліджено особливості моделі ідентичності у творчості О. Лятуринської на прикладі поеми «Єроним». Ідентичнісна дезорієнтація українських емігрантів, маркерами якої є невизначеність та розгубленість, виявляється на рівні спогадів про минуле та болісних роздумів про сучасне і майбутнє. У творі спогади частіше мають негативний відтінок. Насамперед, такі спогади пов'язані з травматичними для українського народу місцями. У «Єронимі» О. Лятуринської розкрито конфлікт ідентичності. Для ідентифікації людини як особистості на перший план виходить «людська гідність». Національна ідентичність, на думку О. Лятуринської, має ґрунтуватися на «честі роду», складниками якої є єдність народу, мови та віри. За допомогою метафори пам'яті у творі текстуально репрезентовано символічні практики, які є основним джерелом для самоусвідомлення особистості як громадянина.

Ключові слова: пошкоджена ідентичність; травмована пам'ять; конфлікт; спогади; національна ідентичність.

XX століття, насичене масштабними катастрофами (I і II Світові війни, Громадянська війна 1918–1920 рр., Голодомор тощо), спричинило появу в українців травматичного досвіду. Насамперед цей досвід пов'язаний із кризою просторової ідентичності. У цілої нації було зруйновано звичний спосіб буття. Багатьом людям довелося пережити тривожне відчуття розриву з певним оточенням, відчуття втрати спільних цінностей та орієнтирів. Найгостріше кризи просторової ідентичності зазнали емігранти, які вимушено перетнули територіальні кордони своєї держави, а відтак і ментально-психологічні. Варто відразу зазначити, що просторову ідентичність визначаємо не так державними кордонами, як швидше – життєвими ситуаціями, у яких формувалась особистість, її усвідомлення належності до певного етносу. Вимушено дезорієнтовані, українські емігранти мали єдиний зв'язок із національними цінностями, міфами та символами – історичну пам'ять. М. Козловець вважає, що саме пам'ять є «найважливішим джерелом ідентичності» [2, с. 94]. Проте, позначені глибоким відчуттям осуду (як внутрішнім, так і зовнішнім) та вигнання, фактично без сподівання на повернення, емігранти «увібрали» в себе пошкоджену пам'ять. Цей чинник не міг не позначитися на формуванні ідентичності поза рідним простором. Таким чином пошкоджена пам'ять є передумовою формування пошкодженої ідентичності, ознакою якої є культурна травма.

Вивчення питань щодо культурної травми та ідентичності неодноразово потрапляло у поле дослідження психологів, соціологів, політологів, філософів, мас-медійників та істориків. За останні десятиліття в українській гуманітаристиці також спостерігається зро-

стання інтересу до теорії ідентичності в літературному дискурсі. Наприклад, це питання у своїх розвідках порушували С. Андрусів «Модус національної ідентичності», М. Козловець «Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації», Л. Тарнашинська «Презумпція доцільності», Ю. Шевельов «МИ і ми» тощо. Класичними дослідженнями, у яких осмислено проблему ідентичності та її складових, стали праці закордонних науковців: Ч. Тейлор «Джерела себе», Е. Саїд «Думки про вигнання», П. Рікер «Пам'ять, історія, забуття», Е. Сміт «Національна ідентичність», Ф. Фукуяма «Ідентичність і міграція» та інші.

Актуальною літературознавчою проблемою залишається осмислення інтерпретаційних практик українських митців-емігрантів, які у своїх художніх текстах відтворили пошкоджену модель ідентичності. На нашу думку, дослідження цього питання дасть можливість більш повно осмислити чинники, що впливають на формування національної ідентичності в сучасній Україні. Це відповідає одному з головних завдань вітчизняної гуманітаристики. У попередній розвідці «Травматичні візії Оксани Лятуринської» досліджувалась травма втрати рідної України і розчарування в українській еміграції [4]. Наразі метою є виявлення особливостей моделі ідентичності у творчості О. Лятуринської на прикладі поеми «Єроним».

Цей твір написано в Ашаффенбурзі у 1946 році, коли поетка перебувала у таборі Ді-Пі. На той час минуло більше двадцяти років, як О. Лятуринська залишила Україну. Життєвий шлях письменниці позначений маркерами психологічної травми, яку спричинило руйнування звичного способу життя. Усвідомлення цього, а також розуміння безвиході вимушених мігрантів-співвітчизників та її наслідків, стало лейтмотивом однойменного твору.

Час, який О. Лятуринська прожила поза межами батьківщини, став ідентифікатором пам'яті для мисткині, того, що вона «увібрала» в себе щодо національних образів, символів та міфів Батьківщини. Усе це тепер візуалізовано у художньому ландшафті поетки на рівні спогадів про минуле та болісних роздумів про сучасне і майбутнє. Це дає підстави говорити про формування у творчості О. Лятуринської бінарного кореляту – минуле/сучасне та (або) минуле/майбутнє, який виразно відслідковується в поемі «Єроним».

Зазначимо, що Єроним – єдина конкретно названа особа у творі, яка почергово виконує роль то наратора, то власне героя: чернець і літописець. Відомо, що Єроним (бл. 345–420 рр.) – один із чотирьох учителів Західної церкви та знавець Святого Письма і його перекладач. Народився Єроним у Хорватії. Протягом життя йому неодноразово доводилось мігрувати: Рим, Єрусалим, Антіохія, Константинополь, Вифлеєм – це основні географічні місця проживання Єронима. Визнаний ще сучасниками учений, який так багато зробив для інших, закінчив життя на самоті. Навряд чи О. Лятуринська проводила життєві паралелі між собою та Єронимом. Але ми звертаємо увагу на схожість життєвих доль обох визначних особистостей. Перетинаючи кордони не тільки держав, а й континентів, де б не доводилось жити О. Лятуринській, українська письменниця й мисткиня наполегливо й активно працювала на культурній, суспільній та політичній ниві. Попри це поетка почувала себе самотньою.

Звичайно, Єроним О. Лятуринської відмінний від історичної особи. Він також чернець, літописець, але насамперед – українець-емігрант, який разом зі своєю громадою пережив важкі випробування долі та опинився поза межами Батьківщини. Саме від імені Єронима ведеться розповідь у творі. Це дає змогу письменниці об'єктивізувати нарацію. О. Лятуринська могла сама виступити наратором у поемі, адже все, що сказано, «це все її думки, її переживання, її благоловення й прокльони» [6, с. 967]. Але між реципієнтом і авторкою зв'язувальною ланкою стає образ літописця, який робить розповідь більш вірогідною. Виклад від імені О. Лятуринської у творі був би суб'єктивним, а так літописець стає виразником спогадів, міркувань і сподівань цілої нації, він об'єктивно та неупереджено викладає факти. Сам Єроним у вступі звертається до Бога з таким проханням:

Дай з миром у душі новий
паперу розгорнути сувій,
почати трудних днів літопис!
О, дай, як Нестерові, хист,
щоб мій язик був проречист,
щоб карбував діла без злоби! [3, с. 299].

Приємне ведення розповіді від іншої особи, а тим паче від літописця, дає змогу об'єктивізувати виклад, налаштувати реципієнта на сприймання змісту твору як такого, що мав місце в реальному часопросторі.

Проте об'єктивізація розповіді у О. Лятуринської певні ускладнення. Функція Єронима як наратора у творі подекуди змінюється і починає плутати читачів. Якщо на початку твору він говорить і пише від свого імені, послуговуючись займенником «я» («я в келії, достойник схими»), то у II главі використано «ми» («... захист для нас, безбатченків»). Уже тут Єроним виступає не лише у ролі наратора, але й як один із

учасників подій, персонаж твору. І вже наприкінці розділу про нього зазначено у третій особі: «з ложа устає чернець... читає він молитву втікачів...» [3, с. 304]. Постає питання: хто тепер виступає оповідачем? Так, у XIII главі поетка перебирає на себе функцію наратора, більше не приховує свій голос за образом літописця, не може цього робити. Внутрішній неспокій авторки, спричинений психологічною травмою, і наслідків від неї, виринає на поверхню. Бо немає сил мовчати, коли вже немає надії та сподівань:

Надію, квітку серця стяго.
Вже не цвіте вона зірчато
і вже нема чого чекати
і сподіватись, як було.
На руки ти схиляй чоло:
і нащо народила мати? [3, с. 316].

Не літописець Єроним, сама О. Лятуринська звертається до кожного емігранта: «Глянь», – і тільки вона має право закликати: «Схиляй при Ній, Звитязній, чола», – маючи на увазі Україну. Через це розповідь суб'єктивізується, але наприкінці твору функцію наратора знову виконує Єроним. Проте це образ вже не літописця, а пророка, який передрікає Судний день.

Перебирання масок і ролей Єронимом дає можливість говорити про динамізм твору, а не про розвиток його характеру, який не може відбуватися через відсутність дії у творі як такої. «Він і літописець, і пророк, і просто речник загальної Божої правди» [6, с. 968]. Тому оповідь є багатоголосою. Єроним є виразником спогадів, сповідей та сподівань усієї української еміграції.

Початок твору позначений маркером невизначеності та розгубленості, втрати ідентифікації: «У всесвіті безмежнім хто ми?». Саме пошук відповіді на це питання є наскрізним мотивом протягом усього твору. Для вимушених емігрантів це питання є болючим. Вони втратили фізичний зв'язок із Батьківщиною, їм нема куди повертатися, бо «там гірше, ніж в пустині», там «чорні згарища руїни» [3, с. 300]. Ч. Тейлор вважає, що незнання людей того, ким вони є, прямо вказує на кризу ідентичності, що по суті є «гострою формою дезорієнтації» [5, с. 45]. Звичайно, емігранти, втративши власний дім і не маючи ще нового, є дезорієнтованими у часопросторі.

Утрата фізичного контакту з рідним домом не може не позначитися на психологічному стані людей. Проте поетка відразу звертає увагу читачів не на внутрішні переживання у зв'язку з утратою дому, не на причини цієї втрати, а на нові сподівання емігрантів. Ці сподівання пов'язані не тільки з новим домом, хоча трикратне повторення «свій, свій власний дім» і звучить як заклик-молитва. У першу чергу сподівання емігрантів пов'язані зі ствердженням «у гідності людській!». Персонажі О. Лятуринської чітко розуміють, що є для них людська гідність:

...і Харта нам шляхи життєві митить.
І вартовим – Свобода, наш патрон,
і Воля слова, думки й переконань... [3, с. 302].

Не дивно, що авторка для позначення трьох основних, на її думку, складників гідності послуговується асоціонімами. Використання останніх дає змогу підкреслити важливість смислового навантаження цих категорій, кодувальна функція яких полягає в розшифруванні екзистенційних сентенцій у контексті особистісної самоідентифікації персонажів.

Це важлива риса будь-якої людини, бо «гідність властива вільному громадянину або воїну-громадянину, і навіть ще більшою мірою – особі, яка відіграє значну роль у суспільному житті» [5, с. 42]. Це також було важливо і для самої О. Лятуринської, якій неодноразово доводилось відстоювати право на власну людську гідність як в Україні, так і поза її межами. Ч. Тейлор зазначав, що «наша ідентичність – це те, що дозволяє нам визначати, що є для нас важливим, а що – ні» [5, с. 48]. Спираючись на думку вченого, зазначимо, що для персонажів твору «Єроним» основним чинником, який дозволяє їм себе ідентифікувати, є людська гідність. Ці міркування доречні, якщо мати на увазі ідентичність особистості як такої. Але в «Єронимі» О. Лятуринської можна спостерігати конфлікт ідентичності. Це пов'язано насамперед із тим, що у творі зображено декілька типів ідентичностей: від особистісної до національної. Вони постійно взаємодіють між собою, їхні складові або доповнюють, або навпаки суперечать один одному.

Далі авторка твору, через прагнення мати людську гідність, зображує причини того, чому українці вимушено покинули Батьківщину: «і не вдеруться вбивники до хати, / не візьмуть цінний скарб під божником» [3, с. 301]. Крізь рядки можна зрозуміти, як прагнення до миру та добробуту, цю мрію-сподівання щось затьмарює, не дає спокою. Попри те, що фізична небезпека залишилась у минулому, емігранти не мають внутрішньої рівноваги. О. Лятуринська стилістично стримано, але змістовно-емоційно вказує, що мрія емігрантів має «терня». Саме пам'ять – це те «терня», що не дає їм спокою, не дає змоги забути щось важливе для них:

Що, що це є? – Чи прадідів могили,
чи степу синь і жайворонка спів,
і верби над ставком похили?

Чи то непомщені гроби батьків? [3, с. 301].

Образи «синь степу», «жайворонка спів», «верби над ставком», «могили прадідів» складають метафору пам'яті, джерелом якої є спогади індивідуальні та більше – колективні. Поетка використовує цю метафору для текстуальної репрезентації символічних практик, які є невід'ємною складовою національної ідентичності українців. Концептуалізація цих образів глибоко закорінюється у свідомості емігрантів, про що свідчать збереження і «передача» цього досвіду майбутнім поколінням, які народжені вже поза межами України. Відтак, можемо говорити про культурну пам'ять, що характеризується наявністю символів, що існують поза часом і простором. Засвоюючи національні символи, індивід має самоідентифікувати себе з тією чи іншою нацією.

Культурна пам'ять як складник національної ідентичності вступає у конфлікт із ідентичністю особистісною. У творі прочитується велике прагнення емігрантів жити гідно, відчувати себе людьми, більше – особистостями. Але цьому прагненню на заваді стоїть колективна пам'ять. Останню увиразнює мотив провини перед майбутніми поколіннями: «ти землю покидав на глум чужим.../ А що, а що ти скажеш своєму сину?» [3, с. 301]. Для підсилення смислового навантаження почуття провини кожного з емігрантів авторка використовує образ сатани. Єроним розмірковує про те, коли між співвітчизниками з'явився «людсь-

кого роду ворог клятий». І відразу ж дає відповідь на це питання:

Пригадую, він вже давно між нами:
коли життя з нас кожен рятував
за всяку ціну. Як? – Ніхто не тмив,
лише б втекти від згину й від заграв [3, с. 306].

У рядках твору не варто шукати співчуття головного героя. Більше того, її Єроним засуджує українців у тому, що вони самі винні у своїх бідах, бо багато хто «тягнув якби́льше й все, що тільки міг, / і то без жадної, либонь, потреби». Третій розділ твору – це внутрішній монолог наратора, присвячений проблемам українського народу та причинам їхньої появи. Як ми вже зазначали, центральний образ цього розділу – сатана. У поемі цей образ є традиційним, він утілює в собі вселюдське зло. Саме через образ сатани у творі розкрито такі риси, які, на думку поетки, притаманні українцям. Це заздрість, жадібність, егоїзм, бажання легкої наживи, зневага тощо. Наприкінці розділу до наратора, який власне й уособлює українську еміграцію, приходять усвідомлення, що він згрішив. Тому безнадійно лунають слова «І світ мене зловив земний» [3, с. 307]. Цей рядок є аллюзією на відомий вислів Г. Сковороди «Світ ловив мене, і не спіймав». Завдяки переінакшенню цього афоризму у творі досягнуто ефекту чіткого розуміння оповідачем фатальності того, що сталося з українською еміграцією. Вони готові понести відповідальність за свої вчинки, тому щиро й емоційно звучить заклик до Всевишнього:

Нам мало всіх Твоїх страшних покар.
Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жажне на смерть Твій гніводар! [3, с. 310].

Відчуття провини за скоєний гріх – втрату батьківщини – не залишає ченця. Саме воно підсилює усвідомлення емігрантами неможливості прийняття нової батьківщини:

Нема отчизни? – Іншої не треба!
Ніколи не вросе у серце чужина.
Хай ще і ще нас Бог карає з неба, –
Отчизна в світі є лише одна! [3, с. 301].

Як ми вже зазначали, більша частина наративу «Єронима» – це не розвиток дії як такої, а спогади. А. Ассман у своїй праці «Довга тінь минулого. Меморіальна культура та історична політика» пише, що спогади зазвичай фрагментарні й не мають ані минулого, ані майбутнього. Текстуалізація спогадів надає їм форму і структуру [1]. О. Лятуринська у поемі «Єроним», текстуалізувала спогади, як особисті, так і колективні. Вона не тільки структурувала ці спогади і надала форму, а також окреслила їх часопростір. Такі спогади у творі поетки мають негативний відтінок, бо пов'язані з травматичними місцями для українського народу: «Сибір, і Казахстан, і Колима». Для узагальнювального означення цього меморіального ландшафту письменниця використовує слово «Родіна», яке у творі бере в лапки, що показує ставлення і наратора твору, і самої О. Лятуринської до внутрішньої політики Радянського Союзу. Яскраво виражене негативне сприйняття й інших травматичних для українських емігрантів місць – таборів Ді-Пі:

Яка свобода? Таж отут насилля!
Чи, може, втратив глузд? Який азиль? –
Затискуй п'ястуки чи плач з безсилля!

Ніхто не допоможе нівідкіль.

Женуть людей вельможці на поталу.

Йдемо за дріт і до кривих присяг,
і, щоб уникнути знущання шалу,
ховаємо отчизни ім'я й стяг [3, с. 303].

Табори для переміщених осіб стали першою локацією, в якій персонажі «Єронима» усвідомлюють розрив із національними кодами та смислами. Відтак можна говорити про пошкоджену ідентичність, до якої призвела травма, нанесена колективній свідомості радянським тоталітаризмом: «Розгардіяш, бешкеття, брязкіт, крик... / – Ви так?.. На шибениці! До розстрілу! / Ульох. Та от вам, от!..» [3, с. 304].

Персонажі твору намагаються позбутися спогадів, що завдають болю. Тут можна простежити певну стратегію щодо вирішення цієї проблеми. Так, у творі на підсвідомому рівні українська еміграція намагається витіснити ці спогади, замовчуючи неприємний досвід свого життя, «набравши враз до рота ковт води». Іншою ж стратегією є компенсація неприємних спогадів думками про краще. Наприклад, так побудована «молитва втікачів», у якій згадується «Київська свята Софія». Ця локація для емігрантів набуває міфічних ознак, що мають велике значення для ідентифікації українців. Київ, повернення до нього, для мігрантів стає головною мрією. IV розділ присвячений найприємнішим спогадам для будь-якої людини: про рідний дім, матір, дитинство:

... Я вдома, вдома! Милі руки неньки
мене, малого, вгвтують до сну [3, с. 307].

До образу неньки О. Лятуринська зверталась у збірці «Материнки». У цій збірці спогади про матір витісняють негативний досвід спілкування з батьком. У главі IV «Єронима» також можна спостерігати цю стратегію витіснення. Приємними для наратора є спогади про дитинство, метафору якого знаходимо у «Бедрику», «Чар-зіллі» та «Ягілці»:

... А світ увесь, як писанка, яскравий.

З тобою йде він і за межі сну.

Там веселкові мерехтять заграви.

Пливеш, пливеш у казку чарівну... [3, с. 307].

Втеча з реального світу до уявного світу дитинства дає змогу емігрантам, які мають пошкоджену ідентичність, відмежуватись від проблем і травм, які залишаються непроговореними. Попри намагання позбутися травматичних спогадів або компенсувати їх позитивними емоціями, персонажам твору не вдається повністю «зтерти» пам'ять. Єроним О. Лятуринської усвідомлює неможливість позбутися травматичних спогадів: «От наче знов перегортаеш Книгу Русів / і ходиш згрищем Великої Руїни» [3, с. 308].

Проте наратор намагається відшукати в колективній пам'яті те, що допоможе відновити пошкоджену ідентичність емігрантів. У IX розділі цей пошук має продовження. Так, Єроним, напружуючи пам'ять, намагається згадати, де подівся «національний геній»? Але, виявляється, його не потрібно ніде шукати, бо «В душі народній досі він нуртує / і вибухає, мов стихія, враз» [3, с. 313]. Національний геній – це один із символів, за допомогою якого українці самоідентифікують себе. Попри те, що наратор вказує на присутність національного генія серед українців, наприкінці розділу ми спостерігаємо неможливість його впливу

на емігрантів, через їхню травму, а відтак – кризу ідентичності.

Якщо на початку твору перед нами поставало питання про людську гідність, яка, на думку О. Лятуринської, є основним складником особистісної ідентифікації будь-якої людини, то наприкінці поеми – інше питання. Його можна сформулювати так: на чому ґрунтується національна ідентичність українців? Останні рядки X розділу дають чітку відповідь: «Це честь! / оте мічне закляття з роду і до роду. / Це честь твоя і разом честь всього народу» [3, с. 314]. Чи жива національна честь? Що розуміється під цією категорією? Відповіді на ці питання подано у наступному розділі:

...Єдин народ, єдина віра і язык єдин...–

Повторюй це, немов закляття.

Хіба снагою аж праправнуки освятять,
щоб це ввійшло у кров і в чин [3, с. 314].

Наратор твору, підкреслює важливість цих трьох категорій (єдність народу, мови і віри) для національної ідентифікації українців. Попри розуміння важливості останнього, українській еміграції, що «розпорошились, як той пісок», не вдається зберегти «честь роду». На фоні відновлення німецьких міст після зруйнування змислово контрастними є рядки про смерть української надії:

Тож начебто і не дивинка:

Нема ні правди, ні добра, –

крихка надія, райдуг гра,

розтала враз, немов сніжинка [3, с. 317].

Ці слова є глибоко песимістичними, бо зникла «райдуг гра». Третя збірка О. Лятуринської «Веселка» (веселка – райдуга) містила найбільше барвистих образів природи, рідної землі. В цій збірці було розкрито світ дитинства, а тепер найдорожчі спогади, пов'язані з ненькою, «розтанули». «У поразці України, в розкритті забріханості демократії, у розкладі й отвариненні еміграції – бо так бачила поетка ці речі – запанував Чорнобог, її безжалний і нелюдяний Батько» [6, с. 969].

Проте авторка, з присвятою «Дражі Михайловичеві і нашим повстанцям», зберігає надію на відновлення національної честі й вірить, що «заблеще іскорка червлена» [3, с. 317]. Тому знову лунає молитва до Всевишнього з проханням:

Заглянь ласкаво, Боже, й в душу втікачеві!

Там чорні шибениці і хрести.

Пошли провісником чи голуба, чи меву,

щоб змученій душі, нарешті, мир знайти! [3, с. 318].

Отже, у творі О. Лятуринської «Єроним» ми визначили особливості моделі ідентичності української еміграції. Ідентичнісна дезорієнтація, маркерами якої є невизначеність та розгубленість, виявляється на рівні спогадів про минуле та болісних роздумів про сучасне і майбутнє. Індивідуальні та колективні спогади є джерелом для національної пам'яті, яка увібрала в себе концептуальні образи Батьківщини. У творі спогади частіше мають негативний відтінок. Насамперед, такі спогади пов'язані з травматичними для українського народу місцями. Було виявлено певну стратегію щодо намагання позбутися травматичних спогадів: витіснення, замовчування неприємного досвіду життя та компенсація неприємних спогадів думками про краще. У «Єронимі» О. Лятуринської зображено конфлікт іден-

тичності. Це пов'язано із взаємодією двох типів ідентичності: особистісної та національної. Модель осо-бистісної ідентичності вимушених утікачів пов'язана зі сподіваннями на краще життя. Насамперед, це сподівання на право мати «людську гідність», головними складниками якої є свобода і воля. Основою

національної ідентичності, на думку поетки, є єдність народу, мови та віри.

На нашу думку, перспективним у подальшому дослідженні конфлікту ідентичності у творчості О. Лятуринської стане глибший аналіз поетики її творів американського періоду.

Список використаних джерел

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Бориса Хлебникова. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
2. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
3. Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, 1983. 813 с.
4. Поліщук О. Травматичні візії Оксани Лятуринської. *Наукові праці : наук. журн.* / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили ; ред. кол. : О. В. Пронкевич (голова) [та ін.]. Миколаїв, 2018. Т. 316. Вип. 304. С. 81–86.
5. Тейлор Ч. Джерела себе / пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2005. 696 с.
6. Шевельов Ю. Після «Княжої емалі» (Над купкою попелу, що обула Оксаною Лятуринською). *Вибрані праці*. У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 948–985.

О. Л. Поліщук,

*Черноморський національний університет імені Петра Могили,
с. Николаев, Україна*

КОНФЛИКТ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ О. ЛЯТУРИНСКОЙ «ИЕРОНИМ»

В статье исследованы особенности модели идентичности в творчестве О. Лятуринской на примере поэмы «Иероним». Идентическая дезориентация, маркерами которой является неопределенность и растерянность, украинского эмигранства оказывается на уровне воспоминаний о прошлом и мучительных размышлений о настоящем и будущем. В произведении воспоминания чаще имеют негативный оттенок. В первую очередь, такие воспоминания связаны с травматическими для украинского народа местами. В «Иерониме» О. Лятуринской можно наблюдать конфликт идентичности. Для идентификации человека как личности на первый план выходит «человеческое достоинство». Национальная идентичность, по мнению О. Лятуринской, должна основываться на «чести рода», составляющими которой является единство народа, языка и веры. В произведении использована также метафора памяти для текстуальной репрезентации символических практик.

Ключевые слова: поврежденная идентичность; травмированная память; конфликт; воспоминания; национальная идентичность.

О. Polishchuk,

*Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine*

IDENTITY CONFLICT IN THE POEM YERONYM BY O. LIATURYNSKA

The study of interpretation practice of Ukrainian artists-emigrants remains of current interest. The latter recreated the damaged identity model in their artistic texts. In our opinion, the solution of this problem will enable to reconstruct the formation of national identity in modern Ukraine more fully.

The purpose of the present research is to identify the features of identity model in the works of O. Liaturynska on the example of the poem *Yeronym*.

It is concluded that the identical disorientation of Ukrainian emigrants, which is represented by uncertainty and confusion, manifests itself on the level of memories of the past and of the painful reflections on the present and the future. The poet, fixing both personal and collective memories, not only structured them and provided a form, but also outlined their time-space. Such memories have a negative connotation in the work because they are associated with traumatic for Ukrainians locations. In *Yeronym* by O. Liaturynska, it is possible to observe a conflict of identity. This happens primarily due to the fact that the poem depicts several types of identities, from personal to national ones. They constantly interact with each other so that their components either complement or conversely contradict each other. While identifying a person as a personality, so-called "human dignity" comes to the fore. According to O. Liaturynska, the national identity must be based on the "honor of the race", whose components are the unity of the people, the language and the faith. The book also uses the metaphor of memory for the textual representation of symbolic practices, which is an integral part of the national identity of the Ukrainians. The characters of the work are trying to get rid of the memories that cause pain. The poem reveals a certain strategy for solving this issue: suppression of traumatic memories, understatement of unpleasant life experiences and compensating for unpleasant memories with thoughts about the best.

Key words: damaged identity; traumatic memory; conflict; memories; national identity.

ПОЕТИКА ПОЛІЛОГУ З ПОПЕРЕДНИКАМИ В ЛІРИЦІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА ТА ЮРІЯ КЛЕНА

У статті виявлено ознаки полілогу з попередниками в ліриці Євгена Маланюка та Юрія Клена. До діалогу як форми існування будь-якої культури поети-емігранти звернулися, щоб подолати ізольованість української літератури, включити її до процесу засвоєння багатомовного літературно-художнього досвіду. Інтертекстуальний підхід дозволив простежити діалог поетів і текстів, що художньо реалізувався на рівні заголовкового комплексу, пафосу, системи образів, тропіки, строфіки. Для виявлення особливостей інтерпретації відомих у літературі образів застосовано порівняльно-типологічний метод, для зіставлення віршів поетів-учених – історико-порівняльний, для з'ясування значення раціонального й ірраціонального в художньому мисленні авторів – психоаналітичний метод. Встановлено, що полілог із попередниками і сучасниками мав різні форми вияву: переказу відомих у світовій літературі сюжетів; засвоєння та індивідуально-авторської інтерпретації вічних образів; використання цитат із текстів, присвят, епіграфів, прецедентних імен авторів, завдяки яким вдавалося актуалізувати зміст літературних творів.

Ключові слова: поетика; діалог; полілог; інтертекстуальність; епіграф; своє/чуже слово.

*«Головне – мати свій мікроклімат,
 у якому можна дихати на повні легені»*

Емма Андіївська

Постановка проблеми. У літературі української діаспори у 20–30-х роках ХХ століття утверджується тип поета-вченого, поета-інтелектуала, здатного вести діалог не лише з українською літературною традицією, а й літературно-мистецькими надбаннями багатьох народів світу. До утвердження цього типу літератора-інтелектуала призвела національна трагедія, зумовлена поразкою національно-визвольної боротьби, що змусила емігрувати за кордон Володимира Винниченка, Миколу Вороного, Івана та Юрія Лип, Павла Богацького, Василя Короліва-Старого, Павла Зайцева, Василя Хмелюка, Микиту Шаповала, Олександра Олеса, Володимира Самійленка, Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Галю Мазуренко, Михайла Мухина, Бориса Грінвальдта, Луку Луціва, Івана Овечка.

У роки Другої світової війни та повоєнний час кількість освічених емігрантів збільшилася за рахунок тих утікачів з України, які обрали чужину, щоб лише уникнути цупких лабет радянських спецслужб, з-поміж них були Іван Багряний, Василь Барка, Роман Купчинський, Костянтин Гіммельрайх, Ігор Костецький, Зоя Когут, Ігор Качуровський, Юрій Лавріненко, Докія Гуменна, Григорій Костюк, Іван Кошелівець, Степан Радіон, Остап Тарнавський, Юрій Тарнавський, Микола Лазорський, Василь Лев, Василь Гайдарівський, Олена Звичайна, Клавдія Фольц, Микола Щербак, Михайло Ситник, Ольга Третяк, Роман Завадович. До них треба додати вивезених з України як оstarбайтерів Євгена Зозе, Герася Соколенка, Аллу Цівчинську, Ольгу Лит-

вин, Богдана Бору, Миколу Вірного, Григорія Вишневого, Василя Веригу та захоплених у полон у роки Другої світової війни Віталія Бендера, Андрія Легота, Михайла Ореста, Сергія Домазара, Святомира Фостуна, Володимира Шелеста. Переживши травму, розпач, завдані втратою рідного ґрунту, вони відчували бажання розповісти читачам про свій травматичний життєвий досвід, сприйняття чужини, що лишала, однак, хоч якусь надію на порятунок від справжнього пекла, яким стало життя на шостій частині землі. /Територія колишнього Радянського Союзу становила майже шосту частину суші/.

Постановка завдання. Мета цієї студії – виявити діалогічну позицію Євгена Маланюка та Юрія Клена, простежити, за допомогою яких художніх засобів автори реалізували її в ліричних творах, визначити маркери інтертекстуальної взаємодії, а також окреслити коло репрезентантів типу поета-вченого, до якого вони належали, у літературі української діаспори. Вибір ліричних творів Євгена Маланюка та Юрія Клена для спостережень зумовлений тим, що вони творчо реалізувалися вже за межами України (Освальд Бургарт як український поет Юрій Клен), виявивши при цьому неабияку ерудицію та інтелект. Лірика цих поетів привернула увагу сучасників (Володимир Державин [6], Володимир Кримський [12], Наталія Геркен [5], Михайло Мухин [14], Дмитро Чижевський [18]), багатьох літературознавців: Олександра Астаф'єва, Миколи Ільницького, Юрія Коваліва, Леоніда Куценка, Мікулаша

Невролого, Віти Сарапин, Тараса Салиги та інших. Олександр Астаф'єв [1] простежує діалог Григорія Сковороди та Юрія Клена, Ігор Качуровський [9] – відгуки Гете в його поезії, Віта Сарапин [17] – інтертекстуальні зв'язки в поемі «Попіл імперій», Віра Просалова [15] – інтертекстуальність збірки «Каравели». У зазначеному аспекті лірику Євгена Маланюка досліджували Леонід Куценко, Юрій Ковалів, Євген Нахлік, Тарас Салига, однак порівняльні аспекти засвоєння «чужого» слова цими поетами лишаються поза увагою вчених, тому для реалізації мети та завдань, крім інтертекстуального підходу, застосовують такі методи: порівняльно-типологічний (для виявлення особливостей інтерпретації відомих у літературі образів), історико-порівняльний (для зіставлення їхніх тематично близьких віршів), психоаналітичний (для з'ясування значення раціонального й ірраціонального в художньому мисленні авторів).

Євген Маланюк та Юрій Клен зуміли поєднати у своїй творчій діяльності – літературній і літературознавчій – образне й логічне мислення, ірраціональне й раціональне, емоційне й розумове. Ірраціональне, як стверджує Олександр Бродецький, «не протистоїть раціональному», а є «спутнім до нього в межах ширшої раціональності, розумовості й тому не може існувати ірраціонального пізнання, альтернативного раціональному» [3, с. 3]. Ці шляхи пізнання взаємозв'язані і взаємодоповнювальні: ірраціональне постає «нереалізованим потенціалом раціонального» [3, с. 11], дозволяє відкрити те, що не вдається пізнати розумом. Опозицію *раціональне / ірраціональне* образно охарактеризував Євген Маланюк: «Розуму уважний стилос та серця вогняний стилет» («Стиллет чи стилос»). Поети-ерудити прагнули зрозуміти таємниці творчості, засвоїти здобутки своїх колег по перу, поєднати наукові відкриття з ідейно-естетичними завданнями, досягти вишуканої віршової форми.

Віктор Домонтович (Петров), вітаючи появу митця-інтелектуала, писав: «Поет стає ученим. Починалася ера вченої поезії. Поезія перетворювалася в науку. Поет ставав ученим. В поеті важко було б відокремити вченого й поета. Поети обертали поезію в об'єкт фахових поетичних студій» [7, с. 276]. Літературознавчий доробок і Євгена Маланюка, і університетського професора Юрія Клена, який у 1936 році захистив дисертацію «Головні мотиви творчості Леоніда Андреева», поважний, містить чимало слушних спостережень. У зв'язку з дослідженням ліричного доробку поетів-учених вважаємо необхідним окреслити бодай пунктирно появу цього феномена в літературному процесі діаспори.

Тип поета-вченого в літературі української діаспори утверджували ентомолог і зоолог Олександр Неприцький-Грановський, який став одним із перших українських докторів у США, запропонувавши ефективні засоби для боротьби зі шкідливими комахами, літературознавець, мовознавець і фольклорист в одній особі – Олександр Колесса, археолог і публіцист Олег Ольжич, хімік Леонід Мосендз, лікар, геополітик і публіцист Юрій Липа, гідробіолог Костянтин Гімбельрайх, літературознавець і мовознавець Василь Чапленко, етнограф і поліглот Василь Єрошенко, лікар-фітотерапевт Василь Кархут, антрополог Ростислав Єндик, со-

ціолог Микита Шаповал, археолог та етнограф Віктор Петров, який друкувався під псевдонімами В. Домонтович, Віктор Бер. І цей перелік, що, як і попередні, не претендує ні на повноту, ні на вичерпність, варто продовжити згадкою про тих, хто обрав близькоспоріднені сфери для своєї творчої реалізації, наприклад, літературознавство і художню літературу. З-поміж них варто назвати Аркадія Животка, Володимира Державина, Павла Богацького, Ігоря Качуровського, Олексу Гай-Головка, Петра Голубенка, Дмитра Чуба, Марію Гарасевич, Анну-Галю Горбач, Катерину Горбач, Віру Вовк, Марка Роберта Стеха, Ірину Макарик та багатьох інших. У поетичній творчості автори намагалися апробувати літературознавчі ідеї (скажімо, сприйняття авангардної лірики, ставлення до вітчизняних літераторів), а в науковій діяльності узагальнювали наслідки творчої практики – своєї та своїх колег по перу. Наукова діяльність позначилася на тематиці і стильових ознаках їхніх творів: Олег Ольжич як археолог, наприклад, відтворював у ліриці прадавні часи, світосприйняття первісної людини, Леонід Мосендз щедро вносив наукову термінологію в ліричні сюжети, назвавши, скажімо, геодезичним приладом для визначення різниці висот свій вірш «Нівелір».

Виклад основного матеріалу. У статті враховуємо, що літературний процес – це нескінченний полілог авторів один з одним, попередніми і наступними поколіннями письменників. Михайло Бахтін наголошував, що художній твір як окрема ланка в ланцюгу мовленнєвого спілкування «пов'язаний з іншими творами-висловленнями – і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають» [2, с.178]. У процесі полілогу межі між «своїм» і «чужим» словом стираються, чуже поступово засвоюється і стає своїм, якщо воно відповідає духовним потребам реципієнта. Імена авторів, які були носіями чужих слів, забуваються, а їхні висловлювання (нерідко видозмінені) привласнюються, щоб знову вступити в діалог з уже новими чужими висловлюваннями.

Євген Маланюк та Юрій Клен були активними учасниками діалогу, засвоювали і по-новому інтерпретували «вічні» мотиви й образи, вступали в полеміку з попередниками, реагували на появу помітних літературних явищ. Поети-вчені свідомо акцентували свою причетність до літературних традицій, демонстрували авторитетність чужого слова, тому нерідко цитували його мовою оригіналу, використовували у функції епіграфа, виносили в назву віршів: «Беатріче», «Кармен і Беатріче», «Голгофа», «Ісход» Євгена Маланюка, «Лесбія», «Січневий Діоніс», «Прометей», «Антоній», «Беатріче», «Данте», «Сковорода», «Цезар і Клеопатра», «Бертран де Борн», «Бернар де Вентур», «Лот», «Єрмія», «Мойсей» Юрія Клена. Кількісно чималий перелік ліричних творів Юрія Клена підтверджує звернення поета до розроблених у літературі мотивів, сюжетів, образів, які він черпав із Біблії, міфологічних і літературних джерел.

Діалогічну орієнтацію Євгена Маланюка підтверджують вірші, що виникли як відгуки на інші мистецькі твори («L'art poétique», наприклад, як реакція на вірш Поля Верлена), вірші-присвяти («Миколі Зерову», «Юрієві Дараганові», «Чирському», «Марії Башкир-

цевій», «Пам'яті поета і воїна» та інші), що відбивають емоційну реакцію поета на події літературного життя. Цікавою формою введення «чужого» слова постає актуалізація відомих персонажів: «І вночі мертвий місяць освітить з-за сірої хмари / Божевільну Офелію – зов половецьких степів» [13, с. 46]. Згадка про героїню драми Вільяма Шекспіра «Гамлет» актуалізує в пам'яті читача трагічну колізію, що призвела до божевілья нареченої головного героя – Офелії. Героїня Шекспіра постає у Маланюка в новій іпостасі – провісниці «окривавленого Жовтня», мороку бездержавності для України.

Епіграфом Євген Маланюк брав слова Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Поля Верлена, Райнера Рільке, Ярослава Івашкевича, Осипа Мандельштама, Миколи Гумільова, Блеза Паскаля, Григорія Сковороди, Пантелеймона Куліша, Юрія Липи та багатьох інших авторів. Епіграф не лише пов'язував створений текст із джерелом цитати, а й виявлявся «текстом у тексті», що володіє власною семантикою, взаємодіє з текстом усього твору чи окремої його частини. Він входив у текст як окрема, особлива, але не авторська позиція. Подібність чи, навпаки, відмінність висловлених позицій – автора епіграфа й автора твору – можна розглядати як зміну кута зору. Взаємозв'язок епіграфа і тексту може мати різні вияви: автор нового тексту погоджується з висловленою в епіграфі думкою, або розвиває заявлену тему, або полемізує з «чужим словом», або дистанціюється від нього. Завдяки факультативності епіграфа акцентується його важливість, тим більше, що він завжди подається в сильній позиції.

У вірші Євгена Маланюка «О, я не випустив. Та тим мені не легше...» слова Марка Вороного «Боже, я камінь помсти випустив з рук, щоби Пісню / Склала блаженна гортань. Душно, ах, душно мені!», наприклад, служать лейтмотивом твору. Процес *притягання / відштовхування* епіграфа і тексту складний і породжує додаткові семантичні відтінки значення. Стан самоусвідомлення завершується у вірші експліцитною полемікою з епіграфом: «Її не виспівать: хрипить в гортані гнів. / Давидова в руках – остання зброя – праця» [13, с. 222]. За іншим принципом складаються зв'язки епіграфа і тексту в циклі Маланюка «Варяги». Слова Юрія Липи «О, прокляття твоє, богорівне прокляття простору...» в циклі віршів, навпаки, обґрунтовуються. Введена у твір надтекстова цитата характеризує не лише того, чий слова використано, а й того, хто їх навів і в якій конкретно ситуації.

Євген Маланюк іноді поєднував два епіграфи, щоб досягти різноаспектності висвітлення чи передати зіткнення думок, як, наприклад, у «Посланії», що вже своєю назвою відсилало читача до відомого послання Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим...». Маланюкове «посланіє» – це текст про тексти: Бернарда Шоу, Ромена Ролана, Йогана Гете, Федора Достоєвського, Леонардо Подгорського-Околува, Максима Рильського. Поет прагне дати своє розуміння чужих позицій і таким чином розкрити свою. Євген Маланюк свідомо вступав у творчий полілог зі своїми попередниками і сучасниками, засвоюючи і не раз відштовхуючись від «чужого», подаючи його переважно в сильній позиції, щоб у

такий спосіб акцентувати його авторитетність, тим більше, якщо воно стосувалося гострих національних проблем. Поет пізнавав своє через чуже і чуже завдяки своєму. Діапазон засвоєння чужого слова у його віршах розмаїтий: від захоплення – до гнівного обурення. Збереження поетом при цитуванні мови оригіналу підтверджує, з одного боку, його ерудицію, з іншого – орієнтацію на читацьку компетентність.

Юрій Клен – етнічний німець, який народився в Україні, проте як український поет визначився лише за її межами. Він активно засвоював культурні цінності різних епох і народів, художньо реконструював уже розроблені сюжети, образи, при цьому лишив майбутнім дослідникам своєї творчості цінні примітки про наявні йому сюжети, деталі, що допомагають розмежувати запозичення від творчо осмислених образів. Довіра до читача-друга і впевненість у собі дозволяли поетові відкрити завісу над своєю творчою лабораторією. «Вірші вражали майстерністю, у них виразно відчувалося неокласичне джерело, зокрема пластика і «контур строгий» зеровського сонета, – відзначав Микола Ільницький. – Але стосовно «логіки залізної течії», що її декларував учитель Клена [тобто Микола Зеров. – В. П.], тут бачимо значне творче відхилення від засад неокласицизму» [8, с. 185]. «Вічні» образи нерідко потрапляли у вірші Клена завдяки посередництву Миколи Зерова, який натякав на «Ітаки синій дим», тобто Україну, передбачаючи поетове вигнання. «Отже, підсвідомо я знав те, чого не знав ще свідомо, і підсвідомо відповів на вірш друга, що лежав десь у Києві під його паперами, – згадував Юрій Клен. – Як у нього, так і в мене антична Ітака спливла, як символ покинутої України» [11, с. 40–41]. Як і Євген Маланюк, Юрій Клен художньо інтерпретував мотиви «Одісеї», у вірші «Шляхами Одісея» він акцентував на таких іпостасях мандрівника, як вигнанець, страдник. Звернення до образу Одісея та його батьківщини давало можливість поетам передати свої почуття. Порівняймо: «Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат, / Зріє хліб і червоні гойдаються маки / Там, де рідна на тебе чекає Ітака / І занедбаний твій маєстат» (у Юрія Клена); «І ловлять ніздрі рідний дим Ітаки, / І бачать очі свій родинний дім» (у Євгена Маланюка). Відомий образ у поетів-вигнанців наповнювався «новим розумінням життя» [4, с. 51].

Юрій Клен назвою збірки «Каравели» (1943 р.), що була нав'язана художніми творами різних епох і народів, акцентував не так уявлення про старовинні вітрильні кораблі, як про шляхи тематичного збагачення творів, адже збірка складалася з віршів, що пропонували своєрідні мандрівки у світ культури. У «Каравелах» простежувалася рецепція Біблії, античної культури, Середньовіччя, творчості французьких парнасців, української культурної традиції.

Уже назвою вірша «Конкістадори» поет відсилала читачів до творів авторитетного для українських неокласиків парнасця Жозе Ередіа, зокрема його сонету «Завойовники», що були використані у функції епіграфа: «Із білих каравел дивилися вони, / Як від незнаних вод незнані сходять зорі» (перекл. Миколи Зерова). У Юрія Клена мотив освоєння нових просторів набував подальшого розвитку, адже автор зосереджував

увагу на спадкоємності, тобто тих, хто піде «за вами вслід, конкістадори». Захоплення енергією конкістадорів підтверджували промовисті характеристики: «відважні хижаки», «дзвінкої слави бранці» (порівняймо: у Жозе Ередія – «неситі, сміливі і хижі моряки»).

Виявом діалогу з попередниками було засвоєння та індивідуально-авторська інтерпретація відомих образів. Юрій Клен дав, по суті, нове життя образам Лесбії (героїня римського поета Гая Валерія Катутла), оспіваної Данте Беатріче, яка постає втіленням жіночого ідеалу.

Поглянь, тепер твої всі ночі й дні
Круг тебе дивним саявом заясніли
І засліпили нас, мов крила білі:

Бо серед скель в похмурій тишині
Своїх терцин холодні діаманти
Тобі вплітав у шату темний Данте [10, с. 67].

Згадка про Данте змушує поета вдаватися до відтворення його стилю, канонізованої ним терцини, що передбачає впорядковану систему римування за такою схемою: *аба бвб гвг гдг*. У «Терцинах» Юрій Клен – на відміну від автора «Божественної комедії» – зображує лише останнє коло пекла, яким виявилася в нього Україна. «Край Шевченкових ідилій» постає, по суті, царством Сатани. Діалог із Данте пронизує всі рівні «Терцин»: проблемно-тематичний, персональний, мовно-образний, версифікаційний, адже вірш написаний терцинами і містить висловлювання попередника мовою оригіналу. Вергілій, який супроводжував Данте в «Божественній комедії», веде тепер читача в Україну: «В дев'ятім крузі пекла чорна зрада/ Реве, роззявивши сто тисяч паш, / Шматує, рве, рокує на загладу» [10, с. 79]. Як і герой «Божественної комедії» Данте, Юрій Клен закликає рятувати не життя, а душу. У «Терцинах», крім великого флорентійця, озивається ще й Володимир Сосюра, який підказав авторові рядки: «Все втиснуто в трикутники і ромби» [10, с. 79]. Спільною для обох поетів була «спроба передати за допомогою чітких геометричних фігур напередвизначеність, детермінованість суцього» [16, с. 117].

Як і Євген Маланюк, Юрій Клен удається до епіграфів, завдяки яким акцентує джерела твору, суголосність ідей. У вірші «Софія» завдяки поєднанню двох епіграфів – з газетної хроніки («Проектується

знести храм св. Софії в Києві») та вірша Євгена Маланюка («Тайни тисячоліття – в Софії стрункій, / Що поблідла, але ще ясніше, ще вище / Вироста, як молитва, в блакить») підкреслюється реальна загроза винищення архітектурних споруд. Висловлювання колеги по перу проступає крізь канву нового тексту: «В красі, яку ніщо не сокрушить, / Свята Софія, ясна й незрушима, / Росте легендою в блакить» [10, с.78]. Поети-інтелектуали вірили, що Софія як втілення Премудрості Божої не може загинути, підтверджуючи думку, висловлену Едвардом Саїдом про те, що справжні інтелектуали не будуть відводити погляд від калічення історичного досвіду чи знищення духовних пам'яток.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. До діалогу як форми існування культури Євген Маланюк та Юрій Клен звернулися, щоб подолати ознаки заблокованості української літератури, збагатити її мистецькими здобутками людства. Поети-інтелектуали свідомо акцентували на раціональному «знаю» («Знаю – медом сонця, ой ладо...»), «І знаю: буде! Знаю: вдарить!» у Євгена Маланюка), а не на емоційному «відчуваю», щоб переконувати читачів і вселяти надію – всупереч трагічному становищу бездержавної нації.

Поезію обох авторів пронизують мотиви та образи світової і національної культури. У ній знайшли відображення образи з міфології: біблійної (Мати Божа, Ісус Христос, Антихрист, Юда, Каїн, Мойсей, Єремія), античної (Гектор, Андромаха, Зевс, Каліпсо, Аполлон, Аріадна, Артеміда, Афродіта, Геліос, Геракл, Деметра, Еней, Кассандра, Марс, Навсікая, Немезіда, Ніке, Пенелопа, Поліфем, Прометей), християнської агіографії (свята Катерина, святий Георгій, святий Пантелеймон), образи літературних героїв (Офелія, Фавст, Еней, Лесбія, Беатріче), образи діячів культури (Гомер, Горацій, Данте, Скворорода).

Полілог із попередниками і сучасниками мав у Євгена Маланюка та Юрія Клена різні форми вияву: переказу відомих у світовій літературі сюжетів; засвоєння та індивідуально-авторської інтерпретації вічних образів; використання цитат із текстів, присвят, епіграфів, прецедентних імен авторів, завдяки яким вдавалося актуалізувати зміст їхніх творів.

Список використаних джерел

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем : монографія. Київ : Смолоскип, 1998. 313 с. ; Астаф'єв О. У пошуках світової гармонії (Григорій Скворорода і Юрій Клен: діалог через віки). Ніжин, [б. в.], 1996. 30 с.
2. Бахтин М. М. Проблема речевих жанрів. *Собрание сочинений в семи томах. Работы 1940-х – начала 1960-х годов.* Т. 5. Москва. : Русские словари, 1997. С. 159–206.
3. Бродецкий О. Е. Иррациональное в теоретическом знании : антропологично-ціннісні параметри та гуманітарно-методологічні потенції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 09.00.09. Чернівці, 2007. 20 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград. : Худ. лит., 1940. 648 с.
5. Геркен Н. «Патрицианська поезія» або дві стихії в творчості Юрія Клена. *Літаври.* 1947. Ч. 1. С. 32–44; Ч. 2. С. 34–51.
6. Державин В. «Поплі імперій» і новітня спроба переоцінки його поезії: Про Юрія Клена. *Визвольний шлях.* 1958. № 10. С. 1175–1179.
7. Домонтович В. Болотьяна Лукроза. *Київські неокласики / Упор. Віра Агеєва.* Київ : Факт, 2003. С. 271–301.
8. Ільницький М. Юрій Клен. *Поети Празької школи. Срібні сурми:* Антологія / Упоряд. М. Ільницький. Київ : Смолоскип, 2009. С. 183–186.
9. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена. *Сучасність.* 1983. № 3. С. 18–30.

10. Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. 461 с.
11. Клен Ю. Спогади про неокласиків. *Твори*. Торонто : Фондація імені Юрія Клена. 1960. Т. 3. С. 40–41.
12. Кримський В. Храм Граалю. До проблеми світогляду Юрія Клена. Зальцбург – Інсбрук : Звено, 1948. 20 с.
13. Маланюк Є. Невичерпальність. Київ : ВЦ «Просвіта», 2001. 318 с.
14. Мухин М. Сучасні українські поети [Ю. Липа, Л. Мосендз, Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Стефанович, М. Грива, М. Чирський, Ю. Клен, О. Теліга, Б. Кравців, О. Ольжич]. Чернівці : Бібліотека Самостійної Думки, 1936. 124 с.
15. Просалова В. А. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
16. Просалова В. А. Світ крізь призму культури: «Каравели» Юрія Клена як «текст про тексти». *Вісник Черкаського університету*. Черкаси, 2004. Вип. 57. С. 35–43.
17. Сарাপин В. Варіації на класичні теми. До проблеми інтертекстуальних зв'язків у поемі-епопеї Юрія Клена «Попіл імперій». *Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі* : збірник наукових праць. Вип. 2 / Ред. кол. І. Руснак (гол.), О. Баган та ін. Вінниця : ТОВ Фірма «Планер», 2012. С. 224–240.
18. Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина (Із спогадів). *Філософські твори*: У 4 т. Київ : Смолоскип, 2005. Т. 2. С. 244–253.

В. А. Просалова,

Донецький національний університет імені Василя Стуса,
г. Вінниця, Україна

ПОЕТИКА ПОЛИЛОГА С ПРЕДШЕСТВЕННИКАМИ В ЛИРИКЕ ЕВГЕНИЯ МАЛАНЮКА И ЮРИЯ КЛЕНА

В статье определены черты полилога с предшественниками в лирике Евгения Маланюка и Юрия Клена. Полилог авторов прослеживается на различных уровнях художественного текста: заголовочного комплекса, пафоса, системы образов, тропов, строфики. Определено, что украинские авторы активно вступали в диалог не только с отечественными, но и западноевропейскими писателями.

Ключевые слова: поэтика; диалог; полилог; интертекстуальность; эпиграф; чужое/свое слово.

V. Prosalova,

Vasyl' Stus Donetsk National University,
Vinnytsia, Ukraine

POETIC MANNER OF POLYLOGUE WITH PREDECESSORS IN LYRICS OF YEVHEN MALANYUK AND YURIY KLEN

The article reveals signs of a polylogue with predecessors in the lyrics of Yevhen Malanyuk and Yuriy Klen. The emigre poets had to refer to a dialogue as a form of existence of any culture in order to overcome the recurrences of the blockade of the Ukrainian literature, to include it in the process of assimilating the centuries-old literary and artistic experience. The subject of observations includes the poems by Yevhen Malanyuk and Yuriy Klen, containing explicitly implemented features of the dialogue with predecessors and contemporaries. A comparative-typological method is used to reveal the peculiarities of the interpretation of the well-known images in literature, historical-comparative method – for comparing the verses of both poets-scientists; the psychoanalytic method facilitates to find out the meaning of rational and irrational in the authors' artistic thinking. The intertextual approach allowed us to trace the dialogue of poets and texts that were artistically realized at the level of the header complex, pathos, systems of images, tropes, and stanzas. Markers of intertextuality were initiations, epigraphs, citations, mythological images, biblical characters, personal names and pseudonyms of writers, names of works of art. It was clarified that Yevhen Malanyuk entered into a dialogue with many predecessors and contemporaries: the Ukrainian, Russian, Polish, French, Italian, American authors. Yuriy Klen also felt freedom in the cultural world by eliciting themes, motifs, images, artistic techniques from mythology, the antique literature. It is established that the polylogue with predecessors and contemporaries had various forms of expression: the translation of the plots, well-known in the world literature; assimilation and individual-author interpretation of eternal images; the use of quotations from texts, dedications, epigraphs, precedent names of authors, through which they managed to actualize the content of literary works. The authors' dialogue meant not only creative assimilation of motives and images, but also controversy with predecessors.

Key words: poetics; dialogue; a polygon; intertextuality; epigraph; alien / your word.

Ревакович М.,
доктор філософії (Ph.D), викладач української літератури,
Ратґерський університет – Нью-Брансвік,
асоційований викладач факультету слов'янських мов та літератури
Вашингтонського університету, США,
e-mail: mariarewak@aol.com

НЬЮ-ЙОРК ВАСИЛЯ МАХНА: УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТ ЯК ГРОМАДЯНИН СВІТУ

У фокусі уваги авторки цієї статті – твори Василя Махна, написані ним після того, як він оселився в Нью-Йорку. На відміну від старшого, післявоєнного, покоління українських письменників-емігрантів, які часто знаходились під негативним впливом від переміщення, Василь Махно, стверджує авторка, знайшов свій дорослий літературний голос за межами України. Щоразу, коли думки повертають його до місця його походження, вони органічно вплітаються в контекст його життя в Нью-Йорку. Поет виявляє типову діаспорну культурну гібридність, у межах якої усвідомлення ним своїх східноєвропейських коренів незмінно вривається в його американське життя. Це виявляє художника, який розмірковує над двома паралельними дійсностями, що надзвичайно збагачують його. Письменник повною мірою використовує такі множинні культурні можливості та робить себе громадянином світу, який через мову одночасно відзначає своє українське етнічне походження.

Ключові слова: український поет; літературний Нью-Йорк; переміщення; культурна гібридність; українська діаспора.

Поет Василь Махно, котрий нині мешкає в Нью-Йорку, прибув до Сполучених Штатів Америки на постійне проживання з Тернополя у 2000 році. Такого роду переміщення загалом не сприяють творчій роботі, особливо для вже сформованих митців. Перед від'їздом до Америки у В. Махна було опубліковано чотири збірки поезій¹, але, як спробую тут довести, його поетичний голос вповні заявив про себе лише на еміграції, і проривною збіркою для нього були саме його поезії про Нью-Йорк. Збірки «38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше» (2004 р.) та «Cornelia Street Café» (2007 р.), а навіть «Зимові листи» (2011 р.)², включають чимало віршів про адаптоване поетом місто. Махно пише також і про інші місцевості, в тому числі й про рідний йому Тернопіль³ чи Чортків⁴, де він

народився, та навіть інші українські й закордонні міста, у яких він побував, але, на мою думку, саме Нью-Йорк став тим головним інспіруючим стрижнем для його зрілої поетичної уяви. Усі згадані тут збірки демонструють його захоплення цим містом і його занурення в культурну багатогранність цієї найбільш космополітичної метрополії Америки. Поет оспівує Нью-Йорк із усіма злетами та падіннями⁵, і можна спочатку додати певну нерішучість, а чи навіть його нехиль до цього нового для нього міста, правдоподібно спричинені початковими труднощами пристосування й незavidними обставинами емігранта, проте невдовзі ці вагання були підмінені зростаючою прихильністю до нового місця проживання і чимраз більше помітним захопленням Нью-Йорком.

У нью-йоркському доробку поета можна виокремити три різні обличчя цього міста, яке він почав прискіп-

¹ Це збірки «Схима» (1993 р.), «Самотність Цезаря» (1994 р.), «Книга пагорбів та годин» (1996 р.) та «Лютневі елегії та інші вірші» (1998 р.).

² Насправді, немає збірки з еміграційного періоду поета, яка б не включала одного-двох віршів про Нью-Йорк. Найкращим прикладом цього є найостанніша поетична книга «Поет, океан і риба» (2019 р.), де у розділі «Нові вірші (2017–2018)» міститься вірш «Нью-йоркський снігопад». Проте, безумовно, нью-йоркські краєвиди домінують найбільше у збірках «38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше» та «Cornelia Street Café».

³ Тут заслуговує на особливу увагу його збірка «Я хочу бути джазом і рок-н-ролом: вибрані вірші про Тернопіль і Нью-Йорк» (2013 р.), де поет переплітає вірші про Тернопіль, який застиг йому в пам'яті 80-ми та 90-ми роками, з віршами про сучасний йому Нью-Йорк.

⁴ Махно народився 1964 р. і перші роки свого дитинства провів у чортківському районі. Проте зріле життя найбільше пов'язує його з Тернополем. Саме там він отримав вищу освіту, закінчивши Тернопільський педагогічний інститут, і викладав у ньому аж до виїзду в Сполучені Штати Америки 2000 р.

⁵ Варто тут згадати, що, на відміну від старших колег із Нью-Йоркської групи, В. Махно досить систематично й закономірно обрав міську тематику Нью-Йорка. Літературний Нью-Йорк став для нього і поетичним матеріалом, і способом мігрантської адаптації. Про це я більш детально пишу в статті «Literature, Exile, Alterity: The New York Group of Ukrainian Poets» [11, с. 209–227].

ливо вивчати й надалі вивчає. Ці три обличчя, чи радше види міста, я називаю: текстуальний Нью-Йорк, етнічний Нью-Йорк і, так би мовити, щоденний Нью-Йорк. Я теж добаваю певну схильність В. Махна до наголошування соціального становища емігранта, як в історичному, так і в сучасному вимірах, але загалом у його віршах переважає пряме спостереження життя міста, яке в кінцевому рахунку, попри свою прозаїчність, перетворюється на поетичний коментар.

Коли говорити про текстуальний Нью-Йорк В. Махна, тоді цей мегалополіс набирає майже археологічного значення, бо поет начебто копає у верствах поетичного осаду, залишеного попередниками та сучасниками, притім бажаючи самому стати частиною цього осаду. Тут згадуються поети, які постійно проживали в Нью-Йорку або були там тільки тимчасовими гістьми, та все ж зуміли залишити по собі помітний літературний слід. Федеріко Гарсія Лорка, наприклад, виринає як центральна постать у збірці «Cornelia Street Café». У збірці Ф. Г. Лорки «Поет у Нью-Йорку» творчі імпульси базуються на прямих враженнях, які в багатьох випадках легко локалізувати. В. Махно йде далі: його прямі спостереження (часто названі й спрецизовані) також відіграють помітну роль, але ще більше вражає його присвоєння текстового Лорки. Це не тільки натяки на образи іспанського поета, як, наприклад, згадка про асирійського пса в поезії під таким же заголовком, але й сам Лорка стає героєм у поетичному світі В. Махна. Можна б навіть подумати, що Лорка стає для Махна таким гідом, як Вергілій для Данте у «Пеклі», як це влучно зауважив Богдан Рубчак у вступі до збірки [10, с. 13]. В. Махно виразно ідентифікується з іспанським поетом, коли каже, що:

він записував назви кав'ярень і театрів
вчив напам'ять числа вулиць
носив альпійські гірські костюми
платив музикам завжди більше
аніж вони того заслуговували

і слухав джаз мов заворожений
коли саксофоніст
виціловуючи лебедину шию саксофона
виблискував золотими браслетами
і коштовними перснями [7, с. 28].

В. Махно справді залюбки вивчає поетичні шари нью-йоркських мурів. Тому це не тільки Лорка, який гостював у Нью-Йорку в 1930-х роках, але й корінні американці, починаючи від іконічної постаті Волта Вітмена, а завершуючи Джоном Ешбері та Франком О'Гарі. Натякаючи на чільних представників американської Нью-Йоркської школи, В. Махно не омине й Нью-Йоркської групи, тобто українських поетів-емігрантів, бо для нього текстуальний Нью-Йорк становить спільноту поетів різних поколінь і різних національностей. Вони інтертекстуально присутні в поезіях В. Махна, бо він сам їх воскресає до життя, згадуючи їхній внесок у культурне життя міста, або знаходить їхні нью-йоркські сліди, що надихають його наново їх поетично озвучувати.

Не менше уваги присвячує В. Махно етнічному Нью-Йорку. Це і єврейський Бруклін, і китайський Мангеттен (Chinatown), і український Іст-Віллідж (East Village), у кав'ярнях якого свого часу поети Нью-Йоркської групи запивали вином і дебатували про поезію. Локальна специфіка й атмосфера цих районів міста базуються в нью-йоркських поезіях В. Махна головню на спостереженні, яке витісняє ліричного героя й робить його часто непомітним, як ось у «Бруклінській елегії»:

щоранку пекарні єврейські відчиняють з п'їтьми
перше що добігає – схожий на прудкість лисиць –
запах цинамону – розтертих із цукром яєць –
до цегляних синагог – і це є початком зими
бо тісто пахне сосною і зірваний вчора жасмин
разом із часником і цибулею сигналить тобі з полиць
од сьомої починається ляцання металевих замків
іржання сабвею – перегуки вуличних продавців –
вантажники носять фрукти залежно від попиту й цін
і кавуни смугасті схожі на тигрів з боків
а гарбузи галувинські – на голівудських дів [3, с. 43].

Не завжди спостереження поета буває нейтральним, часами можна відчутти певне упередження, хоча без натяку на якесь злобне сприйняття, як у вірші «Chinatown: Рибна крамниця»:

вони гелготять як пекінські гуси
ну от Пекінська опера задурно
коли вибирають у рибній крамниці
заморожену чи свіжу рибу
рибу китайці купують щодень
продавці у гумових чоботях
– наче сірі чаплі –
витирають в засмальцьовані білі фартухи
змащені риб'ячим жиром руки
гелготять і сміються [7, с. 55].

В. Махно неодноразово добродушно іронізує не лише над китайцями, але й над близькими йому старшими колегами з Нью-Йоркської групи, коли каже про них:

порожній East Village – заросла щока
Тарнавського – Бойчука й Рубчака
немає – Вони в 60-х
В кав'ярні сидять попиваючи drink
забули про час і сидять отак рік
а може століття – Спитати?
але їх не викличеш з кнайпи сюди
бо їм там цікаво там пиво і дим
там перші дружини і треті коханки
вони розмовляють неначе брати
викликають Лорку – як їх тепер – ти
й чарують підпилу еспанку [3, с. 40].

Третій вид Нью-Йорка, присутній у поезіях В. Махна, який я окреслила як «щоденний», дуже

часто переплітається з Нью-Йорком етнічним, бо коли поет замислено сидить у кав'ярні Starbucks і спостерігає крізь вікно, як навпроти двоє мексиканців укладають мармурові плити в парадний вхід будинку, тоді автоматично ми бачимо Нью-Йорк у його повній етнічній багатогранності, а притім, одночасно, виринає перед нашими очима щоденний Нью-Йорк коротко перед Різдрвом:

у кав'ярні крутять нав'язливий Jingle bells
вулицями миготять нью-йоркці з різдвяними
подарунками й авта
вучичні торговці розпродують туристам
усілякий непотріб
поліціанти мирно дрімують у теплому авті [3, с. 73].

Щоденний Нью-Йорк В. Махна – це також різні іконічні місця, про які він залюбки пише. Тут і згадка про театр Ля Мама – «оф-бродвейську шльондру», як окреслює її поет, у шлунку якої варяться «кантори, гротовські та сербани» (натякаючи на славних режисерів, що там представляли свої вистави), і згадка про площу Astor Place в Іст-Віллідж, знану будинком музичного видавництва «Carl Fischer. Since 1872», і не менш славне поетичними вечорами Cornelia Street Café, в якому ліричний герой познайомився з польською емігранткою – актрисою Ельжбетою Чижевською. Усі ці місця, крім історичного значення для самого Нью-Йорка, набирають одночасно особистої важливості для поета.

Тема еміграції, а особливо її соціальний вимір, не домінує у віршах В. Махна, але в його нью-йоркському доробку таки знаходимо декілька досить ключових творів про тих, хто покинув рідний край. Поет заторкує цю тему з історичної перспективи у вірші «SS Brandenburg 1913 рік», коли пише про двох молодих дівчат із рідного села його батька, котрі у вісімнадцять років покидають рідне село, щоб шукати нове життя за океаном в Америці, і про яких чув від батька, тільки на те, щоб побудувати розповідь про мігрантів давнини та сьогодення, звичайно бачачи себе в такому положенні сто років згодом:

*1964 мені вдасться народитися
щоби згодом описати подорож Єви й Анастасії
кораблем
SS Brandenburg
уже в Нью-Йорку
додавши кілька скутих переказів родини по лінії
батька*

Єва Махно й Анастасія Зень мабуть уже померли залишившись:
двома рядками у списку пасажирів корабля SS
Brandenburg
двома чорними нитками латинських букв
двома чорними смужками диму
попелом і сіллю
зеленою золою цього вірша
важким зітханням спочілої Америки [3, с. 100].

Коли про життя односельчанок свого батька В. Махно міг тільки здогадуватись і наповняти прогалини незнання своєю поетичною уявою, то про життя сучасних йому мігрантів Нью-Йорка усе, що він потребував, – це доволі чуйний смисл спостерігання, чого йому аж ніяк не бракувало й надалі не бракує. У соціально гострій картинці про життя сучасних мігрантів у вірші «Weekend американської родини» бачимо цілий трагізм розбитих родин – і чоловіків, і жінок – котрі виїжджають з України на заробітки, щоб часто туди вже ніколи не повертатись, але котрі надалі дотримуються ритуалу телефонного зв'язку з покинутою родиною в рідному краю. В. Махно лише кількома рядками зображує всю безвихідь становища:

він міг би і не телефонувати
але це святе

поки він чекає на сполучення
його американська дружина
– нелегалка і ревна християнка –
– і не менш хтива самиця –
готує обід

нарешті чути гудки
з іншого життя

шлюбна дружина
– котра випхала його за океан
а тепер спить час від часу
з сусідом
– дружина якого
також нелегалить
в Італії –

увесь час скаржитись на
погане телефонне
сполучення

перекинувшись
про здоров'я
дітей
гроші

нічого не бажають
одне одному
і нічого не вимагають
одне від одного [7, с. 67–68].

Зовсім іншу емігрантську картину представлено у вірші «Переїнакшення історії». У цій поезії замість анонімних мігрантів бачимо реальних людей, від композитора Леоніда Грабовського, котрий також опинився в Америці як емігрант і «тепер грає на органі у лютеранській церкві», до Миколи Воробйова, котрий міг залишитись у Нью-Йорку, але таки виїхав Україну. Все ж, найцікавіше у цій поезії – це поетова спекуляція: от щоб це було, якби чільні представники Нью-Йоркської групи – Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук і Богдан Рубчак – ніколи не виїхали за кордон? Яким було б їхнє життя в Советській Україні? Звісно, картинка не виглядає підбадьорливою. Ю. Тарнавський, каже В. Махно, напевно спився б, Б. Бойчук римував би щось у «Бучацькій правді», а Б. Рубчак викладав би

десь у якомусь педінституті. У кінці вірша В. Махно доходить до висновку, що мабуть не варто переінакшувати історію, але, пишучи про своїх старших колег, він також безумовно й імпліцитно роздумує над своєю власною долею: щоб це було, якби він сам залишився жити в Тернополі, і цитуючи його рядок, «так і не знав [б] нічого про Нью-Йорк».

В інтерв'ю, яке Олександра Власюк провела з Махном для «Української правди» у травні 2018 р., поет підкреслено міркував про своє амбівалентне відчуття дому. Тобто, попри часті візити в Україну, а особливо у рідний Тернопіль, він вже стратив відчуття, що повертається до свого рідного міста, бо й атмосфера змінилася, та й друзі не ті. Він далі каже: «Я думаю, що дім – це те, що завжди в тобі» [1]. У цьому ж інтерв'ю В. Махно також згадує, що мотив пошуку дому був для нього характерним у віршах, написаних ще до виїзду, а от після еміграції він підкреслює своє захоплення мандрами, кажучи (можливо, напівжартома): «Найкраще я завжди себе почуваю в готелях» [1]. Нема бо де правди діти, що приїзд у Нью-Йорк відкрив йому літературний світ, який не був би йому настільки доступний, якби він не виїхав за кордон. Саме з Нью-Йорка В. Махно часто їздить у різні країни на різні поетичні фестивалі, куди його запрошують як українського поета, що проживає в Америці. Ці поїздки, відтак, надихають нові поезії, бо крім віршів про Нью-Йорк у доробку В. Махна знайдемо й вірші про Париж, Марбург, Гранаду в Нікарагуа, Люблін і ще багато інших міст. Він і сам це визнає в інтерв'ю з О. Власюк: «Складно сказати, як би склалися обставини за умов мого перебування в Тернополі. Але думаю, що життя в Нью-Йорку, все ж, розширило мої межі. Чого гріха таїти – це місто дає дуже багато в професійному плані» [1]. Ця заява виразно суперечить утертим стереотипам, що начебто для творчих людей, а особливо людей пера, для яких рідна мова є тим елементарним матеріалом, без якого немислимо реалізуватися, можуть все ж процвітати поза рідним краєм. Безсумнівно, світ скорчився і легкість та моментальність зв'язку через Інтернет творять доволі нові обставини, але не кожен спроможний їх успішно використовувати.

В. Махно обнімає відмінність і місцеперебування з типовим постмодерністським сприйняттям. Його Нью-Йорк, закорінений у специфіку, віддзеркалює багатогранність цього міста, його історію і відданість йому. Поетова спільнота «інакших» включає не лише поетів, живих чи померлих, але й звичайних чоловіків і жінок, яких він спостерігає під час прогулянок або сидячи за кавою у кав'ярні. Поет насолоджується ідіосинкразіями, які пропонує Нью-Йорк із усіма його привабами й недоречностями. До того ж етнічна багатогранність Нью-Йорка також допомагає В. Махнові з'ясувати своє власне почуття приналежності. Він – український поет, який дуже добре себе відчуває серед нью-йоркців. До речі, Тамара Гундорова у вступі до нової книжки В. Махна «Поет, океан і риба» (2019 р.) визначає його саме як нью-йоркського поета, який пише українською: «Я хочу заострити питання, стверджуючи, що не лише Махно користується з нью-

йоркського культурного досвіду як реципієнт, але і сам Нью-Йорк як культурний топос постає інакшим завдяки Махнові, себто збагачується тим, що говорить про нього український поет Василь Махно, який уже пустив своє коріння у великому і вічному Місті. Й у цьому сенсі Махно є не американським, а *нью-йоркським* поетом, який пише українською» [2, с. 4].

Одночасно, якими б космополітичними не були погляди В. Махна, його рідна мова, що є засобом його мистецького вислову, завжди штовхатиме його назад в українськість⁶. Це і є його ідентичність. Тому американське «тепер» поета нерозривно пов'язане з його українським минулим. Линучи думками до місця народження, він неодмінно єднає їх зі своїм нью-йоркським життям.

В. Махно великою мірою виявляє у своїх творах типову діаспорну культурну гібридність. Його вірші демонструють уважність до східноєвропейського коріння, але це коріння не приглушує американського життя, і в цьому процесі бачимо митця, який міркує над обома реальностями, притім збагачуючи себе новим досвідом. Такого роду гібридність, можливо, сигналізує небезпеку відчуження або почуття бездомності, але це напевно не стосується поезій В. Махна. Його позиція «аутсайдера», спричинена переміщенням, дозволяє йому свіжі підходи в творчості й розкриває для нього унікальні можливості розвиватися інтелектуально та мистецьки. Без сумніву, В. Махно повністю використовує ці багатокультурні перспективи, стаючи мимохідь громадянином світу, який не цурається свого українського етнічного походження.

⁶ Факт, що в поетовому доробку є вже дві перекладні книжки англійською мовою, цього ніяк не змінить. Обидві книжки з'явилися у перекладі Ореста Поповича. Це: *Thread and Selected New York Poems* (2009 р.) та *Winter Letters* (2011 р.).

Список використаних джерел

1. Власюк О. Інтерв'ю з Василем Махно: «На дві країни. Як український письменник Василь Махно живе в Америці». URL: <http://life.pravda.com.ua/2018/05/2/230691>.
2. Гундорова Т. «Василь Махно, або як стати американським поетом». *Махно В. Поет, океан і риба. Вибрані вірші (1993–2018)*. Харків : Фоліо, 2019. С. 3–14.
3. Махно В. 38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше. Київ : Критика, 2004. 128 с.
4. Махно В. Зимові листи. Київ : Критика, 2011. 125 с.
5. Махно В. Поет, океан і риба. Вибрані вірші (1993–2018). Харків : Фоліо, 2019. 495 с.
6. Махно В. Я хочу бути джазом і рок-н-ролом: вибрані вірші про Тернопіль і Нью-Йорк. Тернопіль : Крок, 2013. 108 с.
7. Махно В. *Cornelia Street Café: Нові та вибрані вірші, 1991–2006*. Київ : Факт, 2007. 222 с.
8. Махно В. *Thread and Selected New York Poems / trans. Orest Popovych*. New York : Meeting Eyes Bindery, 2009. 126 с.
9. Махно В. *Winter Letters and Other Poems / trans. Orest Popovych*. New York : Spuyten Duyvil, 2011. 129 с.
10. Рубчак Б. «Мандрівник, іноді риба». *Махно В. Cornelia Street Café: Нові та вибрані вірші, 1991–2006*. Київ : Факт, 2007. С. 7–22.
11. Rewakowicz M. G. *Literature, Exile, Alterity: The New York Group of Ukrainian Poets*. Boston : Academic Studies Press, 2014. 250 с.

М. Ревакович,

Rutgersкий университет – Нью-Брансвик, США

НЬЮ-ЙОРК ВАСИЛЯ МАХНО: УКРАИНСКИЙ ПОЭТ КАК ГРАЖДАНИН МИРА

В фокусе внимания автора этой статьи – произведения Василя Махно, написанные им после того, как он поселился в Нью-Йорке. В отличие от старшего, послевоенного, поколения украинских писателей-эмигрантов, которые часто находились под негативными впечатлениями от перемещения, Василь Махно, утверждает автор, нашел свой взрослый литературный голос за пределами Украины. Каждый раз, когда мысли возвращают его к месту его происхождения, они органично вплетаются в контекст его жизни в Нью-Йорке. Поэт обнаруживает типичную диаспорную культурную гибридность, в рамках которой осознание им своих восточноевропейских корней неизменно врезается в его американскую жизнь. Это выявляет художника, который размышляет над двумя параллельными действительностями, которые чрезвычайно обогащают его. Писатель в полной мере использует такие множественные культурные возможности и делает себя гражданином мира, который через язык одновременно отмечает свое украинское этническое происхождение.

Ключевые слова: украинский поэт; литературный Нью-Йорк; перемещение; культурная гибридность; украинская диаспора.

M. G. Rewakowicz,

Rutgers University-New Brunswick, USA

VASYL MAKHNO'S NEW YORK: THE UKRAINIAN POET AS GLOBAL CITIZEN

This paper focuses on Vasyl Makhno's writings produced after he settled permanently in New York City. Unlike the older postwar generation of Ukrainian émigré writers who were often adversely affected by displacement, Makhno, I argue, found his mature poetic voice outside his native country. His New York poems invoke literary traces left by other poets and point to Makhno's keen sense of observation. Out of these explorations and observations, three kinds of the city emerge in his oeuvre: textual New York, ethnic New York, and 'everyday' New York. All three coexist with the poet's Ukrainian past and, conversely, whenever thoughts take him back to his place of origin, they are inseparably interwoven into the context of his new life in New York. The poet manifests a typical diasporic cultural hybridity, wherein the mindfulness of his East European roots is invariably etched into his American life, revealing the artist who reflects on these parallel actualities, enriching himself enormously in the process. Makhno's 'outsider' perspective imposed by diasporic circumstances offers unique opportunities to evolve artistically and intellectually. He takes full advantage of such plural cultural possibilities and makes himself a citizen of the world who through language simultaneously celebrates his Ukrainian ethnic background.

Key words: Ukrainian poetry; literary New York; displacement; cultural hybridity; Ukrainian diaspora.

ВІДТВОРЕННЯ УСПІШНОЇ АДАПТАЦІЇ ДО ЕМІГРАНТСЬКОГО ЖИТТЯ В НАРАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ (М. МАТІОС «АРМАГЕДОН УЖЕ ВІДБУВСЯ», Л. ТАРАН «ТІНЬ ОЛИВИ ІНАКША, НІЖ ЗАТІНОК ВИШНІ»)

Пропонована стаття є спробою аналізу художнього розкриття в літературному творі свідомості людини, якій вдалося адаптуватися до непростих умов життя в еміграції. Проблема самоідентифікації героїнь повістей М. Матіос «Армагедон уже відбувся» та Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» в новому ментальному й географічному просторі досліджується з погляду специфіки її оприявлення в наративній організації текстів. У студії основну увагу сфокусовано на образах двох жінок: Світлани (твір М. Матіос) і Марини (повість Л. Таран), які довгий час мешкають у Греції; визначено також особливості сприйняття цієї країни іншими героїнями повісті Л. Таран. З'ясовано, що в обох текстах сучасних українських письменниць провідна роль у відтворенні історії про еміграцію належить самим героїням, що досягається завдяки гомодієгетичній нарації й акцентованій щирості (Марина), приватності оповіді в листі до батька (Світлана). Розглянуто додаткові наративні аспекти конструювання образів емігранток. Зроблено висновок, що манера й темп оповіді, багатоплановість портретування унаочнюють обставину зміни місця проживання.

Ключові слова: аналепсис; еміграція; ідентичність; монолог; нарація.

Українська повість 2010-х рр. є тематично й ідейно багатоплановою, про що свідчать твори В. Даниленка, О. Деркачової, М. Матіос, Ю. Мушкетика, Г. Пагутяк, Л. Таран та ін. У них художньо осмислюються непрості національні виклики й важливі уроки історії, любов і подружнє життя, мораль і особистість у вимірах сьогодення тощо. Питання про міграцію, яке в контексті українських і світових суспільних процесів (економічних, політичних, релігійних тощо) підноситься на новий рівень, не залишається поза увагою цього жанру, чутливого до миттєвого відображення певних змін у бутті людини й соціуму. У повістях М. Матіос «Армагедон уже відбувся» (2011 р.) та Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» (2013 р.) увиразнюється один із аспектів означеної проблеми – міграція (зокрема й трудова) і, відповідно, особливості адаптації до іншого культурного й ментального середовища. Нетиповим видається її висвітлення через історії успішних героїнь-українок, на чому сфокусуємось у пропонованій розвідці.

Метою цієї статті є аналіз художнього зображення образу успішної мігрантки в повістях сучасних українських письменниць М. Матіос «Армагедон уже відбувся» та Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні», зокрема з позиції специфіки наративної організації текстів.

До аналізу названих вище текстів М. Матіос і Л. Таран дослідники вже зверталися, зокрема в дисертаціях, статтях, рецензіях тощо. Наприклад, К. Родик, обгрунтовуючи художні доміанти твору «Армагедон уже відбувся», правомірно акцентує на специфічній сповідальності оповіді, яка нагадує стилізацію під «усну історію» [7], Н. Косинська ретельно вивчає інтерпретацію есхатологічних мотивів у названій вище повісті М. Матіос [2]. Оскільки проблема міграції в тексті буковинської письменниці є периферійною, то про неї в опрацьованих нами дослідженнях майже не йдеться. У статті «Специфіка організації персонажної нарації в повісті Людмили Таран "Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні"» [6] ми ініціювали розгляд твору «Армагедон уже відбувся», визначивши художні доміанти оповіді від імені трьох героїнь, однак питання про презентацію образу успішної мігрантки торкалися лише принагідно. Зауважимо, що вперше цей твір побачив світ у 2013 р. на сторінках літературно-художнього журналу «Березіль» із жанровим підзаголовком «повість» [10, с. 56]. Згодом він увійшов до збірки короткої прози авторки «Остання жінка, останній чоловік» (2016 р.), в анотації та бібліографічному описі якої натрапляємо на жанрові маркери оповідання й новели [9, с. 4]. Питання про співвіднесення твору «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» з певним жанром дійсно видається дискусійним,

особливо якщо врахувати не лише мінливість жанрових канонів у сучасній літературі, а й складність інтерпретації повістевих критеріїв. Зосередженість на «повсякденному бутті» [5, с. 419], рівень заглиблення в розкриття художнього світу, відсутність наскрізної напруженої дії і лаконізму (як ознак новели [3, с. 128]), на наш погляд, зближують твір Л. Таран із повістю.

Неабияку актуальність теми еміграції саме в жіночій прозі початку ХХІ ст. відзначає Г. Скуртул. Здійснений нею аналіз кількох текстів доводить, що актуалізовані в них сюжети цілком природно присвячені «труднощам працевлаштування, легалізації та адаптації на нових місцях» [8, с. 259], які, попри свою інакшість, вбачаються героїням більш прийнятними, «ніж сувора їх Вітчизна» [8, с. 259]. Художній образ жінки, яка виїжджає до Греції (у пошуках заробітків, у зв'язку із заміжжям), є типологічно близьким для обох названих творів. Ідентичність мігранта послідовно виокреслюється в обраних письменницями наративних моделях: через самопрезентацію, характеристику розповідачем (пряму або опосередковану) й іншими персонажами тощо.

У повісті Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» нарація почергово розгортається від імені трьох оповідачок, яких із Грецією єднають різні обставини: Марина – дружина грека, Зоя – туристка, а Леся – заробітчанинка. Саме в образі Марини втілюється тип заможної українки, яка змогла реалізуватись як особистість за кордоном. Опозитивним до Марини є образ Лесі, її оповідь складається з історій про виснажливу роботу у сфері обслуговування («Що говорити – це ж екстремальна ситуація. На виживання. Наче на війні») [10, с. 68]). Текст повісті складається з низки розділів (названих іменем відповідного наратора), що художньо імплікує поліфонію голосів у наративі сучасного глобалізованого суспільства, перенасиченого інформаційними потоками. Гомодієгетична нарація від імені Марини й Лесі постає як адресована журналістці Зої, із якою кожна з жінок випадково познайомилася в дорозі. Нарація від імені Зої з'ясовує переосмислення героїнею власних цінностей, однак конкретного адресата не містить. Припускаємо, що така своєрідна структура нарації (хоча й не нова для світової літератури) резонує зі сприйняттям письменницею численних історій тих, хто шукає заробітків поза Україною. В одному з інтерв'ю Л. Таран зауважує, що матеріалом для низки її творів про емігрантів є живе спілкування письменниці з останніми (їх вона іменує «відважні люди» [13]) під час подорожей до інших країн.

Історія трудової міграції другорядного персонажа повісті М. Матіос на ім'я Світлана не є магістральною в сюжеті твору «Армагедон уже відбувся». Тут, на відміну від попередньо названого тексту, нарацією керує єдиний розповідач (гетеродієгетичний наратор). Інколи під час зміни фокалізації (перспективи, «з якої представляються наратовані ситуації й події» [12, с. 147]) на першому плані звучить голос головного героя, який, до слова, теж доповнює характеристику доньки. Образ Світлани кристалізується в контексті основної розповіді про помираючого батька. Повість починається із ситуації, у якій троє надміру корисливих Іванових синів шукають скарб, надійно схований уже покійним батьком. Про доньку вперше згадується в

нарації не за прямою характеристикою, а через відтворення розповідачем пліток, які ширилися селом: «інші побріхували, що <...> молодша донька Світлана вилетіла із Греції, але не тим, що треба літаком, і тепер мусить добиратися на похорон через Румунію, тому, може і похорон затримається» [4, с. 19], і дещо далі – «донька за греком» [4, с. 19]. Опосередковано, але напрочуд промовисто наратор у такий спосіб змальовує мешканців села через їхню схильність до поширення чуток. Натомість у припущеннях щодо дій Світлани відповідає дійсності лише факт її проживання в Греції. Через три крапки на початку нового рядка в одному з наступних розділів голос усезнаючого наратора засвідчує: «...Світлана із Греції через Румунію не летіла, бо про смерть батька ніхто їй не сповіщав <...>» [4, с. 22]. Деталі до образу доньки-мігрантки додаються принагідно, тож її портретування є фрагментарним.

Фрагментарність характеристики успішної українки – Марини – у повісті Л. Таран зумовлюється, як уже зазначалося, іншим аспектом – конструюванням нарації. Образ цієї жінки, однієї з головних героїнь твору, розкривається значно виразніше, порівняно з вищезгаданим образом Світлани. Оповідь у першому розділі твору «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» належить Марині. Початок її нарації – уривчастий і дещо схвильований, сповнений думками на різні теми, що характеризує героїню як комунікабельну, оптимістичну й самоіронічну особистість: «Ви ж знаєте, Зою, життя – до речі, ваше ім'я по-грецьки і означає *життя!* – такі сюжети підкидає... Шкода, що я не пишу! <...> Почула краєм вуха, що ви все – Греція, Греція... Я ж там живу!» [10, с. 56] (авторську орфографію збережено – *Ю.Р.*). Вступ, емоційність якого пояснюється зустріччю зі співвітчизницею, змінюється аналепсисом (поверненням до подій, що передували нарації [12, с. 12]). Марина не вдається до хронологічно послідовного переказу власної біографії, а зупиняється на моментах, які підтверджують її містичний зв'язок із Грецією: бабуся читала їй у дитинстві давньогрецькі міфи, дівчина самостійно пошла собі туніку («ах, справжнісінька грецька богиня!») [10, с. 57], – пригадує вона своє тодішнє відображення в дзеркалі), а в університеті завдяки наполегливості була зарахована до групи студентів, які вивчають новогрецьку мову. Як уважає Марина, такі події аж ніяк не випадкові в її житті.

Обставини переїзду до Греції Марина озвучує наприкінці наступного розділу, в якому вона є оповідачкою: «Опинилася я там – через кохання, звісно, через любов...» [10, с. 61]. Її нарація до цього етапу присвячена спогадам про скоєне подругою Лесею, яка на комсомольських зборах виголосила, що Марина поширює «заборонену літературу» [10, с. 60]. Про колишню подругу жінка-наратор відгукується вкрай негативно. Через цей інцидент Марину було відраховано з університету, проте вона не занепала духом. Її внутрішня стійкість неодноразово акцентується як опосередковано – через учинки героїні, так і в прямій самохарактеристиці, зокрема: «я ж уперта» [10, с. 57], «<...> усього – своїми силами, своїм розумом досягла» [10, с. 64] тощо. Перейшовши до оповіді про особливості свого життя в Греції, Марина вкотре наголошує на власній самодостатності: «Я

звикла сама на себе заробляти, і мені важливо було відчувати себе не квочкою домашньою і не утриманкою, а на рівних» [10, с. 65]. У повісті М. Матіос «Армагедон уже відбувся» про причини виїзду Світлани за кордон спочатку повідомляє наратор, а потім – і сама героїня в листі до батька Івана Олексюка. Психологічно важко жилося Світланці (саме так її найчастіше названо у творі) в тому місці, де батька «<...> ненавидить усе село» [4, с. 53]. Прийом внутрішньої фокалізації, вдало залучений розповідачем, дозволяє передати надзвичайну батькову любов до доньки і розпач через її втечу до Греції.

За текстом, після шести років перебування в трудовій еміграції Світлана надсилає батькові «писемце, чудне та дивне, писане так, як тканина – рядок у рядок» [4, с. 58], яке він щоранку трепетно перечитує. Читача теж посвячено в цей сакральний для них обох текст листа, який узятий у лапки і виділений курсивом. З нього довідуємося, що Греція сприймається героїнею амбівалентно. З одного боку, жінка не приховує свого нелегкого трудового життя, а з іншого – знаходить у ньому переваги. Найбільшою з них є спосіб мислення, перейнятий найманими робітниками у греків: «Бо тут якоесь так, що навіть у тяжкості є вихід» [4, с. 64], «І тут є усякі боги. <...> Не може бути, щоби не знайшовся між ними той один Бог, який вас вислухає і зрозуміє» [4, с. 65]. У монолозі Світлани, пройнятому медитативним настроєм, підкреслюється, що така її позиція зумовлена ще й черствістю душі мешканців села, які не пробачили її батькові Іванові його гріх, тож вона однозначно не повернеться додому. Гармонія з собою, яку жінка віднайшла в Греції, є для неї найціннішою («Багатства вам тут не буде. Але буде спокій» [4, с. 64]). Як стверджує Г. Тіщенко, трудовій міграції українців до Греції сприяли «менталітет, близький до українського, гостинність, доброзичливість греків до вихідців з колишнього СРСР» [11, с. 113]. Кожна з героїнь досліджуваних нами творів по-своєму трактує специфіку національного характеру греків. Розмірковуючи над моделями поведінки корінних греків, Марина в повісті Л. Таран констатує, що однозначної характеристики для них вона запропонувати не може, однак українці, на її думку, «відкритіші, щиріші» [10, с. 69]. Водночас чоловіка-грека Ставроса героїня цінує за його чуйне ставлення.

І Світлана, і Марина рефлексують щодо зміни їхнього самосприйняття під час еміграції. У врівноваженій, по-філософськи спокійній гомодієгетичній нараці героїні твору М. Матіос наявна узагальнена ідея того, що може забезпечити їй душевний комфорт: «<...> і я тепер знаю, як, тату, жити. Не думайте, тату, про те, що минуло» [4, с. 62]. Із тексту листа зрозуміло, що героїня вчиться жити саме так, але інколи тривога й біль усе ж проступають крізь написане Світланою послання. Оповідаючи про свій досвід трудової міграції, Леся з повісті Л. Таран здебільшого зображує свої митарства, наводить приклади невдалих спроб знайти кваліфіковану роботу, тож тематично її історія відрізняється від історії Марини. Заможна українка Марина, яка чверть століття з чоловіком і дітьми проживає в Греції, має власний бізнес, теж зізнається журналістці Зої про те, що її мучить. Перенасичення благами, які пропонує достаток і споживачке

суспільство, призводить до того, що героїня втрачає інтерес до життя, здатність співпереживати: «Веду до того, Зою, що я помітила за собою одну неприємну річ, аж страшну: живу розумом, самим тільки розумом <...>» [10, с. 76]. Упродовж усієї оповіді Марина активно коментує свою поведінку, шукає підтримки з боку Зої, створює довірливу атмосферу бесіди («Не заговорила я вас ще?» [10, с. 61], «Ах, Зою, Вам це зрозуміти важко» [10, с. 64] тощо), проте просить не нотувати роздуми, спричинені її дивним станом збайдужіння до того, що відбувається довкола.

У нараці і від імені Зої, і від імені Лесі оприявнюється характеристика ними особистості Марини. Зоя виокремлює гедонізм як один з основних життєвих принципів цієї успішної жінки («<...> сама – точнісінько така, як одна й друга. <...> І ще я ловлю себе на постійному бажанні насолоди, нехай скромної, тихої» [10, с. 68]). Леся ж, оповідаючи про їхню несподівану зустріч (Марина шукала своїй доньці вчителя української мови, а на співбесіду прийшла Леся), по-жіночому заздрісно фіксує зовнішні зміни в портреті університетської подружки. Непросту життєву ношу кожного з героїв і героїнь художньо увиразнюють назви повістей. Окрім прямого розуміння заголовку повісті Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» як відмінності пейзажів чужини та рідного краю, символічно ця сентенція зводиться до того, що інші, не рідні дерева, «не можуть дати своєрідний прихисток людині» [6, с. 76], адже часто вони «<...> майже не кидають тіні на землю» [10, с. 81]. Профетична влучність біблійного інтертексту назви твору М. Матіос «Армагедон уже відбувся» вже визначена дослідниками творчості авторки – Л. Баранською і М. Стецик [1], Н. Косинською [2] та ін. Продовжуючи твердження Л. Баранської і М. Стецик «Суть розплати за вчинене Іван сповна усвідомив тоді, коли отримав листа від дочки і зрозумів, чому вона <...> не змогла винести тятаря заподіяного ним Зла. За провину батька розплатилася безневинна дочка» [1, с. 61], уточнимо: Світлана прагне забрати батька до миролюбної Греції, щоб полегшити цим страждання, яке триває все його життя.

Отже, художнє розкриття позитивного сприйняття досвіду еміграції до Греції в повістях М. Матіос «Армагедон уже відбувся» та Л. Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні» є багатоплановим, чому сприяє наративна специфіка названих текстів. Основним прийомом відтворення нової ідентичності героїнь є їхня гомодієгетична нарація, яка дозволяє вповні презентувати себе: у творі М. Матіос – лист Світлани, у творі Л. Таран – оповідь у відповідних розділах належить Марині. Для Світлани виїзд за межі рідного села є спробою порятунку від душевних мук, які приносило життя в ньому; Марина, вийшовши заміж за грека, успішно реалізовується і в сім'ї, і в кар'єрі (на відміну від Лесі з цього ж твору). Специфіка конструювання оповіді, характеристики інших персонажів, уточнення основного наратора (у повісті М. Матіос) тощо доповнюють портретування жінок, що забезпечує багатоплановість осмислення названої проблеми. Перспективним видається поглиблене вивчення аспектів презентації успішного мігранта на матеріалі інших текстів української і світової літератури.

Список використаних джерел

1. Баранська Л. Сакральні концепти «Армагедон» і «Вавилон» у повісті Марії Матиос «Армагедон уже відбувся...». *Молодь і ринок*. 2014. № 4. С. 58–62. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_4_14 (дата звернення: 10.06.2019).
2. Косинська Н. В. Есхатологічні мотиви у повісті «Армагедон уже відбувся» Марії Матиос. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського*. Серія «Філологічні науки». 2012. Вип. 4.10. С. 104–109. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/24.4.10.pdf>.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
4. Матиос М. *Армагедон уже відбувся* : Повість. Львів : ЛА «Піраміда», 2011. 112 с.
5. Попов Ю. *Повість. Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 418–419.
6. Резніченко Ю. О., Олійник Н. П. Специфіка організації персонажної нарації в повісті Людмили Таран «Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні». *Літературознавчі студії* : наукові статті студентів-філологів / редкол. Н. П. Олійник та ін. Дніпро, 2018. С. 74–78.
7. Родик К. *Армагедон пам'яті*. *Україна молода*. 2012. № 084. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2089/164/74446/> (дата звернення: 03.06.2019).
8. Скрутул Г. С. Художнє осмислення заробітчання в сучасній жіночій прозі. *Література в контексті культури*. Дніпро, 2011. Вип. 21(2). С. 255–260.
9. Таран Л. *Остання жінка, останній чоловік* : оповідання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 272 с.
10. Таран Л. Тінь оливи інакша, ніж затінок вишні : повість. *Березіль*. 2013. № 1/2. С. 56–84.
11. Тищенко Г. В. Українська громада в Греції: тенденції та проблеми розвитку. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2007. Вип. 13. С. 112–116. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvdau_2007_13_21.
12. Ткачук О. М. *Наратологічний словник*. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
13. «Щастя – коли те, що хвилює, передається читачеві»: інтерв'ю з Л. Таран / спілкувався В. Олейко. *День*. 2016. 15 липня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/shchastya-koly-te-shcho-hvylyuye-peredayetsya-chytachevi> (дата звернення: 10.06.2019).

Ю. О. Резніченко,

*Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара,
г. Дніпр, Україна*

**ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ УСПЕШНОЙ АДАПТАЦИИ К ЭМИГРАНТСКОЙ ЖИЗНИ
В НАРАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПОВЕСТИ
(М. МАТИОС «АРМАГЕДОН УЖЕ СОСТОЯЛСЯ»,
Л. ТАРАН «ТЕНЬ ОЛИВЫ ИНАЯ, ЧЕМ СЕНЬ ВИШНИ»)**

Предлагаемая статья является попыткой анализа художественного выражения в литературном произведении сознания человека, которому удалось адаптироваться к непростым условиям жизни в эмиграции. Проблема самоидентификации героинь повестей М. Матиос «Армагедон уже состоялся» и Л. Таран «Тень оливы иная, чем сень вишні» в новом ментальном и географическом пространстве исследуется с точки зрения специфики ее презентации в нарративной организации текстов. В студии основное внимание сфокусировано на образах двух женщин: Светланы (произведение М. Матиос) и Марины (повесть Л. Таран), которые долгое время живут в Греции; определены также особенности восприятия этой страны другими героинями повести Л. Таран. Установлено, что в обоих текстах современных украинских писательниц ведущая роль в воссоздании истории об эмиграции принадлежит самим героиням, что достигается благодаря гомодиегетической наррации и акцентированной искренности (Марина), приватности повествования в письме к отцу (Светлана). Рассмотрены дополнительные нарративные аспекты конструирования образов эмигранток. Сделан вывод, что манера и темп повествования, многоплановость портретирования способствуют наглядности обстоятельств изменения места жительства.

Ключевые слова: аналепсис; эмиграция; идентичность; монолог; наррация.

Yu. Reznichenko,

*Ukrainian Literature Department, Oles Honchar Dnipro National University,
Dnipro, Ukraine*

**THE REPRESENTATION OF THE SUCCESSFUL ADAPTATION TO THE LIFE IN IMMIGRATION
IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN SHORT STORY NARRATIVE
(M. MATIOS ARMAGEDDON HAS ALREADY HAPPENED, L. TARAN
THE SHADOW OF AN OLIVE TREE IS DIFFERENT FROM THE ONE CAST BY A CHERRY TREE)**

This paper is devoted to the analysis of the ways current migration processes are described in the contemporary Ukrainian short stories. The main aim of this research is to study the successful female migrant's image representation in the short stories written by M. Matios *Armageddon has already happened* and L. Taran *The shadow of an olive tree is different from the one cast by a cherry tree*. The methodology of this article is based on narratological, descriptive and comparative approaches. This paper makes an attempt of enhancing the general understanding of the techniques used by these authors for emphasizing the positive attitude (their own or the main characters') to the emigration to Greece in the above-mentioned stories. The author of this research demonstrates that the heroines' new identities are disclosed through the fragmentation of the narrative and the use of a homodiegetic type of narration. The presented paper claims that in the story by L. Taran Maryna's retrospective self-characteristics (which is parallel to the narrative line of the other two heroines) outlines her persistence and self-confidence as the principal qualities which secured her family and career success. Svitlana, a side character in M. Matios's work, presents a part of the story of her departure in the letter to her father. In such a way the woman's philosophical reflections stress the specific form of harmony she obtains. Furthermore, this study considers some additional narrative aspects used to make these images complete. The results of this research show that the authors of the analyzed texts tend to use the first-person narration to describe an emigrant's life in order to achieve credibility. This research should be continued in order to obtain relevant results.

Key words: analepsis; emigration; identity; monologue; narration.

МОТИВ ПРОВІНЦІЇ ЯК ОСНОВИ ЦИВІЛІЗАЦІЇ В «ОПИСІ (У)КРАЇНИ ГОГ(ОЛЯ)» МАР'ЯНА СВОЖЕНЯ

У статті аналізується роль мотиву провінції для розкриття теми Гоголя як постаті пограниччя в подорожньому щоденнику сучасного польського письменника Мар'яна Сwoженя «Опис (У)країни Гог(оля)». Концепт пограниччя представлено в просторових опозиціях: Миргород – Рим – Єрусалим, Ніжин – Кременець, Малоросія – Російська імперія, Афіни – Троя, імперія – провінція – пустеля; літературно-критичних концепцій: українська радянська критика (О. Гончар) – емігрантська критика (Є. Маланюк). Географічна спрямованість твору репрезентує риси, що відкривають справжній цивілізаційний зміст: автор бачить українську провінцію як пустелю, у якій багато роботи, одночасно вона є символом пустелі, до якої утікали від Імперії перші ченці, тому – як вільний від залежності простір – українська провінція має стати малим центром світу, відкритим до діалогу з іншими світами, у чому незамінним є досвід і Миколи Гоголя.

Ключові слова: пограниччя; провінція; постзалежність; польський подорожній есей; травелог.

Сучасне літературознавство приділяє велику увагу проблематиці пограниччя, як просторового, топографічного, так і пограниччя ментального, діалогового. Дослідники вказують на продуктивність перетину будь-яких кордонів у пошуках істини [2].

Пограниччя як концепт сформувалося значною мірою під впливом теорії діалогу М. Бахтіна та ідей Ю. Лотмана [4] про кордони. Сучасні дослідники говорять навіть про двоєдиний концепт «діалог – пограниччя» [1, с. 75], розрізняючи пограниччя геополітичне, соціоетнічне, релігійне, конфесійне, звичаєве, етнокультурне [1, с. 10].

Центральною категорією цієї теорії залишається пограниччя, яке Ю. Барабаш уточнює як пограниччя / прикордоння / порубіжжя / помежів'я, що безпосередньо пов'язане з проблемою зміни культурної парадигми та співвідноситься з проблемою необхідності «соціо-морального та культурного діалогу» [1, с. 10]. Новим аспектом, або «сенсовітним компонентом» [1, с. 21], що його запозичує сучасна літературознавча теорія пограниччя, є ідея Кшиштофа Чижевського про цивілізаційну сутність провінції.

Провінція як характеристика простору пов'язана з семіотикою кордону. Провінція є різновидом пограниччя й завжди виступає як багатозначний образ. На думку Кш. Чижевського, провінція – це малий центр світу. І це не лише приваблива метафора. Провінція, за Кш. Чижевським, «здатна визволити від провінціалізму» [8], що досягається завдяки принципу спадкоємності традиції, яка, своєю чергою, «забезпечується

невпинним змінюванням світу, доланням кордонів, а також бунтом проти застиглих форм життя» [8]. Образ невидимого мосту між людьми є наріжним каменем малого центру світу. Таким чином, проблема перетину кордонів є проблемою соціоморального та культурного діалогу, за словами Ю. Барабаша. Тому в малому центрі світу, у провінції «всі кордони є внутрішніми й охоплюють дуже різних людей без винятку, тканина його життя базується на безупинних зусиллях переходу на берег Іншого» [8]. Оскільки мости між людьми нематеріальні, вони існують як «зусилля переходу» й «утворюють між усіма окружинами життя сполучну тканину, яка проникає в усі щілини існування, туди, де живуть пам'ять і емоції, страждання і втрата, відмінність і брак порозуміння» [8].

Дослідники східноєвропейської залежності та постзалежності роблять акцент на необхідності вивчення дискурсу східноєвропейської периферійності та провінціалізму, оскільки ці території були приречені Заходом на «статус своєї гіршої версії – невизначеного політично, культурно, цивілізаційно, а навіть національно, помежів'я» [12, с. 33]. Не можна не погодитись із твердженням Ю. Барабаша про те, що саме в гоголезнавстві концепт пограниччя «набуває парадигмального значення, стає креативним інструментом аналізу на різних рівнях і в різних ракурсах дослідження» [1, с. 146].

На підставі вищезазначеного метою цієї статті є вивчення мотиву провінції як основи цивілізації в сучасному українсько-польському літературному діалозі.

Матеріалом нашого дослідження була збірка подорожніх есеїв «Опис (У)країни Гог(оля)» польського письменника Мар'яна Сwoжєня. У книзі мотив провінції репрезентує зміст, що є смисловою доміантою всього твору, заперечуючи його апокаліптичну назву: провінція трактується автором як потенційне місце відродження залежної території.

Завданням статті є аналіз тексту твору М. Сwoжєня з метою описання механізму впливу автора на читача, способів репрезентації мотиву провінції. Для досягнення окресленої мети необхідно вивчити функцію географічних кордонів у рамках концепту пограниччя, важливого для міжкультурного діалогу, розглянути способи презентації фігури Гоголя як письменника пограниччя, довести, що особливого значення у творі М. Сwoжєня набуває мотив провінції як пустелі, яку автор розуміє як християнський символ.

Автор подорожніх нарисів відчуває себе людиною помежів'я, того «найширшого уявного маргінесу» [12, с. 29] великої Європи. Підкреслюючи на початку оповіді, що він є читачем Гоголя вже більше тридцяти років, автор вдається до спогадів про те, що мав лектуру «Мертвих душ» ще у війську, а саме під час навчання у Школі офіцерів запасу, причому для називання навчального закладу вживає аббревіатуру (пол. *SOR*) [16, с. 19], яка відсилає читача до епохи залежної Польщі. Характерною рисою подальшої оповіді стає перетин різного роду кордонів, пов'язаний із подорожжю в часі, перечитуванням творів Гоголя, літератури про Гоголя. Як підкреслює сам автор, об'єктом дослідження стали «царі, королі, гетьмани, Словацький і Тов'янський, Сковорода і Шевченко, давні козаки і сучасні українці, росіяни і радянські люди з трійкою Ленін – Троцький – Сталін» [16, с. 25]. Розглянемо особливості потрактування мотиву провінції в «Описі».

Останнім часом спостерігаємо продовження того процесу, що його О. Жолковський назвав «реінтерпретацією» Гоголя [3, с. 70], обумовленого актуальністю культурних контекстів, що повертають дослідників до Гоголя. У цьому контексті інтерпретацій мабуть найпомітнішим твором Гоголя, що викликає дискусії, є «Вибрані місця з листування з друзями». Гоголівська книга стала також центром польського інтерпретаційного контексту, бо в останнє десятиліття відбувалася справжня реабілітація творчості Гоголя в польській культурі.

Серед факторів, що обумовлюють поглиблення інтересу до проблеми, варто назвати оновлення корпусу перекладів творів Гоголя польською мовою. Якщо точною відліку в «реабілітації» творчості Гоголя в Польщі вважати видання перекладу повісті «Тарас Бульба» в 2002 р., то в подальшому тільки протягом останніх п'яти років з'явилася серія перекладів поеми «Мертві душі», Гоголь привертає увагу не тільки перекладачів і дослідників, а і театральних режисерів [13] – так, для польського театру були перекладені комедії «Ревізор» і «Одруження», причому народжується новий тип перекладу – переклад для сцени, не для читання.

Як свідчать передмови та післямови до виданих перекладів [15; 17], центром цього польського інтерпретаційного контексту є передусім «Вибрані місця з листування з друзями», твір, опублікований 1847 р. та вперше виданий польською мовою 2015 р. «Вибрані місця» набули розголосу серед читачів завдяки листу В. Белінського, сповненому звинувачень письменника у підтримці царизму. Автор післямови до перекладу поеми «Мертві душі» Кшиштоф Тур зазначає, що книга була своєрідним продовженням «Мертвих душ» у сенсі наміру автора виправити людство, тоді як опоненти письменника, у тому числі критик, воювали із самодержав'ям [17, с. 260].

Спробу перечитати лист В. Белінського здійснив польський правник із Сілезії Мар'ян Сwoжєнь. Намагаючись повернути книгу Гоголя в той контекст, у якому її міг би зрозуміти сучасний польський читач, М. Сwoжєнь вдається до незвичного способу перечитування листа (вказує, що розуміння твору можливе шляхом переписування, тому розписує його на сценічне чотириголосся). Ретроспекція подій стосімдесятирічної давнини актуалізує проблему кордонів, у тому числі топографічних. З'ясувалося, що лист В. Белінського, написаний в австрійському Зальцбрунні, тепер, після зникнення імперій з карти світу, був написаний у польському містечку Щавно-Здруй. Географічна причетність польської провінції до історії останньої книги Гоголя й усвідомлення типологічної подібності центрально- та східноєвропейського помежів'я, необхідність вивчити особливості української складової у творчості Гоголя стали мотивом до подорожі на батьківщину письменника. Внаслідок перечитування листа М. Сwoжєнь дістався з Катовиць до Миргорода і Ніжина, відвідав Великі Сорочинці, Кибиці, Обухівку, Диканьку, Гоголево (Василівку / Яновщину), звітом про цю подорож стала збірка есеїв «Опис країни Гог» («Опис (У)країни Гог(оля)»), частину назви якої – «країна Гог» – автор просив не вважати за надто апокаліптичну.

Поетика назви твору відсилає читача на помежів'я в широкому сенсі, потрактування назви як географічного / історичного опису з погляду історичної поезики відсилає до часів минулого [12, с. 56], символічність назви і зв'язок із Гоголем дозволяє прочитати назву як опис України часів Малоросії, але сам автор вживає назву «Козаччина».

У 2012 році автор книги здобув загальнонаціональну літературну премію Гдиня в номінації «Есеїстика». Як вважає М. Сwoжєнь, це власне та книга, що представить Гоголя сучасному читачеві в новому світлі, не тільки як автора «Ревізора», що критикував царизм, а як письменника, критика і митця, громадянина Росії, але і людину віруючу, сучасника польської Великої еміграції, яка створила польську літературу, що, як пише критик, була закохана в ідеї А. Тов'янського. На думку М. Сwoжєня, «Вибрані місця» – це книга для уважного читача, по-різному її прочитають історики, політики чи теологи. Наполягаючи на тому, що читання не буде легким, М. Сwoжєнь пропонує читачеві замість вступу до «Вибраних місць» власну розвідку, «Опис (У)країни Гог(оля)», створену під враженнями подорожі Україною восени 2007 року. Книга має стати своєрідним путівником у світ М. Гоголя.

Закономірним є звернення автора до форми есею, оскільки художнім завданням було створити критичний коментар до проблем сучасності. М. Сwoжень визначив жанр своєї розвідки як гібрид подорожніх нотаток, щоденника, подорожнього нарису, філологічної есеїстики, написаної під враженням прочитаного на обрану тему протягом двох років після повернення з України. Твір є свідомим поєднанням географічного опису, літературно-критичного аналізу, авторських спогадів, у творі наявні ліричні відступи. Від самого початку способом перетину кордонів є метод багатоголосся, коли шляхом пошуку паралелей, асоціацій, подібностей акцентується зв'язок провінції з іншими територіями та культурними епохами. Обрана жанрова форма есею, що його М. Епштейн назвав жанром, «який перетинає кордони інших жанрів» [9, с. 120], якнайкраще відповідає дослідницькому завданню поєднання різних точок зору. Ця книга стала цікавим свідомством сучасної рецепції «Вибраних місць», ґрунтовним коментарем, який виконує свою функцію завдяки достовірності, що забезпечується особистим свідомством есеїста, форма щоденника «створює видимість ширості, часом навіть довірливості» [10, с. 14], уможливаючи вплив на читача шляхом «деієрархізації» [12, с. 57] відомого раніше.

Жанрова стратегія твору обумовлена метою і змістом відбутої подорожі: описати сучасну українську провінцію, подібну або відмінну від польської, опис побудовано на протиставленні двох світів – сучасного і минулого, подорожнім є провінціал, який це постійно підкреслює, маршрут подорожі охоплює населені пункти, пов'язані з українським текстом Гоголя. У родовому гнізді письменника М. Сwoжень знаходить, точніше, отримує у подарунок книгу, історія якої змусила його відвідати Україну.

Хоча назва твору передбачає географічну складову змісту, історичне в тексті домінує над географічним. Симптоматично, що географічні описи майже відсутні, їхню функцію часом виконують цитати з творів Гоголя, що їх автор читає під час подорожі, або творів інших письменників, що мають характер документа. Репрезентативним видається опис Псла в розділі «Мало часу в Великих Сорочинцях», де руїни великої бетонної арки, що нагадує про масштабні будівництва радянського часу, є для автора лише «рамою» [16, с. 91] пейзажу, описи якого він запозичує з «Сорочинського ярмарку» і з листування Антона Чехова [16, с. 92–93]. Зруйнована електростанція як метонімія радянської історії викликає в автора асоціації з твором лауреата трьох Сталінських премій Семена Бабаєвського, яким протиставлено твори Андрія Платонова. Автор, що цікавиться історією, шукає передусім аналогій.

В інших розділах тексту знаходимо опис сучасного стану речей, які варто коментувати, посилаючись на «Вибрані фрагменти». Усвідомлюючи, що українці мають багато зробити, щоб змінити свою країну, М. Сwoжень підтримує їх, але підказує, що влада теж повинна зробити крок. «Шокує?! Зовсім ні. Я не вигадав нічого нового – це старий постулат Гоголя, який закликав дружин губернаторів одягатися скромніше, щоб вони дали добрий приклад іншим жінкам і стримали своїх чоловіків від того, щоб ті брали хабарі на купівлю

дорогих туалетів» [16, с. 74]. Але оповідач має сумніви, чи влада прислухається до класики і чи прем'єр Юлія Тимошенко продасть свої дорогі сукні, щоб переказати гроші якомусь притулку.

Щоби виконати завдання своєї подорожі – перечитати Гоголя разом із польським читачем, автор об'єднує враження від побаченого з перечитуванням творів із циклу «Вечорів» і «Миргорода», а також історичних і гоголезнавчих досліджень, які складають композиційно-тематичне ціле.

Автор щоденника є підготовленим читачем М. Гоголя, тому для перечитування класика та подорожі минулим України прагне наслідувати оптику письменника, який, за словами А. Синявського, шукав «верховної точки земного осягнення і такої орієнтації у просторі, яка б давала максимально повний охват» [6, с. 234]. Інструментом панорамного мислення, яким володів Гоголь, як вказує А. Синявський, був «спосіб поєднання фактів» [6, с. 236], контрастних, таких, що їх не можна поєднати. Такий метод наслідує автор «Опису».

Письменник послідовно розкриває цивілізаційну сутність української провінції. Провінція в описі М. Сwoжень є центром світу, бо це Миргород. У перших розділах книги, присвячених Миргороду, автор шляхом самостійних досліджень доходить висновку, що козацьке місто Миргород є центром світу, бо Миргород як місто миру в першій частині назви, побаченій у віддзеркаленні, є Римом, «де Папу Римського стережуть вже п'ять століть швейцарські найманці, католицькі козаки Заходу» [16, с. 64]. Миргород повинен бути центром світу, бо козаки п'ятсот років були тут охоронцями православ'я. Оскільки це місто миру, автор називає його українським Єрусалимом, бо ознаки Єрусалима бачить на власні очі. Відвідуючи гебрайський цвинтар на околицях міста, М. Сwoжень помічає, що тут відсутнє «відчуття відмінності світів» [16, с. 106], українського і єврейського, як у його рідному місці, тут євреї були гармонійною частиною суспільства.

Але простір цього центру світу часто є таким, що його можна трактувати як постзалежний, де «герольди революції здійснили страшні експерименти, досліджуючи ступінь витривалості» [16, с. 156] людини. Співвіднесеність постійного у творі відчуття зруйнованого українського простору з мотивом смерті дозволяє вирізнити його як лейтмотив опису. Так, у розділі «Смерть у Кибинцях» побутова смерть, з якою Сwoжень зустрічається на дорозі, трактується як знак головної мети подорожі. Біля хати, де відбувається похорон, автор помічає драбину, що стоїть сторчма, «ніби хтось має зійти по ній з неба» [16, с. 102]. Авторська оптика вбачає у цій драбині метонімію останніх слів Гоголя, підкреслюється зв'язок образу з творами католицького святого Яна Климака, автора «Драбини до раю», та православного святого Тихона Задонського, які знав М. Гоголь. Семантика дороги та семантика смерті об'єднуються в спогадах про минуле Кибинців, маєтку магната Дмитра Прокоповича Трощинського. У самій назві автор вбачає аналогію з кибиткою, тобто зі шляхом. Пригадує, що саме до Кибинців, вирушаючи «з рідної Василівки в дорослий світ» [16, с. 100], заїжджав Микола Гоголь зі шкільним

товаришем Данилевським у грудні 1828 р. М. Свожень припускає, що від экс-міністра М. Гоголь отримав рекомендаційні листи, завдяки яким отримав посаду в Петербурзі. Цю подію можна потрактувати як маркування гоголівського пограниччя.

Раніше, в листопаді 1825 р., після балу, на якому вельможа повідомив запрошених про смерть імператора Олександра I, брата Муравйови-Апостоли поїхали на зустріч зі своєю смертю. М. Свожень підкреслює, що «Сергій Муравйов-Апостол і Михаїл Бестужев-Рюмін поїхали з Кишинів мідним трактом Історії прямо на дерев'яний ешафот» [16, с. 104]. Чи їхня лицарська смерть була передгестом жертвовної смерті Гоголя? Метафора «мідного тракту історії» зрозуміла польському читачеві: «людиною з міді» називали Юзефа Бема, генерала й учасника листопадового повстання 1830 р. Звичайно, паралель декабристів із постаттю Ю. Бема не випадкова, тому що М. Свожень має на увазі й громадянську лірику Ципріяна Каміля Норвіда, «Жалобну рапсодію пам'яті Бема», передостанній рядок якої «*Serca zmdlałe osuca, pleśń z oczu zgarńa narody*» є своєрідним пророцтвом свободи народів. Ця деталь стане в «Описі» М. Своженя приводом згадати «Вибрані фрагменти», в листі XXVIII яких М. Гоголь дякує Богові за те, що щасливо минув час, коли «декілька негідників» хотіли підбити цілу державу до революції [16, с. 105].

Мотив жертвовної смерті, що об'єднує долі героїв опису, відсилає читача до роздумів про смерть М. Гоголя. Відвідуючи Гоголево, родове гніздо письменника, повідомляючи читача про зміну назв протягом часу (Гоголево / Василівка / Яновщина), автор звертається до історичних асоціацій. «Як тут було після визволення в 1861 році, коли селянам було надано землю і включено до списку вільних людей? І як це було в 1905 році, коли Полтавщиною потяглися селянські повстання і запалали садиби? <...> А тридцять років ХХ століття? Як було, коли організували колгоспи, і землю й майно відбирали в онуків тих, чий предки сімдесят років тому отримали її для використання? Чи й тут люди помирили від голоду, коли Європа марила джазом і танго? Чи смерть Гоголя – самознищення організму, голодування – не була прихованим знаком, мовчазним попередженням, символічним передбаченням того, що сталося?» [16, с. 143]. Символізм Гоголевої смерті трактується автором як уподібнення Христу, як кенозис – добровільне самозречення, страждання і смерть. У творі акцентується зв'язок між спокутуванням М. Гоголя й аскетизмом козаків, який є християнською чеснотою й архетипною рисою поведінки мешканців краю, яким подорожує М. Свожень. «Хіба козацьке ставлення до "мати" не було як християнський ідеал володіння: так володіти, ніби нічого не маєш, бути постійно готовим позбутися всього, такого своєрідного посідання навпаки, антиволодіння» [16, с. 63].

Автор неодноразово підкреслює зв'язок описуваного з досвідом польського громадянина, який пережив досвід залежності. Актуальність мотиву жертвовної смерті посилюється прикладом життєвої долі онуки Василя Капніста, того біблійного старця Симеона, за словами М. Своженя, який пророкував Гоголеві шлях у великій літературі [16, с. 117]. Відшукавши не садибу, а тільки могилу Капніста, поруч із нею автор

бачить могильну плиту народної артистки України, графині з Гулагу Марії Капніст, доля і смерть якої видається авторові показовою з погляду теми, що вивчається: «<...> табір відібрав її красу: може грати ролі старих жінок або відьом; гине трагічно під колесами автівки в Києві. Таких біографій немає в Голівуді, таких біографій Захід не зрозуміє, принаймні ми розуміємо – або передчуваємо – відблиски справжньої грози» [16, с. 120]. «Ми» – це польський читач, який має спільний з українцями досвід імперської залежності.

Поруч із мотивом смерті людини, у творі наскрізним є мотив смерті речей як характерна риса описуваних територій. Передусім ідеться про садиби або будинки, які мав відвідати М. Свожень у Великих Сорочинцях, Кишинях, Обухівці, Гоголеві, Диканьці. Після поїздки М. Свожень вказує, що революційне гасло «Мир халупам, війна палацам!» було провідним дороговказом на західному і східному пограниччях імперії. Мотив смерті речей репрезентовано в описі у два способи: як жертвна смерть і руйнування. Жертвовній смерті садиб Капністів, Трощинських, наругою над садибою Гоголів у Василівці протистоїть смерть унаслідок руйнування речей тимчасових, нікчемних. Показовим є порівняння стану пам'ятників у Великих Сорочинцях: пам'ятник М. Гоголю встановлено під час урочистостей на початку ХХ ст., і він у доброму стані, бо це «царська робота» [16, с. 86], натомість «сповнена сили група з бетону», що походить із часів соціалізму, має жалюгідний вигляд, бо ідіома «пісок сиплеться» тут прочитується буквально.

Загибель садиб і палаців автор дорівнює до загибелі Трої. Шукаючи в Обухівці садибу Капністів, він знаходить лише свідків, що бачили рештки фундаменту. Тут немає місця для опису, тому маємо тільки авторський ліричний відступ: «О, панове Капніссі! <...> о, ви, що перейшли з-під панування великих дожив під безграничний скіпетр великого царя, де ваші пишноти? <...> Все розвіяв вітер» [16, с. 126]. Документом залишаються лише свідчення істориків про скаргу Василя Капніста, який просив у 1791 р. у Берліні протекції в повстанні проти Росії. Від резиденції Трощинського теж лишилися рештки, що їх автор спостерігає як «образ тотального розпаду, руїну руїни: якщо речі мають життя, то це була агонія» [16, с. 103]. Оскільки Кишинці називали колись українськими Афінами, після яких мав би залишитися Акрополь, наш сучасник М. Свожень бачить тут лише Трою, її «обвуглені пласти попелищ» [16, с. 105].

У деяких фрагментах тексту відсутність об'єктів, що їх автор планував зобразити для читача, доповнюється описом ілюстрацій цих об'єктів, що походять із минулого. Наприклад, родинна садиба Гоголів у Василівці збереглася, бо в будинку до 1984 р. містилося правління колгоспу. Але грубо відреставрований будинок письменник замінив метонімією садиби: ілюстрацією того, як повинно бути, слугують репродукції юнацьких акварелей М. Гоголя.

У спостереженнях над простором Полтавщини виразно окреслюється мотив провінції як пустелі. Але це не тільки негативний образ: часом автор вдається до паралелей із польського життя та пропонує вирішення проблеми відродження провінції, як у розділі про історію Сорочинського ярмарку, який М. Сво-

жень бачить сучасним культурним простором, великим пленером для різних заходів.

М. Сwoжень віднаходить паралельні явища в зіставленні доль Ніжинського ліцею, де Гоголь провів вісім років свого життя, і Кременецького ліцею, що на Волині. На паралельність трагічних доль цих перших українських «перед-університетів» [16, с. 196] вказує не тільки уважна лектура книги К. Пшибильського [14], але і подорожній досвід М. Сwoженя. Відвідування в Диканці фамільного склепу князів Кочубеїв стає приводом для порівнянь долі навчальних закладів, і взагалі «реконструкцією пам'яті та уроком прозорливості» [16, с. 169].

Слушно зауважує Ю. Барабаш щодо «суттєвого питання про співвідношення в гоголівському дискурсі концепту пограниччя з такими поняттями, як роздвоєність, або <...> двоїстість» [1, с. 142]. М. Сwoжень теж не оминає цієї проблеми. Перебуваючи в Гоголеві, він розмірковує над проблемою письменника як постаті культурного пограниччя. На наявність проблеми вказують тут знаки – пам'ятник перед музеєм свідчить, що ім'я Гоголя позначене як «Н.В.». Перечитуючи есе Є. Маланюка і відповідаючи на тезу поета про те, що справа Гоголя у поляків представляється «майже безнадійно» [5, с. 369], М. Сwoжень зазначає, що настав час шанувати точку зору самого письменника, який не відчував себе ані поляком, ані католиком. Проблема, яка попередньо в стосунку до Гоголя називалася національною двоїстістю, маркується автором як негативна. «Де б ми помістили пана Миколая? Між трійкою пророків? [Адамом Міцкевичем,

Юліушем Словацьким, Зигмунтом Красінським, Ципріаном Камілем Норвідом] Четвертим або п'ятим?» [16, с. 142].

На початку тексту М. Сwoжень зазначає, що йому близька барокова поетика з її неочікуваними способами творення смислів. Тому, керуючись засадами цієї поетики, можна дійти висновку, що трактувати провінцію М. Сwoженя як пустелю без майбутнього не можна. Як автор побачив у церкві св. Миколая в Диканці, «Схід від Заходу ділить не тільки різниця в кілька днів при святкуванні, а також кількість гвіздків, вбитих у підніжжя Спасителя» [16, с. 168]. Виразний християнський пласт змісту опису дозволяє зробити висновок про те, що як в історії християнства початки чернецтва були опором імперії [7, с. 248], так і особистий «поклик до Пустелі» М. Сwoженя не є утопічним – він є не тільки приводом перечитати Гоголя, але і збудувати міст єдності між Гоголем і польським читачем.

Таким чином, розглянувши семантику концепту провінції в «Описі (У)країни Гог(оля)» Мар'яна Сwoженя, ми з'ясували, що географічна спрямованість твору репрезентує риси, що відкривають справжній цивілізаційний зміст: автор бачить українську провінцію як пустелю, у якій багато роботи, одночасно вона є символом пустелі, до якої втікали від Імперії перші ченці, тому – як вільний від залежності простір – українська провінція має стати малим центром світу, відкритим до діалогу з іншими світами, у чому незамінним є досвід і Миколи Гоголя.

Список використаних джерел

1. Барабаш Ю. Вулиця крокодилів / Невський проспект. І поза ними: письменник на етнокультурному пограниччі. Київ : Темпора, 2017. 208 с.
2. Житинев А. Номадический дискурс Бориса Гройса: эстетическая теория как изобретение искусства. *Nomadizm i nomadologia: rozważania i analizy* / redakcja naukowa : Aleksander Kiklewicz i Arkadiusz Dudziak. Olsztyn, 2018. С. 296–310.
3. Жолковский А. К. Перечитывая избранные описки Гоголя. «Блуждающие сны» и другие работы. Москва : Наука, 1994. С. 70–87.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Семіосфера*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. С. 150–392.
5. Маланюк Є. Гоголь – Гоголь. *Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу*. Київ : Дніпро, 1997. С. 374–389.
6. Синявский А. В тени Гоголя. *Собрание сочинений*. В 2 т. Москва : СП «Старт», 1992. Т. 2. С. 3–337.
7. Фроловський Г. Імперія та пустеля. *Дух і літера*. Київ, 1998. № 3–4. С. 230–262.
8. Чижевський Кш. Малий центр світу. URL: <https://www.zbruc.eu/node/70352>.
9. Эпштейн М. Н. Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени). *Вопросы литературы*. 1987. № 7. С. 120–153.
10. Heck D. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy. *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wrocław. Warszawa. Kraków : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 2007. S. 5–27.
11. Kołodziejczyk D. Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią. *Teksty Drugie*. 2010. № 5. S. 22–39.
12. Krzywy R. List – relacja podróżnicza – satyra menippejska. Kształt gatunkowy "Podróży z Warszawy do Biłgoraja" Ignacego Krasickiego. *Wokół reportażu podróżniczego* / red. E. Malinowska, D. Rott. Katowice, 2004. S. 55–68.
13. Lubocha-Kruglik J. Między tradycją a nowoczesnością (?) O dwóch tłumacz(eni)ach *Ożenku* Nikołaja Gogola. *Przegląd Rusycystyczny*. 2017. Nr 3 (159). S. 71–82.
14. Przybylski K. Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych. Warszawa : Sic!, 2003. 208 s.
15. Sworzeń M. Mikołaja G. listy polecane. *Tygodnik powszechny*. 2015. Nr 43. (19.10.2015). URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mikolaja-g-listy-polecane-30751>.
16. Sworzeń M. Opis krainy Gog. Warszawa : Więź, 2011. 256 s.
17. Tur K. Martwe dusze Mikołaja Gogola (Posłowie). *Gogol M. Martwe dusze*. Hajnówka : Bratczyk, 2016. S. 245–266.

И. Е. Рождественская,
Университет таможенного дела и финансов,
г. Днепр, Украина

**МОТИВ ПРОВИНЦИИ КАК ОСНОВЫ ЦИВИЛИЗАЦИИ
В «ОПИСАНИИ (У)КРАИНЫ ГОГ(ОЛЯ)» МАРЬЯНА СВОЖЕНЯ**

В статье анализируется роль мотива провинции для раскрытия темы Гоголя как фигуры пограничья в путевом дневнике современного польского писателя Марьяна Сwoжeня «Описание страны Гог(оля)». Концепт пограничья представлен пространственными оппозициями: Миргород – Рим – Иерусалим, Нежин – Кременец, Малороссия – Российская Империя, Афины – Троя, империя – провинция – пустыня; литературно-критическими концепциями: украинская советская литературная критика (О. Гончар) – эмигрантская критика (Е. Маланюк). Географическая направленность произведения репрезентирует черты, которые открывают настоящее цивилизационное содержание: автор видит украинскую провинцию как пустыню, в которой много работы, одновременно она является символом пустыни, в которую удалялись от Империи первые монахи, потому в качестве пространства, свободного от зависимости, украинская провинция должна стать малым центром мира, открытым к диалогу с другими мирами, в чем незаменимым является опыт и Николая Гоголя.

Ключевые слова: пограничье; провинция; постзависимость; польская эссеистика путешествий; трaвeлог.

I. Rozhdstvenskaya,
University of Customs and Finance,
Dnipro, Ukraine

**THE MOTIVE OF THE PROVINCE AS A BASIS OF CIVILIZATION
IN THE DESCRIPTION OF GOG(OL)'S UKRAINE BY MARIAN SWORZEN**

This research studies the role of the concept of the province in modern Polish travel essays. The author himself defines this genre with the help of the word «description». It is a travel diary in which Nikolai Gogol is presented to the Polish reader as the author of *Selected passages from correspondence with friends* for the first time. In order to study and characterize the main disciplinary approaches to Polish travel essays descriptive methods of textual analysis and comparative methods were applied. By means of general scientific methods – analysis, synthesis, induction and deduction, analogy, comparison – the state of development of the problem of the province concept is presented. Much attention has been given to the motive analysis of the text. Therefore, the study shows that the concept of the province is presented through the motive of human death, the motive of sacrificial death, the death of things, the desert. In the process of the research the following results have been obtained: the topographical position of the writer in relation to the subject makes it possible to cover the subject of the study in a comprehensive way; moreover, the panoramic view of the subject proves that there were no two Gogols, a Russian and a Ukrainian one, and there is no Polish Gogol as well. But instead, the writer is described as a unique figure of ethnocultural Borderland. It is found out that Ukrainian province is a potential place for the revival of dependent territories. The concept of the province within the framework of the concept of borderland is studied for the first time. The results of the research can be used for the further development of Border Studies.

Key words: frontier; provinces; post-dependency; Polish travel essays; travelogue.

ОПРИЯВЛЕННЯ ТВОРЧОГО ТАНДЕМУ І. КАЧУРОВСЬКИЙ – М. СЛАБОШПИЦЬКИЙ

Повернення до українського читача імен замовчуваних українських митців, розпочате у 80–90-х роках ХХ ст., продовжується завдяки таким ученим-ентузіастам, як Михайло Слабошпицький. З його подачі Ігор Качуровський 2006 р. був відзначений національною премією імені Шевченка за збірку літературознавчих розвідок «Променисті силуети». Тема творчого тандему непересічних письменників водночас потребує подальших досліджень на рівні перекладної діяльності І. Качуровського, а наша розвідка присвячена саме акцентуванню важливості скрупульозного підходу до оприявлення спадщини визначних діячів української культури діаспори. Емпатія двох адресантів ґрунтувалася на академічній доброчесності кожного та любові до українського слова й європейської культури. Нарис про І. Качуровського у книзі «25 українських поетів на вигнанні» М. Слабошпицький назвав «Найєвропеїзований поет». Листування І. Качуровського з усіма українськими письменниками та вченими, за висловлюванням В. Базилевського, – це «щось значно більше, аніж просто літературний документ».

Ключові слова: діаспора; гуманітарій; літературознавець; поезія; критика.

Двох лауреатів премії імені Тараса Григоровича Шевченка – Михайла Слабошпицького та Ігоря Качуровського – доля звела вже тоді, коли один і другий були знаними літературознавцями й письменниками. Але єднала їх, крім професії, ще й справжня україноцентричність і творчий неспокій. Цікаво, що й національну премію вони отримали майже одночасно: М. Слабошпицький – 2005 р., І. Качуровський – 2006 р. І саме М. Слабошпицький написав передмову до книги «Променисті силуети» І. Качуровського серії «Бібліотека Шевченківського комітету». Зауважимо досить промовисту назву передмови: «Бачу я душу мою крізь прочитані книги...». У цих рядках однієї з поезій акцентовано розмаїтість літературного таланту Ігоря Качуровського – «найбагатогранніша творча особистість у сучасній українській літературі. Однаково беззаперечний авторитет у критиці, літературознавстві, теорії літератури, перекладацтві та поезії і прозі» [6, с. 7].

Загалом Михайло Слабошпицький присвятив реконструкції життєвого шляху і міграційного досвіду українських письменників, а зокрема й Ігоря Качуровського, більшу частину своєї літературознавчої праці й художньої прози. Ідеться про таких митців-емігрантів, як художницю Марію Башкірцеву, поета Тодося Осьмачку, цілу низку поетів зі збірки «25 поетів української діаспори».

Перетин наукових, мистецьких інтересів двох непересічних гуманітаріїв, на мою думку, зумовлений прагненням якомога більше заповнити ті лакуни, які в українській культурі були або заборонені, або недостатньо піддані аналізу. Значну роль у їхньому збли-

женні зіграло і те, що Михайло Слабошпицький входить до Ліги українських меценатів, маючи дуже потужне бажання і вміння комунікувати з талановитими митцями, непересічними особистостями. Його художня проза про Марію Башкірцеву, Тодося Осьмачку, книжки есеїв, спогадів «Протирання дзеркала», «Тіні в дзеркалі» оприявнюють симпатію та емпатію до творчих осіб та їхніх досягнень. І особливо це стосується неординарних емігрантів-літераторів.

Зазначимо, що серед дослідників творчого доробку Ігоря Качуровського є певна частина науковців, які приділяють особливу увагу якійсь одній галузі гуманітарної складової творчості письменника і вченого. Серед них варто назвати Олену Борсаліну [2; 3], Анатолія Ткаченка [18], Олександра Астаф'єва [1], Леоніда Череватенка [19], які репрезентували 2004 року свої розвідки на круглому столі часопису «Сучасність». Власне під час цього наукового зібрання вперше акцентовано думку про маловідому діяльність Ігоря Качуровського в контексті значення її у світовій медієвістиці. Іван Дзюба, зокрема, наголосив, що розвідка Ігоря Качуровського «Генерика і архітектоніка» є унікальною, адже «в такому масштабі, під таким кутом зору цей масив літератури не досліджувався не тільки в українській науці, а й у більшості слов'янських...» та підкреслив, що «це не під силу комусь іншому, бо Ігор Качуровський – знавець більшості європейських мов і працює з першоджерелами» [4, с. 91].

Багатогранність літературних талантів і досягнень Ігоря Качуровського, на жаль, до сьогодні не стала для українського читача доступною, адже частину

його спадку ще не видано в Україні. Цю думку особливим акцентом співпереживання з митцем і вболіванням за рівнем європейської освіченості сучасних літературознавців озвучено в розділі «Епістолярний роман з Ігорем Качуровським» книги Михайла Слабошпицького «Протирання дзеркала» [12, с. 215–259]. Наприкінці розділу М. Слабошпицький зазначає: «... як мені пощастило в житті – я знав цього чоловіка» [12, с. 259]. Автор нагадав читачеві, що інтерес до особистості І. Качуровського означено ним ще на початку 2000-х рр., коли у «Хроніці 2000» було опубліковано вірші письменника з діаспори та статті М. Слабошпицького про нього [13]. Власне, з публікації М. Слабошпицького і бере свій початок його «роман» із Ігорем Качуровським. У Києві відбулася зустріч двох митців, після якої, як зауважує М. Слабошпицький, йому довелося переглядати свої підходи до усталених оцінок творчості українських митців: «треба звикати до естетичного плюралізму, хоч і як важко це дається після існування в умовах, коли нам нав'язувалися згори єдино правильні оцінки всіх і всього» [12, с. 216].

Неупередженість і наукову добросовісність Ігоря Качуровського в оцінці тих чи інших течій, періодів літератури відзначав і автор передмови «Запросини в поетику Середньовіччя» до праці І. Качуровського «Генерика і архітектоніка» Іван Дзюба. Він, зокрема, нагадав сучасному читачеві, що «й серед людей культури упередження до Середньовіччя досить живуче – власне, від недостатньої обізнаності та від влади традицій» [4, с. 5]. До речі, І. Дзюба, окреслюючи рівень творчої особистості малознаного в Україні Ігоря Качуровського, акцентує його наближеність «до неокласиків: дисципліною вірша, відточеністю слова, опанованістю багатим емоційним спектром душі, схильністю до образної афористичності, що межує з філософською максимією» [4, с. 6].

Інтерес та емпатія до Ігоря Качуровського як творчої особистості європейського рівня у багатьох відомих літературознавців засновані й на його високому перекладацькому діапазоні. Як І. Дзюба, так і М. Слабошпицький, підкреслюють, що І. Качуровський вирізняється «якоюсь пластичністю вrostання, вживання в культурний світ Заходу» [4, с. 7]. До того ж справедливо його називають «найєвропейованим поетом» [12, с. 216].

Привертає увагу, що обидва авторитетні літературознавці сучасності – і І. Дзюба, і М. Слабошпицький – у своїх оцінках не оминають непоступливості Ігоря Качуровського як критика, зауважуючи його право мислити врозріз із загальноприйнятими оцінками, що ґрунтується на його високому професіоналізмі. Так, І. Дзюба підкреслює природну зарядженість І. Качуровського на полеміку, що «йде від обізнаності й коректності мислення, чутливості до похибок думки, а не від сварливої незгідливості чи спеціального вишукування приводів для самовивищення над опонентами» [4, с. 8]. І, безумовно, ця схильність до полеміки, яку високо поціновує й М. Слабошпицький, мала міцним підґрунтям знання літературознавства не лише українського, але й античного, середньовічного, європейського сучасного, та і світового загалом, адже

мав гарну школу професора Бориса Ярха і перекладав, читав лекції, писав багатьма європейськими мовами. Водночас, Ігор Качуровський міг бути й досить делікатним у критичному ставленні, коли розумів, що це може боляче вразити опонента, якого він поважає. Наприклад, як у випадку з антипатією до Тодося Осьмачки, «якого терпіти не міг і висловлювався про нього тільки саркастично» [12, с. 207]. Адже пам'ятав І. Качуровський про видану М. Слабошпицьким книгу «Поет із пекла».

Замовчуваний довгий час в Україні Ігор Качуровський, не будучи достатньо заможним, аби власним коштом видавати всі свої праці українською, не завжди міг зрозуміти, чому наші видавництва, навчальні заклади, які так потребують його теоретичних розвідок, підручників і перекладів, не активізують їх видання. Михайло Слабошпицький, входячи до Ліги українських меценатів, будучи директором видавництва «Ярославів Вал», добре ознайомлений із реаліями видавничої справи, її пріоритетів, особистих відносин багатьох науковців, видавців і письменників, не завжди міг дати логічне пояснення лауреату Шевченківської премії й авторитетному за кордоном вченому-літературознавцю, чому так відбувається. І доводилося М. Слабошпицькому часто «проштовхувати» справу. А якщо взяти до уваги цілковиту принциповість І. Качуровського у ставленні до помилок чи огріхів редакторів і коректорів, то можна собі уявити, якого рівня емпатія повинна бути, щоб видання будь-якої книги діаспорного вченого було здійснено.

Цікавими щодо скрупульозності Ігоря Качуровського можуть бути спостереження над заувагами вченого-літературознавця в його передмові до виданої 2005 року книзі «Генерика і архітектоніка». Турбуючись про дещо відсталі від європейських знання з літературознавчої термінології в українських студентів, він посилається на Українську літературну енциклопедію, словники О. Квятковського, В. Лесина й О. Пулинця, і ніби вибачається, що «посилаючись на матеріал, якого студенти не чули і не вивчали, я мусів дещо повторювати» [4, с. 13]. Як на помилки – «советчину» – він негативно реагує, коли, скажімо, у підручниках вживаються «самі ініціали там, де має бути повне ім'я» [4, с. 13].

Сам же Ігор Качуровський, коли, наприклад, укладав книгу світової поезії від VI до XX століття «Круг понадземний» (Київ, 2007 р.), створив докладний список авторів і перекладачів, враховуючи і варіанти імен чи прізвищ, як вони подаються в інших країнах. Скрупульозно ставився Ігор Качуровський до перекладу тих чи інших слів, які, через недостатнє володіння українською чи російською, перекладачі не подають повністю. Як приклад, писав про українізм Гоголя та про бездоганне знання російської мови Олексієм Толстим, зазначаючи, що «його українізм – як і старокиївська тематика – цілком свідомі», а вжито їх «на злость московським русофітам» [5, с. 520]. Цікаво, що зауваги про вимоги до перекладу у збірці «Круг понадземний» та висловлені М. Слабошпицьким думки щодо творів зі збірки «Свічадо вічності» І. Качуровського мають немало перегуків щодо програми неокласиків, які в радянські часи були піддані остракізму [10, с. 199].

Спільність багатьох підходів до аналізу мистецтва слова у Ігоря Качуровського та Михайла Слабошпицького, на нашу думку, ґрунтується на професіоналізмі та великій повазі обох до таланту. У своїй «Автобіографії творчій» діаспорний вчений зауважує: «Що глибше я пізнавав світову поезію, то міцніше ставало моє переконання: усі добрі поети пишуть однаково» [2, с. 103]. Тобто однаково прекрасно. А стосовно М. Слабошпицького, то його досить велика кількість праць і художніх творів про українських талановитих митців, як на мене, своїм гуманістичним пафосом, високим поцінуванням справжнього таланту, подвижництвом у відстоюванні геніального заслуговує не лише шевченківської премії, а й високої національної нагороди не тільки в галузі літератури та мистецтва.

Повертаючись до праці, за яку Ігорю Качуровському було надано національну премію імені Тараса Шевченка у номінації «Літературознавство», звернімося до розбіжності в оцінці ним та М. Слабошпицьким пріоритетного напрямку творчості І. Качуровського. Йдеться про те, що останній, попри величезний свій внесок у поетичну галузь, вважав себе більше прозаїком. Зокрема, у передмові до «Променистих силует» М. Слабошпицький акцентує: «Цікаво, що сам Качуровський кілька разів твердив, що передо всім вважає себе прозаїком». І тут же висловлює припущення: «Можливо, це було спричинено тим, що на початках літературної біографії його легше визнавали як прозаїка» [6, с. 17]. Сам же М. Слабошпицький вважає, що «... головне в багатогранній творчій роботі Ігоря Качуровського – поезія» [6, с. 13]. Але далі, аналізуючи різноманіття таланту останнього, М. Слабошпицький підкреслює неординарну особливість його бути оригінальним як у прозі, так і в поезії.

Є у творчому доробку Ігоря Качуровського й книга автобіографічного характеру, в якій автор поєднав поезію, коментар до неї та власне прозу. Йдеться про видану 2006 року книгу «Село в безодні». Перша її частина – це, власне, поема, яка дала назву виданню. Як зауважує Іван Дзюба, фабула поеми «постала із вражень і глибоких переживань, що їх зазнав автор, повернувшись 1942 року в рідне село» [7, с. 7] і яке пережило пекло розкуркулення та голодомору. Доповнює цю поему історичний есей «Генеральна реконструкція українського села в роки 1929–1933». Тут автор залишається вірним собі як прозаїк, він у прозі «не лірик, і не патетик» [7, с. 8]. Його виклад фактів до найменшої подробиці вражає предметністю

й точністю. Це характерне і для інших його прозових творів, зокрема повісті «Шлях невідомого», «Дім над кручею», «Залізний куркуль» та найбільш автобіографічних новел – «Цибуляне весілля» й «Очі Атоса». М. Слабошпицький підкреслює, що в останній І. Качуровський демонструє «вільне володіння різними прийомами ведення прозової оповіді, легко змінює стильові манери» [6, с. 19].

До речі, коли зауважувати скрупульозність в оцінці М. Слабошпицьким інших авторів, то відзначимо його респектне ставлення до людей різнобічних обдарувань, які мають талант у кожній праці, художньому творі стилем відповідати тій чи іншій епосі. Так, наприклад, пишучи статтю «Про Петра Кралюка та його книжки», зазначає, що читаючи твори П. Кралюка один за одним, має враження, що «їх писали різні автори» [11, с. 29]. Або такий нюанс щодо книги П. Кралюка: «Кралюк – винятково вдячний матеріал, бо він щоразу пише твір дуже несподіваний, сказати б просто ризиковано-експериментальний» [11, с. 28]. І треба сказати, що як у випадку з характеристикою творчості Ігоря Качуровського, так і стосовно Петра Кралюка літературознавець М. Слабошпицький посиляється і на джерела, з яких беруть свої витoki творчі знахідки кожного. Адже інтелектуальна біографія письменників, зокрема й І. Качуровського, насичена роками освіти, викладацької та перекладацької діяльності, подорожей Україною під час репресій та війни й еміграції, що знайшло свій відгомін у темах, сюжетах і образах як прози, так і поезії. І саме на ці знакові речі реагує і автор, і дослідник, і читач.

М. Слабошпицький не випадково у вступній статті до «Променистих силует» І. Качуровського за назву взяв рядки його поезії «Мистецтво»: «Бачу я душу мою крізь прочитані книги...». Власне, ота величезна «бібліотека» засвоєної, опрацьованої та перекладеної книжної «продукції» і становила духовну значущість його духовного життя, чим він щедро і професійно ділився зі світовим суспільством, а особливо – з українцями. І це, безсумнівно, і було тією визначальною константою, яка сприяла творчому тандему І. Качуровського та М. Слабошпицького.

Водночас, окреслена проблема загалом та окремі факти взаємодії двох літераторів ще мають бути розглянуті з залученням його неопублікованих в Україні праць та епістолярію. Потребує цей процес і ґрунтовніших розвідок щодо внеску Ігоря Качуровського в освітній процес України.

Список використаних джерел

1. Астаф'єв О. Ігор Качуровський – теоретик літератури і критик. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 96–101.
2. Борсаліна О. Естетичний кодекс Ігоря Качуровського. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 102–105.
3. Борсаліна О. Ігор Качуровський: грані таланту. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 91.
4. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. Кн. І: Література європейського середньовіччя. 382 с.
5. Качуровський І. Круг понадземний: Світ. поезія від VI по XX ст. Переклади. Київ : ВД «КМА», 2007. 537 с.
6. Качуровський І. Променисті силуети. Київ : ВД «КМА», 2008. 766 с.
7. Качуровський І. Село в безодні. Київ : ВД «КМА», 2006. 85 с.
8. Качуровський І. Шлях невідомого. Проза. Київ : ВД «КМА», 2006. 443 с.
9. Скуратівський В. Ігор Качуровський – історик культури. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 94–95.
10. Слабошпицький М. «Пройти усі шляхи, що має їх життя...». *Хроніка-2000*. 1993. № 3–4. С. 192–209.

11. Слабошпицький М. «Про Петра Кралюка та його книжки». *День*. № 67–68. 12–13 квітня 2019 р. С. 28–29.
12. Слабошпицький М. Протирання дзеркала. Те чого ви не прочитаєте в історії літератури: спогади. Київ : «Ярославів Вал», 2017. 688 с.
13. Слабошпицький М. Українець, який відмовився бути бідним. Київ : Вид-во «Рада», 1994. 174 с.
14. Слабошпицький М. Українські меценати. Київ : Вид-во МП Коць «Ярославів Вал», 2001. 326 с.
15. Слабошпицький М. 25 українських поетів на вигнанні. Київ : Ярославів Вал, 2012. С. 590–621.
16. Степула Н. Ігор Качуровський – упорядник книги «Італія в українській поезії» (Львів, 1999). *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 115–116.
17. Ткаченко А. Віршознавчі рефлексії. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 106–114.
18. «У інших серце б'ється хореем, а в мене ямбом...» (Розмова з Ігорем Качуровським Тараса Унгурия). *Хроніка-2000*. 1993. № 3–4. С. 2–10.
19. Череватенко Леонід. Ігор Качуровський як перекладач. *Сучасність*. Ч. 9. 2004. С. 92–94.

В. Н. Руссова,

*Чорноморський національний університет імені Петра Могили,
г. Николаев, Україна*

ОСВЕЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ТАНДЕМА И. КАЧУРОВСКИЙ – М. СЛАБОШПИЦКИЙ

Возвращение к украинскому читателю запрещенных когда-то имен украинских писателей, начатое в 80–90-х годах XX в., продолжается благодаря таким энтузиастам-ученым, как Михаил Слабошпицкий. По его инициативе Игорь Качуровский 2006 г. был отмечен национальной премией имени Т. Шевченко за сборник литературоведческих статей «Сияющие сивьеты». Тема творческого тандема незаурядных писателей также требует дальнейших исследований на уровне переводческой деятельности И. Качуровского, а данная статья посвящена обоснованию важности scrupulous подхода к освещению наследия выдающихся деятелей украинской культуры диаспоры. Эмпатия двух адресантов базировалась на академической добросовестности каждого и любви к украинскому слову и европейской культуре. Очерк про И. Качуровского в книге «25 украинских поэтов в изгнании» М. Слабошпицкий назвал «Самый европеизированный поэт». Переписка И. Качуровского с украинскими писателями и учеными, по словам В. Базилевского, «что-то значительно большее, чем просто литературный документ».

Ключевые слова: диаспора; гуманитарий; литературовед; поэзия; критика.

V. Russova,

*Petro Mohyla Black Sea National University,
Mykolaiv, Ukraine*

THE REPRESENTATION OF I. KACZUROWSKYJ – M. SLABOSHPYTSKYI CREATIVE TANDEM

The return to the Ukrainian reader of the once-suppressed Ukrainian artists' names continues due to such enthusiastic scholars as Mykhailo Slaboshpytskyi. With his support, Igor Kaczurowskyj was awarded the Shevchenko National Prize for the collection of literary explorations "Promenyty syl'vety (lectures, papers, articles, conferences, essays, treatises)" in 2006. It was Slaboshpytskyi who wrote a preface to the publication of this collection and subsequently popularized research works, poetic and prose collections of his diaspora colleague in a number of articles. Our study focuses on emphasizing the importance of a scrupulous approach to revealing the legacy of these prominent figures in the Ukrainian diaspora culture. After a single meeting in Kyiv, they wrote each other on regular basis. The empathy of the two of them was based on their academic integrity and their love to the Ukrainian word and European culture. In the future, the scholars interested in the literature of the Middle Ages will be able to outline the place of the book by Kaczurowskyj "Generyka i Arkhitektonika" ("Literary Genres and Structure"): I. "Literatura evropeys'koho serednyovichchya" ("European Literature of the Middle Ages"). His epistolary heritage, including the so-called "novel in letters" by M. Slaboshpytskyi which was published in the book "Wiping the Mirror", is waiting for its researchers. This book is a creative tandem of the two artists, which began with the publication of M. Slaboshpytskyi's article about I. Kaczurowskyj, and then continued after the death of his diaspora partner. The essay devoted to I. Kaczurowskyj and included into the book "25 Ukrainian Poets in Exile" M. Slaboshpytskyi called "The Most Europeanized Poet". Even the letters he wrote to Slaboshpytskyi provide some valuable material for the understanding of different events in the author's life (his learning from a talented scholar B. Yarkho, the emigration difficulties on the American continent and in Europe, collaboration with like-minded people in Ukraine).

Key words: diaspora; humanist; literary critic; poetry; criticism.

ПЕРЕЙНЯТА ІДЕНТИЧНІСТЬ. ОСКАР БАУМАНН І ВІДНАЙДЕННЯ АФРИКИ

У статті розкриваються особливості художньо-документального вияву авторської ідентичності через поєднання елементів західної (європейської) і східної (африканської) свідомості. Поєднання простежується у корпусі творів, що втілюють науковий і художній дискурс. Синтетизм у мистецтві, ідеології, інтелектуальній думці наприкінці XIX – на початку XX століття породжує твори складної етіології, що працюють одночасно в кількох дискурсивних системах координат. Комплексний розгляд великих текстів автора, аналіз елементів, задіяних при конструюванні своєї ідентичності та при розкритті ідентичності інших, дозволяє виділити особливості поєднання елементів у одній особі, розкривши при цьому її «несуперечливу суперечність». Австрійський автор із німецькою освітою в німецьких та іспанських колоніях виявляється симпатиком-критиком укладу колоніального життя, що особливим чином шліфує його особисте бачення самого себе.

Ключові слова: література; дослідження; колоніалізм; ідентичність; картографування; літературизація.

Актуальна тема колоніальної / постколоніальної ідентичності вимагає відповідного розкриття через логіку її розвиток ідей та висвітлення діяльності задіяних персоналій. Специфікою вітчизняних студій є головним чином практика оцінювання (пост-)колоніалізму та відповідної ідентичності через призму англо- та франкомовного ареалів, чим із поля зору випускається великий корпус німецькомовних текстів колоніальної епохи, неактуалізованих вітчизняною наукою. Постає Оскара Бауманна, географа, етнографа, мандрівника, дипломата і письменника, яскравої фігури останньої третини XIX століття, до цього часу не була об'єктом уваги ні дослідників-літературознавців, ні філософів, котрі б намагалися осмислити ту гібридну ідентичність, що проступає через корпус його текстів. Метою цього дослідження є окреслення поля, де з австрійського походження, німецької освіти й африканського досвіду викристалізовується інстанція автора-оповідача, яка, у традиції кінця XIX століття, максимально синтетична й об'єднує риси наукового та художнього дискурсів.

Австрійсько-німецький дослідник, філософ і письменник Оскар Бауманн, незважаючи на коротке життя, встиг закріпити за собою в історії місце одного з найбільш послідовних і результативних дослідників східної частини африканського континенту. Почавши свою експедиційну діяльність у Монтенегро, внаслідок непересічних здібностей картографа вже через два роки він узяв участь в експедиції до Конго, на острів Фернандо По, у масайській експедиції, до джерел Нілу, озера Танганьїка й острова Занзібар, де у віці 32 років став австро-угорським консулом. Під час своєї першої експедиції до Узамбари він потрапив у полон, звідки зміг вибратися лише завдяки викупу, а його експедиція через масайську рівнину відбувалася вже за дорученням Комітету проти рабства. Протягом

усього періоду активної експедиційно-дослідницької роботи він написав і захистив дисертацію у Лейпцізі й отримав ступінь доктора філософії, а також опублікував низку книг і статей за результатами подорожей. Аналогічно до пізнішого, менш фактографічно орієнтованого і, безумовно, більш відомого доробку Германа Кайзерлінга, у своїх текстах він досяг специфічного поєднання формату подорожі-опису та філософського погляду на позаєвропейський (екзотичний і колоніальний) світ. Специфічне поєднання персонального досвіду (інтелектуального та тілесного), практики схематично-аналітичного представлення територій і філософського осмислення взаємопов'язаності явищ життя у недосліджених землях виділяють доробок Оскара Бауманна в особливий формат окресленої гібридизованої ідентичності інтелектуала колонізаційної епохи.

«У тропіках ніч опускається так само швидко, як спалахує сьйвом світлий день. Тоді небо стовнюється сьйливих зірок, серед яких яскравим світлом виділяється Південний Хрест. Я порівнюю життя Оскара Бауманна з таким спекотним днем у тропіках. Занадто швидко і неочікувано настала ніч; однак виразно, наче сузір'я, сяють на сторінках історії його мужні вчинки та твори, і над ними ж сумовито стоїть зоряний хрест його останніх прижиттєвих страждань» [9, с. 1], – піднесено і патетично висловився на сторінках «Neue Freie Presse» від 14 жовтня 1899 року етнолог та індолог Міхаель Габерландт у своєрідному некролозі, вміщеному на сторінках 1–3, щоправда, під заголовком «Фейлетон», після анонічного некрологу від 13 жовтня у тій же газеті [1]. Прикметно, що ту ж газетну площу, яку займає 14 жовтня некролог О. Бауманна, 13-го числа заповнює фейлетон письменника і перекладача Карла Федерна про драматургічний доробок італійського письменника Габрієля Д'Аннунціо: «пам'ять місця» на газетній сторінці утримує специфічну іронію специфічно австрійського стибу.

Більша частина тексту М. Габерландта увійшла до анонімної передмови у посмертному виданні книги О. Бауманна «Африканські нариси» [3] – єдиний суто літературний книзі з числа 60 публікацій О. Бауманна за результатами бібліографічного збирання даних, здійсненого Александером Брандтом та Паулем Кайнбахером для довідника «Австрійські мандрівники і дослідники в Африці до 1945 року» [8]. Переважна більшість публікацій – це карти й коментарі до них, нотатки інформативно-описового характеру для спеціалізованих етнографічних і географічних видань; серед них особливе місце посідають чотири великі книжні публікації: «Фернандо По і народність бубі» (текст, що існує в подвійному варіанті: сімдесятисторінковий текст дисертації [7] та його поширена й літературизована версія для книговидавця [4]), «У німецькій Східній Африці під час повстання» [5], «Узамбара та прилеглі території» [6], а також вже згадані «Африканські нариси».

Якщо оцінювати О. Бауманна саме як письменника й намагатися простежити особливості його роботи з художнім текстом, то потрібно буде визнати, що як письменник-прозаїк він жодним чином не відбувся, адже шість оповідань із посмертної збірки («Сусідній будинок», «Капелюх адмірала», «Мій друг Саладжум», «Салама», «Різікі Кондор», «Біла рабиня») не вповні літературні твори, бо являють собою своєрідні «художні ілюстрації» до науково орієнтованих інших видань, головним чином – фундаментального дослідження «Узамбара та прилеглі території». З іншого боку – великою мірою засвідчена в книгах «наука» не відповідає вимозі «чистоти» наукового дискурсу, знаходячись у проміжному просторі між фактом, емоцією та автобіографізмом. Практично всі великі наукові тексти О. Бауманна засвідчують (особливо – «Узамбара» і «Фернандо По») послідовне маніфестування «присутності героя» всередині наукового стилю.

Якщо у «Фернандо По» (1888 р.) розповідь побудована за хронологічним принципом запису подорожі, під час якої автор фіксує особливості ландшафту, природних ресурсів, населення, етнографічних прикметних ознак, то книга «У німецькій Східній Африці» (1890 р.) була написана після того, як О. Бауманн потрапив у полон, був звільнений за викуп і повернувся 1889 року до Австрії. У полоні він втратив практично всі свої інструменти й зібрані матеріали – як і його супутник географ Ганс Майер, очільник їхньої експедиції на Кіліманджаро; сума пережитого змогла вилитися саме в такий «позачасовий» текст. «Узамбара» (1891 р.) претендувала на звання фундаментальної праці – такої як «У тропіках» (1871 р.) Карла Фердинанда Аппуна [2], «Острови Палау» (1873 р.) Карла Земпера [10], а пізніше, на початку ХХ століття, таким взірцем фундаментальних досліджень і спостережень стане «Північна Суматра» (1909 р.) Вільгельма Фольца [11], – тому так само виклад матеріалу здійснений поза обрамленням подорожі й зосереджений на ахронній систематизації матеріалу.

Сумарно великі «наукові» книги О. Бауманна демонструють дифузю стилів: академічна фактографія сусидить із бюрократичною стилістичною схильністю до вибудовування ускладнених конструкцій, а автобіографічне міркування, котре простежується через складний корпус колонізаційно-расових стерео-

типів, переконань і упереджень, зливається з елементами фікціоналізації оповіді, що неочікувано надають текстам відчуття емоційності, час від часу приправляючись до того ж літературними алюзіями, наприклад, на «Сільських Ромео та Джульєтту» Готтфріда Келлера: *«Мій друг Сого відрекомендував мені свою дуже гарну дружину-Юлію і повів далі вгору через високі трави та густий туман»* [4, с. 15]. Не лише згадування імені, але й те, як автор описує селище бубі, акцентуючи люб'язність, привітність населення та «симпатичність» місцевості, відсилає до келлерівського канонічного тексту.

Уявлення про документальну літературу, яке може виступати як знаменник до Бауманнових текстів, показує, наскільки щільно позитивістський дискурс науки поєднується в нього з конструктами влади, раси, верховенства, похідною від цього стереотипізацією індивідуумів і національностей, а також – не менш шаблонними моделями представлення екзотики від найбільш широкого застосування, коли Занзібар постає як Париж у Африці (*«Під монотонний шум тертушки і глухе гупання ступи, що нагадувало звуки маленької парової машини, дівчата співали хором найновіших пісень цього співочого «східноафриканського Парижа»* [3, с. 13]), до найбільш мінімальних (чорношкірий провідник як «вигинистий син хащів» [4, с. 28]). Ця багатокомпонентність урівноважується, з іншого боку, оповіданнями з «Африканських нарисів»: через їхню фіктивність безпомилково вгадуються фрагменти з подорожей О. Бауманна, сам він з'являється або в іпостасі всезнаючого автора, або – персонажа чужої оповіді, чию особу важко не впізнати, а те, що було об'єктом опису й систематизації як географічна чи етнографічна характеристика території, стає органічним елементом художньої оповіді, тому навіть настільки різноманітні тексти утворюють цілісний корпус, їхні жанрові відмінності компенсуються однаковими напрямляючими, що відповідають тому синтезованому полю репрезентації знання, яке було властивим інтелектуальному життю наприкінці ХІХ століття та реалізоване в численній документальній літературі колоніальної тематики протягом двох останніх десятиліть кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Подібно до того, як аналогічна гібридизація простежується у П'єра Лоті більше в представленні його особистого стилю життя (житло, стиль одягу), аніж у літературних творах, що беззаперечно є більше літературою, аніж дослідженнями, хоча так само виростають із пережитого автором, «стиль» О. Бауманна демонструє певний відхід від «європейськості» до «тубільності». Достатньо великий фотоархів О. Бауманна демонструє його в європейському одязі лише на кілька світлинах, тоді як на більшості він позує в африканському арабському. До того ж, у його книгах досить послідовно фіксуються моменти злиття з оточенням, переходу європейця у статус місцевого. Наприклад, він описує, як після повернення з чергового маршу населення села набивається до нього в хижу й заважає кухареві готувати їжу. Щоб «врятувати вечерю», він іде з хижки, але натопт іде слідом за ним, *«... і мені не залишалося нічого іншого, ніж прийняти ванну в ручаї, що протікав поруч. Заледве славетні актори та співаки в Європі спричиняли такі вибухи захвату, як я цього дня*

завдяки демонстрації своєї позбавленої одягу білої шкіри» [4, с. 18]. Під час маршів, коли погода не надто сприятлива, він поводить себе так само, як і місцеві: «Цього вечора я так і не зміг перевдягти свій мокрий одяг, тому був змушений спати голим на землі, як бубі серед інших бубі» [4, с. 32]. Коли обставини змушують його входити в контакт із офіційними персонами, він намагається дотримуватися етикету, але його одяг і тоді умовно європейський, «halbwegs europäische Kleider» [4, с. 41].

До фіксації подій подорожей О. Бауманн підходить із позиції того, хто отримав безпосередній досвід і присутності на території, і залученості у події. У передмові до книги про Фернандо По він окремо зазначає, що його знання побудовано не на основі здогадок і переказів, а має в основі особисту практику. Текст для нього (і це певною мірою пояснює і надмір факту / емоцій, і недостатність науковості / літературності) – ланка передачі досвіду синтетичного характеру, без диференціації за жанром, функцією, аудиторією. Навіть «Узамбара», найбільш науковий текст, що у значній частині розділів переважаний фактографією, залишається емоційною розповіддю, не позбавленою рис як побутової розмови, так і трансляції стереотипів мислення, що не вимагають жодного наукового доказу.

Те, без чого не можна собі уявити жоден художній чи науковий текст кінця XIX – початку XX століть, а саме расова ієрархія суб'єктів і їхня взаємодія, достатньо забарвлює тексти О. Бауманна, однак картина бачення расами одна одної дещо змінена і зсунута відносно окцидентальної вісі, де в центрі всесвіту знаходиться біла людина. О. Бауманн часто делегує відображення стереотипіки рас іншому – і передає бачення населенням Африки білих, а не навпаки, як це було б логічно для європейця. Так, він переказує уявлення місцевого населення Фернандо По, для яких білі – це «рибини», адже вони приходять із моря і не говорять («Білі – це рибини, не люди, вони часом бувають затримуються на землі, та врешті-решт знову сходять на свої човни і зникають за горизонтом в океані. Як риба може володіти землею?» [4, с. 104]). Однак – це не просто всі білі, адже в системі координат місцевого населення є відмінність між білими і білими. Перш за все – це європейці англійці, потім – європейці з Остафриканської компанії, далі – європейці-бельгійці, і вже насамкінець – іспанські матроси, що нічим не відрізняються від негрів, адже так само, як і вони, досить легко переживають напади лихоманки, на яку хворіють на узбережжі [4, с. 61].

Однак ієрархія рас проступає в О. Бауманна в той момент, коли, змінюючи регіон, він переміщується у більш північний вимір і в Узамбарі повинен визначитись із системою координат, знаходячись поряд із темношкірими й арабами. Делегування уявлень тут відсутні – і, віддаючи місце на п'єдесталі рас арабам, він пише, що для місцевого негритянського населення араби стали своєрідною «облагоджуючою расою» [6, с. 23], а іслам загалом виконує для місцевих вірувань певну функцію «побілу» [6, с. 60]. Проте – це не був би О. Бауманн із його суперечливістю й синтетизацією всього в акті мислення-проговорювання, якби він так само не зазначав складність стосунків між місцевим населенням і всіма прийшлими, не виділяв у окремі пояснення наявність расових упереджень стосовно

місцевого населення – і безпеліційно не заявляв, що «найважливішу роль відіграють тут, звичайно, європейці, котрі в Танга присутні у вартій увазі великій кількості 25–30 осіб, більше, ніж загалом по Східній Африці» [6, с. 92]. Так само, у піднесено-романтизованому світлі, автор додає, що «тому, хто з моря наближається до міста, ще здалеку із зеленого обрамлення лісу сліпуче сяють білосніжні стіни німецького форту» [6, с. 93] (і «німецький форт» подано літерами в розрядку). І не забуває до того ж, характеризуючи одного з арабів, із яким він познайомився, Селімана бін Насра, назвати його «слизьким як вугор» [6, с. 114].

Те, що О. Бауманн в «Африканських нарисах» виступає не надто великим симпатиком арабського світу, котрий у його очах «втрачає чистоту» й перемішується з місцевим населенням, делегуючи рабам із місцевих завдання виховання дітей, аналогічно виявляється у стосунках із деякими білими, особливо – представниками релігійних кіл. Мандруючи до Камеруну на англійському пароплаві, він стикається з сімома американцями з «Методистської єпископальної місії», для яких не знаходить інших характеристик, ніж опис їхнього «виття гармоній та занудства гімнів» [4, с. 42], що заважає йому насолоджуватись сьйвом африканського місяця.

Безумовно, не уникаючи стереотипних пасток і часто транслуючи різноманітні упередження, О. Бауманн, тим не менш, дивиться на проблему взаємодії різних народностей і територій поглядом науковця: «Доля гуанчів Канарських островів, караїбів Вестіндії і аборигенів Тасманії нас навчили тому, із якою жахливою швидкістю зникає те острівне населення, чия замкненість життя була порушена, а біла раса вторглася в їхню територію проживання» [3, с. 18]. Однак позиція автора не полягає в збереженні «екології життя» первісних племен: висловивши занепокоєння тим, що унікальна народність може опинитись під загрозою зникнення, О. Бауманн одразу захоплено занурюється в розмірковування про те, що вже кілька століть як відкритий острів, уже більш ніж сто років на ньому присутні європейці – а, тим не менш, він чи не перша біла людина, котра потрапила сюди з експедицією. Певний відгомін такої «парної логіки» можна буде простежити пізніше, у збірці Роберта Менассе «Країна без властивостей», присвяченій австрійській ідентичності, де автор окреслить це парадоксом «entweder – und – oder» («або – або, а також»).

Африка, де дослідник врешті став австро-угорським консулом (після того, як місцеве населення Уреки визнало його людиною-бубі та зробило пропозицію стати їхнім королем [4, с. 33]) і де, читаючи посеред бушу німецьку літературну класику, він висловлюється на її користь як найкращого товариства посеред повної самотності в лісах, стала органічним середовищем, якому європейський світ програвав, бо почасти змушував О. Бауманна почувати себе не надто впевнено. Тим не менш, дописи, книги, захист дисертації, офіційна посада – все це залишалося для нього певним полюсом тяжіння, змушуючи бачити в оточенні знаки того, що було знайомим з дитинства, як, наприклад, на Фернандо По: «Справжня злива впала на нас згори, холодний вітер свистів у гіллі,

стежка перетворилася на ручай, а всі ручаї переповнилися водою. І навіть ліс, із гілок якого на нас лилася вода, а простір між деревами затягло туманом, набув рис чогось сумного і північного» [4, с. 10] – чи в Узамбарі: «... число населення приблизно у 35 000 душ, що складає приблизно 42,6 жителів на квадратний кілометр, кількість, яку можна порівняти з аналогічною в Румунії» [6, с. 12]. Не відділяючи факт від літератури, а абстрактність дослідження – від персонального досвіду, автор закріпив у власних текстах певну модель мислення території як простору «за межами і всередині», цілісного й мозаїчного, сформованого кількома одночасно активними векто-

рами думки, місця відкриття й освоєння, де ідентичність і самоусвідомлення так само коливаються між полюсами Заходу й Африки, як науково орієнтоване письмо чергується з художніми репліками.

Оскар Бауманн, як одна з багатьох фігур науково-літературного поля, представник інтелектуальної думки кінця XIX століття, виразник інтересів та уявлень європейського суб'єкта напередодні зламу епох і автор широкої палітри творів, дає значний матеріал для осмислення феномену ідентичності на межі XIX–XX століть, перебуваючи в ряду аналогічних авторів як німецького ареалу, так і інших культурних просторів.

Список використаних джерел

1. † Oskar Baumann. *Neue Freie Presse*. 13. Oktober 1899. S. 6.
2. Appun C.F. *Unter den Tropen*. Jena : Hermann Costenoble, 1871. 600 S.
3. Baumann O. *Afrikanische Skizzen*. Berlin : Dietrich Reimer, 1900. 119 S.
4. Baumann O. *Eine afrikanische Insel Fernando Poo und die Bube*. Wien und Olmütz : Eduard Hölzel, 1888. 150 S.
5. Baumann O. *In Deutsch-Ostafrika während des Aufstandes*. Wien und Olmütz : Eduard Hölzel, 1890. 224 S.
6. Baumann O. *Usambara und seine Nachbargebiete*. Berlin : Dietrich Reimer, 1891. 375 S.
7. Baumann O. *Versuch einer Monographie von Fernando Poo*. Inaugural-Dissertation. Wien : Verlag Eduard Hölzel, 1888. 67 S.
8. Brandt A., Kainbacher P. *Österreichische Forscher und Reisende in Afrika vor 1945. Eine Biographie und Bibliographie von A – Z*. Wien : Baden, 2010. 193 S.
9. Haberlandt M. *Würdigung für Oskar Baumann*. *Neue Freie Presse*. 14. Oktober 1899. S. 1–3.
10. Semper K. *Die Palau-Inseln im Stillen Ozean*. Leipzig : F.A. Brockhaus, 1873. 372 S.
11. Volz W. *Nord-Sumatra*. Berlin : Dietrich Reimer, 1903. 395 S.

Б. В. Стороха,

*Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко,
г. Полтава, Украина*

ЗАЙМСТВОВАНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ. ОСКАР БАУМАНН И ИЗОБРЕТЕНИЕ АФРИКИ

В статье раскрываются особенности художественно-документального проявления авторской идентичности через сочетание элементов западного (европейского) и восточного (африканского) сознания. Сочетание прослеживается в корпусе произведений, воплощающих научный и художественный дискурс. Синтетизм в искусстве, идеологии, интеллектуальной мысли в конце XIX – начале XX века порождает произведения сложной этиологии, работающие одновременно в нескольких дискурсивных системах координат. Комплексное рассмотрение больших текстов автора, анализ элементов, задействованных при конструировании своей идентичности и при раскрытии идентичности других, позволяет выделить особенности сочетания элементов в одном лице, раскрыв при этом ее «непротиворечивую противоречивость». Австрийский автор с немецким образованием в немецких и испанских колониях оказывается симпатиком-критиком уклада колониального жизни, что особым образом шлифует его личное видение самого себя.

Ключевые слова: литература; исследование; колониализм; идентичность; картографирование; литературизация.

B. Storokha,

*Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University,
Poltava, Ukraine*

BORROWED IDENTITY. OSCAR BAUMANN AND THE INVENTION OF AFRICA

The article discusses the peculiarities of the author's identity manifestation in his fictional and documentary texts. Being a representative of German colonialism period (both in science and in literature), Oskar Baumann is almost completely unknown to the general public. The additional fact that makes this personality truly interesting is that he was an Austrian. The research is concentrated on the way how the connection between Western (European) and Eastern (African) poles of perception are represented in the author's works. The article analyses geographical and ethnological researches of Oskar Baumann alongside with his literary texts. The author traveled a lot in the German part of East Africa, Zanzibar and Cameroon and as a result spent more time in Africa than at home. This detail of his biography influenced greatly the writer's image of himself and his ideas about the people with other backgrounds. In addition to traditional racial stereotypes, his texts offer some rather unusual opinions about Africans and about white people. The author treats the world of African colonies as a dynamic field of influences, currents, and countercurrents. Oskar Baumann's identity had changed over the years and he obviously became a hybrid person whose words in the text are often both contradictory and conflicting. The texts themselves are also quite contradictory. They combine the features of beautiful literature, travel literature and research literature. Intellectual abundance and the use of multiple styles make the texts of this author a unique phenomenon in the history of ideas at the end of the XIX century.

Key words: literature; study; colonialism; identity; mapping; document and fiction.

ОСОБИСТІСНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ БІОГРАФІЇ: УКРАЇНСЬКА СКЛАДОВА ШЕКСПІРОЗНАВЧОГО ДОРОБКУ ІРИНИ МАКАРИК

У статті розглянуто літературознавчі та театрознавчі пошуки відомої канадської дослідниці українського походження Ірини Макарик у кореляції з проблематикою ідентичності та сучасного діаспорного дискурсу. Продемонстровано, що персоналістична аксіогенеза Ірини Макарик як представниці другого покоління українських емігрантів відбувалась у контексті пов'язаної з Україною родинної історії та національно свідомого й активного діаспорного середовища. Знайомство з інтелектуальною біографією та науковим доробком дослідниці дає підстави говорити про те, що базисними конституентами її особистісної ідентичності, яка поєднує в несуперечливій єдності канадську й українську складові, виступають усвідомлення генетичної спорідненості з Україною як рідною землею батьків, небайдуже ставлення до неї, вільна орієнтація в її історії й культурі та віртуозне володіння українською мовою. Прикметними рисами її шекспірознавчих праць виступають міждисциплінарність і урахування складної взаємодії ментальності, ідеології та культурної політики. У дослідницькому наративі Ірини Макарик, присвяченому різним аспектам рецепції Шекспіра в Україні, чітко простежуються три тематичні домінанти, кожна з яких формує самостійний потужний і щедрий на наукові відкриття напрям.

Ключові слова: ідентичність; діаспора; шекспірознавство; рецепція; культурна політика; ідеологія; постколоніальні студії.

Великої актуальності в глобалізованому світі набуває осмислення екзистенційного досвіду інтелектуала, який волею долі потрапив у вир міграційних процесів, що стали прикметною рисою поступу сучасної цивілізації. За влучним спостереженням теоретика постколоніалізму Едварда Саїда, «одна з найприкріших особливостей нашої доби полягає в тому, що вона принесла більше біженців, мігрантів, переміщених осіб, ніж їх було будь-коли в історії» [25, с. 462]. Опинившись у чужому соціокультурному контексті, індивідуум зазвичай зазнає серйозних життєвих і психологічних випробувань, які спонукають його не лише до акумуляції всіх вітальних сил та енергії, а й до розмислів над власною онтологічною ситуацією і емоційним станом, до осмислення свого місця у новій незвичній для нього реальності. Якщо ж говорити про мігранта-інтелектуала, то особистий досвід не просто переживається ним як етап індивідуальної біографії, а нерідко перетворюється на об'єкт творчих або філософських рефлексій, інспіруючи смисложиттєві пошуки та породжуючи мистецькі твори, літературно-художні чи наукові тексти.

Такі інтелектуальні продукти здатні органічно або ж конфліктно входити до загального річища культури, яка, за словами українського філософа С. Кримського, «є способом побудування власного життя за рахунок

досвіду минулих поколінь... У творчих актах культури будь-яка звична, усталена формула перетворюється в незмірне дерзання думки, у привід зондування бездонних смислів і таїн буття, які потребують індивідуальної розшифровки» [11, с. 56–57]. Тож з культурологічної точки зору філософські рефлексії та творчий доробок мігранта-інтелектуала є вельми цікавим аналітичним об'єктом для тих, хто сам не скуштував ані «гіркокого хліба вигнання», ані гострого болю «безмовності на чужині», ані туги бездомності й щемливої ностальгії за втраченою батьківщиною, що поступово перетворюється зі спомину на міф. Адже цей інтелектуально-духовний продукт дозволяє глибше зрозуміти механізми формування індивідуальної пам'яті та особистої ідентичності в процесі «вписування» мігранта в нове соціальне середовище. Літератор-інтелектуал, який осмислює своє становище в міграційних процесах, по суті, відкриває для нас можливість через СЛОВО і завдяки СЛОВУ підключитися до переживання того, що раніше залишалося поза межами нашого особистого досвіду, ставить перед нами ті питання зі свого власного аксіологічного тезаурусу, які розширюють наші мисленеві горизонти, сутнісно впливаючи на нашу інтенційність, тобто на здатність нашої свідомості спрямовуватися на певний об'єкт.

Для України, перебіг новітньої історії якої визначався такими чинниками, як колоніалізм, поразка національно-визвольних змагань 1917–1919 років, Голодомор, тоталітаризм і політичні репресії, чією територією прокотилися дві світові війни, еміграційні процеси виявилися настільки потужними, що українська діаспора є сьогодні однією з найчисельніших. Вона не обмежується ані географічно (згадаймо широковідоме «нашого цвіту – по всьому світу!»), ані хронологічно, про що свідчить наявність чотирьох хвиль української еміграції (детальніше див: [5; 10; 12; 21; 22; 28]).

Але найголовніше, що еміграційний дискурс українців завжди виступає дієвим механізмом аксіогенези світового українства і материкової України, сприяючи консолідації націєтворчих зусиль, формуючи спільний соціетальний капітал, спільну колективну пам'ять. У цьому контексті доречно згадати слова Івана Дзюби, які пролунали ще в далекому 1992 році на I Всесвітньому форумі українців: «Історичне буття українського народу складалося так, що не тільки було роз'єднано й поділено його етнічну територію, а й значну частину його фізично-продуктивного, політичного, інтелектуального, культурного потенціалу витіснено за межі цієї етнічної категорії взагалі. Розсіяння по світу перетворилося на постійний процес, помітним складником якого стала політична еміграція як явище, що засвідчувало, з одного боку, національний гніт в Україні і політичний терор чужинецької влади, а з іншого, – здатність українців вести боротьбу за свою свободу й за драматичних умов вигнання» [7, с. 5].

Прикметно, що українська ідентичність, яка дуже часто посідає важливе місце у психологічній структурі особистості емігранта першого покоління, зберігає свою значущість і для наступних поколінь представників діаспори, тобто для його дітей, онуків, правнуків. Важливим чинником, що забезпечує духовний зв'язок емігранта і його нащадків з «утраченою батьківщиною», виступає збереження мови на рівні родинного спілкування, у колективній внутрішньодіаспорній комунікації (недільні школи, дитячі табори, культурні осередки, преса, мистецькі акції тощо), у творчості й інтелектуальній сфері (наука, медіа, різноманітні форми публічної самореалізації), а також у підтримці й розвитку контактів із материковою Україною.

Що стосується інтелектуалів, які є представниками української діаспори, то, говорячи про них, варто насамперед приділити увагу розгляду кореляції їхніх творчих та/чи наукових пошуків із загальноукраїнським дискурсом.

На сьогодні існує велика бібліотека наукових праць, присвячених українській діаспорі. Це і ґрунтовні монографії та підручники, написані істориками (В. Євціхотух, Р. Коен, Б. Лановик, В. Маруняк, У. Сафран та ін.), і сфокусовані на творчості українських зарубіжних письменників літературознавчі дослідження (О. Астаф'єв, М. Васьків, Р. Гром'як, Т. Гундорова, М. Жулинський, Н. Зборовська, М. Ільницький, З. Лановик, С. Луцій, В. Мацько, В. Сорока, В. Супрун, Т. Остапчук, Т. Шестопалова та ін.), і культурологічні студії (О. Антонюк, Ю. Денисенко, І. Краснодемська, Н. Кривда, В. Маркусь, О. Пелінова, М. Ратушний, Л. Тарнашинська, В. Шейко та ін.)

Коло питань, що постають у контексті вивчення інтелектуально-духовного досвіду представників української діаспори, виявляється доволі широким. До нього входять як суто теоретичні проблеми загальнофілософського та соціокультурного характеру, так і аналітичне осмислення окремих індивідуальних інтелектуальних біографій та художньої творчості українців, що проживають за межами України. Теоретичний дискурс рубежу ХХ–ХХІ століть включає активне обговорення категоріально-термінологічного апарату та методології діаспорних студій (зокрема, об'єктом дискусій стало поняття «закордонна україніка» та до певної міри синонімічні йому терміни: «творчість української діаспори», «творчість української еміграції», «українська література в екзилі», «література українського зарубіжжя», а також хронологія еміграційного руху, датування певних його хвиль та критерії, за якими визначається приналежність тієї чи іншої особи до діаспори та ін.). Останнім часом усе більшої популярності набуває осмислення таких аспектів діаспорного інтелектуально-духовного життя, як роль мови й долучення до україноцентричного комунікативного контексту, специфіка національної ідентичності та вплив середовища на персоналістичну аксіогенезу особистості, генераційні взаємини та транскультурний досвід в умовах мультикультуралізму тощо.

Зв'язок особистісної ідентичності вихідців із родин емігрантів (тобто, представників другого / третього / четвертого поколінь) з українською мовою та інтравертними вимірами генетичної пам'яті – проблема, яка сьогодні перебуває на вістрі наукових дискусій як у діаспорі, так і в Україні. Згаданий проблематиці, приміром, присвячені публіцистичні авторефлексії діаспорних митців (Ліза Грекул, Докія Гуменна, Мирна Косташ, Дженіс Кулик-Кифер, Леся Лисак, Юрій Тарнавський, Марша Форчук Скрипук, Ольга Мак та ін.) і наукові праці дослідників (О. Антонюк, С. Матвієнко, В. Маркусь, та ін.). Особлива увага при цьому фокусується на екзистенційно-психологічному досвіді тих інтелектуалів, чії батьки змушені були залишити Батьківщину з політичних причин, а також на когнітивних механізмах плекання української самототожності, які були сформовані емігрантами-вигнанцями та їхніми нащадками в діаспорі. Як наголошує літературознавець Ю. Луцький, «Плекати українську культуру на чужині можна й треба різними способами, й немає сумніву, що діаспора це виконала. Інша річ виводити українську науку чи культуру на широку світову арену. Тут уже треба іншого підходу. Щоб його здобути, треба бути самому пройнятим «чужою» культурою, бути вихованим в ній, бо лише тоді відкривається нове розуміння культури української» [14, с. 73].

У контексті теоретичних розмислів про ідентичність представників української діаспори, що народилися і сформувалися як особистості поза межами України, вельми показовою в епістемологічному плані бачиться «розшифровка» українського коду в інтелектуальній біографії відомої канадської дослідниці Ірини Макарик, яка відіграє важливу роль у модернізації українських шекспірознавчих студій. Мета цієї статті полягає у створенні феноменологічного портрету І. Макарик як

непересічної харизматичної особистості, чия інтелектуальна біографія несе відбиток її особистісної ідентичності, яка органічно поєднує в несуперечливій єдності канадську й українську складові, а також визначає сферу наукових зацікавлень та пріоритети життєдіяльності.

Зазначена мета впливає на формування дослідницького поля цієї розвідки, у якій передбачається розв'язання таких науково-практичних завдань: систематизація біографічних відомостей, залучення і осмислення фактографічної інформації (листи, мемуари, інтерв'ю тощо), аналіз проблемно-тематичного спектру, аксіологічної спрямованості та імперативів інтелектуальної та/чи мистецької діяльності. Утім, випереджаючи виклад основного матеріалу (висвітлення специфіки україноцентричної складової шекспірознавчого доробку Ірини Макарик), бачиться доцільним коротко зупинитися на термінологічній концептуалізації ключового для цієї статті поняття – «особистісна ідентичність інтелектуала», а також окреслити в загальних рисах специфіку проявів такої ідентичності в умовах мультикультуралізму та в контексті міграційних процесів.

Поняття ідентичності та пов'язана з ним проблематика перебувають сьогодні у фокусі дослідницької уваги представників практично всіх гуманітарних наук: філософії (Дж. Батлер, С. Бистрицький, Ю. Габермас, Дж. Пері, П. Рікер та ін.), соціології (В. Абушенко, А. Вільсон, Н. Попсон, Е. Сміт), психології (Е. Еріксон, Дж. Г. Мід, Ч.Х. Кулі), філології і культурології (К. Е. Аппія, Г. Бгабба, Н. Висоцька, А. Галас, Т. Гундорова, В. Дуркалевич, Ю. Крістева, Г. Співак, В. Шереметьєва та ін.). Останнім часом, значною мірою внаслідок інтенсифікації постколоніальних студій, усе активніше обговорюються питання, пов'язані з іманентною природою та літературно-мистецькими експлікаціями так званої «гібридної ідентичності» (Г. Бгабба, К. Десаї, Т. Гундорова, С. Євтушенко, Е. Саїд, С. Толкачев, А. Ф'ют та ін.).

Попри те, що сьогодні існує величезна бібліотека наукових праць, присвячених різним типам ідентичності (національна, релігійна, професійна, гендерна, соціальна, політична, класова, мовна, культурна, генераційна, вікова тощо), аксіоматичним залишається уявлення про поліморфну природу ідентичності індивідуума. Адже людське «Я», як слушно наголошує А. Артеменко, не може існувати лише в якомусь одному прояві або значенні [1, с. 14]. У цьому контексті варто пригадати також і метафоричну формулу англійського філософа доби Просвітництва Девіда Юма, який назвав людську самість «республікою Я-образів».

Говорячи про літератора-інтелектуала, важко оминати увагою його «особистісну ідентичність», яка є інтегральною моделлю, що вибудовується на поєднанні елементів базових ідентичностей, значимих для цього індивідуума. При цьому варто пам'ятати про сутнісні відмінності між категоріями «індивідність», «індивідуальність» та «особистість». Згідно з концепцією відомого культуролога Л. Баткіна, індивідність переростає в індивідуальність у рамках певної культури, коли людина усвідомлює не тільки власну «окремішність», але й особливість та цінність. Особистістю ж індивідуум стає «лише тоді, коли цією його особли-

вістю виступають свобода та незалежне самовизначення» [2, с. 81].

Для особистості завжди значимі такі концепти, як свобода волі й свідомий вільний вибір, суб'єктність та здатність до самовизначення, самоосмислення і самоконституювання. «Отже, особистісна ідентичність значно ширша за ідентичність особисту (*idem*), яка за влучним визначенням П. Рікера, є по суті самототожністю, що дозволяє індивідууму бути «самим собою» [24, с. 8–9]. Особистісна ідентичність формується на перехресті соціокультурного та біографічного контекстів; вона включає також і те, що П. Рікер визначив як *ipse*-ідентичність результат «доторкання до світу» і самооприявлення в ньому. Вчений пов'язує її з фоном, оточенням, контекстом, тобто всім тим, що є зовнішнім по відношенню до індивідуума. *Ipse*-ідентичність спрямована на віднайдення порозуміння й діалогу з оточуючим світом і репрезентує «Я» у зрозумілій для інших формі, у вигляді самосконструйованого образу себе, оповіді про себе. Французький феноменолог називає цей тип ідентичності «нарративною».

Інтелектуальна біографія – це, по суті, той нарратив, який є продуктом самоконституювання особистісної ідентичності, тобто того, що С. Грінблатт називає «*self-fashioning*» («вироблення себе») [37]. При цьому сам цей нарратив одночасно слугує важливим джерелом інформації про особистісну ідентичність його творця, оскільки вона виразно «просвічується» і у виборі проблематики художнього твору чи сфери наукового інтересу, і у визначенні сюжетних колізій чи методологічної парадигми, проступаючи крізь текстове полотно та мистецьку або академічну діяльність.

Конституювання особистісної ідентичності інтелектуала-емігранта або представника діаспори завжди корелює з його національним самовизначенням і пов'язане з аксіологічною парадигмою. Наріжними каменями тут постають вибір мови, усвідомлення власних генетичних зв'язків із батьківщиною предків, небайдуже ставлення до її історії, культури та сучасного життя. Культурна свідомість особистості, яка належить до діаспори, завжди є гібридною [6, с. 4] і «структурується через складну обопільну гру пам'яті й нарративу та ускладнюється дискурсами історії і культури» [27, с. 178].

Для представників першого покоління емігрантів втрачена чи покинута батьківщина завжди залишається місцем особистої індивідуальної пам'яті і може набувати певної емоційної забарвленості та політико-ідеологічних конотацій унаслідок проявів таких гібридних модальностей, як: вимушена асиміляція, гостре відчуття бездомності, безмовності та ностальгії, політичний нонконформізм та прагнення всіма можливими способами долучатися до продукування позитивних змін. Для їхніх нащадків концепт генетичної батьківщини є продуктом комплементарної взаємодії мікроісторичного (родинного, біографічного), культурного та міфологічного нарративів. Особистісна ідентичність тих представників другого й наступних поколінь вихідців із України, що відносять себе до діаспори, включає згаданий концепт до свого аксіологічного ядра, яке впливає на ціннісну інтенційність. Остання завжди

«пов'язана з ментальною і вольовою активністю, з мотивами і потребами, виходячи з яких суб'єкт шукає те, що може мати цінність, ...конститує ціннісні смисли» [20, с. 267]. Отже, присутність України в ментальному просторі та культурній свідомості діаспорян, які сформувалися як особистості в інших країнах і є громадянами цих країн, сутнісно впливає на їхні діяльнісні пріоритети, сприяючи включенню української тематики до сфери професійної реалізації та поля наукових зацікавлень. Вона також зумовлює актуалізацію питомих українських топосів, кодів і міфологем у мистецькій творчості.

У цьому контексті надивовижу оригінальним і водночас надзвичайно цікавим з філософсько-культурологічної точки зору є феномен Ірини Макарик – канадської інтелектуалки, внесок якої у дослідження української рецепції Шекспіра та репрезентацію вітчизняного досвіду осягнення його творчості у світовому шекспірознавчому просторі важко переоцінити. Тож здійснено короткий екскурс в «історію питання».

Біля витоків нашого Українського міжуніверситетського шекспірівського центру, що був створений 2009 р. у Запоріжжі, стояла дискусія про кризу в українському шекспірознавстві, яка розгорнулася на популярному інтернет-порталі «Літакцент» після публікації у січні 2009 року полемічної статті Марка Соколянського [26]. Цей відомий український філолог, професор, який нині мешкає в Німеччині, висловив думку про неприсутність українського шекспірознавства у світовому інтелектуальному просторі. Свою статтю він розпочав із розлогої анотації на той час ще дуже «свіжої» книги Ірини Макарик з вельми промовистою назвою: «Shakespeare in the Undiscovered Bourn» («Шекспір у невідкритому краю»), яка вийшла друком у видавництві Торонтського університету (University of Toronto Press). Така назва, що містить словосполучення із шекспірівського «Гамлета» (undiscovered bourn), одразу ж, за словами М. Соколянського, «провокує питання: «Що ж за край такий мається на увазі й чому він досі невідкритий», а також спонукає замислитись над тим, чому ця ґрунтовна розвідка про специфіку «осягнення спадщини великого британця українською літературою, театром та не в останню чергу – гуманітарними науками», була написана й видана в Канаді» [26]. Подальші роздуми стосовно стану шекспірівських студій в Україні, з яким автор статті був добре обізнаний, оскільки протягом двох десятиліть виконував функції українського кореспондента щорічника «Всесвітня Шекспірівська бібліографія» («World Shakespeare Bibliography»), дали йому підстави для вельми невтішного вердикту, що шекспірівська критика в Україні, яка вела свій відлік ще з часів Івана Франка, не може похвалитися якимись вагомими здобутками чи хоча б висхідної тенденції, що було очікуваним після здобуття державної незалежності. Професор М. Соколянський, зокрема, зазначав: «Чи не порвався зв'язок часів у шекспірознавстві в Україні... Не беруся – тим паче на відстані – однозначно відповісти на такі нелегкі питання, але пов'язую саме з цими ознаками те, що Україна багато років залишалася «невідкритим краєм» для світового шекспірознавства. ... Повер-

таючись до книги Макарик, хотів би наголосити на тому, що ця серйозна праця має зацікавити не тільки українських колег, а й видавців. Треба, нарешті, серйозніше замислитися над сучасним станом, а ще більше – над майбутнім українського шекспірознавства. Згадую при тому вислів одного солідного (на жаль, уже покійного) заокеанського історика і теоретика літератури: «Стан шекспірознавства визначає культурний рівень літературної науки у кожній країні». Хтось сприйме цей вислів як перебільшення. Але, гадаю, варто поставитися до цих слів досвідченого вченого не просто як до цікавого парадокса» [26].

Саме з цих слів, а також із ремінісцентної назви монографії Ірини Макарик, так влучно проінтерпретованої Марком Соколянським, і розпочала свій відлік історія Українського міжуніверситетського шекспірівського центру, якому вдалося суттєво змінити загальну ситуацію з шекспірівськими студіями в Україні. Про це свідчать і дванадцять захищених дисертацій з шекспірознавчої проблематики, і започаткування часопису «Український шекспірівський дискурс», і той факт, що у черговому перевиданні популярної енциклопедії «The Oxford Companion to Shakespeare» за 2016 вперше з'явилася стаття «Ukraine», яка відкриває рубрику на літеру «U» [56]. У ній йдеться про здобутки вітчизняного шекспірознавства та сучасний стан шекспірівських студій в Україні.

Отже, влучно використана Іриною Макарик шекспірівська метафора стала своєрідним тригером наших розмислів про долю вітчизняного шекспірознавства, справжнім науковтвірним чинником. Це підтверджує здатність літератури бути «культурою в дії» (Луї Монроз) та наглядно ілюструє вкрай важливе для філологів біблійне твердження: «Спочатку було слово...».

Ірина Євгенівна Макарик народилася в Торонто у 1951 році, її батьки належали до другої хвилі української еміграції. Ця хвиля, що хронологічно припадала на період Другої світової війни та повоєнні роки (1943–1945 – 1950-ті рр.), була позначена домінунантним політичним мотиваційним екзильом [5; 10; 22; 28]. Як зауважує І. Жифарська, «українці виїжджали за межі держави через політичні переслідування ідейних поглядів, на знак протесту проти обстановки у країні, з метою реалізації своїх державницьких задумів у можливих умовах і допомоги окупованій політично і морально Україні. Втікаючи за кордон, українці також прагнули зберегти у часі й просторі духовну культуру України, продовжити її існування. І, врешті, оголосити всьому світові про ту ситуацію, що склалася в державі» [8, с. 307].

Саме в такій родині, де свідомо зберігалася пам'ять про втрачену Батьківщину, де плекались українські культурні традиції та мова як один із визначальних етноідентифікаційних чинників, закладалися основи ментальності й ціннісні уявлення Ірини Макарик – майбутньої дослідниці, чиї шекспірознавчі студії стануть згодом впливовим чинником деколонізації українського гуманітарного дискурсу.

Роль батьків у процесі формування особистості Ірини була надзвичайно вагомою: знайомство зі сповненими болісних спогадів сімейними історіями,

вписаними у метанаратив трагічної долі України першої половини ХХ століття, заклало надійне аксіологічне тло, на якому відбувалося самоконституювання суб'єктності майбутнього науковця. Її дослідницька оптика дозволила поєднати суто літературознавчу аналітику українських художніх текстів та мистецьких практик з глибоким розумінням сутності процесів транскультурації в Україні часів Російської імперії, а також механізмів практичної реалізації радянської культурної політики і тоталітарного терору, від яких постраждали її батьки.

Батько дослідниці – Євген Макарик (1914–2011 рр.) – родом із Бойківщини (м. Тарнава). З раннього дитинства зазнав важких випробувань, у яких гартувався сильний характер і співчутливе ставлення до чужої біди. Його батько Антон помер невдовзі після повернення з італійського фронту Першої світової. Мати, яку звали Емілія, сама виховувала трьох дітей за дуже складних суспільно-політичних і економічних умов. Попри всі труднощі, Євгенові ще до початку Другої світової війни вдалося отримати вищу освіту, він відзначався шляхетними манерами і вишуканим смаком і через це отримав у родинному колі прозвище «маленький лорд». До того ж він був глибоко віруючою людиною, тож за часів німецької окупації неодноразово надавав підтримку євреям, ризикуючи власним життям. Прагнення свободи та несприйняття обох тоталітарних режимів (нацистського і комуністичного) спонукало його шукати долю на американському континенті. Оселившись у Торонто, він активно долучився до політичної діяльності українців у Канаді, яку вважав «країною великих можливостей». Євген Макарик завжди жваво цікавився ситуацією на материковій Україні, тож у 1991 році радо вітав здобуття нею незалежності.

Не менш тяжкі життєві випробування випали і на долю матері дослідниці Людмили Ціхонської-Макарик (1920–2012 рр.), яка народилася на Волині (м. Матіїв, нині Луків). Коли на Волинь прийшла Радянська влада, у родині Ціховських конфіскували все майно. Дев'ятнадцятирічний брат Людмили був закатований НКВСниками за доносом сусіда. Під час війни прямо у їхній будинок влучив снаряд і дівчина зазнала тяжких ушкоджень (операцію їй довелося робити прямо на кухонному столі). Попри великі ризики та смертельну небезпеку, Людмила доставляла таємні повідомлення українським повстанцям, що переходили в лісах. У 1944 році вона переїздить до Мюнхена, де навчається в університеті і в 1948 році захищає магістерську дисертацію з фармакології. Згодом у Торонто виходить заміж за Євгена Макарика, який допомагає всій її родині перебраться до Канади. Пані Людмила володіла шістьма мовами та писала вірші для дітей українською.

Батьки, за словам самої пані Ірини, з раннього дитинства прищепили їй любов до України і до книжки. Ця любов, вочевидь, і визначила її подальшу долю та сферу професійних зацікавлень. Інтерес до України, її культури, минушини й сьогодення зберігається і у власній родині дослідниці. Разом із чоловіком Ярославом Зайцем вони виховали двох доньок – Наталію і Ларису, які також не байдужі до

української тематики. Про це свідчить зокрема те, що у вищезгаданій монографії про Леся Курбаса авторка з особливою теплотою і м'яким гумором висловлює вдячність членам своєї родини, «які довго мирилися з присутністю за обіднім столом ще двох чоловіків, Шекспіра і Курбаса, і терпляче та зацікавлено слухали... й захочували» [17, с. 264].

Вельми показово, що з Україною, а точніше з історією Київської Русі, пов'язала свою професійну діяльність і Наталія Заяць. Нещодавно вона захистила дисертацію з середньовічної історії, де чимало уваги приділено постатям княгинь Анни та Ольги. Працюючи з текстами давньоруських літописів, серед яких Початкове літописне зведення (1090-ті роки), найдавніші версії «Повісті временних літ» Нестора Літописця (1113 р.) – Лаврентіївський список (1377 р.) та Іпатіївський список (кінець 1420-х рр.), вона активно підключається до полемічного дискурсу, що протягом декількох десятиліть розгортається у світовій медієвістиці навколо історії, редакційних «виправлень» та проблематики цих текстів. Пріоритетними зонами її наукового інтересу виступають релігійні аспекти (відображення процесів християнізації Русі у найдавніших літописних зведеннях), роль вінченосних жінок у політичному й культурному житті Київської Русі. Нещодавно стаття Наталії Заяць «Соціально-політична роль принцес у Київській Русі 945–1240 рр.», надрукована у солідному виданні «A Companion to Global Queenship» (2018), була відзначена престижною нагородою Канадської Асоціації українських студій як краща публікація 2017–2018 років. У своєму інтерв'ю стосовно її стажування в Українському науковому інституті Гарвардського університету (HURI) Наталія Заяць говорить про подальші наукові плани, які також пов'язані з українським контекстом, зокрема, вона має намір дослідити особливості візуальних репрезентацій у книжкових ілюстраціях, на прикрасах та предметах повсякденного вжитку навидовижу цікавої кореляції жіночної ідентичності давньоруських княгинь з їхнім суспільним статусом та владним дискурсом [38].

Тож, як бачимо, попри те, що Ірина Макарик належить до другого покоління емігрантів та сформувалася як особистість далеко за межами України, її зв'язок з генетичним корінням є міцним і продуктивним. Це покоління, як стверджують дослідники діаспорного соціокультурного середовища, неодмінно зустрічається з викликом: чи то асимілюватися, добровільно відмовившись від мови батьків, чи то інтегруватися в простір Канадської культури, будучи двомовним і зберігаючи та плекаючи етноментальні традиції свого роду. Для Ірини Макарик вибір був очевидним, адже в родині завжди говорили українською, вона з дитинства відвідувала українську школу, була членкинею молодіжної організації «Пласт», відпочивала і навчалася у молодіжному таборі «Стежки культури», пройшла Курс українознавства, намагалася не пропускати жодної вистави української трупі «Заграва», яка ставила п'єси українських авторів, у тому числі Лесі Українки.

Особистісна ідентичність Ірини Макарик, яка закінчила університет Торонто і стала професором

літератури та історії театру в Оттавському університеті, вибудовувалася в питомо українському інтелектуально-духовному середовищі родини та цілком сприятливому контексті, створеному представниками української діаспори. Прикметно, що вона вважає українську мову панівною у своїй власній родині, пише вірші українською [18; 19], багато перекладає, у 1970-ті роки створила молодіжну секцію Спільки українських журналістів і вела українську програму на телебаченні. Разом із професором Теофілем Кісом, вона організувала кафедру україністики в Оттавському університеті, неодноразово виступала ініціатором і організатором наукових конференцій на українську тематику. Активна україноцентрична діяльність Ірини Макарик переконливо засвідчує слушність висновків Максима Кирчаніва (автора ґрунтовної праці «Америка & Україна: література і ідентичність») про те, що українська діаспора в Канаді вирізняється своєю організованістю, яка проявляється у різноманітній активності, націленій на збереження мови і культурних традицій, і водночас у дієвому долученні до суспільно політичного життя. Як наслідок, саме вихідці з України відіграли «лідуючу роль в підготовці і проведенні мультикультурної політики» [9].

Укорінене у біографічному наративі внутрішнє відчуття приналежності одночасно до двох культурних традицій (канадської та української) перманентно культивувалося Іриною Макарик через прилучення до багатьох професійних інституцій та асоціацій. З юності вона активно співпрацювала з Українським шекспірівським товариством, яке було засноване у 1957 році в Гейдельберзі (Німеччина) і центр якого згодом, наприкінці 1970-х років, перемістився до Канади. У збірниках «Українська шекспіріана на Заході» неодноразово наголошується на тій великій ролі, яку відіграла Ірина Макарик у роботі Управи Українського шекспірівського товариства, у підготовці до друку праць своїх старших колег, зокрема Валеріяна Ревуцького, у здійсненні масштабних шекспірознавчих досліджень та репрезентації їхніх результатів на міжнародних конференціях [29, с. 86, 93, 94, 30, с. 27–39, 106, 108, 109, 110]. Прикметно, що ще в далекому 1982 році на Другій сесії Українського шекспірівського товариства в Оттаві нею було виголошено доповідь «Інтерпретація Шекспіра в Україні», яка заклала підвалини подальшого системного і поліаспектного вивчення особливостей української рецепції творчості англійського драматурга та його впливу на творчість наших митців. Саме Ірина Макарик у 1991 році виступила редактором збірника наукових статей на вшанування пам'яті професора Константина Біди – видатного промоутера українознавства в діаспорі, засновника відділу слов'янських студій в університеті Оттави, другого президента УШТ [39].

Сьогодні дослідниця є членом Міжнародної шекспірівської асоціації (International Shakespeare Association), Канадської асоціації славистів (Canadian Association of Slavists), Канадської асоціації викладачів англійської мови (ACCUTE – Association of Canadian College and University and Teachers of English), Асоціації сучасних мов (MLA – Modern Language Association), Асоціації шекспірознавців Америки

(Shakespeare Association of America). З-під її пера вийшло кілька десятків ґрунтовних філологічних праць, тематика яких відображає широкий діапазон її наукових зацікавлень, які включають теорію та історію літератури, театрознавство та інтермедіальні студії. Написана нею «Енциклопедія сучасної теорії літератури» («Encyclopedia of Contemporary Literary Theory», 1993) [35] перекладена перською, арабською та китайською мовами. У 2001 році вона ввійшла до престижного переліку «Сто найвпливовіших книг, виданих у Видавництві університету Торонто». Ірина Макарик є автором низки праць з українського модернізму та історії театру, в тому числі монографій «About the Harrowing of Hell: A Ukrainian Play in Its European Context» (1989) [40] та «Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation» (у співавторстві з Вірляною Ткач, 2010) [55], укладачем поетичної збірки «Поэза Традиції: Антологія модерної української поезії в діаспорі» (1993) [23]. Найновішою книжкою І. Макарик є «April in Paris: Theatricality, Modernism and Politics at the 1925 Art Deco Expo» (University of Toronto Press, 2018), де також згадується про презентацію українського мистецького внеску (зокрема Леся Курбаса) на цій славнозвісній виставці. Прикметною рисою її дослідницького кредо є міждисциплінарність: свою наукову місію вона вбачає у тому, щоб розбудувати мости між різними галузями науки, такими як англїстика, театральні студії, славїстика, історія та культурна політика.

Загальноновизнаним є внесок Ірини Макарик у розвиток світового шекспірознавства. У її науковому доробку представлена як аналітика власне шекспірівських творів (зокрема, двотомник «Comic Justice in Shakespeare» (1980) [42], статті «"Let's make the best of it" The Late Tragedies of Shakespeare» (1990) [45], «"Dwindling into a Wife" Cleopatra and the Desires of the (Other) Woman» (1996) [43], «Macbeth and the Birth of a Nation» (2002) [46] та ін.), так і дослідження особливостей рецепції художньої спадщини англійського генія в різних культурних контекстах (зокрема, монографія «Shakespeare in Canada» (2002) [51], статті «Calibans All: Shakespeare at the Intersection of Colonialisms» (2004) [41], «Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism» (2006) [54], «Shakespeare Inside out: Hamlet as Intertext in the USSR 1934–1943» (2014) [53] та ін.)

Особливе місце серед праць рецептивної проблемно-тематичної орієнтації посідають літературознавчі та театрознавчі розвідки, що присвячені різним аспектам сприйняття творчості Шекспіра в Україні. У дослідницькому наративі Ірини Макарик, присвяченому українській шекспіріані, можна виокремити три магістральні сюжети.

Перший – сфокусований на вивченні специфіки рецепції англійського генія українськими класиками, зокрема, Тарасом Шевченком («North by North West': Shevchenko and Shakespeare», 1991) [47] та Лесею Українкою («Ophelia as Poet: Lesya Ukrainka and the Woman as Artist», 1993) [49]. Прикметною рисою методологічної установки дослідниці тут виступає відмова від впливології і прагнення відчутти, виявити, дослідити як онтологічні й естетичні причини звернення українських авторів до Шекспіра, так і сам

характер їхнього творчого діалогу з англійським генієм.

У другій зі згаданих статей, приміром, авторка висуває та обґрунтовує гіпотезу, згідно з якою Леся Українка ідентифікувала себе одночасно і з Гамлетом, і з Офелією. Принц Данський був близький їй як поет-інтелектуал, як трагічний герой, у психологічній структурі якого поєднуються відзначена З. Фрейдом істеричність та жіночність, що проступає у схильності зачаровуватися словами. З Офелією – покинутою, зруйнованою, доведеною до божевілья й передчасної смерті – Лесею Українку ріднили поетичність природи та жіноче ество, що страждало через пригніченість.

На думку Ірини Макарик, Леся Українка сприймала Офелію не як «патетичну фігуру другого плану», а як багатогранний, самодостатній, значимий в художньому аспекті образ, який у її мистецькій уяві стоїть в одному ряду з такими жіночими фігурами, як Сапфо, Джульєтта, Леді Макбет. За словами дослідниці, «Насичена алюзіями, її (Лесина – *Н.Т.*) Офелія втотує риси схвильованого митця, чуттєвої закоханої, зрадженої коханки і божевільної жінки» [49, с. 338]. Таку інтерпретацію образу Шекспірової героїні Ірина Макарик пояснює, з одного боку, тим, що для самої поетеси, в чийй творчості зустрічається чимало сповнених драматизму художніх образів мисткинь, пророчиць і божевільних, така духовна організація, як і ситуація вимушеного мовчання, були дуже близькими. У цьому дослідниця вбачає певну суголосність героїнь Лесі Українки з поглядами теоретиків фемінізму кінця ХХ століття. З іншого боку, авторка статті переконливо доводить, що для адекватного розуміння як власної творчості поетеси, так і особливостей сприйняття нею жіночих постатей світової літератури (поетеси Сапфо, дружини Данте, чиє ім'я не збереглося у людській пам'яті, Офелії, Леді Макбет, героїнь «Лісової пісні», «Камінного господаря», «Боярині» та «Блакитної троянди») вкрай важливим є залучення соціокультурного контексту, в якому відбувалися рецепція або творчий акт, а також ухвалення гендерної позиції суб'єкта.

Ефектний вигляд має «прочитування» дослідницею імпліцитних смислів «Ангела помсти» крізь призму шекспірівської інтертекстуальності під феміністичним кутом зору: «Коли Офелія / дружина Данте / Жінка пригнічується, тоді на перший план виходить Леді Макбет. Тим не менш, як наполягає поет, діалог не завершено... Поема наголошує, що жодне із завершень не є можливим; для жінки жодна з ролей насправді не прийнятна» [49, с. 345].

Продуктивним бачиться і «вписування» рецептивного дискурсу та творчості поетеси у соціополітичний контекст Російської імперії, яка репресивно стримувала розвиток українського мистецтва і мови, прирікаючи націю на безмовність. Така оптика дозволяє Ірині Макарик акцентувати на прагненні Лесі Українки через поетичне слово та активізацію смислотвірного потенціалу шекспірівських алюзій і ремінісценцій позбавитися гендерного і політичного тиску.

Дослідниця детально аналізує чисельні прояви гамлетівської і ширше літературної та мистецької інтертекстуальності у творчості української поетеси, акцентує увагу на відлунні інших художніх інтерпретацій великої трагедії Шекспіра в її поезіях. Так, приміром,

цікавими є паралелі між ліричним віршем «Хотіла б я уплисти за водою», що входить до циклу «Ритми», та полотнами «Смерть Офелії» Ежена Делакруа і «Офелія» Еверетта Мілле [49, с. 351]. Заслуговує на увагу акцент на проблемно-тематичному перегуку цього твору з іншим «гамлетівським» віршем поетеси – «То Be or Not to Be?», а також фіксація суголосності Лесиного бачення поетичного натхнення з концепцією творчого екстазу Джона Кітса [49, с. 350–351].

Запропонований канадською дослідницею літературознавчий аналіз окремих поезій і текстових фрагментів, сюжетних колізій чи образів переконливо демонструє масштабність творчої особистості, широку загальнокультурну ерудицію і оригінальність художнього мислення Лесі Українки як геніальної поетеси світового рівня. Згадана стаття, що була надрукована в авторитетному виданні «Canadian Review of Comparative Literature», вводить класика української літератури до лектури західних філологів, чому значною мірою сприяють поетичні тексти, що подані у дзеркальному варіанті: англійські переклади (у тому числі й здійснені самою авторкою статті) – оригінали. Крім того, запропонована І. Макарик стратегія ідентифікації та інтерпретації інтертекстуальних зв'язків творів Лесі Українки з «Гамлетом» Шекспіра дозволяє нам відчувати, як саме відбувається семантична активізація обох текстів (термін З. Бен-Порат [34]). Дослідниця ретельно простежує, як елементи великої трагедії «входять» до смислової палітри, значеннєвої будови чи архітектоніки творів української поетеси, і водночас демонструє, як ці твори відкривають нові обрії розуміння складних місць і непроясненостей Шекспірового шедевра, за яким не випадково закріпилася репутація літературного сфінкса. Образи Офелії і Гамлета, сцена з Привидом і розмова Гамлета з Полонієм, проблема божевілья і самогубства, жіночої пригніченості і екзистенційної самотності – все це при розгляді крізь оптику художніх рефлексій української мисткині набуває оригінального гендерно детермінованого трактування. Варто зауважити, що запропонований Іриною Макарик підхід дозволяє говорити про метатекстуальність творів Лесі Українки, про їхню спроможність стати повноцінною реплікою у багатовіковому культурному діалозі з англійським генієм. На мою думку, і сам дослідницький наратив, і пафос цієї статті переконливо ілюструють думку М. Бахтіна про гносеологічну продуктивність художнього діалогізму: «Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих епох смисли ніколи не можуть бути стабільними (назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть змінюватись (оновлюючись) у процесі наступного майбутнього розвитку діалогу. В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, в його процесі вони знову пригадаються і оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді» [3, с. 373].

Другий «магістральний сюжет» української шекспіріани Ірини Макарик пов'язаний зі специфікою гамлетівського дискурсу в українській культурі раннього радянського періоду (від Жовтневої революції до середини 1930-х років, що ознаменувалися посиленням

політичного терору) та за часів Другої світової війни. Попри те, що сама дослідниця не використовує термін «гамлетівський дискурс» у термінологічному сенсі, по суті її публікації готують надійний емпіричний ґрунт для його запровадження, оскільки в них йдеться про такі важливі конститuentи дискурсу як гамлетівська інтертекстуальність в українській радянській поезії (“Periphery against Centre: Hamlet in Early Soviet Ukrainian Literature”, 1991 р. [50]) та театральні репрезентації Шекспірової трагедії на теренах України («Гамлет» і проблема зволання: Шекспір на Україні», 1995 р. [15], «Нічийна земля: "Гамлет". Львів, 1943», 2004 р. [16]). Спільним аксіологічним вектором літературознавчої та театрознавчої аналітики тут виступає викриття постколоніальної природи українського гамлетівського дискурсу радянського періоду. Такий підхід детермінований особистісною ідентичністю дослідниці, для якої важливим ціннісним імперативом постає виявлення і критичне осмислення практик колоніального і тоталітарного тиску на мистецтво.

Назва статті «Периферія проти центру: «Гамлет» в українській поезії раннього радянського періоду» містить алюзивну відсилку до теорії полісистеми ізраїльського вченого Ітамара Івен-Зогара, який досліджував специфіку кореляції перекладної та оригінальної літератури у межах цільової полісистеми, де має місце протистояння «центр-периферія» [36]. Згідно з цією теорією, місце перекладних творів у полісистемі культури-реципієнта (центральне чи периферійне) залежить виключно від самої полісистеми, тобто такі твори за певних умов здатні кидати своєрідний виклик центру, перетворюватися на чинник оновлення літературного репертуару. Розвиваючи ідею І. Івен-Зогара про спроможність «периферійних» структур впливати на домінуючу літературну систему, Ірина Макарик наголошує, що апропріація Шекспіра українською культурою (йдеться про переклади, адаптації, театральні постановки та використання тем і образів у власній літературі) стала своєрідним викликом «центру», тобто тогочасним панівним ідеологічним та естетичним нормам [50, с. 281].

Акцентуючи увагу на тому, наскільки складним був шлях Шекспірового «Гамлета» до української аудиторії, дослідниця і в цій публікації, і у двох наступних послідовно й переконливо доводить визначну роль цього твору в обстоюванні права України на власну суб’єктність. Віртуозно використовуючи підходи, сформовані в лоні постколоніальної критики, вона показує, як в українській поезії 1920–1930-х років, зокрема у творах М. Рильського, М. Бажана, Є. Плужника, образ Гамлета (а в тогочасних умовах він сприймався насамперед як «людина, що забагато думає») став своєрідним барометром ідеологічної орієнтації [50, с. 282]. Такий ракурс розгляду гамлетівської інтертекстуальності був новим як для тогочасного українського, так і для діаспорного [33] літературознавства. У монографії Г. Вервеса, приміром, ремінісценції у віршах М. Рильського репрезентувалися виключно як «засоби то інтелектуалізації, то поетичної експресії, то творчого змагання, то, нарешті, підсилення тексту посиленням на авторитет» [4, с. 31]. Натомість Ірина Макарик розглядає чотири «шекспірівських» вірші поета як відображення сумно-

звісної «хроніки злетів і падінь українського письменства, яке на початку радянського режиму намаглося кинути виклик центру» [50, с. 287], тобто тому вбачає в них вияв спротиву зростаючим тенденціям придушення свободи творчого, національного і політичного волевиявлення.

У ґрунтовній праці М. Шаповалової «Шекспір в українській літературі» (1976 р.), яка писалася за часів згасання хрущовської відлиги і активного поновлення репресій проти української інтелігенції, поема М. Бажана «Смерть Гамлета» представлена як твір, пройнятий «духом боротьби за цілісну особистість людини соціалістичного суспільства» [32, с. 193]. У статті І. Макарик ця поема вписується у контекст сталінських ідеологічних чисток і загальна панорама розширюється за рахунок апеляцій до творчості й трагічних доль таких визначних постатей української культури, як М. Зеров, М. Хвильовий, Є. Плужник. Якщо радянська критика наголошувала, що М. Бажан був надзвичайно войовниче налаштований не проти самого Гамлета, а проти гамлетизму як втілення роздвоєності й соціальної пасивності, то дослідник із діаспори Б. Шнайдер всю поему вважав декларацією відданості сталінському режиму, де Гамлетові «приписані» невластиві риси – лицемірство і підлість [33, с. 42]. Ірина Макарик, поставивши текст поеми М. Бажана поруч із віршем Є. Плужника «Ходить... Все ходить...», виносить суттєво відмінний вердикт. Вона наголошує, що об’єктом критики у тогочасному соціумі постає саме Гамлет як особистість, що є антиподом новому радянському позитивному герою, позбавленому будь-яких сумнівів і готовому цілковито підкорити всі свої прагнення й волю «великим ідеалам» соціалізму. Література, якій більшовики відводили роль «коліщатка і гвинтика» партійної роботи, мала подавати читачам гамлетівський тип особистості в потрібному ракурсі. Деякі митці – як, приміром, М. Бажан – гостро засуджували цей тип за його несприйняття «ленінської правди класових битв», натомість інші – М. Рильський та Є. Плужник – самі ототожнювалися з Принцом Данським у пошуках сенсу буття.

Запропоноване Іриною Макарик ще у 1990-ті роки прочитання гамлетівського інтертексту в українській радянській поезії крізь призму постколоніальної критики знайшло подальший розвиток у сучасних літературознавчих студіях в Україні. Так, приміром, Ю. Черняк, аналізуючи «Смерть Гамлета» М. Бажана доходить висновку, що в цьому творі відбувалася «гносеологічна підміна референта, коли герою Шекспіра і його епосі приписувалися абсолютно чужі риси», а це в свою чергу призвело до «деконструкції смислового ядра концепту гамлетівських вагань та деформації ціннісної семантики як самого образу, так і трагедії в цілому» [31, с. 14]. Іншу інтерпретацію згаданої поеми пропонують Мар’яна і Зоряна Лановик, які розглядають її «в контексті суперечки про гамлетизм, що розгорілася в тогочасному середовищі української еміграції, де образ Гамлета став своєрідним символом інтелектуальної дискусії» [13, с. 88]. Вони припускають, що М. Бажан був обізнаний з ідеологемою політичного гамлетизму (Д. Донцов, Є. Маланюк) – «роздвоєності

й нерішучості» української нації, що призвели її до втрати шансу на власну державність [с. 89].

Надзвичайно інформативним і насиченим несподіваними, як на перший погляд, але вельми продуктивними в епістемологічному плані компаративними спостереженнями, є здійснений Іриною Макарик аналіз першої української постановки «Гамлета» на українській сцені (Львів, вересень 1943 року). Він увиразнює тезу про те, що в тогочасному історичному й політичному контексті вона була «не лише декларацією війни проти традиційно-етнографічного вузько-пропагандистського сприйняття мистецтва, а й своєрідним культурним еквівалентом проголошення української незалежності» [16, с. 306].

У додатку до статті з вельми промовистою назвою «"Гамлет" і проблема зволікання: Шекспір на Україні» Ірина Макарик наводить хронологічний фактаж щодо можливого знайомства українського загалу з цією трагедією в період 1796–1958 років, акцентує увагу на тому, що в умовах колоніалізму, а за радянських часів – так званого інтернаціоналізму, долучення українців до творчості англійського класика сприймалося як виклик політичній системі, яка категорично відмовляла їм у праві на будь-яку сурядність і суб'єктність. Тож, «Історія "Гамлета" на Україні – це історія зволікання, тільки не гамлетівського, а історичного. Кожна спроба поставити "Гамлета" витворює своєрідний сюжет про боротьбу нації за свою політичну і культурну суб'єктність, про пошуки нею для себе нових ритмів, відмінних від ритмів імперського барабана» [15, с. 75–76].

Особистісна ідентичність дослідниці дозволяє їй тонко відчутти і осягнути складну взаємодію політики і культурних практик, ідеологічного і естетичного. Таке інтуїтивне усвідомлення важливості виявлення зв'язків між загальнонаціональним і персоналістично-приватним контекстами, між індивідуальною екзистенцією і поступом історії генетично укорінене у спогадах батьків, що були безпосередніми свідками того, як жилося на Західній Україні за часів більшовицької, а згодом і німецької окупації. Додаткової переконливості й логічної аргументованості її розмислам надають доречні апеляції до авторитетних історичних праць (Р. Стайс, О. Субтельний та ін. Глибоке розуміння того, наскільки суттєво й драматично на індивідуальні долі творців першого українського «Гамлета» вплинули сталінські репресії, дозволило І. Макарик з'ясувати, як саме конкретна постановка корелювалася з національними почуттями та естетичними уявленнями її творців. Декілька акторів львівської трупи, зокрема В. Блавацький, О. Стешенко, Я. Геляс і режисер Й. Гірняк, свого часу працювали разом з геніальним Лесем Курбасом, якого було страчено в 1937 році в урочищі Сандормох. Та й сам Й. Гірняк, як чільний актор курбасівського «Березоля», провів сім років у радянських концтаборах. «Вибір "Гамлета" для постановки під час війни, – зазначає Ірина Макарик, – міг великою мірою сприйматись як утеча від необхідності діяти... В українському контексті "Гамлет" мав, однак, цілком інше, справді трагедійне значення... Проблема гамлетівського зволікання була близькою й зрозумілою українцям, поставленим у ситуацію подібного вибору,

коли і дія, і бездіяльність були однаково прогративними для них у плані політичному й однаково сумнівними у плані моральному» [15, с. 81]. Тож робота над першою українською постановкою «Гамлета» була для її творців своєрідною маніфестацією продовження естетичної традиції та збереження ідеологічної позиції у надзвичайно складній історичній ситуації, вона стала для них актом громадянської мужності.

Стаття «Нічийна земля: "Гамлет". Львів, 1943» [16] є розширеною і концептуально поглибленою версією попереднього дослідження, що було представлено на семінарі «Шекспір і націоналізм», організованому Американською шекспірівською асоціацією. Залучаючи раніше невідомі українським фахівцям матеріали рецензій на виставу, спогади її творців та глядачів, І. Макарик створює панорамну картину реалізації надзвичайно сміливого в політичному плані творчого задуму. А компаративний аналіз дозволяє їй виявити опозиційність творчого підходу Й. Гірняка до панівної в тогочасному радянському театрі естетики (етнографізм, пропагандистський пафос, мелодраматизм, оптимістичне забарвлення трагедійності тощо) та провести паралелі між ставленням комуністів і нацистів до театру, В. Шекспіра і його «Гамлета».

Залучення великого масиву інформації про те, як пропагандистська машина Геббельса «виправдовувала» англійського драматурга, перетворюючи його на «нетипового англійця», цілком придатного для німецького Рейху [16, с. 316], з одного боку, прояснює, чому нацисти дозволили львівській трупі поставити «Гамлета». З іншого боку, ця інформація засвідчує, що у обох тоталітарних режимів (комуністичного і нацистського) мала місце очевидна подібність механізмів «обробки» літературного і ширше – мистецького матеріалу на догоду ідеології та прагматичним цілям. Ця ідея Ірини Макарик надихнула українського дослідника Ю. Черняка на те, щоб простежити, як саме у 1930–1950 роки, за часів зміцнення позицій тоталітарного режиму в СРСР, здійснювалася цілеспрямована ідеологічна міфологізація постаті Шекспіра. Наріжними каменями радянського міфу про Шекспіра стали, на його думку, «концепт шекспірівської народності та теза про органічний зв'язок його художнього методу з реалізмом, а ідеології – з гуманізмом, стрижнем якого є симпатія до трудящих мас» [31, с. 11].

Третю пріоритетну сферу шекспірознавчих зацікавлень Ірини Макарик, де українська складова її ідентичності органічно накладається на ґрунтовний театрознавчий досвід, формують шекспірівські постановки в українському театрі 1920–1930 років. Праці з цієї проблематики, зокрема статті "Heresies of Style: Some Paradoxes of Early Soviet Ukrainian Modernism" (2001 p.) [44], "On the World Stage: The Berezil in Paris and New York" (2010 p.) [48], монографія «Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics» (2004 p.) [52] та її українська версія – «Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років» (2010 p.) [17], переконливо демонструють, наскільки тернистими були шляхи засвоєння Шекспірової спадщини в радянській Україні перших постреволюційних десятиліть. Розглядаючи

авангардні Курбасівські постановки «Макбета» (1919–1920 рр., 1924 р.), вистави Панаса Саксаганського («Отелло», 1926–1939 рр.), орієнтовані на народницьку традицію, а також еклектично-епігонську версію «Сну літньої ночі» (1927 р.) Гната Юри, Ірина Макарик супроводжує театрознавчий аналіз доречними апеляціями до біографій митців та історичної конкретики (постанови й ухвали радянського уряду щодо культурної політики, статистичні дані про наслідки її реалізації).

Такий підхід дозволяє не лише виявити та критично осмислити складні механізми взаємодії ідеологічного і естетичного дискурсів, а й продемонструвати, як саме відбувалося «перетворення Шекспіра» в тогочасній Україні. Воно полягало насамперед у спрямованих на подолання «подвійного провінціалізму» модерністичних спробах Леся Курбаса використати англійського генія як один із інструментів формування нової театральної мови [17, с. 51] і руйнації сформованого тривалою колоніальною ситуацією стереотипного уявлення про виключно етнографічно-побутовий характер українського театру, а також у виробленні надзвичайно небезпечної, зважаючи на посилення радянського тоталітаризму, стратегії спонування до «аналітичної відповіді і на власний час, і на шекспірівський» [17, с. 103].

Ірина Макарик майстерно вписує творчі пошуки Леся Курбаса в синхронний їм контекст європейського модернізму, активно долучаючись до теоретичних дискусій про специфіку національних варіантів модернізму. З'ясовуючи відмінності українського модернізму від західноєвропейського і російського, вона робить вкрай важливий висновок про історичну та геополітичну детермінованість його унікальної своєрідності. «Для українців, – зазначає вона, – звернутися до свого минулого означало також подолати розриви, спричинені зовнішніми чинниками, виробити культурну тяглість, відроджуючи давні гідні традиції й одночасно пов'язуючи ці форми і підходи крізь призму сучасних обставин та ідеологій – політичних, соціальних, естетичних» [17, с. 50]. Так, розгляд мистецьких імперативів Леся Курбаса, що зафіксовані у його теоретичних рефлексіях і втілені в експериментальних версіях «перетворення» Шекспіра, увиразнює ідею масштабності постагі українського режисера. Його творчі пошуки були суголосні естетичним установкам відомих новаторів театральної думки – Гордона Крега, Всеволода Мейерхольда, Олександра Таїрова – та певною мірою випереджали у часі славнозвісні відкриття засновника епічного театру Бертольда Брехта.

Значну увагу приділяє дослідниця і режисерським інтерпретаціям Шекспіра, запропонованим Панасом Саксаганським і Гнатом Юрою, художньо-естетичні імперативи яких були принципово відмінними від Курбасівських авангардних експериментів. Прикметно, що ця відмінність декларується авторкою вже на рівні назв розділів монографії («Проти реалізму: "Макбет" Курбаса (1924)», «"Справжній" Шекспір: "Отелло" Саксаганського», «Вперед до соцреалізму: "Сон літньої ночі" у постановці Гната Юри») та інтригуючих заголовків підрозділів («Шекспір проти Шекспіра», «"Справжній" Шекспір», «Дорога в ортодоксальність»).

Продуктивним є програмовий для театрознавчих праць Ірини Макарик принцип поєднання ретельної

реконструкції самого «тіла» конкретної вистави, що здійснювалася на основі архівних документів (листи, режисерські щоденники, протоколи режисерських лабораторій, спогади учасників вистав і самовидців, рецензії критиків, анкетні опитування глядачів, матеріали диспутів, дискусій тощо), з детальним аналізом художньої природи певних естетичних новацій та породженого ними критичного та ідеологічного резонансу. Така дослідницька стратегія дозволяє створити цілісну стереоскопічну картину театрального життя в Україні 1920–1930-х років, що постає як фрагмент масштабного пазлу нашої національної історії і, водночас, як важлива і щедра на режисерські знахідки сторінка історії світового театру. Крім того, цей розлогий і захопливий екскурс у «складне візантійське плетиво культурної політики, імперської й постколоніальної ментальності, мов і цінностей» дає нам можливість краще відчутися всю складність і гнучкість ролі Шекспіра у процесах культурного будівництва в радянській Україні, зрозуміти, наскільки неоднозначним було в ті часи ставлення до світової класики, наскільки полярними були стратегії її засвоєння й апропріації та наскільки широким був діапазон її використання для різних за своєю аксіологічною спрямованістю ідеологічних і соціокультурних потреб.

Знайомство з науковим доробком Ірини Макарик засвідчує значимість і високу питому вагу україноцентричної проблематики у структурі її шекспірознавчих зацікавлень, що, безперечно, корелює з особистісною ідентичністю дослідниці. Проблемно-тематичний спектр її літературознавчих і театрознавчих праць є доволі широким, при цьому Шекспір та особливості рецепції його постаті й творчості на теренах України посідають у сфері її академічних інтересів чільне місце. Саме завдяки Ірині Макарик західне шекспірознавство ще у 80-ті роки минулого століття отримало можливість ознайомитися з унікальним українським досвідом колоніальної / постколоніальної апропріації Шекспіра, відчуття його відмінності від імперського російського досвіду та зрозуміти його своєрідність за радянських часів. Вона першою артикулювала думку щодо доцільності й продуктивності вивчення українського шекспірівського дискурсу в контексті постколоніальних студій, що згодом стало одним із основних напрямків наукової діяльності Українського міжуніверситетського шекспірівського центру.

Представлені в працях Ірини Макарик прийоми і моделі аналітичної експлікації рецептивних феноменів з урахуванням складної взаємодії ментальності, ідеології та культурної політики помітно розширюють дослідницькі горизонти українських шекспірознавців. Успішно апробовані нею методологічні підходи, що спрямовані на реконструкцію «живого досвіду» театральних репрезентацій та виявлення специфіки і художньо-естетичної продуктивності того інтертекстуального діалогу, який вели з ренесансним англійцем українські митці, суттєво збагачують арсенал дослідницьких стратегій вітчизняного літературознавства.

Усвідомлення генетичної спорідненості з Україною як рідною землею батьків, небайдуже ставлення до

неї, глибоке розуміння проблемних аспектів нашої історії й культури та віртуозне (навіть на рівні поетичної творчості!) володіння українською мовою – ось ті базисні конституенти особистісної ідентичності, що рельєфно проступають в інтелектуальній біографії канадської дослідниці Ірини Макарик. Формування її культурної свідомості відбувалося під впливом пов'язаної з Україною родинної історії та патріотично налаштованого й активного діаспорного середовища, і це, безперечно, вплинуло на визначення її академічних пріоритетів та формування методологічної парадигми. Зумовлена особистісною ідентичністю інтелектуально-світоглядна відповідальність Ірини Макарик відчутно проступає і в її україноцентричних працях, що сприяють

подоланню згубної інерції комплексу етнокультурної меншовартості, який тривалий час культивувався імперським та радянським тоталітарним владним дискурсами, і в її плідній співпраці з українськими шекспірознавцями та театрознавцями. Особистісна ідентичність І. Макарик обумовлює також її інтелектуально-світогляду відповідальність, котра відчувається у україноцентричних працях, що сприяють подоланню згубної інерції етнокультурної меншовартості, тривалий час насадженої імперським та радянським владними дискурсами, в її плідній співпраці з шекспірознавцями й театрознавцями України, у активній популяризації українського досвіду рецепції Барда на міжнародних шекспірознавчих форумах.

Список використаних джерел

1. Артеменко А. П. Функціональність ідентичності. *Гуманітарний часопис : збірник наукових праць*. Харків, 2012. № 2. С. 13–19.
2. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. Москва : РГГУ, 2000.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979.
4. Вервес Г. Д. Максим Рильський в колі слов'янських поетів. Київ : Наукова думка, 1972.
5. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997.
6. Гундорова Т. Василь Махно, або Як стати американським поетом. *Махно В. Поет, Океан і Риба: вибрані вірші 1993–2018*. Харків : Фоліо, 2018. С. 3–14.
7. Дзюба І. Нагнітання мороку: від чорносотенців ХХ ст. до українофобів початку ХХІ ст. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2011.
8. Жифарська І. Література та еміграція. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори): Літературно-науковий збірник*. Випуск 4. Київ – Херсон : Просвіта, 2007. URL: <https://prosvita-ks.co.ua/visnik-tavriyskoji-fundaciyi-vipusk-4/irina-zhifarska-literatura-ta-emigraciya-grani-zitkennnya>.
9. Кирчанів М. Амегука & Україна: література і ідентичність. Вороніж, 2010. URL: <http://ejournals.pp.net.ua>.
10. Костюк Г. У світі ідей і образів. *Сучасність*. – 1983.
11. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ : ПАПААН, 2003.
12. Лановик Б. Д., Траф'як М. В., Матейко Р. М. Внесок української еміграції в розвиток національної та світової культури. Тернопіль : Економічна думка, 2000.
13. Лановик М. Лановик З. Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. С. 74–106.
14. Луцький Ю. З двох світів: Публіцистика. Естетика. Історіософія. Київ : Гелікон, 2002.
15. Макарик І. «Гамлет» і проблема зволікання: Шекспір на Україні. *Світовид: літературно-мистецький журнал*. Київ – Нью-Йорк, 1995. № IV(21). С. 75–89.
16. Макарик І. Нічийна земля: «Гамлет». Львів, 1943. *Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії*. Т. CCXLV. Львів, 2003. С. 306–323.
17. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років». Київ : Ніка-Центр, 2010.
18. Макарик І. П'ять віршів. *Сучасність*. 1971. Ч. 5. С. 49–50.
19. Макарик І. Шість поезій. *Сучасність*. 1984. Ч. 9. С. 3–6.
20. Маринчак В. Інтенціональне дослідження ціннісної семантики в художественному тексті. Харків : Фоліо, 2004.
21. Погребенник Ф. Еміграція і література. *Слово і час*. 1991. № 10. С. 22–28.
22. Погребенник Ф. З Україною в серці: Нариси-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1995.
23. Поза Традиції: Антологія модерної української поезії в діаспорі / Ред. Богдан Бойчук, упорядник Ірина Макарик. Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1993.
24. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і літера, 2002.
25. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007.
26. Соколянський М. Криза в українському шекспірознавстві? *ЛітАкцент*. URL: litakcent.com/2008/01/.../mark-sokoljanskij-kryza-v-ukrajinskomu-shekspiroznavstvi.
27. Толкачев С. П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе. *Знание. Понимание. Умение*. 2013. № 2. С. 177–182.
28. Українська еміграція: від минувшини до сьогодення : навч. посібник / за ред. Б. Лановика. Тернопіль : Чарівниця, 1999.
29. Українська шекспіріана на Заході – 1. Edmonton : Slavuta Publishers, 1987.
30. Українська шекспіріана на Заході – 2. Edmonton : Slavuta Publishers, 1990.
31. Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ, 2011.
32. Шаповалова М. Шекспір в українській літературі. Львів : Вища школа, 1976.
33. Шнайдер Б. «То не Шекспір! (Смерть Гамлета М. Бажана). *Українська шекспіріана на Заході – 2*. Edmonton : Slavuta Publishers, 1990. С. 40–44.

34. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1976. P. 105–128.
35. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms / General Editor and Compiler Iren Makaryk. Toronto : University of Toronto Press, 1993.
36. Even-Zohar I. Polysystem Studies. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Volume 11:1. Durham : Duke University Press, 1990.
37. Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. Chicago : University of Chicago Press. 1980.
38. HURI Fellow Talia Zajac Wins Prize for Kyivan Rus' Article. URL: <https://huri.harvard.edu/news/news-from-huri/376-huri-fellow-talia-zajac-wins-prize-for-kyivan-rus-article.html>.
39. 'Living record': Essays in Memory of Constantine Bida (1916–1979) / ed. by Irena R. Makaryk. Ottawa: University of Ottawa Press 1991.
40. Makaryk I. About the Harrowing of Hell: A Seventeenth-Century Ukrainian Play in Its European Context / ed. by Irena R. Makaryk. Dovehouse Editions Inc., 1989.
41. Makaryk I. Calibans All: Shakespeare at the Intersection of Colonialisms (2004). URL: <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/1403/10-makaryk.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
42. Makaryk I. Comic justice in Shakespeare's comedies. *Salzburg Studies in English Literature, Jacobean Drama Studies*. Bd. 2. Salzburg : Inst. f. Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1980. S. 361–383.
43. Makaryk I. «Dwindling into a Wife» Cleopatra and the Desires of the (Other) Woman. *Elizabethan Theatre XIV*. P. D. Meany : University of Waterloo, 1996. P. 109–125.
44. Makaryk I. Heresies of Style: Some Paradoxes of Early Soviet Ukrainian Modernism. *Shakespeare and the Modern Theatre*. London : Routledge, 2001. P. 142–159.
45. Makaryk I. «Let's make the best of it». The Late Tragedies of Shakespeare. *Українська шекспіріана на Заході*. Том 2 / ред. Яр Славутич. Едмонтон : Славута, 1990.
46. Makaryk I. Macbeth and the Birth of a Nation Elizabethan. *Theatre XV/XVI*. P. D. Meany : University of Waterloo, 2002. P. 109–125.
47. Makaryk I. «North by North West»: Shevchenko and Shakespeare. *Slavic Drama. The Question of Innovation* / ed. A. Donskov, R. Sokolosky, R. Weretelnky et al. Ottawa, 1991.
48. Makaryk I. On the World Stage: The Berezil in Paris and New York. *Makaryk I. R., Tkacz V. Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto : University of Toronto Press, 2010. P. 479–514.
49. Makaryk I. Ophelia as Poet: Lesya Ukrainka and the Woman as Artist. *Canadian Review of Comparative Literature*. 1993. V. 20.3/4 (September – December). P. 337–354.
50. Makaryk I. Periphery against Centre: Hamlet in Early Soviet Ukrainian Literature. 'Living record': Essays in Memory of Constantine Bida (1916–1979) / ed. by Irena R. Makaryk. Ottawa : University of Ottawa Press 1991. P. 281–293.
51. Makaryk I. R. Brydon D. Shakespeare in Canada: a world elsewhere. Toronto, Ont. : University of Toronto Press, 2002.
52. Makaryk I. Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 2004.
53. Makaryk I. Shakespeare Inside out: Hamlet as Intertext in the USSR 1934–1943. *History, Memory, Performance*. Basingstoke : Palgrave, 2014. P. 116–134.
54. Makaryk I., Price J. G. Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism. Toronto : University of Toronto Press, 2006.
55. Makaryk I., Tkacz V. Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation. Toronto : University of Toronto Press, 2010.
56. Ukraine. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Second Edition / edited by Michael Dobson, Stanley Wells, Will Sharpe, and Erin Sullivan. Oxford : Oxford University Press, 2016. С. 542–543.

Н. Н. Торкут,
Запорожский национальный университет,
Запорожье, Украина

ЛИЧНОСТНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ: УКРАИНСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ШЕКСПИРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИРИНЫ МАКАРИК

В статье анализируются литературоведческие и театроведческие поиски известной канадской исследовательницы украинского происхождения Ирины Макарык. Продемонстрировано, что персоналистический аксиогенезис Ирины Макарык – как представительницы второго поколения украинских эмигрантов – происходил в контексте связанной с Украиной семейной истории и национально сознательного и активного диаспорного окружения. Знакомство с интеллектуальной биографией и научными достижениями исследовательницы позволяет говорить о том, что базисными конститuentами ее личностной идентичности, которая объединяет канадскую и украинскую составляющие в органичную целостность, выступают осознание генетической связи с Украиной как родной землей родителей, небезразличное отношение к ней, глубокое понимание ее истории и культуры, а также блестящее владение украинским языком. Примечательными чертами ее шекспироведческих работ являются междисциплинарность и акцент на сложном взаимодействии ментальности, идеологии и культурной политики. В исследовательском нарративе Ирины Макарык, посвященном различным аспектам рецепции Шекспира в Украине, четко прослеживаются три тематические доминанты, каждая из которых формирует самостоятельное направление.

Ключевые слова: идентичность; диаспора; шекспироведение; рецепция; культурная политика; идеология; постколониальные студии.

N. Torkut,
Zaporizhzhya National University,
Zaporizhzhya, Ukraine

**PERSONALITY IDENTITY AS A FACTOR OF INTELLECTUAL BIOGRAPHY FASHIONING:
THE UKRAINIAN COMPONENT IN SHAKESPEARE STUDIES
OF IRENA MAKARYK**

The article is aimed at the analytical explication of the Ukrainian segment in the Shakespearean scholarship of Irena Makaryk, a well-known Canadian researcher of the Ukrainian origin. The academic novelty of the research is determined by the fact that her literature and theater studies are examined in correlation with the range of problems of identity and modern diaspora discourse. The axiological genesis of Irena Makaryk as a representative of the second generation of the Ukrainian emigrants has been developing in the context of her family history and the Ukrainian diaspora environment that is a nationally conscious and active one. These factors greatly influenced her academic priorities and the formation of her methodological paradigm. An acquaintance with the scholar's intellectual biography and works proves that her personality identity that combines Canadian and Ukrainian parts in nonconflicting unity includes the high estimation of genetic affinity with Ukraine as the native land of her parents, sympathetic attitude toward it, a deep knowledge of its history and culture and an excellent command of Ukrainian language. The characteristic features of her Shakespearean works are interdisciplinarity and taking into account the complicated interplay of mentality, ideology, and cultural politics.

Irena Makaryk's research on different aspects of Shakespeare appropriation in Ukraine distinctly exhibits three thematic dominants that give rise to three topical directions. The first one, that focuses on the reception of the Bard's dramatic method and works by Taras Shevchenko and Lesya Ukrainka, discovers the ontological and aesthetic foundations as well as the character of the creative dialogue the famous Ukrainian poets carried on with the English genius. The second direction highlights the specificity of the Hamletian discourse in Ukrainian culture of the early Soviet period (poetry of M. Rylsky, M. Bazhan, E. Pluzhnik) and during the Second World War (the first Ukrainian production of "Hamlet" in Lviv in 1943). Irena Makaryk reveals colonial and totalitarian pressure on the art community and brings to light its hidden mechanisms. The third direction of the Ukrainian-centered Shakespearean studies of Irena Makaryk, aimed at reconstructing the "life experience" of producing Shakespeare on the Ukrainian stage of the 1920s and 1930s, demonstrates a wide range of using Shakespeare for various socio-cultural purposes and/or ideological demands.

Key words: identity; diaspora; Shakespeare studies; reception; cultural politics; ideology; postcolonial studies.

ВІД ЕТНІЧНОГО ДО ТРАНСНАЦІОНАЛЬНОГО: УКРАЇНСЬКА КАНАДСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ПОШУКАХ ДОМУ

Досліджується специфіка формування національної ідентичності у різних генерацій канадців українського походження та особливості репрезентації множинної ідентичності в художньому просторі творів українських канадських авторів. Моделі ідентичностей, які описують українські канадські автори, мають ознаки перехідності, зміни, помежів'я.

Визначальним для подолання кризи особистісної ідентичності для митців слова є питання переосмислення психічної локації дому. Дім є основоположним фактором формування / (ре)конструкції національної ідентичності для громади, яка відщепилася від своєї нації, і намагається вкоренитися в чужому соціокультурному просторі. Дім виступає символом приналежності, вкоріненості народу, своєрідним маркером набуття / втрати батьківщини. Невизначеність психічної локації дому українських канадських авторів спричинює розмивання ідентичності та, як наслідок, призводить до перманентного коливання між двох культур.

Ключові слова: національна ідентичність; українські канадські автори; покоління; дім; подвійна ідентичність.

Останніми роками у світі посилюються не тільки глобалізаційні, уніфікуючі процеси, які засвідчують стирання кордонів між країнами, культурами й націями, але й на противагу їм запускаються механізми ревіталізації, самозбереження націй, що характеризуються актуалізацією національних прагнень, поживленням інтересу до національного життя. Такі тенденції безсумнівно є амбівалентними: з одного боку вони сприяють збереженню націй і кристалізації національної ідентичності, а з іншого – можуть призводити до крайніх виявів національної самосвідомості, що часто спричинює міжетнічні конфлікти і навіть війни.

Різні аспекти ідентичності вивчали З. Фройд, Е. Дюркгейм, Е. Еріксон, Е. Гоффман, З. Бауман, П. Бергер, Е. Сміт, П. Рікер та ін. Етнокультурна, національна ідентичність стає об'єктом досліджень сучасних зарубіжних та вітчизняних науковців С. Гантінгтона, К. Хюбнера, П. Сороки, Т. Цимбал, М. Козловця, Ю. Арутюняна, Т. Рудницької та ін.

Моделі національної ідентичності української діаспори в Канаді у річищі сучасних теорій досліджують Ярс Балан, М. Тарнавський, Дж. Кулик Кіфер, М. Косташ, Н. Тучинська, М. Кирчанов, Л. Грекул, Л. Ледоховські, М. Саруп, Б. Куртіс, С. Мисак, Ф. Глісон, Ф. Свиріпа, В. Сучака та інші.

Попри значний інтерес науковців до проблеми національної ідентичності, збереження якої в контексті сучасних глобалізаційних соціально-культурних зрушень видається все більше актуальним, недостатньо

вивченими залишаються питання переосмислення місця існування/мешкання (що формує зміст концепту «дому» в сучасному контексті) та ідентичності для переміщених осіб. Особливого значення набуває самоідентифікація для іммігрантів, які перебувають у ситуації різновекторного руху: змушені пристосуватись до всеохопних глобалізаційних змін та водночас орієнтуватись на соціокультурні реалії країни імміграції. Вивчення окресленої проблематики на тлі тотальної кризи ідентичності у сучасному світі і визначають актуальність цього дослідження.

Метою розвідки є з'ясування специфіки формування національної ідентичності (у її зв'язках з іншими модусами) у різних генерацій канадців українського походження та особливостей вираження множинної ідентичності в художньому просторі творів українських канадських авторів; дослідження представлених проблем кризи особистісної ідентичності в англійській українській канадській літературі та шляхів її подолання авторами.

Поняття «ідентичність» увійшло в науковий обіг завдяки книзі американського психолога Е. Еріксона «Ідентичність: юність і криза» у другій половині ХХ ст. У своїй праці Е. Еріксон не дає точного визначення запропонованого поняття. Він розуміє ідентичність як усвідомлення особистістю чітко усталеного і повністю сформованого «образу себе» по відношенню до навколишнього світу.

За Е. Еріксоном ідентичність передбачає індивідуальну тотожність особистості (незмінність у просторі),

але водночас є складовою певної групової свідомості, яка забезпечує і зв'язок з минулими поколіннями і наступність у засвоєнні цінностей та традицій (цілісність усвідомлення себе в часі) – це так звана групова ідентичність (суспільна, культурна, національна, гендерна тощо) [див.: 7].

Сьогодні ідентичність стає «призмою, крізь яку розглядаються, оцінюються і вивчаються численні важливі риси сучасного життя» [4, с. 20]. Міграція передбачає розірвання зв'язків з «минулими поколіннями» і відповідно призупиняє процес «засвоєння цінностей та традицій», віддаляє мігрантів від звичної групи і наближує до іншої, чужої групи.

Як цілком справедливо зазначає Т. Цимбал, «для іммігранта важливо не тільки включитися в нове соціокультурне середовище, а й зберегти національну ідентичність, яка допоможе запобігти особистісним деструкціям та вкоренитися на новому ґрунті» [6, с. 131]. Одна з найбільш істотних проблем для іммігрантів – це входження в нове соціокультурне середовище, обживання чужого простору, пошук свого нового дому (оскільки старий втрачено), що означає забезпечення потреби в стабільності та захищеності. Без відчуття осілості, вкоріненості неможливе досягнення повного психологічного комфорту. «Важливо знати звідки ми, – зазначає М. Саруп, – усі люди створюють дім. Усі люди мають місце, до якого вони відчувають прив'язаність, приналежність. [...] Ми маємо досягнути силу і привабливість дому» [20, с. 181].

На психічний рівень сприйняття дому як важливий фактор досягнення свого вкорінення в чужий простір звертає увагу Д. Портус: «... для багатьох україно-канадців у ландшафті прерії накреслюється місце, на яке вони можуть проектувати «психічну локацію» свого етнічного дому» [16, с. 95].

З часом, як зазначає Л. Тарнашинська, відбувається «неунікний процес обживання чужого простору як увиходження в простір Іншого, коли під час розгортання цього простору неминуче переакцентується (чи децентралізується) опозиція батьківщина/чужина...» [5, с. 417].

За словами Ж. Ігартуа, національна ідентичність існує настільки, наскільки вона усвідомлюється колективно. Вона потребує постійного втілення, уособлення тощо [див.: 8]. Якщо відштовхуватись від ідеї, що ідентичність «релятивна», на думку Єрмоєнко, і виходити із переконання, що остання визначається тільки за відмінностями від іншої групи або за подібністю до неї, то тоді вона (ідентичність) є «безкінечною подорожжю в пошуках себе» [2, с. 25].

Як вважає М. Саруп, ідентичність – це конструкт, який не лише може змінюватись завдяки подорожі, [...] але який з огляду на його тяглість і мінливу природу сам може бути мандрівкою [20, с. 2].

У психології «криза ідентичності» – обов'язковий етап розвитку особистості, притаманний юності або ранній зрілості. Це переосмислення «образу себе» по відношенню до навколишнього світу, «переформатування» власного образу індивідом на різних етапах його взаємодії з іншими людьми. Для людей, які волею обставин змушені шукати собі нову батьків-

щину, переосмислення себе в оточуючому світі може відбуватися в будь-якому віці. Так звана «криза ідентичності», загострене відчуття «перебування в прикордонній зоні», у зоні «перетинів двох культур», як свідчать канадські автори українського походження, – явище неминуче і час появи його визначається індивідуальними обставинами кожного. Інтелектуали у своєму прагненні подолати кризи переносять власні переживання у площину художніх та публіцистичних творів, нерідко вдаються до наукових досліджень проявів гібридної ідентичності у іммігрантів. Люди, які не належать до кола інтелектуалів, часто на підсвідомому рівні виражають свою «подвійну сутність». Це проявляється в появі фольклорних творів, сфокусованих на рефлексіях щодо переїзду, батьківщини, досвіду «обживання чужого простору», перенесенні елементів рідної культури в чужу тощо.

Зрозуміло, що характер рефлексій з приводу національної приналежності докорінним чином відрізняється у представників різних генерацій. Якщо перше покоління було (і вважало себе) українцями, друге покоління належало Канаді, але вони водночас відчували себе українцями (подвійна ідентичність), то третє і четверте покоління є канадцами, які просто пам'ятають про своє українське коріння (без наповнення цього знання емоційною інформацією).

Для українських емігрантів першої хвилі (1890-ті роки), які шукали в чужому канадському краї передовсім землю, яка гарантує їм стабільність і забезпеченість, відчуття дому співвідноситься саме з прив'язаністю до землі (оскільки це були переважно безземельні селяни). Їхня мандрівка повинна завершитись тут – у канадській прерії, де вони перетворять дикі землі, засаджені лісом, на благодатний ґрунт, і де вони побудують свій новий дім. Іммігрантський досвід освоєння прерії описує І. Кириак, автор першої епічної історії переселення українців у Канаду (трилогія «Сини землі», 1939–1945 рр.).

Для другого покоління канадських українців, які народились і виростили в Канаді, вже очуттєвлюється і сприймається як дім цей простір – Канада – і стає чужою батьківщиною їхніх батьків, яку вони знають тільки за оповідями (переакцентування понять батьківщина/чужина). Земля предків поступово сакралізується для колишніх переселенців і міфологізується для їхніх дітей та онуків. Проте, як зазначають канадські дослідники, «родова мандрівка не закінчилась для молодшого покоління україно-канадців, оскільки вони продовжують боротьбу із своїми множинними ідентичностями» [20, с. 4].

Джордж Рига – автор з українським корінням, котрий зумів зі своїми гостро соціальними текстами контекстуально вписатись у мейнстрим канадської літератури. Досвід обживання чужого простору іммігрантами з України та Польщі описаний у його п'єсі «Лист до мого сина» (1984 р.). Головний герой п'єси – старий Іван Лепа пише листа своєму дорослому сину з метою примирення. У творі зображено конфронтацію між старшим поколінням (емігрантами) та молодшим (їхніми дітьми), між селом (старий мешкає на фермі) та містом (син Стефан живе у місті), між

старим світом (покинутою батьківщиною) та новим (Канадою), між українською ідентичністю та канадською. Батько не тільки намагається випросити прощення у сина за власні необдумані вчинки, скоєні в молоді роки (він вважає себе мимохіть причетним до передчасної смерті дружини Гані, матері Стефана), але й ділиться досвідом, пов'язаним із покинутою батьківщиною (національна складова колективної ідентичності), ніби прагне передати його у спадок молодшому поколінню. Тим самим старий Лепа апелює до національної свідомості сина, на символічному рівні прагне вберегти національну пам'ять та історію від забуття переселенцями, які тепер пов'язані з покинутою батьківщиною лише генетично. Проте, Стефан (заочно) виступає представником нової генерації українців-іммігрантів, яка виросла на канадських теренах і не відчуває особливої потреби у збереженні національної спадщини. Це покоління вкорінене в канадський ґрунт, його дім тут, на новій батьківщині.

Старий Лепа перебуває в ситуації «поза» або «поміж»: поза соціумом, поза історією, поза знаходженням. Він людина, якої не існує. За документами чоловік мертвий, вважається загиблим під час вибуху на шахті 1934 року, де він працював разом з іншими іммігрантами. Тут варто згадати (за словами А. Гамала) центральну тезу сучасних дискусій про феномен ідентичності – поняття «бездомності» [див.: 1]. Багатовимірна (екзистенційна, національна, соціальна) «бездомність» Івана Лепи визначається з одного боку втратою дому (покинута батьківщина) і неспроможністю «вкорінення» в чужій країні (відторгнення канадським соціумом), а з іншого боку – неможливістю довести факт свого фізичного існування.

Ситуація набуває справжньої трагіфарсовості, коли соціальний працівник Ненсі, котра прагне допомогти чоловіку встановити його особу, оскільки він потребує соціальної допомоги від держави, просить його згадати екстраординарний випадок із його життя, де було б зазначено дату. На її думку, це могло б бути доказом того, що він дійсно живий. «Ненсі: Якщо у Вас були проблеми із законом, і інцидент зафіксований десь після 1934 року, це всі докази, яких я потребую. І до речі – я не маю жодного інтересу до того, що Ви такого накоїли, що потрапили в халепу [...]. Я тепер упевнена – питання в конкретній даті» [19, с. 114–115]. Утім, Іван Лепа може похвалитись тільки тим, що одного разу випадково потрапив до відділку поліції разом із демонстрантами, які протестували проти безробіття. Проте індиферентність до окремої особистості державної системи в цілому і системи правосуддя зокрема в даному випадку спричинили безкарний вихід Лепи на волю разом з іншими невинними: «Вони розділили нас після ранкового суду, і я змішався з кимось, хто відвідував туалет, і вийшов у двері разом з кількома людьми, визнаними невинними, і ніхто не покликав мене назад і не зупинив» [19, с. 115–116].

У контексті постколоніальних студій Іван Лепа може виступати водночас і жертвою колонізації (по відношенню до своєї старої батьківщини, яка на момент його від'їзду входила до складу імперії), і колонізатором (у Канаді він живе на землі, яку

фактично відібрали у місцевих племен) [10, с. 102; 20, с. 213].

Таким чином, Дж. Рига демонструє множинні ідентичності Івана Лепи – батьківську, етнічну, суспільну – у його відносинах із родиною та соціумом у їх тяглоті, плинності, за словами літературознавців із метою «вивчення обставин, що формують потреби переселенців у переосмисленні їхнього місця та ідентичності у змінному контексті» [20, с. 208]. Мандрівка у пошуках ідентичності стає іманентним процесом довжиною в ціле життя, який залишається невизначеним і незафіксованим. На думку дослідників (У. Гоффман, В. Сучака) художній світ Дж. Риги – це місце для продовження подорожі у пошуках ідентичності (вона змінювана, нестабільна, невизначена) і для творення «нових метафор» не лише для окреслення культурної самоідентифікації, але й соціальних ідентичностей та реалій [20, с. 239].

Лілі Ландаш, героїня першого англомовного роману автора українського походження на канадських теренах В. Лисенко «Жовті чобітки» (1954 р.), перебуває в постійному пошуку своєї жіночої та етнічної сутності. Особливості еволюції особистості Лілі визначають непрості обставини її життя в Канаді – у дуже юному віці відторгнута власною сім'єю, вона змушена самостійно «вживатися» в чужий соціокультурний простір (вона донька іммігрантів), шукати себе в дорослому житті й самотужки переживати своє становлення. На думку С. Мисак, пісня для Лілі є «квінтесенцією її української етнічної ідентичності». Самовираження в українських народних піснях, які вона співає для таких же українців, як і сама, і «гостре відчуття переміщення, що переслідує її впродовж років», визначає її прагнення приналежності [18, с. 32]. Питання «Де мій дім?» є конститутивним у процесі формування її складної ідентичності [17, с. 342]. Врешті-решт, Лілі приходить до усвідомлення, що її ідентичність не виходить із прив'язаності до якоїсь конкретної локації, а втілюється в бажанні співати, і пісня (її народу) є своєрідною «історією її дому» (батьківщини). «...Я зрозуміла, чого я насправді хочу, це зовсім не слава, а просто співати і бути почутою цими людьми – моїм народом, – де б вони не були» [17, с. 345]. Отже, її дім там, де є її народ, який зрозуміє «свою історію», оскільки володіє спільною пам'яттю про своє минуле. Як стверджує С. Мисак, її прагнення може бути інтерпретоване як бажання стати членом канадського мультикультурного суспільства, в якому її жіночий і український голос може бути почутий [18, с. 26].

Таким чином, вимушена інтеграція Лілі в канадський соціум (її родина і українська громада фактично відторгли її) з одного боку і прагнення залишитись в національній орбіті свого народу (співати українські пісні для українців) з іншого боку спричинюють формування у героїні складної ідентичності, яка являє собою певний сплав українського і канадського компонентів. Психічна локація її «дому» визначається багатьма факторами: відчуття бездомності і прагнення набути дім (сім'ю), яка її відштовхнула, становлення особистості в момент дорослішання і намагання конструювати власний життєвий простір,

придатний для існування, примирення у власному внутрішньому світі рис двох різних культур (рідної і набутої) тощо.

Дженіс Кулик Кіфер, письменниця і дослідниця українського походження, яка зараховує себе до другого покоління україно-канадців, акцентує на «транскультурному» вимірі творів українських канадських авторів, вказує на їхню «гібридну суб'єктивність» і регіональну ідентичність, і водночас перебування в прикордонній зоні між культурами. За Кіфер «дім» і «кордон» лежать в одній площині і формують «зону постійних перетинів», що безпосередньо засвідчує їхню транскультурність [20, с. 8].

Цікаво, що творчість Дж. Кулик Кіфер здебільшого розглядається в контексті канадської англомовної літератури і сама письменниця протягом становлення своєї творчої кар'єри писала суто канадські тексти і ніколи не думала про амплуа етнічного автора. Проте, свою інакшість, яка постала з її «неканадського» походження, вона відчувала протягом усього дитинства і навіть у дорослому житті. Дж. Кулик Кіфер зізнається, що її переїзд до Англії на 8 років був пов'язаний не тільки з роботою. Так вона прагнула уникнути, за її словами, «цього етнічного клейма», визначитись зі своєю національною приналежністю.

Утім, її спосіб подолання внутрішнього конфлікту виявився дуже своєрідним: Дж. Кулик Кіфер вирішила, як вона це назвала, «виписати» власну ідентичність, тобто створити етнічний роман. Відтак, художній простір, покликаний розв'язати особистісну кризу національної приналежності окреслено кількома творами письменниці, наприклад, «Зелена бібліотека» (1996 р., роман), «Мед та попіл» (1998 р., нонфікційна проза), а також «Дві землі, нові візії» (1998 р., антологія короткої прози, спільний проект із С. Павличко) та інші.

Героїня роману «Зелена бібліотека» канадка Іва Чаун у дорослому віці дізнається, що вона має українське коріння. Її прагнення дізнатись більше про батьківщину її предків, примиритись із думкою про її етнічне походження – це по суті проекція думок і прагнень самої авторки. Отже, пошук етнічного дому героїні співвідноситься з подорожжю на історичну батьківщину (те ж саме можна сказати і про Дж. Кулик Кіфер, котра відвідала Україну з цією ж метою).

Для Кулик Кіфер дослідження «невідомої території» переміщається в історичну площину. Козаки, турецько-татарська навала, Друга світова війна, Чорнобиль – ці та інші сторінки історії України потрапляють в поле зору письменниці. Символічно постають стосунки між Івою та Алексом (який живе в Україні і знайомить жінку з країною предків). Як не просто даються Іві взаємини з чоловіком з України, так само не складаються відносини з історією цієї країни. Алекс визнає: «Це ніколи не спрацює. Ми не говоримо тією самою мовою, не маємо спільної історії. Інколи мені здається, що в цієї країни немає історії, а лише безперервний ланцюг катастроф, які народ обернув на пісні та оповіді» [15, с. 263]. Утім, примирення з історією, якою б вона не була, – це, напевно, єдиний правильний вибір для подолання кризи ідентичності. Цю сентенцію письменниця вкладає в уста своєї героїні Сьюзан Фрост, котра

раніше була Оксаною Мороз: «Ти, безперечно, маєш рацію, коли сердишся на мене. Але розлюченість небагато важить для історії, чи не так, Іво? Сімейна історія, громадська історія – речі, які ти не можеш приховати або змінити, як би ти не хотів» [15, с. 243].

Мирна Косташ (Мирослава Косташ) – англомовна канадська письменниця, представниця другого покоління українських канадців. Книгу нонфікційної прози «Усі бабині діти» (1977 р.), яка зробила її відомою, критики назвали «журналістським дослідженням життя української громади в Канаді». В інших книгах: «Далеко від дому: Історія покоління шістдесятих років у Канаді» (1980 р.), «Кровні лінії: Подорож у Східну Європу» (1993 р.), «Проклятий наречений: Спогади» (1998 р.), «Блудна дочка: Подорож до Візантії» (2010 р.) автор також актуалізує мотив подорожі як своєрідний «пошук дому». Символічне «повернення додому» для неї реалізується через оселення на чотири місяці в невеликому будинку в селищі Ту Гілз (поселення колишніх іммігрантів). Занурення в атмосферу української культури, вивчення українського побуту означають для письменниці духовне «повернення» до витоків. Досвід свого перебування в Ту Гілз Мирна Косташ описує в книзі «Усі бабині діти». Як зазначають Б. Куртіс і К. Пахачовська, зовнішня мандрівка [...] може слугувати метафорою внутрішньої мандрівки душі, розуму або свідомості [20, с. 2].

«Її письмо не про повернення додому, а радше про відкритий, вічний пошук дому, – говорить про творчість М. Косташ Л. Грекул, – творчий процес – це ключ до нового розуміння себе, суспільства, історії та дому» [11, с. 201]. Мирна Косташ послідовно прищеплює себе до української громади – купує будиночок у Ту Гілз і називає його на честь українського села Тулова, звідки походили її предки.

Усвідомлення себе нащадком українців (фактично – (ре)конструкція етнічної самосвідомості) далось Мирні не просто – тільки після відвідин України на початку 90-х і спілкування зі своїми далекими родичами. Низький рівень життя і картини жахливого зубожіння, які зустріли дослідницю на історичній батьківщині, описані нею в книзі «Кровні лінії: Подорож до Східної Європи».

Мирна визнає, що благополучне життя в Канаді зробило нащадків українських емігрантів нечутливими до трагічної історії власного народу. Тільки через тридцять років після того, як вона почала вивчати історію свого народу, за її словами, глухе роздратування змінилося на співчуття і усвідомлення реальності того, про що вона читала в книгах. «...Ми друге покоління, народжене в Канаді. З утраченою мовою, утраченими оповідями, навіть з утраченою територією. [...] Ми мали дім, він був прямо тут, під нашими ногами. З утраченим відчуттям трагедії. [...] ми не могли відчувати жаху і страждання цих жертв. А тим закутком серця, де мала жити любов до українців, котрі борються за своє життя, володіла байдужість» [14, с. 189].

Таким чином, письменниця на початку свого дослідження життя нащадків українських переселенців в Ту Гілз відчуває себе стороннім спостерігачем, не

причетним до історії та культури українців, і лише через доволі значний час, після подорожей до батьківщини предків і опису своїх спостережень у двох книгах, Мирна Косташ визнає, що Україна стає для неї не просто територією на мапі, а сприймання історії українського народу із суто гностичної сфери переміщується в емоційну. Відтак, її «дім» перемістився і, за словами Дж. Кулик Кіфер, тепер розташований десь посередині, поміж двох культур, а визнання письменницею наявності у себе подвійної ідентичності (що для неї буквально означало примирення з історією власного народу) можна вважати своєрідним подоланням кризи ідентичності. В. Сучака вважає, що для М. Косташ подорож – це і є українсько-канадська ідентичність, [...] вона стає особливим постмодерністським шляхом, який не позбавляє витоків, а повертає до них [20, с. 5].

Л. Грекул належить до четвертого покоління українських канадців. Це генерація, вихована дітьми переселенців. Л. Грекул – сучасна канадська дослідниця і письменниця – вважає, що переосмислення своєї ідентичності для україно-канадців – це ключ до підтримки зв'язків з етнічним корінням [11, с. 201]. За її словами всі канадські автори українського походження, твори яких вона досліджує (В. Лисенко, М. Гаас, Дж. Рига, А. Сукнацький, Дж. Кулик Кіфер, М. Косташ) намагаються, наскільки їм дозволяє історичний контекст, узгодити українське й канадське в собі [11, с. 199]. Утім, криза ідентичності не вичерпує себе з кожним наступним поколінням. Уже четверта генерація українців у Канаді продовжує задаватися питанням: «Хто ми такі?».

Л. Грекул зізнається, що не змогла почати дослідження творчої рецепції національної ідентичності представників української творчої еміграції (дисертація «Зміщена етнічність: література канадських українців англійською мовою»), перш ніж вона не усвідомила і не зафіксувала письмово свої рефлексії з приводу власної національної ідентичності (роман «Співай для мене, Калино», 2003 р.), делегувавши власні переживання своїй героїні Колін Луцак. «Я хочу переосмислити власні ідеї про роль етнічного автора ставши (або спробувавши стати) саме таким автором. Я постановила собі написати Великий Українсько-Канадський Роман» [10, с. 6].

На початку роботи над романом, Л. Грекул задається метою проаналізувати загальний досвід українців у Канаді. З часом її погляди на проблему змінюються. Дослідниця визнає, що досвід кожної людини унікальний. І ніхто не може говорити за всіх. Тобто особисте не може дорівнювати колективному і заміщати його. «Я усвідомила, що мій власний досвід – зростання в певний час і певному місці – не може відбивати досвід усіх українських канадців [10, с. 8].

Еволюцію поглядів Л. Грекул зумовлюють головним чином книги, написані її колегами-письменниками українського походження (М. Косташ, Дж. Рига, Дж. Кулик Кіфер). «Коли я читала їхні твори, я усвідомлювала, що ніхто не намагався говорити за всіх українських канадців; мало хто з них, якщо взагалі хто-небудь, переймався уславленням власної культури. Вони писали натомість про випробування

на шляху до збереження їхньої етнічної ідентичності у Канаді; про переваги і недоліки для тих, хто входив до другого і третього покоління українських канадців; про їхнє амбівалентне ставлення до історії, мови і дому [10, с. 8].

Головна героїня роману «Співай для мене, Калино», юна Колін Луцак (Калина на український манер), дівчинка із сім'ї українських переселенців у Канаді. Її дідуся й бабусі – переселенці з України, а батьки виховані в Канаді. Колін дорослішає і прагне розібратись, хто вона: українка чи канадка. Попри те, що вона не розмовляє українською і батьки не водять їх (дітей) до української церкви, дівчинка почувається українкою. При цьому вона не відкидає думки про те, що водночас є і канадкою. Прагнення узгодити в собі дві половинки ідентичності визначає її поведінку на момент дорослішання. Більше того, вона відчуває загрозу втрати української ідентичності. Саме бажання зберегти власну етнічність спонукає її виконувати українські пісні, підсвідомо провокує закоханість у «дійсно українського хлопця» Корі Беспалько, який бездоганно грає на цимбалах. «Корі насправду українець, немає жодного сумніву щодо цього. Він ходив до двомовної школи і все таке. Він багато говорить про знаменитих українських авторів, українське образотворче мистецтво, українську музику» [9, с. 32]. Героїня уявляє, як їх оточуватимуть книги авторів, які є вихідцями з України («Сини землі» І. Кирияка, «Люди в смужкових плащах» В. Лисенко), картини Вільяма Курелека і «українські ікони» навіть попри те, що вважає себе нерелігійною людиною [9, с. 33].

Боротьба за українську ідентичність проходить для Колін у кілька етапів. Ще зовсім юною вона бере участь в українському пісенному конкурсі, де поразку свого колективу «Десна» і власну поразку за неналежне виконання пісні через недосконалу вимову, вона сприймає як «важкі втрати на полі битви» за власну й колективну самоідентифікацію.

Битва за мову теж завершується не на користь Колін. Коли закривають українські класи через невелику кількість охочих вивчати українську, Колін відчуває власну безпорадність: «... її мову у неї відбирають і, здається, ніхто цим не переймається» [9, с. 99]. Навіть власні батьки здаються зрадниками, оскільки залишаються, на її думку, байдужими до проблеми. Утім батьки Колін, зіткнувшись у юності з цькуванням оточуючих через свою українськість, тепер намагаються врятувати власних дітей (Колін, Софі, Вес) від подібного. Вони свідомо тримають дітей осторонь від української мови та церкви [9, с. 89].

Наступний рівень – українська група в університеті. Усі студенти в цій групі так чи інакше причетні до української культури: є членами української громади, відвідують українську церкву, майже всі належать до студентського українського клубу тощо. Колін усвідомлює, що порівняння її внеску в «збереження традиції» та всього, що роблять вони, явно не на її користь (автор зіставляє особисте й колективне). Для неї вони «найбільші українці, яких вона коли-небудь

зустрічала» [9, с. 243]. «Як я можу з ними змагатися?» – для неї це питання риторичне [9, с. 243].

Її друга спроба заспівати в університеті ту саму пісню, яку виконувала юною на пісенному конкурсі, принесла нове розчарування: через акцент у вимові її виконання не тільки розкритикував викладач, але й засміяли одногрупники. Це фактично стало переломним моментом у боротьбі Колін Луцак за право бути українкою і визначило третій етап у становленні її національної ідентичності. Дівчина вирішує тимчасово змінити місце проживання (поїхати навчатися в Африку, Свaziленд) з метою уникнути впливу атмосфери, де культури етнічних меншин поволі поглинаються домінуючою канадською культурою, не зважаючи на гасла рівності всіх культур, виголошувані мультикультуралізмом. Перебуваючи в нейтральному середовищі, Колін сподівається розібратися в собі без втручання зовнішніх факторів.

Цілком справедливою є думка В. Сучаки, що в момент, коли героїня усвідомила, що «міра її українськості» дорівнює «мірі українськості» студентів із Україно-канадської студентської спілки, але вона «не одна з них» (чергове зіткнення особистого і колективного), її етнічна самоідентифікація досягає помежів'я (фактично кульмінації кризового стану), що притаманно практично всім представникам національних меншин (in-betweenidentity) [20, с. 311].

Врешті-решт, Колін усвідомлює, що Канада – це місце, до якого вона належить (дім). Для розуміння цього їй було необхідно залишити цей дім на певний час. І вона, нарешті, приймає як належне наявність у своїй ідентичності і канадського компоненту, і українського. Прикметно, що героїня приходить до висновку, що думка оточуючих неістотна для її етнічного самоусвідомлення. Важливо тільки те, що відчуває вона сама. Автор роману, своєю чергою, підсумовує, що українські канадці зовні нічим не відрізняються від інших канадців, але вони відчувають свою інакшість.

Отже, в основі моделей ідентичностей, які описують українські канадські автори, лежить загальний принцип перехідності, що передбачає зміни, відчуття помежів'я, транскультурність. Англomовна канадська література авторів українського походження знаходиться в зоні перетину двох культур з притаманним їй перманентним тяжінням до подолання внутрішнього конфлікту героя (кризи ідентичності) шляхом входження в історико-культурний простір свого народу, здійснення реальних та метафоричних подорожей на батьківщину предків, що, на думку Л. Ледоховскі, засвідчує прагнення українсько-канадських авторів віднайти «постійний дім» і водночас неможливість здійснення цього прагнення – факт іманентного пошуку ідентичності, постійного коливання між двох культур [16, с. 213].

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. Пост-орієнталізм, іміграційний романс і нові можливості постколоніальних студій у Східній Європі. URL: <http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiyai/>.
2. Еременко К. С. Поиски национальной идентичности в общественном дискурсе Канады 1950–1960-х гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03. Москва, 2015. 25 с.
3. Кривні зв'язки. Мирна Косташ. Фрагменти з книжки : Myrna Kostash. Bloodlines. A Journey into Eastern Europe. Vancouver ; Toronto, 1993 / пер. та вступ. слово Т. Назаренко. *Всесвіт*. 1995. № 10–11. С. 158–165.
4. Руткевич М. Н. Теория нации: философские вопросы. *Вопросы философии*. 1999. № 5. С. 23–28.
5. Тарнашинська Л. Література розфокусованої свідомості: до категорії «діаспора» та її інтерпретацій у літературознавстві. *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 412–432.
6. Цимбал Т. Між двох культур: проблема збереження національної ідентичності в умовах імміграції. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філософія». 2009. Вип. 5. С. 130–138.
7. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ. ; общ. ред. и предисл. В. Толстых. Москва : Прогресс, 1996. 344 с.
8. Igartua J. E. The other quiet revolution: national identities in English Canada, 1945–71. Vancouver-Toronto : University of British Columbia Press, 2011. 227 p.
9. Grekul L. Kalyna's song. Regina: Coteau Books 2003. 388 p.
10. Grekul L.M. Re-placing Ethnicity: Literature in English by Canada's Ukrainians: Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy : The University of British Columbia. Vancouver, 2003. 266 p.:<https://open.library.ubc.ca>.
11. Grekul L.M. Leaving Shadows: Literature in English by Canada's Ukrainians. Edmonton ; Alberta : The University of Alberta Press, 2005. 205 p.
12. Kiriak I. Sons of the Soil. Winnipeg : St. Andrew's College, 1983. 303 p.
13. Kostash M. All of Baba's Children. Edmonton : NeWest Press, 1992. 445 p.
14. Kostash M. Bloodlines: A Journey into Eastern Europe. Vancouver ; Toronto : DOUGLAS & McINTYRE, 1993. 256 p.
15. Kulyk Keefer J. The Green Library. Toronto : Harper Collins, 1996. 272 p.
16. Ledohowski L. A. Canadian Cossacks: Finding Ukraine in fifty years of Ukrainian-Canadian Literature in English: Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy : The University of Toronto. Toronto, 2008. 265 p.
17. Lysenko V. YellowBoots. Edmonton : NeWest Press, 1992. 355 p.
18. Mycak, Sonia. Canuke Literature: Critical Essays on Canadian Ukrainian Writing. Huntington, NY : Nova Science, 2001. 128 p.
19. Ryga G. A Letter to My Son [1981]. Portrait of Angelica. Winnipeg : Turnstone, 1984. 117 p.
20. Suchacka W. Za Hranetsiu' – 'Beyond the Border': Constructions of Identities in Ukrainian-Canadian Literature : Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald. Greifswald, 2010. 422 p.

Т. В. Шадріна,
*Запорізький державний медичний університет,
г. Запоріжжя, Україна*

**ОТ ЭТНИЧЕСКОГО ДО ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОГО:
УКРАИНСКАЯ КАНАДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ДОМА**

Исследуется специфика формирования национальной идентичности у разных поколений канадцев украинского происхождения и особенности репрезентации множественной идентичности в художественном пространстве произведений украинских канадских авторов. Модели идентичностей, которые описывают украинские канадские авторы, имеют признаки переходности, изменения, пограничности.

Определяющим для преодоления кризиса личностной идентичности для художников слова является вопрос переосмысления психической локации дома. Дом – это основополагающий фактор формирования / (ре)конструкции национальной идентичности для общины, которая откололась от своей нации, и пытается укорениться в чужом социокультурном пространстве. Дом выступает символом принадлежности, укорененности народа, своеобразным маркером обретения / потери отчизны. Неопределенность психической локации дома украинских канадских авторов провоцирует размывание идентичности, и, как следствие, ведет к перманентному колебанию между двух культур.

Ключевые слова: национальная идентичность; украинские канадские авторы; поколение; дом; двойная идентичность.

T. Shadrina,
*Zaporizhzhia State Medical University,
Zaporizhzhia, Ukraine*

**FROM ETHNIC TO TRANSNATIONAL: UKRAINIAN CANADIAN LITERATURE
IN SEARCH OF A HOME**

The article researches the specificity of the formation of national identity in different generations of Canadians of Ukrainian origin and peculiarities of the representation of plural identity in the artistic space of works by Ukrainian Canadian authors. Identity models, which are described by Ukrainian Canadian authors, have signs of transience, change, and borderless.

The purpose of the investigation is to find out the specifics of the formation of a national identity (in its relations with other modes) in different generations of Canadians of Ukrainian origin and the peculiarities of the expression of multiple identities in the artistic space of the works by Ukrainian Canadian authors; study of the presented problems of the crisis of personal identity in the English-speaking Ukrainian Canadian literature and the ways to overcome it by the authors.

The key to overcoming the crisis of personal identity for word artists is the question of redefining the mental location of the house. Home is a fundamental factor in the formation / (re)construction of a national identity for a community that has been detached from its nation and tries to take root in another's socio-cultural space. The home serves as a symbol of belonging, the rooting of the people, a peculiar marker of the acquisition / loss of the homeland. The uncertainty of the mental location of the home of Ukrainian Canadian authors causes identity erosion and, as a result, leads to permanent fluctuations between two cultures.

Key words: national identity; Ukrainian Canadian authors; generation; home; dual identity.

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 наратив. 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 (наративна 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 неминуче 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 наративну 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 наративної 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. Таборові 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 дівців. 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 дівців:

– *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 відкривасмо 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 разі «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 відчуваючи самотність (фактично, відсутність у себе *себе самої*), Мира 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 гуці 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 рефлексми 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 як другий. 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.

Ястреб Н. О.,
студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики,
Херсонський державний університет,
м. Херсон, Україна,
науковий керівник:
канд. філол. наук, доцент,
Демченко А. В.,
e-mail: nataliyacoll@gmail.com

ЛАНДШАФТ ПАМ'ЯТІ У МОНОДРАМАХ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «МІЛЬЙОН ПАРАШУТИКІВ» І ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА «СИНІЙ АВТОМОБІЛЬ»

У статті подано літературне визначення монодрами та виокремлено її основні жанрово-моделюючі характеристики. Розглянуто особливості поетики сповіді в монодрамах Неди Нежданої та Я. Стельмаха. Здійснено аналіз творів за допомогою характеристики символічних образів, прийому ретроспекції та засобів експресивного синтаксису, через які письменники мотивують читача до посиленої уваги, активізації мислення та напругу почуттів. Обґрунтовано письменницьку манеру написання драматичних текстів, а саме: використання прийому «театру в театрі» та нетипового прийому викладу матеріалу (визначення жанрового підзаголовку). Проаналізовано авторську специфіку осмислення та передачі внутрішнього стану персонажів, їх самовираження та самоаналіз. Прослідковано художню проекцію «Его» митця, яка сконцентрована на читанні емоційного стану письменника «між рядків», що проявляється через різні форми вираження авторської та читацької свідомості. Розкрито образи пам'яті, що створюють підстави для реконструкції минулого за допомогою іншотекстового включення та логічної послідовності знаків, які утворюються за допомогою наперед відомої жанрової моделі (лист, щоденник, вірш). Дешифровано знакові місця і візуальні домінанти, що наповнюються екзистенційними смислами при відтворенні ландшафту пам'яті.

Ключові слова: монодрама; ландшафт пам'яті; поетика; сповідь; ретроспекція.

Драма вважається особливим видом мистецтва, який одночасно належить як літературі, так і театру. Лише в колективній творчості письменника й режисера, а також художника, композитора та акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя [6, с. 303]. Звертаючись до драми як джерела цікавих експериментів, відомі світові мислителі репрезентують оригінальні твори, які можуть мати перспективу постановки у театрі чи кіно. Так, Т. Вірченко у монографії «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія» спростовує думку науковців про те, що сучасна драма не ставиться на сцені, і називає драматургів, п'єси яких посідають чільне місце у театральних репертуарах, серед них О. Вітер, О. Гаврош, К. Демчук, О. Денисенко, І. Коваль, М. Ладо, Н. Неждана, Ю. Рибчинський, З. Сагалов та ін. [5, с. 8].

Мета роботи полягає в осмисленні обумовленості пам'яттєвого дискурсу в монодрамах Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» та Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль». Отже, наше літературознавче завдання полягає у визначенні основних рис монодрами; розкритті образів пам'яті, що створюють підстави для реконструкції минулого у творях

«Мільйон парашутиків» та «Синій автомобіль»; розкодуванні символічних образів у п'єсах; дослідженні мовного аспекту, характерного для специфіки мовленнєвої організації монодраматичних текстів сповідального плану.

«Монодрама – у звичному розумінні – це п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і сентиментів», – таке визначення дав професор театрознавства Сорбонни П. Паві у «Словнику театру» [12, с. 258]. У літературознавчій практиці є окремі дослідження стосовно визначення та вивчення специфіки монодрами, але глибокого аналізу її природи чи особливостей поки не спостерігається. Деякі науковці, наприклад, Б. Ерлахер-Фаркас, В. Єршов, К. Йорда, Г. Лейтц, П. Паві та інші, в окремих працях намагалися виділити характерні ознаки цього жанру. Зокрема, В. Єршов вважає, що в основі композиції монодрами – багатоподієво-асоціативна структура, керована системою лейтмотивів. На його думку, монодрама – це жанр, у якому за допомогою монолога-сповіді відбувається саморозкриття героя та

здебільшого у монодрамі діє лише один персонаж, а якщо є інші, то вони активної участі в дії не беруть [14, с. 411]. А ось М. Євреїнов основними рисами монодрами вважає активну співпрацю глядача та актора як джерело розуміння твору; у такому жанрі митець утворює лише один «суб'єкт дії», а решта персонажів «сприймаються лише у рефлексії їх суб'єктом дії <...>» [7].

Відома дослідниця О. Бондарева наводить такі жанрово-моделюючі характеристики монодрами:

– монолог самостійно створює контекст, який є певною структурованою цілісністю з чітким взаємозв'язком компонентів;

– монолог сповільнює розвиток сценічної дії, інколи взагалі надзвичайно редукує чи навіть скасовує зовнішню подієву лінію, переводячи дію у суто внутрішній план, поляризуючи при цьому значення «вербалізоване» / «невимовлене», «невимовне»;

– монолог контактує в особі суб'єкта адресата і ситуацію, а відтак тією чи іншою мірою потенційований на діалогізацію (опосередковану, приховану чи безпосередню): «монолог, структура котрого не передбачає відповіді співрозмовника, встановлює прямий зв'язок між речником і пересічним представником того світу, про який він розповідає» [2, с. 44].

Поетика монодрами має свої специфічні риси, і в дослідженні ми розглянемо ландшафт пам'яті монодрам Неди Нежданої та Ярослава Стельмаха.

П'єси Неди Нежданої, безперечно, належать до нової сучасної драматургії, цікавої й оригінальної в пошуку нових форм, побудові сценічного дійства, необмежених можливостей для акторів і режисерів. Драматичні твори письменниці стали об'єктом дослідження Ж. Бортнік, О. Бондаревої, Т. Вірченко, О. Когут, М. Шаповал тощо. Варто зазначити, що Т. Вірченко зараховує Неду Неждану до драматургів, «які своїм художнім стилем найвиразніше представляють сучасну українську драматургію» [5]. Для М. Шаповал її твори стали основою наукових робіт, зокрема «Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі» [15], О. Когут у статті «Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії» дає ґрунтовний аналіз та дослідницьку оцінку п'єси «Самогубство самоти» [8], Ж. Бортнік звертає увагу на монодраму «Мільйон парашутиків» [3, с. 17].

Неда Неждана експериментує з жанрами та влітає в основу подій незвичайних героїв (духи, ангели, тварини). Наприклад, до таких творів належить драматична імпровізація («І все-таки я тебе зраджу»), майже еротична трагедія («Химерна Мессаліна»), вулична містерія («MAIDAN INFERNO, або потойбіч пекла»), драматичний квест («Заблукані втікачі»), прощальний монолог Донбасу («Кицька на спогад про темін»), моноп'єса про відчуття крил («Голос тихої безодні»), фарс-фантазмагорія на дві дії («Угода з ангелом»), трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння («Самогубство самоти»), моноп'єса на дві дії зі стерео-ефектом («Мільйон парашутиків»).

Системне вивчення творчості Я. Стельмаха детально відображається в дисертаційній роботі Л. Бондар [1]. А окремих аспектів його творчості досліджували

А. Клочкова, Н. Лисенко, Л. Сидоренко тощо. Зокрема, Н. Лисенко монодраму «Синій автомобіль» визначає як особисту сповідь митця, в якій відображається не лише минуле, але також передбачено майбутню трагедію [9, с. 1].

Мова монодрами, демонструючи звертання до уявного співрозмовника, допомагає не тільки пізнати душу головного героя, а й допомогти йому зрозуміти внутрішні потреби, переосмислити болючі теми та «налагодити контакт із собою». До того ж, Ю. Ковалів основною рисою монодрами вважає наявність дії одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа [10].

Оскільки монолог має елементи молитви, сповіді чи покаєння, то сповідь у цьому випадку – це певні вигадані ситуації, звернені до уявного співрозмовника. Ці елементи присутні у п'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків». Авторка написала твір у формі подвійної наративної перспективи, тобто з використанням прийому «текст у тексті». Така побудова дозволяє читачу глибше усвідомити внутрішні переживання та думки головної героїні саме через її розповідь. О. Бондарева зауважує, що літературна сповідь може поступово переходити у проповідь, коли герой ділиться своїми внутрішніми переживаннями, аналізує свої гріхи або помилки у минулому. Це стає певним узагальненням того, що людина пізнала істину, хоче поділитися своїм розумінням добра і зла.

Головна героїня п'єси Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» – дівчина 20–25 років, яка отримує повідомлення про спадок від своєї далекої родички Елізабет Шварц, але для його отримання їй потрібно прожити останній день, описаний у щоденнику Марією Шварц багато років тому. Головна умова – прожити цей день максимально реалістично. Після довгих вагань дівчина все-таки поринає в часи 1941 року. «Щоденник – це своєрідний сценарій, у якому є простір для імпровізації», тому через уявні міні-спектаклі (подорож до Парижа, віртуальна вечірка, участь у цирковій грі) переплітаються долі Марії та нашої «попелюшки» [11, с. 3]. Через внутрішні переживання дівчина змогла «заспокоїти» власну іронію і комізм та перейти до важливих філософських роздумів: «Бог так замислив, що людина постає з любові, а зовсім не з того, про що ми всі знаємо <...>» [11, с. 26].

Аналізуючи цю монодраму, Ж. Бортнік зробила висновок, що чужа сповідь стимулює головних героїв сповідатися, оскільки у процесі мовлення персонажів поступово проявляються довго стримувані внутрішні механізми, бажання виговоритися [3, с. 18]. Також важливою ознакою сповіді в монодрамі є складність для персонажа дати назву явищу, процесу, стану, в якому він знаходиться, коли світ не вписується в його мовлення, у доступні йому дескриптивні системи. Герої п'єс перебувають у постійному творенні смислів, вони усвідомлюють несправедливість світу, але не скаржаться на людей, із яких цей світ складається [3, с. 18].

Також у творі переплітаються проблеми батьків і дітей, кохання, вірності, довіри тощо. Обох жінок

(головну героїню та Марію Шварц) у дитинстві покинув батько, обидві зазнали невдачі та розчарування в коханні. Неда Неждана створила таку психотерапевтичну ситуацію, коли через призму одного головного героя перероджується інший, а модус пам'яті реалізується через ретроспекції. Цьому допомагає прийом щоденникових записів. За допомогою щоденника можна краще сприйняти і зрозуміти життя та вчинки автора. Власниця щоденника навчила свою головну читачку не тільки полюбити саму себе, але й зрозуміти, що цей світ наповнений непередбачуваними подіями та людьми, які мають різні соціальні цінності. Таким чином, ландшафт пам'яті в монодрамі «Мільйон парашутиків» постає на перетині соціальних та історичних координат.

Крім Неда Нежданої, до теми пам'яті зверталися інші сучасні письменники, серед них Я. Стельмах («Синій автомобіль»), Є. Гришковець («Планета»), «Как я съел собаку»), Клім («Падший ангел»), Я. Вершак («Хованка»). За манерою написання найбільше до творів Неда Нежданої подібні п'єси Я. Стельмаха, оскільки візитівкою драматичних текстів митців стало використання прийому «театру в театрі» та нетипового прийому викладу матеріалу (визначення жанрового підзаголовку), звернення до теми сповіді.

Я. Стельмах також вдається до ретроспекцій в оригінальній монодрамі «Синій автомобіль», якій дав визначення «трагікомедія на одну дію». Сюжет має глибоку філософічну основу: єдиний головний герой «А.» у формі сповіді розмірковує про місце митця у цьому «трагічному» світі. Для нього важливо бути оригінальним, нетиповим представником у сфері мистецтва: «<...> Ні, досить чужих слів, чужих думок, повинно бути у мене щось своє!» [13, с. 4]. Шукаючи нову цікаву тему для свого твору, він поступово занурюється у дитинство та згадує своє минуле. Символом безтурботного часу стає синій автомобіль – маленька дитяча іграшка, яка сприймається як машина часу і перевозить головного героя в роки дитинства та юності. Образ синього автомобіля з'являється на початку («Були ж колись золоті часи! Ні турбот тобі, ні клопоту, повзаєш собі без паспорта і возиш на підлозі синій автомобіль – був у мене такий, з коліщатками» [13, с. 1]) та у фіналі монодрами: «Чи ж передати це відчуття, цей захват, це щастя! Синій автомобіль! Він дзижчить і мчить по колу, смішно наштовхується на ніжки стільців, вганяється носом у диван, і тоді батько чи бабуся нахилиються і поправляють його, він знову їде своєю дорогою» [13, с. 7]. На думку Т. Вірченко, так формується циклічна замкненість дитинства і зрілості, яка завжди повернута спогадами до дитинства, що допомагає переосмислити пройдений шлях [4, с. 15]. Таким чином, ландшафт пам'яті у монодрамі «Синій автомобіль» представлено знаками-символами, пов'язаними з екзистенційними життєвими поворотами.

Згадуючи своє минуле, «А.» замислюється над реальним і вигаданим (або ж фантастичним). Як трагедія смерті батьків, так і осмислення письменником тонких граней між порозумінням і розривом спілкування рідних людей змальовуються у темних барвах. Письменник задається питанням «чи існує

щастя?». У фіналі твору з головним героєм відбулось певне переродження. Проаналізувавши всі деталі свого життя, він робить висновок, що все-таки щастя існує і його можна знайти у звичайних речах, вчинках, поглядах, словах.

Поринання у минуле, спогади персонажів додають сповіді різких та приголомшливих деталей, завдяки яким можна до кінця зрозуміти внутрішній стан героїв, чи навпаки – виправдати або ж засудити їхні вчинки. Монодрама для того і створена, щоб віч-навіч автор-драматург-режисер-актор змогли донести свою думку.

Мотив пам'яті реалізується драматургами через символічні образи. У Неда Нежданої – це мільйон парашутиків з іграшками (п'ятсот тисяч для хлопчиків і стільки ж для дівчаток), які, пролітаючи над містом, символізують нездійснені подарунки батьків для живих, мертвих та ненароджених дітей. А у Я. Стельмаха – це маленька дитяча іграшка (синій автомобіль), що вказує на реалізацію мрій про щасливе дитинство. Синій автомобіль в уяві читачів може викликати найрізноманітніші асоціації хоча б у тому, що досі цей засіб пересування є символом статусним. Синій – колір ясності, стійкості, зосередженості, поступового вдосконалення. Також за допомогою засобів експресивного синтаксису письменники мотивують читача до посиленої уваги, активізації мислення та напруги почуттів [4, с. 15].

Особливо експресивною у творах відзначаються риторичні питання чи звертання, до яких вдаються головні герої під час власних роздумів: «Мені дуже треба висловити це. Кому? Та хоч би небу, місту, собі...» [11, с. 26] («Мільйон парашутиків»); «Я не спав тієї ночі і думав: чи був я хоч коли щасливим? І що ж воно таке – щастя? Невже робота? Чи друзі? Чи те, що зветься успіхом?...», «І все буде добре в нашому житті. Але... все ж таки... треба працювати» [13, с. 7] («Синій автомобіль»). Експресивні синтаксичні конструкції відіграють важливу роль для глибшого розкриття внутрішніх переживань персонажів. Зокрема, питальні речення допомагають досягти ефекту безпосереднього спілкування з глядачем / читачем, а неповні речення унаочнюють емоційну оцінку фактів дійсності дійовими особами.

Отже, проаналізувавши специфіку монодрам Неда Нежданої та Ярослава Стельмаха, можна сказати, що сповідь – це важлива складова монодраматичного тексту, за допомогою якого автор найкраще передає внутрішній стан персонажів, їхнє самовираження та самоаналіз. А вдаючись до такого жанру драматургії, як монодрама, письменники стають певною мірою психотерапевтами людської душі, яка здатна протистояти руйнівним силам світу. Ландшафт пам'яті у монодрамі «Мільйон парашутиків» постає на перетині соціальних та історичних координат (щоденникові записи і родинні стосунки єврейської дівчини Марії у часи війни та відображення роздумів, емоційної реакції героїні-оповідачки), а у монодрамі «Синій автомобіль» представлений знаками-символами, пов'язаними з екзистенційними життєвими поворотами (письмовий стіл, абрикосове дерево, дитячий іграшковий автомобіль).

Список використаних джерел

1. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Херсон, 2007. 32 с.
2. Бондарева О. Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону. *Вісник Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника*. Івано-Франківськ, 2006–2007. Вип. XIII–XIV. С. 42–47.
3. Бортнік Ж. Поетика сповіді в сучасній монодрамі. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Т. 222. В. 210. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2013. С. 16–19.
4. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 180 с.
5. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
7. Евреиновъ Н. Введение въ монодраму. Санкт-Петербург, 1909. URL: <http://www.bookposter.ru/info/imwerden/art-theater-cinema-music44.html> (дата звернення: 03.02.2019).
8. Когут О. Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії. URL: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/kogut.pdf (дата звернення: 03.02.2019).
9. Лисенко Н. Особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль». URL: <http://intkonf.org/lisenko-n-m-osoblivosti-kompozitsiyi-monodrami-yaroslava-stelmaha-siniy-avtomobil/>.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
11. Мірошниченко Н. Мільйон парашутиків. URL: <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/parashutes.pdf> (дата звернення: 01.02.2019).
12. Паві П. Словник театру / пер. з фр. Маркіян Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
13. Стельмах Я. Синій автомобіль. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3719> (дата звернення: 01.02.2019).
14. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 3. 496 с.
15. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 2010. 36 с.

Н. А. Ястреб,

*Херсонский государственный университет,
г. Херсон, Украина*

**ЛАНДШАФТ ПАМ'ЯТИ В МОНОДРАМАХ НЕДЫ НЕЖДАНОЙ «МИЛЛИОН ПАРАШЮТИКОВ»
И ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА «СИНИЙ АВТОМОБИЛЬ»**

В статье представлены литературное определение монодрамы и выделены ее основные жанрово-моделирующие характеристики. Рассмотрены особенности поэтики исповеди в монодрамах Неды Нежданой и Я. Стельмаха. Осуществлен анализ произведений с помощью характеристики символических образов, приема ретроспекции и средств экспрессивного синтаксиса, с помощью которых писатели мотивируют читателя к усиленному вниманию, активизации мышления и напряжению чувств. Обоснована авторская манера написания драматических текстов, а именно: использование приема «театра в театре» и нетипичного приема изложения материала (определение жанрового подзаголовка). Проанализирована специфика осмысления и передачи драматургами внутреннего состояния персонажей, их самовыражения и самоанализа. Прослежена художественная проекция «Эго» художника, которая сконцентрирована на чтении эмоционального состояния писателя «между строк», что проявляется через различные формы выражения авторского и читательского сознания. Раскрыты образы памяти, которые создают основания для реконструкции прошлого с помощью интертекстуального включения и логической последовательности знаков, которые образуются с помощью заранее известной жанровой модели (письмо, дневник, стих). Дешифрованы знаковые места и визуальные доминанты, которые наполняются экзистенциальными смыслами при воспроизведении ландшафта памяти.

Ключевые слова: монодрама; ландшафт памяти; поэтика; исповедь; ретроспекция.

N. Yastreb,

*Kherson State University,
Kherson, Ukraine*

**THE LANDSCAPE OF MEMORY IN THE MONODRAMAS BY NEDA NEZHDANA
MILLION PARACHUTES AND YAROSLAV STELMAKH THE BLUE CAR**

The article presents the literary definition of the monodrama and outlines its main genre-modeling characteristics. The research focuses on the peculiarities of the confession poetics in the monodramas created by N. Nezhdana and Y. Stelmakh. The analysis of these works includes the characteristics of the main symbolic images. The writers' style of writing dramatic texts is characterized as substantiated due to their use of the «theater in theater» technique and their non-typical interpretation of the material (the definition of the genre subtitle). To concentrate the readers' attention, to stimulate their thinking and to stress certain feelings and emotions, the authors of these works use retrospection and different means of expressive syntax. The article offers a new comprehension of multiple issues touched in the works and analyzes how the internal state of the characters, their attempts of self-expression and self-analysis are presented by the authors. The research goes on with the study of the ways the artists project their «Ego» on the texts and focuses on reading the writers' emotional state «between the lines». That manifests itself through various forms of expression of the authors' and readers' consciousness. The memory images used in the texts become the basis for the reconstruction of the past. The past is represented with the help of a second-text inclusion and a logical sequence of characters (typical for well-known genre models such as a letter, a diary, a verse). Besides that, the places described in the texts and visual dominants are full of additional existential meaning and serve to (re)create the memory landscape.

Key words: monodrama; memory landscape; poetics; confession; retrospection.

Наукове видання

НАУКОВІ ПРАЦІ

Науковий журнал

Серія «Літературознавство»

Випуск 313

Том 325

Редактор *Я. Котенко*. Технічний редактор, комп'ютерна верстка *Н. Хасянова*.
Друк *С. Волинець*. Фальцювальні-палітурні роботи *О. Мішалкіна*.

Підп. до друку 19.12.2019.
Формат 60x84^{1/8}. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 15,58. Обл.-вид. арк. 17,35.
Тираж 300 пр. Зам. № 5784.

Видавець та виготівник: ЧНУ ім. Петра Могили
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6124 від 05.04.2018.