

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

**Ольга Поліщук,
Світлана Підпригора,
Галина Косарєва**

**МОДЕЛЬ ПАМ'ЯТІ
в українській пост/модерністській літературі**

Колективна монографія



Миколаїв
2019

УДК 821.161.2.02.09'06

П 50

Рекомендовано до друку вченою радою Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол № 4 від 12 грудня 2019 р.).

Рецензенти:

Приліпко І. Л., доктор філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Шестопалова Т. П., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського національного університету імені Петра Могили.

П 50

Поліщук О., Підпригора С., Косарева Г. Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі : колективна монографія. – Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2019. – 104 с.

ISBN 978-966-336-403-2

Колективна монографія містить результати досліджень, проведених за грантом Президента України за конкурсним проектом 48410 (№ державної реєстрації 0119U103602). До книги ввійшли наукові розвідки, присвячені дослідженню специфіки художнього втілення моделей пам'яті та історії в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття.

Видання рекомендоване літературознавцям, викладачам, студентам та всім, хто цікавиться історією української літератури та сучасним літературним процесом.

УДК 821.161.2.02.09'06

© Поліщук О., Підпригора С.,
Косарева Г., 2019

© ЧНУ ім. Петра Могили, 2019

ISBN 978-966-336-403-2

ЗМІСТ

Переднє слово 4

**Розділ I. Художні трансформації моделі пам'яті
в українській літературі модерної доби 15**

Поліщук Ольга. Спогади, що травмують: прозова
(«Материнки») й поетична («Бедрик») збірки О. Лятуринської..... 15

Поліщук Ольга. Конфлікт ідентичності в поемі
«Єроним» О. Лятуринської 27

Косарева Галина. Спільний простір пам'яті емігрантів:
метамистецькі стратегії у збірці статей Б. Бойчука
«Навіщо про це говорю: театр, балет, література» 37

**Розділ II. Метафора пам'яті в українській
постмодерністській літературі 47**

Поліщук Ольга. Пам'ять як ідентифікатор спільноти в романі
«Помирана» Т. Антиповича «Помирана» 47

Поліщук Ольга. Українська історія в романі «Цінь Хуань Гонь»
Г. Тарасюк: альтернативи минулого й майбутнього..... 59

Косарева Галина. Травматичні місця пам'яті у збірці поезій
«Абрикоси Донбасу» Л. Якимчук..... 65

Косарева Галина Часопросторові топоси пам'яті
у романі «Танго смерті» Ю. Винничука..... 74

Підпригора Світлана. Забуття / пригадування
в мультимедійному проекті «АмнезіЯ» О. Михеда 85

Підпригора Світлана. У пошуках втраченої пам'яті:
«Facebook-роман» О. Шинкаренка «Кагарлик» 95

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Підвищення інтересу наприкінці ХХ – початку ХХІ століття до історії та історичного твору як до сучасного текстуального відображення минулого цілком закономірне. Минуле є нашою історією, й історія – це наше минуле. Саме переосмислення минулого привело нас до розуміння альтернативності. Дослідниця М. Маньковська звертає увагу на те, що на початку 70-х років ХХ століття люди змушені шукати щось нове в минулому, бо розчаровуються в естетиці теперішнього, яке їх не влаштовує. Звідси змінюється і саме розуміння нового, у якому тепер вбачають щось інше, альтернативне. У людській свідомості зміщуються межі минулого й майбутнього, посередником яких уже не завжди виступає теперішнє. Це дає підстави говорити про кризу розуміння часових цінностей. «Ідея «минулотеперішнього» лежить в основі постмодернізму, що змінив перманентну війну з минулим своєрідним психоаналізом культури та історії, трансформував крочанський принцип «усе сучасне» на «все сучасне, історичне й відносне» [3, с. 147].

Учені пов'язують світоглядну естетику постмодернізму з другим законом термодинаміки. Згідно з останнім кожна система прагне перейти від порядку до безладу. І хоча цей закон було відкрито в середині ХІХ століття, більшу зацікавленість учених він привертає лише у другій половині ХХ століття. Н. Георгеску-Роуген розробляє теорію «невидимої стопи», що залишає свій відбиток на житті прийдешніх поколінь, формуючи конфлікт інтересів [1, с. 228]. Другий закон термодинаміки заперечує лінійний час, не підтримуючи ідею прогресу як систему руху від простого до складного.

Ідея прогресу зазнає серйозної кризи. Тепер розпад структури, її саморуйнацію вважають не таким уже й абсурдним, а навпаки це стає нормою. Система історії також піддається руйнації: вона не є суцільною чи спіралеподібною лінією. Постмодернізм приносить у світогляд розуміння, що будь-яке явище – це процес, не виключаючи сам постмодернізм як такий. «Історія – теж явище процесуальне за своєю природою, тому що постійно пишеться наново» [8, с. 10]. Учені розуміють, що в історії як процесі існує не одне майбутнє відносно теперішнього, а відтак – існував не один варіант теперішнього щодо минулого. У постмодернізмі історія набирає ознак імовірності, для

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

означення якої ще Лейбніц увів термін «семантика можливих світів» [6, с. 260]. З філософського погляду важливо, що в побудовах семантики можливих світів дійсний світ розглядають як один із можливих, що не займає привілейованого становища. Яскравим прикладом творів, що вже стали класичними й побудовані на семантиці можливих світів, є оповідання Х. Л. Борхеса «Сад, де розходяться стежки» та «Інша смерть».

Світоглядна позиція постмодернізму вбачає у прогресі лише ілюзію, з'являється відчуття вичерпаності історії, мистецтва, естетики. Так, А. Гелен уводить поняття постісторії та постсучасності. Він вважає, що теперішнє в його загальному значенні вже не може мати новизни («*deja-vu*» – «усе вже було»). Такий світогляд приводить науковців та митців до думки, що нове потрібно шукати у старому, минулому. По-новому переглянути та переосмислити історію як таку, знайти у ній пропущені фахівцями сторінки й відновити її лакуни – таке завдання ставлять собі науковці та митці епохи постмодернізму. Водночас слід відзначити, що відбулась трансформація зв'язків минулого, теперішнього і майбутнього. «Раніше був спосіб неперервності між цими темпоральностями, гомогенність історичного часу, лінійність, що пов'язувала майбутнє з минулим. Теперішнє було сполучною ланкою, обов'язковою точкою переходу від минулого, з яким ми і далі мали безпосередній контакт, до майбутнього, яке ми могли передбачити і підготувати. У наші дні щось у цій лінійності зламалося. Майбутнє зовсім не передбачуване, й водночас минуле стає надзвичайно затемнене» [4, с. 71]. Пошук нового в минулому призводить до того, що у мистецтві та науці постмодернізму з'являються алюзії, гібридизація, пародійність, фрагментарність, переінакшення, тяжіння до стилізації тощо.

Переосмислення минулого (себе в історії і власне історії) відбувається на рівні нашої пам'яті, яка у свою чергу є втіленням суб'єктивності. Такий людський чинник як суб'єктивний погляд на будь-яку історичну подію та її переосмислення породжує авторську уяву, яка у свою чергу є невід'ємним складником художнього твору. «Розповідь про якусь окрему подію чи ситуацію зазвичай здійснюється не без певного роду зради, а саме – затушовування та спрямування події (ситуації) у перспективі кінцевого слова або «правди» про те, що відбулося» [5, с. 149]. Отже, історія, яку ми знаємо, – це лише історія, що дійшла до нас у вигляді писемного тексту чи іншого артефакту.

Людина втрачає віру в те, що вона може досягнути об'єктивну історію, правду. Історія як система зазнає деконструкції, у якій

залишаються лише окремі відомості чи факти, взаємозв'язок яких дає підстави говорити про існування її різних тлумачень, нерідко протилежних. Система історії втратила неперервність свого минулого, відповідно вона стає фрагментованою. Завданням історика є відновлення минулого в тому вигляді, у якому воно було насправді, тобто у встановленні фактів. Проте не всі факти завжди потрапляють у поле уваги та зацікавлень історика. Тоді він бере на себе відповідальність і виправляє чи дописує деякі з них задля їхнього органічного взаємозв'язку. Тому це дає нам підстави сумніватися у беззаперечній правдоподібності існування перебігу історичних подій. Навіть очевидці історичних подій по-різному сприймають їх та дають різні, нерідко зовсім протилежні оцінки. Ці сумніви шукають для себе сферу існування, і, як наслідок: породжують іншу історію, відмінну від тієї, яку ще прийнято називати класичною.

Акцентування деяких істориків, таких як Франклін Анкерсміт (Franklin Ankersmit), Арнольд Тойнбі (Arnold Toynbee), Хайден Уайт (Hayden White) на нарративній природі пізнання історії, призводить до появи в гуманітарній сфері комплексу понять, пов'язаних з фікціональною історією. «В основі поняття фікціональної історії лежить зіставлення факту з тим, що могло би бути в реальному світі і що існує в тексті (у постструктуралістському значенні слова)» [2, с. 120].

Завдяки працям Ж.-Ф. Ліотара (Jean-Francois Lyotard) відбулося міждисциплінарне проникнення принципів нарративності пізнання і знання. В історіографії цей принцип ґрунтовно виклав Х. Уайт, спираючись на філософські та культурологічні концепції Фредріка Джеймсона (Fredric Jameson), Мішеля Фуко (Michel Foucault) та Поля Рікера (Paul Ricoeur) [13]. Літературознавець Лінда Гатчен (Linda Hutcheon) ввела до наукового обігу термін «історіографічна металітература» (historiographic metafiction), залучивши до міждисциплінарного історичного дискурсу ще одну галузь знань [11].

На думку Л. Гатчен, історіографічна металітература обстоє особливість окремої події минулого. Історіографічна металітература проводить розрізнення між фактами, значення яким надають історики, і подіями, у яких відсутнє власне значення. Для історіографів і письменників постмодерністського спрямування ця відмінність є основоположною. Характерною ознакою історіографічної металітератури є використання металітературних елементів, за допомогою яких вона одночасно підносить і нівелює об'єктивність науки про історію [11, с. 122–123].

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Емі Дж. Еліас (Amy J. Elias) у праці «Піднесене бажання. Історія та література після 1960-х» (Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction) доповнила теоретичні напрацювання Л. Гатчен, запропонувавши свій термін для постмодерністської історичної прози – «метаісторичний роман» (metahistorical romance). За визначенням дослідниці, метаісторичний роман – це «нарратив, надзвичайно схожий до нарративів, продукованих травматичною свідомістю: він фрагментований; він проблематизує пам'ять; він ставиться з підозрою до емпіризму як до неетичного опору тому, що потрібно «пройти від початку й до кінця»; він презентує конкуруючі версії подій минулого; він чинить опір завершеності; він показує примусовість повторення історичного минулого» [9, с. 52].

Дослідниця Елізабет Весселінг (Elisabeth Wesseling) у праці «Писати історію як пророк. Постмодерністські інновації в історичному романі» (Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations in the Historical Novel) найхарактернішою рисою постмодерністської історичної літератури вважає її «неприховану фальсифікацію історії». На відміну від академічної історіографії, фальсифікація в художній літературі має іншу мету – «очевидне зловживання історичними фактами виправдовується як засіб для формулювання металітературних тверджень» [12, с. 6].

Поява та розробка у науці таких понять, як фікціональна історія, історіографічна металітература та метаісторичний роман дають змогу усвідомити хаотичність та альтернативність історичних подій в сучасному літературному процесі. Карен Хеллексон (Karen Hellekson) зазначає: «Приборкування цього історичного хаосу і стало основною роллю альтернативної історії» [10, с. 14]. Дослідниця звертає увагу на те, що історіографія намагається зобразити світ таким, яким він був, а альтернативна історія робить спроби «пояснити його таким, яким він міг бути, або навіть яким йому варто було б бути» [10, с. 30].

У цей час, втративши віру в об'єктивну історіографію, людство підміняє або отожднює історію і пам'ять. «Унаслідок затемнення майбутнього, що накладається на затемнення минулого, яке назавжди від нас відрізане, ми приречені на пам'ять» [4, с. 17].

На сьогодні проблеми пам'яті активно розглядаються у різних дискурсивних практиках: культурних, політичних, наукових. Актуальність цієї проблеми в глобалізованому та фрагментарному світі не викликає сумнівів. У ХХ столітті проблема пам'яті, значно загострилась, що пов'язано з масштабними еміграційними процесами у світі, а також з активною увагою до постколоніального синдрому

цілих народів. Ще до початку XVIII ст. основою консолідації суспільства виступала релігія, але поступово ці функції почала перебирати на себе історія. Остання потребувала цілих інституцій збереження пам'яті у вигляді музеїв, меморіалів, друкованої продукції, а пізніше активного використання радіо, кіно та телебачення.

Історична пам'ять не є статичною через те, що кожне нове покоління привносить своє бачення минулих подій, плюс, інваріанти спровоковані ідеологічними настановами. Зокрема через опір ідеології після ери тоталітарних режимів особливого звучання набули особистісні історії та свідчення очевидців. Історія почала розумітися як комплекс малих, часто усних, історій, які мають набагато більшу вагу, ніж стоїть офіційних підручників чи енциклопедій.

Європейські науковці звернули увагу на проблему трансформацій пам'яті набагато раніше, ніж вітчизняні. Під керівництвом видатного французького історика П. Нора світ побачив семитомний проект «Місця пам'яті» (1984–1992), до якого були залучені сотні істориків. П. Нора у своїй праці «Теперішнє, нація, пам'ять» зазначає, що на проблему пам'яті першими відреагували не історики, а «психоаналітики та філософи (Фройд, Бергсон, Лукач), письменники (Пруст, Конрад, Звево) і, ближче до нашого часу, соціологи дюркгаймівської традиції» [10]. Одним із перших зацентрував свою увагу на колективній пам'яті як на значущому феномені французький філософ та соціолог М. Гальбвакс у праці «Колективна та історична пам'ять» [18], вказавши на те, яке велике значення має ця проблема для розв'язання питання про значення історії, а також для зв'язку минулого із сучасністю. Ще в одній великій праці «Пам'ять, історія, забуття» [14] французький філософ П. Рікер стверджує, що «минуле нам відкривається саме через пам'ять». Науковець з Литви У. Навіцький наголошує на тому, що «роботою пам'яті є робота зі створення власної ідентичності» («Убогі пам'яттю»: як минуле зводить самість та Іншого разом» [9]). Німецька вчена А. Ассман порушує проблеми культурної пам'яті в монографії «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті» [2]. Під культурною пам'яттю А. Ассман розуміє колективне знання про минуле, притаманний кожному суспільству і кожній епісі набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей стабілізує та передає далі власне бачення себе самої [2, с. 4]. Серед американських дослідників проблеми пам'яті, а саме, постпам'яті, ґрунтовно розглядає професорка Колумбійського університету М. Хірш [22].

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Особливої уваги проблеми трансформацій пам'яті отримали останнім часом і в українській науці. Про це свідчать низка конференцій подібної тематики та збірки праць, наприклад, такі як: «Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні» (2009), «Історична пам'ять і тоталітаризм: досвід Центрально-Східної Європи» (2009). Щороку Київський університет імені Бориса Грінченка проводить міжнародну конференцію з питань літературного процесу. 2018 р. однією з проблематик цієї конференції є «Проблеми пам'яті та ідентичності в українській і світовій літературах», що свідчить про актуальність пропонованого дослідження. Також актуальність даної проблеми акцентує й вихід 2018 р. монографії О. Пухонської «Посттоталітарна пам'ять та її художня трансформація» [12].

Для сучасної України особливе значення має конструктивне осмислення моделі пам'яті у різних дискурсивних практиках. Донедавна в опозиції історія/пам'ять чільне місце віддавалося історії, коли йшлося про когнітивні можливості осмислення минулого. Таке розуміння взаємодії історії та пам'яті зумовлено тим, що пам'ять притаманна виключно індивідам, а історія – надбання колективного. Відтак пам'ять – це лише складова історії. Проте сьогодні історію вже не розглядають як носія об'єктивних знань про минуле, як було вже зазначено. У багатьох дискурсивних практиках вона стає об'єктом перестворення. Натомість пам'ять тепер не лише носій індивідуального, але і колективного. Саме пам'ять моделює ідеологічні коди, які зумовлюють культурно-історичну свідомість нації. За допомогою маніпулювання пам'яттю чи навпаки безпам'ятством є можливість реалізувати різноманітні популістські стратегії.

Альтернативно-історичні твори мають значний вплив на свідомість людей. За допомогою цих творів відбувається маніпулювання історичною пам'яттю, що досягається художньою грою на загальноприйнятих стереотипах.

Вважаємо за необхідне зазначити *мотиви*, які спонукають письменників ХХІ століття писати свої твори в дусі альтернативної історії:

- *глибоке розчарування в навколишньому світі*. Відбулася переоцінка цінностей і поглядів на історію як систему у її класичному розумінні: обраний історичний шлях не є єдино можливим, історія не лінійна, а значить існували й інші шляхи вибору, які за певних обставин і з деяких причин не були обрані як правильні на тому чи тому історичному етапі розвитку людства. Відчуття завершеності історії та мистецтва не дають спокою людській свідомості, і як наслідок –

повернення до минулого й старого, його переосмислення та трансформація крізь призму сьогочасності. Людина побачила: прагнення і бажання не збігаються з реальністю, яка її оточує, звідси відчуття, що реальність – це лише фікція, повітряна кулька – починається пошук причин і пояснення цього. Прикладом твору, позначеного мотивом розчарування в навколишньому світі, може слугувати роман Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь». Герої твору розчаровуються, коли розуміють: те, за що вони боролися і чого прагнули, має протилежну бажаній модель отриманої реальності. Протягом усього твору герої «борються» за незалежність своєї країни на чергових та позачергових передвиборчих перегонах, але в результаті отримують президента-китайця. «Преславне козацтво не повірило власним очам, але, як не кліпало і не трясло головами, яскраво виражений представник східних цивілізацій – із трибуни не щезав. Він стояв на тлі білої фани, розшитої чорними жуками-павуками та малиново-трав'янистими драконами, дрібненький, у якомусь френчі-халаті кольору хакі, в чудернацькому трикутному капелюшку і... і... Господи, воля твоя – з гетьманською булавою у правиці!... А дочекавшись, сказав: / – Вася Цінь Хуань Гонь – вася казака сіц, вольніца, сво-бо-да, гуляйполя – концілась. Усьо! Січас я – вася Цінь Хуань Гонь і вася Мао-Хао – При-дзі-день-ць!» [7, с. 219–220];

- *прагнення виправити історичні помилки чи несправедливості цілих країн та окремих життєвих історій людини.* Це положення неопосередковано є наслідком першого мотиву. Часто письменники самі хочуть спробувати побути в ролі творця історії, відчутти свою владу над історією та часом, рідше – миротворцем. Прагнення віднайти і зрозуміти, у який історичний момент людство зробило помилку й до чого це призвело, дає поштовх для аналізу всіх ймовірно можливих варіантів розвитку історичних подій. Іноді письменники самі обирають правильніший, на їхню думку, варіант історичного шляху, і показують читачам його позитивні наслідки. Прикладом такого альтернативного твору може бути повість В. Кожелянка «Дефіляда в Москві», де Україна в майбутньому постає як могутня космічна держава.

- *позбутися комплексу меншовартості своєї нації.* Цей мотив притаманний письменникам тих країн, що тривалий час перебували під гнітом та самодержавством інших, більш могутніх країн. У творах, умотивованих таким чином, як правило, пригноблена країна і країна-гнобитель міняються місцями на історичній арені. Таким чином письменники позбуваються історичної несправедливості й водночас

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

карають своїх кривдників. Яскравим прикладом може слугувати вітчизняна художня альтернативістика, представлена творчістю В. Кожелянка. У своєму творі «Дефіляда в Москві» письменник зображує Україну як «Імперію Трьох Морів – Чорного, Балтійського та Каспійського» (тут можна провести аналогію з реальними країнами – Російською імперією, Австро-Угорською імперією та Річчю Посполитою, що займали територію «від моря до моря»).

Проблема моделювання пам'яті в українській модерній та постмодерній літературі наразі не є цілком усвідомленою у вітчизняній гуманітаристиці. Її можна осмислити, відштовхнувшись від світоглядної картини в класичних дослідженнях Ч. Тейлора «Джерела себе», Е. Д. Сміта «Національна ідентичність», есеях Е. Саїда «Думки про вигнання», сучасної студії Ф. Фукуями «Ідентичність і міграція» та ін. Відтак сполучаються глобальні модули сучасного світу: пам'ять, історія, міграції, ідентичність, літературність.

Проте П. Нора у своїй праці «Теперішнє, нація, пам'ять» наголошує на тому, що пам'ять втрачає свій сенс, бо вона перетворилась на засіб «боротьбу, індустрію, засіб тиску». «Великою мірою вона не має нічого спільного з минулим. Тепер це чарівне слово епохи, засклепленої у своєму теперішньому, в-собі та для-себе. Навіть гірше: вона схильна посісти місце історії, слово кої вонба дедалі частіше підміняє. Історії, яка, як і хотілось, нарешті позбулася б примусів критичної дистанції та незручних ускладнень, історії, яка відкараскалася б від хронології та сумних виважень. Нарешті, історії, яку просто зрозуміти і легко судити. Але якщо пам'ять, зрештою, поглине історію, то ми наразимось на небезпеку: симетричне та супутнє зникнення сенсу обох цих слів»[4, с. 256].

Література наративізує та удоступнює спогади, що безпосередньо пов'язані з пам'яттю. Найяскравіше модель пам'яті сформована у літературному полі діаспорних письменників. Це пов'язано з прагненням зберегти національну ідентичність у відірваному від Батьківщини контексті існування. Творчість письменників-емігрантів, містить у собі ідею рефлексуючого творчого суб'єкта, який у літературно-мистецьких формах уявляє, усвідомлює й вербалізує місце конкретних явищ у світоглядних системах модерну й постмодерну, бачить зумовлені міграціями кризи ідентичності, здатен протиставити страхові відповідальності перед історією й пам'яттю свою відповідь на питання «хто я?», що постало перед людиною постмодерної доби.

Міграції, що посіли місце глобального чинника занепаду стандартних ідентичностей, в літературному дискурсі отримують

статус не лише зовнішнього контексту дефіциту сприятливого середовища для одиничного чи колективного суб'єкта, а й виражають аксіологію й анти аксіологію модерної й постмодерної доби.

Окремі аспекти міграційних теорій вже були предметом вивчення у студіях Г. Вітківської [3], О. Антонюк [1], В. Іонцева [7], М. Жулинський [6], В. Переведенцева [11], Н. Тиндик [17] та ін.

Отже, українські письменники ХХ – ХХІ ст. все частіше звертались, і продовжують це робити, до трансформованої моделі пам'яті, що не знайшла реалізації в дійсності.

На сьогодні малодослідженими залишаються художні тексти українських письменників ХХ–ХХІ ст., які репрезентують різноманітні складові моделі пам'яті. Досі у вітчизняній науці практично відсутні ґрунтовні розвідки на тему трансформацій стереотипів історичної пам'яті в художньому світі та у нашій реальності. Не виокремлено у літературних дискурсивних практиках ідеологічні коди, які зумовлюють культурно-історичну свідомість, що є безпосередньою складовою моделювання пам'яті.

У даній науковій праці здійснена спроба дослідити специфіку художнього втілення моделі пам'яті та історії в українській літературі ХХ – початку ХХ століть. У центрі уваги авторів монографії – художні трансформації моделі пам'яті в українській літературі модерної доби (до розгляду беруться твори діаспорних письменників О. Лятуринської, З. Бережана, Б. Бойчука) та метафора пам'яті в українській постмодерністській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі романів «Помирає» Т. Антиповича, «Цінь Хуань Гонь» Г. Тарасюк, «Танго смерті» Ю. Винничука, збірки поезій «Абрикоси Донбасу» Л. Якимчук «Facebook-роману» О. Шинкаренка «Кагарлик» та мультимедійного проекту «АмнезіЯ» О. Михеда).

Серед основних завдань монографії – інтенсифікувати наукове осмислення проблеми пам'яті в українському літературознавстві початку ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Антонюк О. В. Концептуальні підходи до формування міграційної політики в Україні. Київ : Віче, 2006. 672 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті ; пер. з нім. К.Дмитренко, Л.Доронічева, О.Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Витковская Г. С. Иммиграционная политика западных стран: альтернативы для России. Москва : Гендальф, 2002. 264 с.

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

4. Дейлі Г. Поза зростанням. Економічна теорія сталого розвитку. Київ : Інтелефера, 2002. 297 с.
5. Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття фікціональної історії (на прикладі романів Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» та «Англія, Англія»). *Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна*. 2008. Вип. 44(Ч. 2). С. 119–128.
6. Жулинський М. Українська родина і вимушена міграція. *Урядовий кур'єр*. 2003. 15 трав. № 87. С. 17–18.
7. Ионцев В.А. Международная миграция населения: теория и история изучения. Москва : Диалог-МГУ. 1999. 370 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетея, 2000. 347 с.
9. Навіцький У. «Убогі пам'яттю»: як минуле зводить самість та Іншого разом». *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. Вип. 13–14. Історична пам'ять і тоталітаризм: досвід Центрально-Східної Європи / за редакції В. Кравченка. Харків : ТОВ «НТМТ», 2009. С. 25–46.
10. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять ; пер. із фр. А. Рєпи. Київ : КЛІО, 2014. 272 с.
11. Переведенцев В. И. Методы изучения миграции населения. Москва : Наука, 1975. 231 с.
12. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
13. Рєпина Л. П. Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории. *Одиссей. Человек в истории. Ремесло историка на исходе XX века*. Москва : Coda, 1996. С. 25–38.
14. Рикёр П. Память, история, забвение. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
15. Руднев В. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты. Москва : Аграф, 1997. 384 с.
16. Тарасюк Г. Цінь Хуань Гонь. Біла Церква : КОТО «Культура», «Буква», 2008. 256 с.
17. Тиндик Н. П. Світовий міграційний процес : теорія, практика, державне регулювання : монографія. Київ : Атіка, 2006. 532 с.
18. Хальбвакс М. Колективна та історична пам'ять. *Неприкосновенный запас*. 2005. №2–3. С. 8–27.
19. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 199 с.
20. Elias J. Amy. Sublime Desire: History and Post–1960s Fiction. Baltimore : JHU Press, 2001. 320 p.
21. Hellekson K. The Alternative History : Refiguring Historical Time. Kent, Ohio : The Kent State University Press, 2001. 128 p.
22. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge, MA/London : Harvard University Press. 1997.
23. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction. London and New York : Routledge, 1998. 268 p.

24. Wesseling E. Writing History as a Prophet : Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1991. 218 p.

25. White H. The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore and London : John Hopkins University Press, 1990. 243 p.

РОЗДІЛ I

ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МОДЕЛІ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ МОДЕРНОЇ ДОБИ

Ольга Поліщук

СПОГАДИ, ЩО ТРАВМУЮТЬ: ПРОЗОВА («МАТЕРИНКИ») Й ПОЕТИЧНА («БЕДРИК») ЗБІРКИ О. ЛЯТУРИНСЬКОЇ

На сьогодні актуальними залишаються дослідження діяльності діячів української культури, які опинились на еміграції. Серед таких – Оксана Михайлівна Лятуринська, яка займає одне з провідних місць серед письменників так званої «Празької школи». Її творче зростання відбувалось поряд із відомими сьогодні в Україні письменниками О. Ольжичем, О. Телігою, Н. Лівницькою-Холодною, Л. Мосендзом, Є. Маланюком, Ю. Дараганом, О. Стефановичем та ін. Ще сучасники письменниці намітили основні напрямки осмислення творчої спадщини О. Лятуринської. В архівах УВАН та бібліотеки Колумбійського університету (Нью-Йорк, США) зберігаються спогади та критичні розвідки про творчість та особистість О. Лятуринської. Насамперед це матеріали В. Барки, Ю. Бойко, Ю. Клена, Ю. Лавріненка, Є. Маланюка, Г. Лашенко, У. Самчука, Ю. Шереха та інших. Багатоаспектними є критичні статті Ю. Шереха «Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською» та Ю. Бойка «Поезія Оксани Лятуринської». Дослідники звернули увагу на тематичну різноплановість поезій письменниці (історизм, рослинний цикл, тема еміграції). Ю. Бойко порушив питання взаємовпливів у творчості поетки. Ю. Шерех загально окреслює зображально-виражальні засоби, якими послуговувалась О. Лятуринська у поезиці своїх творів.. Сучасні поодинокі розвідки, присвячені творчості цієї письменниці, переважно зосереджені на критичному аналізі історичної та рослинної тематики, що широко представлена у її творчому доробку; а також дослідники зосереджують

увагу на окремих аспектах словесної творчості О. Лятуринської, зокрема на особливостях віршування та природі міфологічних явищ [2; 4; 5; 6; 10; 11]. Проте творчий доробок цієї письменниці й досі залишається малодослідженим. Не став ще предметом спеціальної уваги дослідників мотив травми, що можна простежити на образному та тематичному рівнях у поетичних та прозових творах О. Лятуринської. Лише Ю. Шерех із цього приводу побіжно окреслив напрям, у якому необхідно рухатися майбутнім дослідникам творчості О. Лятуринської.

Ми спробуємо дослідити причини появи травматичних візій О. Лятуринської та їхню репрезентацію у творчому доробку письменниці. Зазначена у такий спосіб мета передбачає зосередження уваги на вирішенні завдань: окреслити особисті життєві травми поетки; дослідити, як травматичні спогади дитинства та юності спроектовані в дитячих творах О. Лятуринської; проаналізувати вплив травми безгрунтянства та туги за Батьківщиною поетки на її поетичний доробок.

Творчу діяльність О. Лятуринської можна поділити на два періоди: європейський та американський. Європейський період творчості письменниці пов'язаний із Прагою та «Празькою школою». У Празі поетка стає членом «Спілки українських митців, письменників і журналістів». У Європі виходять перші поетичні збірки «Гусла» (1938 р.), «Княжа емаль» (1941 р.) та прозова збірка «Материнки» (1946 р.), твори яких засвідчують непересічний талант О. Лятуринської. Залишившись у воєнній Празі, О. Лятуринська одного разу потрапляє під обстріл американської авіації, що робить її майже повністю глухою. У 1946 році О. Лятуринська потрапляє до табору ді-пі в Ашаффенбурзі. Перебуваючи у таборі для переміщених осіб, на запрошення У. Самчука поетка вступає до МУРу. Загалом цей період творчості письменниці охоплює часові межі приблизно від 1920-х до початку 1950-х рр. На початку 1950 року за сприяння поета і громадського діяча української діаспори О. Неприцького-Грановського вона знову емігрує, не залишаючи надії повернутися до рідної Волині. Проте «мандрівки» О. Лятуринської завершуються, зупинившись у Міннеаполісі (США). Тут виходять збірки «Веселка» (1956 р.) та «Бедрик» (1956 р.). Остання написана спеціально для дітей.

Особисте ж життя письменниці – це постійний рух: все далі від Батьківщини, від свого роду і, врешті, від самої себе. Глибоко психологічною травмою письменниці стала смерть матері у 1919 році. Пізніше О. Лятуринська свій біль, свою тривогу вкладає в такі поетичні рядки:

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Мовчазно за гробом твоїм ідучи, край порога
в зловіщому спалаху свіч і хрестів золотих
ніяк не могли ми позбавитись злої тривоги,

Що дім наш від злого не можна уже вберетти [9, с. 127].

Після смерті матері О. Лятуринську, якій на той час ледве виповнилось 18 років, батько силує вийти заміж за багатого, але нелюбого хлопця. Вільнолюбна письменниця тікає з рідного хутора й пішки взимку долає 50 км. Наслідком цієї подорожі стала часткова глухота письменниці. Згодом вона виїжджає до Німеччини, і далі – до Праги, до рідного брата Івана. Травма, якої завдав рідний батько, позначилась на все життя: і творче, і особисте.

Аналізуючи творчий доробок О. Лятуринської, можна дійти висновку, що письменниця намагається забути травматичні спогади минулого. Так, прозова збірка «Материнки», що видана під псевдонімом Роксани Вишневецької, – це витворення ілюзорного світу дитинства, такого, яке хотіла мати, але не мала поетка. У цій книжці змальовано образ мами – ніжної, чуйної, люблячої. Саме спогади про маму дають О. Лятуринській ілюзію щасливого та безтурботного дитинства. Збірка відкривається глибоко ліричним образком «Материнки», який і дав назву всій збірці. У цьому творі письменниця створила символічний образ квіток пам'яті – материнок. Вони росли і взимку, і влітку тільки на «Материнщині», і найголовніше – ці квітки зберігали пам'ять про «Материнщину». Тому материнки завжди посилали дітям, які поїхали з дому. Мотив спогаду є наскрізним для всієї збірки «Материнки». Від самого початку письменниця наголошує, що спогади дитинства пахнуть «чимсь дуже наближеним – маминою хутрянкою» [9, с. 450].

Вважаємо, що використання О. Лятуринською слова «Материнщина» у розумінні «Батьківщина» є свідомим. Виникає враження, що письменниця намагається забути травматичні спогади про батька й залишити у пам'яті лише щасливі спогади про матір. Попри загальний начебто щасливий настрій твору, кінцівка є сумною: «Тепер усіх дітей з хутора розігнала хуртовина в різні сторони. І ніхто вже їм не пошле материнку» [9, с. 450].

Справді, на перший погляд здається, що збірка «Материнки» – це відтворення спогадів про щасливе та безтурботне дитинство. Але, як слушно зауважує Ю. Шевельов: «це глибоко трагічна книжка» [12, с. 974]. З дев'яти творів, уміщених у книжці, більшість має трагічний фінал. Так, у «Мамурці» служниця Уляна безжално топить кошенят, а дорослих кішок залишає серед степу помирати з голоду. Закінчується

ж новела тим, що єдине кошеня, будучи вже дорослою кішкою Мамуркою, яку всі дуже полюбили, обгоріла на очах у дітей. Незаслуженою є смерть і улюбленого маминого собаки Тора, якого люди отруїли голками, бо він вірно оберігав хазяйське майно від крадіїв: «він вже в останніх страшних корчах рвав землю, качався і нарешті витягся на цілий зріст біля маминих ніг» [9, с. 468]. Наступною за цим твором є історія про несправедливу смерть бика Буця. Для підвищення емоційності авторка спочатку дає надію на порятунок улюбленця дітей: «Ах, яка ж була радість, коли Буцило з кривавими смугами на боках і через очі, з піною коло роздертого рота, з розшматованими посторонками на рогах і на ногах пригнався за годину назад на подвір'я» [9, с. 472]. Але порятунку немає, за нього вже віддано сто карбованців, які героїня твору відчайдушно проклинає. Дитяча свідомість не сприймає того, що чиясь життя, нехай навіть бика, коштує якісь папірці. З дитячої пам'яті виринають жорстокі картини, коли востаннє бачили тварину: «Буцила знов зв'язали, міцніше і старанніше. Зв'язали морду, ноги, хвіст і ... і... не можу висловити що ще, щоб не жажнувся хто з вас, хто такого ще не бачив, людської жорстокости» [9, с. 473].

Окрім історій про трагічну загибель тварин, у «Материнках» можна виокремити цикл про самотність. До нього належить новела «Лялька» про дівчинку Злотку (Володимир Барагура у статті «Оксана Лятуринська – дійсність та ілюзія» зазначає, що вдома О. Лятуринську звали Злотою [1, с. 2]), яку допікали учні, називаючи Лялькою. Через це, а також глузування старших братів, вона почувалась самотньою. І ні з ким було поділитись чи порадитись, тому кохання Злотки та Ярка так і залишилось нереалізованим по-справжньому. Відтак – нерозуміння, розгубленість і самотність Злотки. Історію «Ляльки» легко спроектувати на особисте життя самої авторки новели, яка, як і її героїня Злотка, дуже часто почувала себе самотньою. Травма самотності, винесена з дитинства (рання і несподівана смерть найближчої людини – матері, силуване заміжжя батьком за нелюба), позначена на всьому житті О. Лятуринської. Письменниця перебувала в оточенні однодумців, постійно спілкувалась з друзями, колегами по перу. Проте зовнішня активність поетки в соціумі лише приховувала її внутрішню заглибленість у свій світ, до якого вона нікого не пускала. Галина Лашенко у спогадах про О. Лятуринську ставить риторичне питання: «Чи вона кого кохала? Чи могла кохати в пізніші, але ще, власне, молоді роки, коли звикла жити одна?» [8, с. 779].

Повертаючись до новели «Лялька», слід зазначити, що кінець твору проинятий тонким психологізмом. Те, що дівчинка в дитинстві проектувала на Ярка, у дорослому житті – отримала сама: «Ніколи вже в своєму житті вона не побачила Ярка, до речі, й не бажала бачити. Але його ведмежі чоботи й вовчий пашпорт, хотіла вона чи не хотіла, бачила майже щоночі. І скажіть но, де? – На своїх власних ногах і в своїй власній кишені!» [9, с. 454]. Знову-таки можемо говорити про травму дитинства, наслідки якої простежуються у вже дорослому житті. Чи не тому Г. Лашенко пише про О. Лятуринську: «життя ранило на кожному кроці – і від того гнів, який вражав деяких, переважно тих, хто мало її знав, в її листах. Гнів, але не злість» [8, с. 779].

Чуйні спогади поетки про лагідну матір, яка була містком між світом дорослих і світом дітей, дають можливість відгородитися від дитячих травм. Саме до мами біжать діти поскаржитись на несправедливості, знайти захист у неї. Мама боронить котів від жорстокої Уляни. Мама жаліє бика Буцьо, приреченого на смерть. Вона ж забороняє дітям гру торохкало, вважаючи її жорстокою. Лише маму слухається лютий Гектор. Лише мама намагається заспокоїти батька. На противагу образу ніжної мами постає у «Материнках» образ батька-деспота. Слід зауважити, що О. Лятуринська жодного разу не послуговувалась словом «тато», натомість – завжди сухо та офіційно «батько». Майже у половині всіх новел збірки уособленням зла постає батько-тиран. Так, у вже згадуваній новелі «Буцьо» письменниця кількома словами, як додаток до розповіді про братів, змальовує деспотизм батька: «Іноді хлопцям не вдавалось затаїти сильно підбите око або розтрошену обрізом руку, або обпалене порохом волосся чи одяг – тоді їх чекала страшна батькова розправа: нагаї й карцер» [9, с. 470]. Однією з головних прикмет поетики «Материнок» О. Лятуринської є надзвичайна концентрація слова. Підтвердженням цього є і наведений приклад щодо поведінки батька. Експресивності мови тексту поетка досягає за допомогою особливостей синтаксису та засобів лексики.

В алегоричній новелі «Княжна» можна говорити про проекцію взаємин між батьком та донькою на те, як батько намагався приборкати горду тварину. Читаючи цей твір, і звертаючись до особистої долі письменниці, можна зрозуміти, що О. Лятуринська розповідає про свої взаємини з батьком. Він, намагаючись зламати незалежну, горду й норовисту натуру доньки, силує її вийти заміж за нелюба. Остання не підкорюється. Саме такою постає в новелі й

кобила Княжна. Але якщо у Княжни від батька залишились «криваві смугачі на спині» [9, с. 478], то в О. Лятуринської – в душі, що з часом не загоїлись, і періодично нагадували про себе. У настрої новели не можна помітити очікування від читача якогось жалю чи співчуття до Княжни. А якщо у когось воно виникає, авторка наприкінці твору безапеляційно підсумовує: «Горді натури не потребують співчуття!» [9, с. 478]. Саме через свою гордість, через небажання мати співчуття від оточуючих довгий час поетка замовчувала і свою хворобу (рак легенів), а коли звернулась до лікарні, було запіздно (декілька операцій не принесли бажаного результату). Відмовилась вона і від знеболюючого, зазнаючи страшних мук.

Наскрізним є мотив травми у творі «Зайчики», у якому зображено диктаторство батька. Це ретроспективна історія про «конфлікт між вимогами оточення та власними переконаннями» [12, с. 975]. У цьому творі лише два рази є згадка про батька, і обидва мають однакове змістове навантаження: «“От іде батько!” – враз настала мертва тиша» [9, с. 480], і трохи далі: «увійшов батько. А з його приходом діти звичайно затихають, як в німому царстві» [9, с. 480]. Тут спогади про батька пов’язані з словосполученнями «мертва тиша» і «німе царство». З контексту видно, що ці слова вказують не на повагу до батька, а на страх дітей перед домашнім тираном. Видається цікавим простежити на лексичному рівні поетики О. Лятуринської асоціативний ряд, пов’язаний із зображенням найрідніших для будь-якої людини образів: мама – «ніжна», «чуйна», «мила»; і батько – «мертва тиша», «німе царство», «страшна батькова розправа: нагаї й карцер». Лексично-звукове навантаження слів, які використовує у цьому випадку письменниця, є різко контрастними. Відчувається, що почуття авторки до рідних людей є непідробними, вони йдуть зсередини, як крик душевного болю, спричинений втратою матері й неможливістю забути деспотизм батька.

Сумного настрою цій новелі додає й усвідомлення реалій родинної трагедії: «Мама давно лежала під дерном. Їв і Слав після першої хуртовини блукали десь по світах. Цвітка була за горами [...]. Не було вже і милого старого дому» [9, с. 480]. А ті, хто залишився, лише «перебирали, мов чотки, або пелюстки материнок, спогади з дитинства» [9, с. 480].

У творі «Брехуха», як і у попередніх новелах збірки, також можна виокремити мотив травми. Цей твір можна вважати частково автобіографічним. Окрім того, що батько О. Лятуринської, як і герой її

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

твору, ставився деспотично до дітей, також він частково винен і у передчасній смерті дружини. Самолюбство, деспотизм Михайла Лятуринського, його небажання заощадно вести господарські справи, призвели до матеріального занепаду всієї родини. Цю родинну драму зображено в останній новелі збірки: «батько мав хутір, якихось двісті десятин. З тими десятинами міг би зарахуватись у нас за тих часів до підпанків. Але він жив, як пан, на всю губу, химерив про різні підприємства і пускав гроші в три рукави» [9, с. 484].

Аналізуючи прозову збірку О. Лятуринської «Материнки», розуміємо, що письменниця, намагаючись забути дитячі травми, нанесені батьком, згадує про нього епізодично, наче ненароком. Проте навіть стисле та строге у художніх засобах згадування про нього є гостро емоційним і дає уявлення про конфлікт між письменницею та батьком. «Цей конфлікт нестерпним тавром, незагоєною білизою затяжив на Оксані всьєке її життя і відбився некорисно на її творчості, набравши характеру патологічно-психологічної травми» [1, с. 2], – зазначає В. Барагура.

Тому щасливе дитинство у «Материнках» є ілюзорним, бажаним, тим, яке хотіла б мати, але не мала О. Лятуринська.

Через десять років світ побачила збірка дитячих віршів О. Лятуринської «Бедрик» (1956 р.). Сама збірка писалася значно раніше, ще в Європі, підтвердженням чого є слова письменниці: «“Бедрик” був написаний в Чехо-Словаччині 1942 року, тоді, коли були написані й “Материнки” Роксани Вишневецької» [9, с. 179]. Поетка планувала видати збірку дитячих віршів у 1943 році в Німеччині. У вирі Другої світової війни ця збірка загубилась, і лише у 1955 році вдалось віднайти перший варіант книжки.

Начебто, ця збірка є також відображенням дитячого світу: тут і герої віршів, історії яких стилізовані під казку («Кіт і горобець», «Вовчик і зайчик», «Сонце, місяць і зірка» тощо), і зменшувально-пестливі назви тварин, комах, птахів і рослин (бедрик, півник, мушка, пташечка, песик, коник, незабудька, світлячок, рибки, голуби, киця, дзвоники, ластівка, стокротки та інші), і явища природи та деталі пейзажу (промінчик, лісок, стежечки, хмаринки, нічка, дощик, весна). Не оминає увагою письменниця і згадки про дитячі ігри та іграшки (гра в кульки, гра в свинки, снігова баба, глиняний півник). Все це дійсно є складовими дитячого світу. Загальної дитячої настроєвості збірки поетка досягає, послуговуючись засобами алітерації й асонансу, а також використанням зменшувально-пестливої лексики. Чого вартий лише вірш «Вранці»:

– «Хто тут сплюшок, хто тут сплюшка? –
вже бзичить у вікна мушка –
Бжуньки-бжунь, бжуньки-бжунь,
вбік віконницю відсунь!»
«Чінь-чірїньки, чінь-чірїньки,
чінь. Кому вставати ліньки? –
пташечка чірїнька – Чінь!»
Ой, теплінь!
«Гав-гав-гавки, гав-гав-гавки! –
кличе песик – На забавки!»
Скаче коник: – «Ту-по-ту!
Я вже йду!» [9, с. 184].

Проте, цей щасливий дитячий світ постає штучним, оманливим. Ця штучність спричинена відсутністю людей в «Бедрику».

Необхідно звернути увагу на те, що у збірці люди постають героями творів усього чотири рази. І дійсно, вперше людину ми зустрічаємо у вірші «Про Юрчика»: «Вийшли вівці з пастушком» [9, с. 185]. Треба відразу зазначити, що вівці у О. Лятуринської – на першому плані, а пастушок – лише доповнення до овечої отари. Настрій цього твору – глузливо-іронічний: тварини та рослини виявляються розумнішими за Юрчика. Наступним за цим віршем є твір «Пастушок» (не можемо говорити про спільне змістовно-ідейне навантаження обох творів). Тут пастушок не є об'єктом зображення сам по собі, він – виконавець пісні, яка проектується на зображення пейзажу. Далі знаходимо образ людей у віршах «Луна»: «Заблукали ми в ліску», «Ми гукнемо знов і знов» [9, с. 187]; «Наша хатка»: «Заглядає нам до вікон» [9, с. 191]. Але хто ці «ми» і «нам» – невідомо. І востаннє людина в збірці О. Лятуринської «Бедрик» постає у рядках твору «Юрчикова війна»:

Б'ється Юрчик: мах за махом!
Татарва біжить і з ляхом,
никне турчин...

Глянь: – ова! –
Полягла бур'ян-трава [9, с. 192].

Побіжно зазначимо, що вищезгадані рядки відсилають читача до світу дитинства Т. Шевченка. Зі шкільних років пам'ятаємо історію про те, як малий Тарас бився з бур'янами-ворогами, вважаючи себе хоробрим гайдамакою.

Більше з двадцяти восьми віршів збірки люди ніде не згадуються. Чи можна говорити про щасливий дитячий світ, у якому відсутні

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

люди? Тут немає близьких, рідних людей: батьків, братів чи сестер, друзів дитинства. Всіх їх письменниця замінює рослинами, квітами та тваринами. Але не може існувати дитячий світ без дорослих, без друзів-однолітків. Це дає підстави стверджувати, що дійсно дитячий світ, відображений у «Бедрику», є штучним, ілюзорним, умовним.

Попри намагання О. Лятуринської зобразити щасливий світ дитинства, можна, хоч і менше, ніж у «Материнках», побачити сумні історії. Так, поетка у збірці змальовує природний та тваринний світ своєї малої батьківщини – Волині, про що сама говорить у передмові. Тому неприродним у загальному ідейно-змістовому плані книжки видається вірш «Кораблі». Не характерні для Волині ні кораблі, ні океани, ні папуги чи екзотичні береги. Але якщо вчитатись уважніше, то крім дитинності, ефект якої знову-таки досягається за допомогою різних художніх засобів, можна побачити далеко не дитячу історію:

– Пливемо ми в океан,
веземо ми злототкан,
крам убезцінь ми спускаєм,
за інжир його міняєм [...]
на бортах багато дір.
Нас гойдали сині хвилі,
гнали шторми й крокодили [9, с. 193–194].

Читача не покидає відчуття, що О. Лятуринська пише про себе та багатьох інших українців, вимушених залишити батьківщину та перетнути океан, про їхню спільну трагедію. Продовженням цієї болючої для поетки теми став вірш «В гаю чірінька пташка». До травматичного усвідомлення втрати Батьківщини додається проблема відсутності на чужині власної домівки, яка здавна в Україні була з'єднувальною ланкою родинних взаємин. І більше йдеться про відсутність дому, як про втрату рідної землі:

В гайку чірінька пташка:
– Є в кожного дімок,
а в мене, бідолашки,
хоч би якийсь куток!
Так пташка нарікає,
шукає та дарма! –
Дімка по всьому гаї
ніде, ніде нема. [9, с. 195].

Останній рядок звучить підкреслено та безапеляційно. Повторення слова «ніде» забирає останню надію на повернення «дімка», бо вже і на Батьківщині він не є таким, як раніше. Зменшувально-пестлива

лексика, так званий дитячий настрій твору не пом'якшують трагізму та відчуття непевності, а відтак, і частково страху.

Мотив страху можна простежити і у вірші «Світлячок». Важко зараз сказати, чи страх, зображений О. Лятуринською у творі, є породженням дитячих психологічних травм, чи вже з'явився у відносно дорослі роки, коли авторка перебувала в еміграції. Але можна точно говорити про чітке зображення цього мотиву у творі. І хоча начебто маємо щасливо-дитинний настрій цього вірша, як і всієї збірки, який намагається змодельовати письменниця, чітко на перший план виходить глибока психологічна травма. Травма, породжена страхом:

Витріщає хтось очища,
і горять вони вогнем,
от-от-от з'їдять живцем.
Дременути б! Та от як? –

Спутав крильця переляк [9, с. 192].

І знову залишаються питання без відповіді: цей страх перед батьком, перед чоловіком-нелюбом, перед втратою матері, а згодом і Батьківщини, чи перед війною та окупацією? А може все разом підсилило відчуття страху, що глибоко закоренилось у душі авторки. О. Лятуринська намагається втекти від травматичних спогадів, тому занурюється у дитячий світ, який мав би бути щасливим, але не був таким для письменниці. Тому в змодельованому авторкою в «Материнках» та «Бедрику» світі дитинства легко помітити неприховані трагізм і відчуття страху.

Намагання О. Лятуринської ізолюватися від травматичних спогадів про дитинство та юність призводить до того, що вона занурюється в уявний світ дитинства. Це занурення ще й підсилює спочатку часткова, а пізніше повна глухота письменниці. В. Барагура також відзначає замкненість і внутрішню самотність О. Лятуринської, що «породжувала тугу, викликала депресію, безнадію й довела врешті до втрати реального ґрунту під ногами, й до проживання у вигаданому, ілюзоричному світі, зокрема в періоді начебто щасливого дитинства, до якого вона постійно поверталась у своїх писаннях і в якому поринала аж до здитиніння» [1, с. 2].

Тікаючи від травматичного дитинства й юності, О. Лятуринська стикається з новими травмами, що породжені втратою близьких людей, зокрема О. Ольжича, а потім і Є. Маланюка. Трагічні переживання вкладаються у поетичні рядки творів «На далеку дорогу», «На труну Ольжичеві» та ін. Спогади про ці втрати, як завжди лаконічно, але емоційно забарвлено, поетка вклала у поезію «Друзям»:

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

І, як чотки, перебирай наймення:

– За воїна Миколу, за Євгена,
за Юрія, Олега... Боже мій!

Кого з них спом'януть за упокій? [9, с. 257]

До цих імен можна легко додати прізвища побратимів-пражан, і відразу стане зрозуміло, про кого йде мова.

Після втрати своєї другої батьківщини, Чехії, яку письменниця змогла полюбити, О. Лятуринська спробувала прийняти й США. Навіть написала вірш про американського хлопчика-ковбоя, але не внесла цей вірш до жодної збірки (4 аркуші машинопису «Ковбоя» зберігається в архівних фондах в УВАН (Нью-Йорк, США). Проте Сполучені Штати для української мисткині не змогли стати рідними. Не прийняла О. Лятуринська ні американську культуру, ні американський спосіб життя взагалі. Це посилює тугу за рідною Волинною та прийнятою Чехією. Травма безгрунтянства, туга за Батьківщиною постійно позначались на творчості письменниці. Саме тому відчайдушно і в той же час піднесено-патріотично лунають рядки в поемі «Єроним»:

Нема отчизни? – Іншої не треба!

Ніколи не вросте у серце чужина.

Хай ще і ще нас Бог карає з неба, –

Отчизна в світі є лише одна! [9, с. 301].

І наче «Родіна» кличе своїх дітей повертатися назад, але О. Лятуринська усвідомлює, що Батьківщина не є вже такою, яку поетка залишила. Тому з сумом продовжує:

От згадується все, немов на збитки,

Сибір, і Казахстан, і Колима,

і ті потайники придобні, звідки

ніколи «дітям» вороття нема [9, с. 303].

Розчаровував американський континент письменницю ще й тим, що тут українська молодь дуже швидко американізувалась, забувала рідне коріння: «І нашими не будуть наші діти, / згубивши Батьківщини образок» [9, с. 315].

Отже, все життя О. Лятуринської, яке проектується насамперед на образному рівні у її творчому доробку, було насичене психологічними травмами, що накладались одна на одну: дитинство, що не було щасливим через батька-деспота; рання смерть матері, яка була чи не єдиною відрадою дитини; силуване заміжжя; травма втрати близьких письменниці однодумців; втрата рідної України і прийнятої Чехії, розчарування в українській еміграції. Все це завершується «неспроможністю прийняти Америку й неможливістю її покинути»

[12, с. 971]. Відтак О. Лятуринська занурюється у свій внутрішній світ та ізолюється від світу зовнішнього. Ця ізолюваність була настільки глибокою, що ніхто з найближчих друзів письменниці не знав про її важкий матеріальний стан спочатку в Празі, а потім в Ашаффенбурзі та Міннеаполісі. Поетичний і прозовий світ О. Лятуринської є віддзеркаленням її життєвих травматичних візій.

Список використаних джерел

1. Барагура В. Оксана Лятуринська – дійсність та ілюзія (Доповідь на відзначенні 82-им Відділом СУА 80-ліття народин поетеси) Володимир Барагура. *Свобода. Український щоденник*. 1983. № 91. С. 2.
2. Біляїв В. «На неокраянім крилі...». Донецьк : Східний видавничий дім, 2003. 348 с.
3. Бойко Ю. Поезія Оксани Лятуринської. *Вибране* : у 4 т. Мюнхен : Logos, 1971. Т. 1. С. 247–260.
4. Ільницький М. Словам – суворість і глибінь. *Слово і час*. 1993. № 2. С. 30–39.
5. Іщук-Пазуняк Н. Про Оксану Лятуринську. *Вибрані студії з історії, лінгвістики, літературознавства і філософії*. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2010. С. 263–272.
6. Кононенко П. Княгиня української духовності. *Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.* : у 3-х т. Київ : Рось, 1994. Т. 2. С. 384–389.
7. Лаврінченко Ю. Князівна, що обходить шатра. *Лятуринська О. Зібрані твори*. Торонто : Видання Організації Українок Канади, 1983. С. 717–723.
8. Лашенко Г. Оксана Лятуринська. *Лятуринська О. Зібрані твори.* – Торонто : Видання Організації Українок Канади, 1983. С. 765–783.
9. Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, 1983. 813 с.
10. Поліщук Я. Ритуал і поетика Оксани Лятуринської: [про національну міфологічну традицію у творчості поетеси]. *Українська мова та література (Шкільний світ)*. 2003. № 10. С. 20–26.
11. Чернихівський Г., Чернихівська В. Оксана Лятуринська: Життя і творчість. Кременець ; Тернопіль : Малий видавничий дім, 2002. 289 с.
12. 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 «Киево-Могилянська академія», 2009. С. 948–985.

КОНФЛІКТ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПОЕМІ «СРОНИМ» О. ЛЯТУРИНСЬКОЇ

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. Слід відразу зазначити, що просторову ідентичність визначаємо не так державними кордонами, як скоріше – життєвими ситуаціями, в 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 зростання інтересу до теорії ідентичності в літературному дискурсі. Наприклад, це питання у своїх розвідках підіймали С. Андрусів «Модус національної ідентичності», М. Козловець «Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації», Л. Тарнашинська «Презумпція доцільності», Ю. Шевельов «МИ і ми» тощо. Класичними дослідженнями, в 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 в своїх художніх текстах відтворили пошкоджену модель ідентичності. На нашу думку, дослідження цього питання дасть можливість більш повно зрозуміти 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» була осмислена 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 р., коли поетка перебувала в 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 для пам'яті для мисткині, того, що вона «увібрала» в себе щодо національних образів, символів та міфів Батьківщини. Все 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 по чергово виконує роль то наратора, то власне героя: чернець і літописець. Відомо, що Єроним (бл. 345–420) – один із чотирьох учителів Західної церкви та знавець Святого Письма і його перекладач. Народився Єроним у Хорватії. Протягом свого життя йому неодноразово приходилось мігрувати: Рим, Єрусалим, Антіохія, Константинополь, Вифлєем – 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

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

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 благословення 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 розгорнуть сувій,
почати трудних днів літопис!
О, дай, як Нестерові, хист,
щоб мій язик був проречист,
щоб карбував діла без злоби! [3, с. 299].

Приєм 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 має деякі 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»). Вже 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, виривається на поверхню. Бо немає сил мовчати, коли вже немає надії та сподівань:

Надію, квітку серця стято.
Вже не цвіте вона зірчато
і вже нема чого чекати
і сподіватись, як було.
На руки ти схилий 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: «Схилить при Ній, Звитяжній, 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 багатоголовою. 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 всього 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.

Втрата 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 втратою 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 мітить.
І вартовим – Свобода, наш патрон,
і Воля слова, думки й переконань... [3, с. 302].

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

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 похилі?

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 виразноє 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 «людського 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 заграва [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 якбільше 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. В 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 задрітність, 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 алюзією 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 широко й емоційно звучить заклик до Всевишнього:

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Нам мало всіх Твоїх страшних покар.
Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жахне 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 узагальнюючого 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 дрів 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 шибеницю! 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, вговтують 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», «Чарзіллі» 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 перегортаєш Книгу Русів / і ходиш згарищем 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.

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

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 Х розділу дають чітку відповідь: «Це честь! / оте міцне 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 освящать,
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 «розпоростились, як той пісок», не вдається зберегти «честь роду». На фоні відновлення німецьких міст після зруйнування змістовно 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 забріханости демократій, у розкладі й отвариненні еміграції – бо так бачила поетка ці речі – запанував Чорнобог, її безжальний і нелюдяний Батько» [6, с. 969].

Проте авторка, з присвятою «Дражі Михайловичеві і нашим повстанцям», зберігає надію на відновлення національної честі й вірить, що «заблизне 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 «Єронімі» О. Лятуринської зображено конфлікт ідентичності. Це пов'язано із взаємодією двох типів ідентичності: особистісної і національної. Модель особистісної ідентичності вимушених втікачів 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.

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.

**СПІЛЬНИЙ ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ЕМІГРАНТІВ:
МЕТАМИСТЕЦЬКІ СТРАТЕГІЇ У ЗБІРЦІ СТАТЕЙ
БОГДАНА БОЙЧУКА «НАВІЩО ПРО ЦЕ ГОВОРЮ:
ТЕАТР, БАЛЕТ, ЛІТЕРАТУРА»**

Богдан 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), яка «стала новим літературним явищем, сформованим поза географічними межами України» [3, с. 249].

У новій книзі «Навіщо про це говорю: театр, балет, література» (2017 р.) Б. Бойчук пропонує реципієнтові рефлексії у царині театрального, балетного та літературного мистецтв. На перший погляд, збірка уміщує дуже розрізнені статті, рецензії, відгуки про мистецькі візії, але у них відчувається спільний сюжет. Він пов'язаний із спільним простором пам'яті емігрантів. Тексти цієї книги присвячено помітним мистецьким театральним явищам і зразкам українського і світового письменництва. Зокрема, у третій частині літературно-критичних нарисів автор ділиться з читачами власним досвідом перепрочитання / осмислення творчості поетів Нью-Йоркської групи. Це своєрідний досвід, у якому є відчуття спорідненості із материковою Україною.

У розвідці виходимо з міркування про те, що Б. Бойчук став не тільки Читачем творів різних видів мистецтв, але й 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 у культурологічному, мистецькому, онтологічному літературознавчому рівнях індивідуально-авторського сприйняття проступає єдність художніх проявів творчості Бойчука.

Зауважимо, що у розвідці 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 розглядається тільки у межах літературознавства. Саме тому книга є важливою в аспекті міжмистецької взаємодії у контексті часового (література) та синтетичного мистецтв (театр, балет).

Літературознавці звертали значну увагу щодо осмислення особистості Б. Бойчука, аналізували 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 наративно-сміслових міжмистецьких зв'язків, які формують її архітектоніку, а також з точку зору студій пам'яті.

Статті Б. 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 Маценка, «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 Б. 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 сімдесяти-

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

літньому 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 різнородими датами (1992, 1986, 2003, 2010, 2013) та топографікою (міста США, Київ тощо). На думку Тетяни Бовсунівської: «Метажанр порушує часопросторові закономірності (...) та тягє до синкретичності, міждисциплінарності» [2, с. 9]. Як бачимо, у книзі є актуалізованою така її своєрідна матажанрова природа.

Статті, уміщені 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 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 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 обрію 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 виноски [2, с. 92], які відсилають читача до фотографічних світлин, 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 Б. Бойчука. Відтак виходить, що з цього погляду книга статей є своєрідним метамистецтвом у сучасному комунікативному просторі, оскільки осмислюється не лише як традиційний словесний текст, але й увиразнюється за допомогою художньої графіки, дизайну, фотографій тощо. До того ж, такі візуальні фіксації пам'яті через спогади є своєрідним нарративом творення подій у низі.

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 драматургією 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») Б. 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, Гонґори не видно» [2, с. 16]. Водночас резюмує, що «є, звичайно, Корнійчук, друга після театралена Леніна постать в українському театрі» [2, с. 16]. Такою є іронія Бойчука щодо заідеологізованих 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 Бекка, 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 найулюбленишими драматургами, за мотивами яких відбувалися постановки, були, зокрема, А. Жаррі, Т. С. Еліот, Г. Лорка, а також Б. Брехт, та Піранделло. Б. 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 звертається 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 котрих має житися українське театральне мистецтво: «Театр – місце здирання масок, що звучить парадоксально, бо загальноприйнято, що театр є якраз місцем накладання масок. До театру людина мусить приходити без масок, з одвертістю (...) І якраз у цьому виявляється оздоровлююча 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 усі мистецькі переваги театру Єжи Гротовського 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). 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'єс 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, характеризує 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

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

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 виразнюється 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). Бойчук підкреслює, що беккетівська одноактова вистава Каскандо (1995) «була поставлена в інсталяції прямо на сцені» [1, с. 67] і називає її однією із найоригінальніших, оскільки до наративної стратегії задіяні різні медіа. Зокрема, у телевиставі Ег. Джоу «дійство відбувалося в цілій театральній залі, тільки спереду, замість сцени був великий стилізований телевізійний екран» [1, с. 68]. Камера проєктувала на екран жіночі та чоловічі тіла [1, с. 68]. Завдяки цьому вдалося зберігти 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. Б. 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'ятями – «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 структури 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 Б. 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 введенням 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'язано 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]. Фактно 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 самохвалобою» [2, с. 307]. У рецепції творчих портретів Павла Филиповича, Олекси Стефановича, Євгена Маланюка, Богдана Ігоря-Антонича, Василя Барки; поетів НН групи (Богдана Рубчака, Юрія Тарнавського Емми Андіївської, Патриції 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... (ще що додати у статті) Причому Б. Бойчук називає розмисли про них різними жанровими різновидами поетичного та прозового мистецтва. Наприклад, в есе «Псалом (курсив мій – К.Г.)

красі і любові» 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], акцентуючи «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 Бойчука полягає також у порівнянні поезій «майстра залізного слова» із 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 із структуротворчих начал книги «Навіщо про це говорю». Зокрема, творчим експериментам у жанрі прозопоезії Юрія Тарнавського присвячено одну із статей Бойчука. У ній він ділиться суб'єктивним досвідом прочитання поетичної збірки Спомини (1964), 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 Бойчука близькі вірші Патриції Килини – «чи не єдиний епічний модерний поет в українській літературі» [2, с. 241]. Однією із смислових площин поезій Емми Андіївської автор книги есе називає «суто українські параметри – мова, традиція, демонологія і навіть побут» [2, с. 249].

Яскравим прикладом метамистецтва Бойчука у збірці є також есе «Розуміти незрозуміле», у якому оприявлено 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 із міжмистецькими впливами крізь призму мотивів кохання.

У такий спосіб, збірка літературознавчих есе «Навіщо про це говорю» Б. 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 із світовими та вітчизняними тенденціями у мистецтві театру та балету.

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 пєси 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.

РОЗДІЛ II

МЕТАФОРА ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ольга Поліщук

ПАМ'ЯТЬ ЯК ІДЕНТИФІКАТОР СПІЛЬНОТИ В РОМАНІ «ПОМИРАНА» Т. АНТИПОВИЧА

У 2016 р. вийшов новий роман українського письменника Тараса Антиповича «Помирана», визнаний найкращою книгою року в номінації «Проза» за версією журі книжкової премії «ЛітАкцент року – 2016». У творі, написаному в жанрі дистопії, письменник конструє жакливу реальність, у якій перебувають мешканці колишнього сміттєзвалища («Корита»). Цей твір викликав неоднозначні відгуки серед критиків та читачів. Так, Тетяна Трофименко зазначає, що «на сьогодні в межах жанру цьому авторові немає рівних серед письменників сучукрліту» [5]. Ярослава Стріха, закидаючи авторові твору ксенофобське ставлення до мешканців Донбасу, наголошує, що «Помирана» є «книжковим відповідником фейсбук-сторінки із жартами про лугандон і домбабве» [4]. Наталя Бехта також говорить, що Т. Антипович місцем дії у творі алегорично робить окупований Схід [2]. Слід зазначити, що більшість рецензентів роману Т. Антиповича «Помирана» з більшою чи меншою вірогідністю погоджуються з тим, що цей твір можна охарактеризувати як роман-дистопію з явною політичною алегорією на окуповані території України. Олег Шинкаренко, підсумовуючи свою рецензію, робить висновок: «Роман Тараса Антиповича «Помирана» – це вкрай песимістичне зображення людського суспільства, яке нічому не вчиться, нікуди не прямує і повністю зосереджене на самознищенні. На жаль, це зображення не є лише однією з дистопічних моделей, а змальоване з довколишньої реальності, де гротеску вже навіть більше, ніж у літературі» [8]. На

дистопійності свого роману наголошує і сам письменник: «Я зображую комуну героїв, які займаються саморуйнуванням, самі того не бачачи. Якщо забрати в людини моральні дилеми, культурні традиції та духовні орієнтири, то вона буде жити як тіло» [6]. У романі, справді, зображено суспільство, в якому домінують негативні тенденції розвитку. Хоча, якщо казати конкретніше, потрібно наголошувати не на негативному розвитку, а на повній або частковій (у випадку з Нельсоном та Майї) деградації. Щодо алегорії на сучасні події на Сході країни Т. Антипович однозначної відповіді не дає, але й не заперечує цього: «Це своєрідна реальність, яка виростає з таких явищ, як дегенеративні республіки на Донбасі, чи Північна Корея, чи сучасна Росія» [6]. Таким чином, твір Т. Антиповича «Помирана» дає змогу провести ревізію теперішнього стану суспільства в умовах війни й пропонує читачам своєрідну перспективу подальшого розгортання конфлікту та його наслідків.

Попри питомий інтерес літераторів до роману Т. Антиповича «Помирана» та появу низки відгуків і рецензій на цей твір, залишається відкритим екзистенційне питання про самовідокремленість (скоріше – самовідчуження та самозамкненість у власнообраному локусі) певної спільноти від цивілізованого світу, про розмежування в певний момент спільнот, що раніше ідентифікували себе як єдину націю, та про причини, що призвели до такого розмежування. Цікавим є виявлення межі між здоровим глуздом та ненавистю до Іншого в романі Т. Антиповича «Помирана», яке намагатимемося окреслити у цій статті.

Від самого початку твору звертають на себе увагу художні маркери периферійності, або ж маргінальності. Це є однією з ознак пост-модерністської естетики. Маргінальність Т. Антиповича безпосередньо пов'язана з просторовим виміром, у якому відбуваються головні події твору. Сюжетний простір «Помирани» Т. Антиповича від початку окреслюється сміттєзвалищем, яке місцеві мешканці називають Коритом. «Корито було єдиною розвагою і необхідністю, роботою і відпочинком, а головне – засобом виживання. Тут місцеві практикувалися у збиральництві й полюванні, відчували себе спільнотою і ділилися новинами» [1, с. 10]. Фраза «відчували себе спільнотою» відразу змушує реципієнта замислитись, чому ж саме на сміттєзвалищі люди ідентифікують себе як спільноту. Перше, що спадає на думку, це спільна територія, яку коритяни не мають можливості залишити, і виживання на ній. Адже подальші описи навколишнього середовища підтверджують думку, що нормальне проживання/існування на Кориті

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

за власним бажанням людей алогічне: «... спорожнілі житлові райони – Депо, Гаражі, Соцбуд. Вони лежали як на долоні – бляшано-іржаві, дріяво-шиферні, такі рідні. Навколо Корита їжачились лісосмуги з мертвими палями скам'янілих дерев. Одноманітний простір...» [1, с. 10–11]. З твору стає зрозумілим, що «Корито» – це колишнє сміттєзвалище, біля якого раніше працював сміттесортувальний завод. Письменник не зображує минуле цього простору, а за допомогою фрагментарних спогадів на рівні колективної пам'яті коритян змушує читачів домислювати, створювати власне уявлення про життя попередників цього населеного пункту. Відтак, реципієнти стають співавторами тексту. Поряд із заводом були побудовані житлові багатоповерхові будинки, в яких мешкали робітники цього заводу, і життя в містечку вирувало, аж поки санітарний стан навколишнього середовища не сягнув критичної відмітки. Виникла необхідність евакуювати мешканців прилеглої до сміттєзвалища та заводу території. Тут можна провести аналогію з Чорнобилем, коли з токсичної території евакуювали мешканців міста, але тих, хто відмовлявся це зробити, залишили. Знову ж таки, автор прямо про це не говорить, читає сам доходить думки, що мешканці Корита не за сторонньою волею залишені співіснувати на сміттєзвалищі, а виключно за власним бажанням відгороджені від цивілізації.

Умови, в яких існують персонажі, – трагічно-жахливі. Кожен день для них – це іспит на виживання, метою якого є знайти бодай щось їстівне. Щодня коритяни йдуть на сміттєзвалище, на якому за кожною родиною чи окремою особою закріплена певна ділянка. За порушення територіального поділу можна поплатитися власним життям. У багатошарових накопиченнях колишнього сміттєзвалища люди шукають собі їжу. Частіше за все вони залишаються голодними, бо вже давно нові відходи сюди не привозять. Навіть птахи оминають цю територію, тому спіймати якогось горобця – це справжнє свято, що супроводжується «чудовим» бенкетом. Довготривале життя в ізоляції, коли вже змінилося декілька поколінь коритян, призвело до того, що щоденними стравами часто ставали неїстівні предмети, наприклад, гума від колеса. З новонайдених страв популярністю серед коритян користувалася «тирооплита в лужному розтворі», яка «розм'якає так, що можна й не жувати» [1, с. 15]. Звичайно, що в умовах постійної боротьби за виживання, з відчуттям постійного страху померти голодною смертю, у мешканців сміттєзвалища залишалися лише тваринні інстинкти та бажання, вони починали деградувати: «Нельсон переступив поріг ангару якось сторожко і невпевнено. Так первісні

люди остерігалися незнайомих печер і їхніх мешканців» [1, с. 47]. Все це дає нам підстави наголосити на травматичній реальності, в якій перебувають коритяни. Перебуваючи у постійному стресі, люди прагнуть психологічного захисту від нього. Не знайшовши його, вони ізолюються самі в собі та намагаються відмежуватись від навколишнього середовища.

Щоденна потреба героїв твору Т. Антиповича боротися за фізичне виживання змушує їх балансувати на межі здорового глузду та божевілля. Найчастіше межа такого балансування проходить на рівні тваринних інстинктів самозбереження. Через це коритяни не можуть подолати певні обставини, у яких опинилися, не можуть згуртуватися для поліпшення умов свого існування. У цьому випадку можна простежити розмивання кордонів між людським та тваринним, що є однією з характеристик постгуманістичної людини.

Головний герой твору Нельсон – один із небагатьох, хто усвідомив, що спільна праця може врятувати коритян від фізичного знищення. Слід зазначити, що Нельсон не дійшов цієї думки, розвиваючись духовно та еволюціонуючи особисто. Ця ідея була «насаджена» йому ззовні Савою, єдиним, хто пам'ятав принцип видобутку «чорнухи». Проте, його односельці в силу своїх розумових можливостей не спроможні проаналізувати запропоновану Нельсоном ідею спільного видобутку чорної сировини, яка зможе всіх прогодувати, а відтак – реалізувати цей план. Нівелювання мислинневої функції мешканців сміттєзвалища дає можливість говорити про наявність у творі ще однієї характеристики постгуманістичної людини. Наголосимо, що Нельсон намагався згуртувати людей спільною працею не для розвитку, насамперед морального, спільноти як окремої повноцінної ланки цивілізованого суспільства. Він переслідував більш приземлену мету – можливість у майбутньому мати їжу в необмеженій кількості, не докладаючи для цього особливих зусиль.

Вважаємо за необхідне звернутися до художньої інтерпретації бінарних складових маргінальності, а саме – до опозиції натовп/індивідуальність. Ця категорія у творі Т. Антиповича «Помирає» безпосередньо пов'язана з конфліктом спільноти. Він виявляється у протистоянні активного Нельсона та бездіяльності решти мешканців Корита. «Конфлікт діяльності і бездіяльності, активності та пасивності виявляється чи не одним із найвагоміших для існування людини та її саморефлексії» [3, с. 6]. Пасивні, бездіяльні мешканці Корита відмовляються докладати хоч якихось зусиль для поліпшення власного ж існування. Але для істот із тваринними інстинктами завжди є

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

мотивація: «Дивлячись, як товариство розбрідається по хатах, Нельсон відчував розчарування від неспроможності запалити своїх ближніх вартісною ідеєю. Але він не збирався давати волю враженому самолюбству і швидко згадав про свій останній аргумент. Нельсон подав знак братові, вказавши на лантух, притулений на купі виритої глини. Гектор добув із лантуха ворону і підняв її над головою [...] / – Одна тушка на рило за один трудодень! – поставив крапку Нельсон» [1, с. 59]. І дійсно, така мотивація дала очікуваний результат: наступного дня на роботу вийшло зо два десятка коритян.

Нельсон – єдиний представник Корита, якому спільна праця давала натхнення, змушувала мислити про роль і місце людини в цьому світі: «Нельсон любив роботу і всіх цих горопах у ній. Якщо вже сонце щоденно намотує кола довкола Землі, думав він, то й людям годиться невпинно вертіти. Поки їхні руки штовхали трубу, він ніби розчинявся в цьому процесі, який, почавшись однієї миті, уже не міг закінчитись, не внівши якоїсь малої зміни у світ. І це Нельсона ошчасливило, хоча й не надовго» [1, с. 122].

Конфлікт лідера та натовпу, окреслений Т. Антиповичем у «Помирані», не є новим в українській літературі. Згадаймо, наприклад, твір І. Франка «Мойсей» чи О. Олеся «По дорозі в Казку». Можна говорити про певне продовження Т. Антиповичем традиції осмислення цієї проблеми у вітчизняній літературі. У всіх трьох творах спільним є змалювання письменниками розбіжності між мрією та реальністю, бажаннями натовпу та неохотою діяти. Головна проблема лідера у цих творах – нездатність підтримувати віру серед спільноти. У критичний момент Нельсон, як і герої І. Франка та О. Олеся, виявив сумнів щодо правильності своїх дій, показав внутрішню невпевненість, хитання, що призвело до розчарування та зневіри спільноти/натовпу у своєму лідері. Проводирі у цих творах по-різному розплачуються за свій сумнів. Так, Мойсей І. Франка, побачивши омріяну землю, але не потрапивши туди, помирає. Героя драматичного етюду О. Олеся вбивають зневірені. Він також не потрапляє до світлого майбутнього. Натовп, засліплений ненавистю, у дистопії Т. Антиповича намагається вбити Нельсона двічі, що врешті-решт їм і вдається. Але Нельсон встиг побувати там, де відсутня потреба щодня боротися за їжу, де можна безтурботно насолоджуватися життям. Проте навіть аргумент «бачив на власні очі» не змушує натовп повірити своєму лідерові. Письменники змальовують психологію маси, яка не ставить собі жодної мети, окрім звичайного існування.

Працюючи разом, мешканці сміттєзвалища не перейнялися Нельсоною ідеєю щодо майбутнього спільного добробуту. Для них

головним, як і раніше, залишалася їжа. Проте, не всі коритяни заробляли їжу за допомогою праці. Сталося найстрашніше, чого не очікував ніхто з мешканців Корита. Безпомічного Туза, який був хворий і не міг сам рухатися, було з'їдено. Письменник не залишає жодного сумніву, що це скоїв хтось із коритян. Нельсон намагається дізнатися, хто ж саме став канібалом серед їхньої спільноти. Важливим є те, що характеристику коритян автор подає не від імені наратора, а за допомогою Нельсона, тобто самого мешканця сміттєзвалища: «Рахуби. Голодранці. Мотивовані лише власним голодом. Опуститися до непоправного міг кожен з них. Під підозрою були всі, за винятком хіба літніх жінок, які не послугоувалися зубопротезним сервісом Фрезе, та Майї, котра на диво довго умудрялась не втратити свої зуби [...] Роти. Роти. Роти. Однакові металеві ряди, припаяні до щелеп. Крицевий частокіл, що ріже, шмагує, перемелює» [1, с. 88–89].

Протягом усього твору це чи не єдиний випадок, коли письменник вкладає у свідомість одного з героїв здатність до критичної оцінки себе і тієї спільноти, в якій перебуває Нельсон. Усвідомлення жахливого стану існування коритян, і свого зокрема, не тільки не допомагає Нельсону поліпшити умови власного життя та життя своєї коханої, а навпаки, спричинює ряд інших проблем. Тепер головною проблемою є не добування чогось їстівного, і навіть Нельсонова ідея майбутнього спільного добробуту відходить на другий план. Відтепер найголовнішим для мешканців «відокремленої» території стає самозахист від канібалізму.

У таких умовах відверто безглуздим видаються окремі дії коритян. Вони вороже ставляться до гуманітарного вантажу з харчовим наповненням, гадаючи, що це їх намагаються фізично знищити, навмисне підкинувши отруєну їжу. Як підсумок звучать слова Тузики: «Все, що з-за Колючки, – то нам смерть» [1, с. 127]. Сміливіші, мотивовані голодом, намагалися хоч щось вкрасти з гуманітарної допомоги, але фанатик «автономії» вирішив проблему по-своєму – знищив усе, спаливши коробки з продуктами.

Слід звернути увагу на те, як Т. Антипович змальовує механізовану людину епохи постгуманізму. Письменник досягає цього завдяки зображенню рівня медицини у мешканців Корита. Єдиний на всю ізольовану від цивілізації територію лікар, Фрезе, послуговується своїм умінням «проводити біомеханічні зрощення» [1, с. 70]. У коритян є дві версії появи гелю, за допомогою якого лікар робить «біомеханічний синтез». За першою версією, яка оповита народними домислами, Фрезе, будучи молодим, працював сортувальником на сміттєзвалищі й випадково натрапив на велику ємність «ядучо-

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

зеленого гелю». «Схильний до експериментів, він буцім випробував речовину на собі й на інших – то як їжу, то як засіб для гігієни. Гель розводили водою, кип'ятили, випаровували на сонці, змішували з сипучими речовинами і пташиним послідом, мазали на рани, піддавали всіляким іншим реакціям. І нарешті суто випадково відкрили його властивість зрощувати живе з неживим» [1, с. 70–71]. За іншою ж версією походження гелю, яку підтримують старші люди, «Фрезе отримав його з-за Колючки від недружніх сил – як плату за шпигунство на їхню користь або як засіб прихованого поневолення чи повільного винищення коритян» [1, с. 71].

Через біомеханічні експерименти лікаря Фрезе мешканців Корита вже важко вважати звичайними людьми, скоріше це – кіберістоти, у яких замість різних частин тіла циліндр із поршнем, монітор, дротяні дреди тощо. М. Шимчишин зауважує, що «іманентною ознакою постгуманістичного світу є розмивання кордонів між органікою та технологією, між людиною та природою, ансамбль (F. Elichirigoity) чи мережа (A. Feemberg) природи, людини та технології» [7, с. 485]. Якщо ж одній із героїнь «Помирани» Божені лікар Фрезе вживив протез, роль якого виконував «циліндр із поршнем, обвитий товстою металевною спіраллю» [1, с. 36], суто з об'єктивних причин (ногу нижче коліна Божені відкусив крокодил на сміттєзвалищі під час добування їжі), то іншій – через її заздрощі. Те, що людина добровільно та усвідомлено замінює власні частини тіла на механізовані протези, свідчить, на нашу думку, про наслідки постгуманістичної епохи.

Лікар Фрезе зосереджений лише на власному збагаченні за рахунок проведення різних так званих операцій. Але слід зазначити, що таким чином Фрезе не лише збагачувався, а й мав певний захист: поки коритяни потребували його послуг, вони нічого йому не заподіювали поганого. Дана ж заздрила, бо вся увага місцевих мешканців була прикута до небаченого ще амортизатора Божени. Щоб якось виокремитись і звернути увагу на себе, Дана знайшла застосування знайденому на сміттєзвалищі монітору. «Дана розвела поли кольорової клейонки, яка висіла в неї на плечах. На місці грудей у неї було імплантовано екран плаского десятидюймового монітора, шар шкіри під ним було знято [...] На дисплеї, за плетивом оголених ребер і тонких темно-червоних м'язів, стугоніло збуджене дівоче серце» [1, с. 69]. Т. Антипович зображує, здавалося б, звичайне жіноче суперництво за увагу до своєї особистості. Але ми бачимо, що таке суперництво незвичне. Воно набуває рис безглуздості та навіть більше – доводить одну з героїнь твору до божевільного вчинку. Межу між

безглуздістю та божевільям у цьому випадку важко простежити. Здається, що ці дві категорії синтезуються в одну, набуваючи рис гротескності.

Від «Іншого» світу коритяни відокремлені умовним кордоном – «Колючкою». Цей кордон не тільки розмежовує спільноти людей, підкреслюючи істотну різницю між ними, але й дає можливість ідентифікувати певну спільноту як таку, що має місце у часі та просторі. На рівні колективної пам'яті в мешканців сміттєзвалища збереглися окремі фрагментарні спогади про те, що призвело до розмежування між «Коритом» та «Іншим» світом. Думки, які з цього приводу висловлюють коритяни, не мають логічної обґрунтованості, вони засновані лише на міфах, здогадках, які породив страх. Саме страх породжує ненависть до всього Іншого у мешканців Коритного. Під час суперечки коритян щодо причин впровадження «автономіки» важко простежити межу між здоровим глуздом та ненавистю до Іншого.

У мешканців Корита є дві думки щодо утворення «автономіки». Перша – це «рішили, що Корито весь світ годує. Сортувальна станція тоді ж робила – оого! І надумали наші одділитися, щоб Корито тільки собі оставить. І оджали Корито. Чи то війною, чи хитрістю – я так і не поиняв [...] А однак Корито наше тепер. І смерть не страшна!» [1, с. 104–105]. Тобто, згідно з цією версією, коритяни за власним бажанням вирішили відокремитися, тому й виступили самі ініціаторами. Але на початку твору можна почути від мешканців Корита й іншу версію, за якою коритяни виступають жертвами сторонньої заздрості та зажерливості, а відтак – вони лише боронили свою територію, утворивши «автономіку». Щодо цього, другого, варіанту показовим є діалог Тузихи й Кальмана: «– Їх (тих, хто посягав на «автономіку» – *О. П.*) тільки пусти сюди! Їм одне наше Корито і нужне! Одберуть останнє і шкуру здеруть, рехан! / – Не нужне Їм наше Корито. Ми нужні! В тому-то й суть. Вони Корито зорать хочуть, щоб тут було пусто, а нас усіх загнать у раби!» [1, с. 58]. Відповідно, і стосовно появи самої «Колючки» серед мешканців Корита також виникає суперечка: «– Та не виграли наші, а програли в нерівному бою, ти, ханаврук. Того ж і Колючкою нас обнесли [...] / – Та Колючку наші самі і вкопали, щоб автономіку оборонить! Яка була б автономіка без Колючки – прохідний двір!» [1, с. 57]. Тут категорії пам'яті та безпам'ятства накладаються одна на одну, зробивши спогади персонажів твору фрагментарними, останні значно втрачають ступінь вірогідності. Всі ці суперечки змушують читача повернутися зі світу

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

художнього до світу реального, до подій, що залишаються на сьогодні актуальними.

Отже, ми можемо говорити про ненависть коритян до всього Іншого. Скоріше за все цю ненависть породжує страх. Саме страх змушує людину робити безглузді неадекватні вчинки. Мешканці Корита, хоч як би вони самі не говорили про свою сміливість та гоноровість, насправді елементарно боялися. Спочатку боялися, що будуть позбавлені звичних комфортних умов проживання, потім – бути фізично винищеними ззовні, пізніше – вмерти від голоду чи бути з'їденими. Але насправді критяни точно не пам'ятають, чим був спричинений цей страх.

Відтак, можна говорити про три етапи ненависті коритян. На першому етапі мешканці Корита, будучи ще не ізольованими, почали ненавидіти всіх, хто намагався позбавити їх звичних умов проживання: «Якось понаїхали Оті з-за Колючки, щоб вагонами по рейках нас повивозить звідсиля. В намордниках ходили, сопіли. Казали, що жити тут не можна, а самі тільки й думали, щоб туто самим поселитися» [1, с. 166]. Вже тут починає у коритян стиратися межа між здоровим глуздом та ненавистю до Іншого. Страх, ненависть призводять до того, що люди не можуть об'єктивно оцінити ситуацію і, відповідно, вжити логічних заходів для збереження свого життя та здоров'я.

Перебуваючи у постійній напрузі, з наростанням все більшої ненависті до Іншого, починається другий етап. Безглуздість колишньої цивілізованої спільноти досягає критичного стану. Страх породжує міфи та малює жахливі картини в уяві коритян: «Хто за Колючку ходив, уже ніколи не вертався! Кажуть, там з наших шкури роблять для крісел і варять міндобриво [...] Уява малювала пекельні картини: як Вони повільно здирають із когось шкіру, підвісивши сердегу за ноги, як потім оббілований труп варять у ночвах, вилловлюючи в бурому накипі залізні зуби» [1, с. 17]. Мешканці сміттєзвалища не уявляють свого життя без Корита, а точніше, не хочуть повірити, що за межами їхнього ізольованого простору може бути краще життя: «Хто ми без свого Корита – голота кончена та рвань бездомна! А думаєш, по той бік Колючки лучче живуть?!» [1, с. 119].

Безглуздим також є прагнення коритян будь-що робити не так, як Інші, навіть читають вони не зліва направо, а навпаки. Пояснюється це, як на їхню думку, дуже просто: «Того що ми – автономіка! У нас своя особа шняга єсть на все, ілуха» [1, с. 25]. Для читання у коритян немає звичних для нас книжок, газет тощо. Уся їхня література – це написи на покинутих будівлях. Зрозуміло, що на стінах предки не

залишили високоінтелектуальних текстів, отже коритяни мають змогу читати лише нецензурні вислови. Тому не дивним є те, що Т. Антипович вводить у мову своїх персонажів безліч лайливих слів. Якщо прочитати ці слова справа наліво, можна впізнати російську нецензурну лексику: «йуханун», «торванобой», «бойобвод», «дьялбакус рехан» тощо. Усе це може вказувати на ще одну негативну рису постгуманістичної людини, коли відсутність нормальної комунікації призводить до атрофування мовленнєвої функції.

На третьому етапі породжується нова форма ненависті – коритяни починають ненавидіти одне одного, що й призводить до фізичного винищення спільноти. Деякі мешканці сміттєзвалища доходять до того моменту, після якого вороття вже не буде. Вони починають одне одного їсти, спочатку приховуючи цей злочин, а далі – відверто. Так, наприклад, щойно пораненого, але ще живого та у свідомості Веню побратими відразу вирішують з'їсти: «Не виживе, – озвучив Кабигроб свій вердикт. – Берем його» [1, с. 208]. Також частина коритян намагається дістатися бункера, в якому переховуються від канібалів інші мешканці Корита, аби з'їсти новонародженого. На цьому етапі можна говорити про повну відсутність у таких людей здорового глузду.

Ще під час суперечок щодо «автономіки» та Колючки наратор вказує на те, що змушує коритян триматися вкупі, відчувати себе спільнотою: «Спільним було тривке відчуття причетності до тої війни як єдиної події, що заслуговувала на місце в колективній пам'яті. Як і уявлення про їхній життєвий простір – рятівний острівець, оточений небезпекою. Саме перебування в цьому просторі здавалося їм хоч і пасивною, але дієвою обороною від імовірної зовнішньої навали, що може початися в будь-який момент, а можливо, уже триває» [1, с. 58].

Безглуздість та ненависть коритян, синтезуючись, набувають нових форм виявлення. Навіть Нельсону, людині, яка від народження мешкала разом з усіма на Кориті, вони не можуть повірити, що життя за «Колючкою» не просто є, а воно набагато краще та комфортніше. Ніяк не може вплинути на ізольовану спільноту й той аргумент, що колишній лідер коритян бачив все це на власні очі: «Я пішов за Колючку... і побачив, що ніякої Колючки там нема. Ідеш день – зеленка починає рости. Ідеш два – городище стежляне! Побув я у Них і домоворився, що нас заберуть відсіля. У Них там жить можна, а у нас тіки вмирать, ілуха. Повірте, що світ кудись уже пішов, а ми осталися» [1, с. 212–213]. Коритяни не чують, бо не хочуть почути Нельсона. Єдине, про що коритяни його просять, так це сказати тим, що за

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Колючкою, «хай не випендрюються, хай хоч скотомогильник тут заведуть. І то ж нам якась калорія буде» [1, с. 215]. Мешканці Корита добровільно не збираються залишати свій ізольований від цивілізації простір, не зважаючи ні на які райдужні перспективи майбутнього життя. Нельсону не вдається переконати односельців, що за Колючкою їм не потрібно буде кожного дня боротися за їжу, що медицина там набагато випереджає медичні експерименти лікаря Фрезе, і замість штучних частин тіла коритянам зможуть відростити справжні.

Наслідком атрофованості функції логічного мислення спільноти, що довготривало перебуває в ізоляції, є думка коритян, що Нельсон тепер для них – зло, яке прийшло з-за Колючки, тому необхідно його знищити. Якось ще до того, як потрапити за Колючку, Нельсон, споглядаючи коритян та сміттєзвалище, подумав, що «до людей у цих краях можна достукатись тільки власною смертю» [1, с. 98]. Він помилявся. Після того, як Нельсона було вбито, одна частина коритян повернулася до бункера лікаря Фрезе, щоб захиститися від інших – тих, хто досяг апогею своєї ненависті. Останні не вбачали проблеми в тому, що людина може з'їсти слабшу за себе іншу людину. Наприкінці твору перед читачами постають найжахливіші картини боротьби за виживання коритян та фізичного знищення один одного.

Але Т. Антипович у найкращих традиціях побудови щасливого фіналу залишає пряму вказівку на те, що життя продовжується. Навіть за такої, здавалося б, деградованої спільноти має шанс на продовження нормального життя одна з героїнь твору Майя та новонароджений син Нельсона й Божени – Зефір. Вони залишають ізольовану територію, прямуючи до кращого майбутнього.

Отже, головною умовою ідентифікації себе як спільноти для мешканців сміттєзвалища є не мова, не традиції предків і, здається, навіть не територія, за яку «боролися» коритяни. Можна говорити, що ідентифікація цієї спільноти як чогось єдиного відбувається на рівні всезагальної пам'яті про необхідність ненавидіти все Інше. Коритяни проходять три етапи розвитку своєї ненависті, апогеєм якої стає моральне та фізичне самознищення. Саме страх за своє життя стирає межу здорового глузду і призводить до самознищення. Власне страх разом із ненавистю змушує мешканців Корита робити безглузді та нелогічні вчинки, що шкодять навіть їхньому власному життю та здоров'ю. Але, зазначимо, що не всі мешканці колишнього сміттєзвалища остаточно деградували (до таких відносимо Нельсона, Божену та Майю). Вважаємо, що спільним для цих персонажів, тим, що давало змогу втримати межу здорового глузду, є щира непідробна

любов. Кохання Нельсона до Божени, кохання Майї до Нельсона, і найглибше почуття материнської любові Божени до свого новонародженого сина Зефіра. Саме це почуття не дає людині остаточно деградувати, зупиняє перед безглуздістю певних дій, і в той же час змушує робити відчайдушні вчинки заради благополуччя інших.

Список використаних джерел

1. Антипович Т. Помирана. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. 224 с.
2. Бехта Н. «Помирана» Тараса Антиповича: неоднозначний роман-алегорія. *ЛітАкцент*. 2017. URL: <http://litakcent.com/2017/03/09/pomyrana-tarasa-antypovycha-neodnoznachnyj-roman-alehorija/>.
3. Снітько Д. Ю. Опозиція діяльності і бездіяльності людини в контексті кризи європейської цивілізації (історико-філософський аналіз) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.05 Дніпропетровськ, 2015. 20 с.
4. Стріха Я. Антипович Тарас. Помирана (АБА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА) *ЛітАкцент*. 2017. URL: <http://litakcent.com/2017/01/24/litakcent-roku-2016-vidhukyzhuri-nominacija-proza/>.
5. Трофименко Т. Антипович Тарас. Помирана (АБА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА) *ЛітАкцент*. 2017. URL: <http://litakcent.com/2017/01/24/litakcent-roku-2016-vidhukyzhuri-nominacija-proza/>.
6. Шандро В. Варварство і руйнування міфів: Тарас Антипович презентує роман «Помирана». *Громадське радіо*. 2016. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/varvarstvo-i-ruynuvannya-mifiv-taras-antypovych-prezentuye-roman-pomyrana>.
7. Шимчишин М. Парадигма та виміри постгуманізму. *Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: Літературні виміри* : зб. наук. праць. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2013. Вип. 10. С. 484–492.
8. Шинкаренко О. Хроніка поступового вимирання. *ЛітАкцент*. 2016. URL: <http://litakcent.com/2016/10/26/hronika-postupovoho-vumyrannja/>.

**УКРАЇНСЬКА ІСТОРІЯ
В РОМАНІ «ЦІНЬ ХУАНЬ ГОНЬ» Г. ТАРАСЮК:
АЛЬТЕРНАТИВИ МИНУЛОГО Й МАЙБУТНЬОГО**

Ще Арістотель у свої відомій праці «Поетика» звернув увагу на те, що історик пише лише про те, що відбулося насправді, а письменник «не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» [1, с. 67]. Художні твори наших сучасників підтверджують тезу давньогрецького філософа. Починаючи з ХХ ст., західноєвропейських письменників усе більше цікавить тема альтернативного минулого своїх країн зокрема й історії людства загалом. В українській художній літературі цю тему починають розробляти лише наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Яскравими зразками альтернативної літератури в Україні можна вважати твори В. Кожелянка «Дефіляда», О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)», Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь». Актуальність цієї роботи зумовлена посиленням інтересом письменників до альтернативного розвитку історичних сценаріїв минулого й майбутнього. Об'єктом дослідження цієї студії ми обрали твір Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь».

Роман української письменниці Галини Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» неодноразово перебував у полі зацікавлень критиків та літературознавців. О. Пономаренко у статті «Абсурд у тому, що абсурд править світом» звертає увагу, що в романі-антиутопії відображено події «України недалекого майбутнього, в якому нічого суттєво не змінилося, тим паче в плані нашої української ментальності» [4, с. 153]. А. Галич розглядає цей твір в асоціативному вимірі, що дозволяє «зрозуміти ту модель новітнього буття українського народу, котру письменниця через асоціативне зближення віддалених у часі подій, надання їм алегоричної чи символічної форми, гіперболізацію, продукує у своїх жіночих і нежіночих романах» [6, с. 59]. Останньою публікацією, що стосується заявленої проблеми є наукова стаття Г. Насмінчук «Міфологізація українського часопростору в експериментальних романах Галини Тарасюк» [7]. Проте ці праці не вичерпують усі можливі аспекти дослідження творчості Г. Тарасюк, зокрема її роману «Цінь Хуань Гонь», а дають поштовх для подальших перспективних досліджень у різних літературознавчих напрямках.

Ми спробуємо дослідити альтернативи минулого і майбутнього на тлі української історії у творі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь».

Події в романі відбуваються в адмінідониці Козацька Корчма (події, побут, соціальне і політичне життя в якому проектується на всю Україну), коли «ішов 101 рік Великої Перманентної Революції і перший виток її 26 виборчого циклу» [8, с. 9]. Щодо заснування цього поселення у самих мешканців села одностайної думки немає. Одні вважають, що воно засновано «приблизно у 1621 році козаками, які, повертаючись додому після перемоги військ Сагайдачного над турками під Хотинном, зачепилися за тутешніх дівчат і вдовиць» [8, с. 21], інші, – що «розрослося поселення з козацького дозору, які Богдан Хмельницький через тридцять років потому розставляв під виглядом корчми задля української безпеки на західних землях під час свого переможного Молдавського походу» [8, с. 21]. Події 1621 року, про які згадується у творі, збігаються з реальними подіями історії України. Але про те, що Б. Хмельницький розставляв пости безпеки під виглядом корчми, не написано в жодному підручнику з історії чи науковому дослідженні. Тому цей факт, не маючи ніякого підтвердження, у романі є квазіісторичним. У самому ж творі історичні відомості про Козацьку Корчму Г. Тарасюк подає в «Подорожніх записах палігрима, ченця і лицаря ордену Василян Христора Варцаби 1625 року». Те, що «поселення розрослося з корчми, яку поставив тут запорозький козак Мойса Маркитан на честь великої перемоги запорозького війська над турецьким султаном у битві під Хотинном 1621 року і на пошану січового кошового й гетьмана України Петра Конашевича-Сагайдачного...» є симулякрізацією, а саме, як вважає Жан Бодріяр, – «вдаваною дійсністю» [9].

Взагалі письменниця неодноразово використовує у своєму творі стилізацію під документ: декілька сторінок займають «Безсонники Хризантія Варцаби», що по суті є щоденниками героя твору, багато разів у романі трапляються репортажі, статті з газет, тижневиків, зарубіжних видань, у яких йдеться про політичну ситуацію в країні. Українські, чи то країнські, видання мають гучні назви: «Незборима нація», «Фіолетова правда», «Нехай їм!» тощо. Використання стилізації під документ у художньому творі, як зазначає у своїй праці «Документальна література та глобалізаційні процеси у світі» О. Галич, «засвідчує про тенденцію, що все яскравіше виявляє себе в новітній літературі: коли інтерес до документальності бачення людей і подій переростає в потребу імітувати документи й факти, таким чином розширюючи аудиторію потенційних читачів, що, можливо, також є одним із виявів глобалізаційних процесів у світовій літературі» [10, с. 12–13]. Від себе додамо, що імітація документа, яку

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

використовують письменники для запевнення реципієнтів у правдоподібності описуваних у художніх творах подій, є однією з рис, притаманних альтернативній літературі.

Другу письмову згадку про Козацьку Корчму письменниця подає у «віснику Оксфордського університету «Історична кунсткамера» у науковому дискурсі всесвітньо знаного історика, демографа і палеонтолога Хелловіна Оруела Варцабі «Амазони або Аномалії розвою земних цивілізацій і окремо взятих етносів» [8, с. 118], датованою квітнем 2000 року. Тут пояснюється, чому в згадуваному вище селі залишилися самі чоловіки, які не покидають корчми, пропиваючи всі гроші. Але ні 2000 року, ні будь-якого іншого подібної статті, тим паче на сторінках вісника Оксфордського університету, не виходило. Отже, у творі знову знаходимо розходження з реальною історією України. Взагалі, якщо мова йде про альтернативну літературу, то однією з найосновніших і обов'язкових рис, притаманних останній, є точки біфуркації (більш відомий термін – «точка розходження», «розвилка») – «деякі ключові моменти історії, під час яких відбувається вибір шляху подальшого розвитку суспільства з віяля різних альтернатив. Вибір у таких ситуаціях практично завжди відбувається в умовах невизначеності та нестійкості балансу соціальних сил» [11, с. 224].

У романі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Ђонь» переломним моментом, чи точкою біфуркації, можна вважати 7 листопада 1917 року, про яке згадує у своїх «Безсонниках» пан Варцаба: «7 лист. Із самого ранку пан Варцаба, тобто – я сам, на правах «сірого кардинала» і політтехнолога зробив перед корчмою коротку історичну довідку, в якій розповів, що саме в цей день 1917 року почалася Велика Перманентна Революція, яка продовжується на наших теренах ще й досі, хоч уже світ про неї давно забув. І ще розповів багато цікавого, зокрема про Леніна, Троїцького і Бухаріна» [8, с. 195]. Авторка роману ще на початку твору подає читачам уточнення щодо вищезазначеної події: «ВЕЛИКИЙ ПЕРМАНЕНТ, або ВЕЛИКА ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ (скорочено – ВелПерРев) – національно-визвольна боротьба країнського населення (застаріла назва: український народ) за свободу, демократію і відродження, яка почалася ще в ХХ столітті і продовжується досі, хоч давно уже ХХІ-е» [8, с. 18]. У радянській історії ці події відомі всім як Велика Жовтнева соціалістична революція. Нам лише залишається здогадуватися, які чинники вплинули на цей історичний вузол, а вплинути могли на хід історії і незначні чи суб'єктивні обставини. Важливою особливістю точки

розходження є те, що вона може бути невмотивованою, тобто автор не зобов'язаний пояснювати, що саме вплинуло і спричинило це розходження. Проте незаперечним залишається те, що ця подія стала ключовою в історії Країни, яка далі розвивається у творі як альтернатива до реальних історичних подій справжньої України. Така розвилка в романі Г. Тарасюк тягне за собою цілу низку подальших змін. Повністю змінюється сучасне й майбутнє колишньої України, назва якої за альтернативної історії – Країна.

З самого початку твору авторка змальовує альтернативи майбутнього, не забуваючи інколи, наче ненароком, подавати невеличкі штрихи ретроспектив нашого минулого. Такою замальовкою є, наприклад, згадка про прапрапрабабусю Ілі Парасчина, «тої самої легендарної героїні мандаринового витка Революції, яка ввійшла в рідну історію як баба Параска, і портрет якої в жовтогарячій тілогрізці висить у корчмі поряд з портретами інших героїв інших революцій» [8, с. 57]. Зображення альтернативного майбутнього у творі є болючим для читачів. Адже сучасна політична ситуація в нашій державі, у світі підштовхує їх до чіткого усвідомлення, що описані Г. Тарасюк у романі «Цінь Хуань Гонь» події в недалекому майбутньому можуть стати реальністю. Бо вже й зараз можемо спостерігати, як над державними адміністраціями «на щоглі, фани майорять, одна – державна, синьо-жовта, друга ж – в залежності від політичної ситуації в Країні та соціально-економічної програми правлячого блоку: то волошкова, то бурячкова, то жовтогаряча, то бурштинова, то зелено-смагродова, бувало, що й калинова чи ружова око тішить, а то й сіро-буро-малинова...» [8, с. 36–37].

І це стосується не лише політики, буденне життя в перспективі виглядає не менш жахливим: «в супермаркетах – одна бульбокузька (невадська бараболя, схрещена із колорадським жуком), соєва індичка, плавники мінтая, мариновані фіги з Кіпру та кав'яр з тєхаської нафти! <...>. А з непродовольчого – одні капці мейд ін Чіна одноразові і на один копіл 31 розміру...» [8, с. 72].

І українські, і зарубіжні письменники звертаються до альтернативної історії у своїх художніх творах, послугуючись прийомом ретроспекції для того, щоб показати сучасному читачеві, яким би могло бути минуле. Навіщо це потрібно зараз, коли минулого вже не повернути? У кожного окремого письменника чи митця буде своя відповідь на це питання, але, вважаємо, незаперечним є те, що людству потрібно звертатися до минулого, до його можливого альтернативного розвитку, для уникнення помилок у майбутньому. Твір Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» є тому підтвердженням.

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Головне, що хотіла письменниця донести до реципієнтів, – попередження про можливі трагічні наслідки, якщо на своєму історичному шляху ми схибимо і зробимо неправильний крок. Змальовуючи події в романі правдиво й реалістично так, що, читаючи твір, не залишається сумнівів про істинність відтвореного, Г. Тарасюк застерігає від найтрагічнішої помилки українського народу, яка може призвести до незворотних наслідків, і то не альтернативних, а цілком реальних: «Кажуть, молодь, зіпсута якимись постмодерністами, хай їм грець, вже й матюки на рідній солов'иній забула, не по-нашому гне! Ще й за кожне слово рідною мовою вимагає доларами! Дійшло до того, що без долара на рідній не матюкнеться...» [8, с. 91].

У творі один з етапів української історії завершується не дуже оптимістично, бо, незважаючи на запеклу боротьбу (яку змальовано гротескно-сатирично) українського народу за «свою» державу, наприкінці твору Г. Тарасюк пропонує читачам таку альтернативу майбутнього: «на екрані телевізора вдарили барабани, але сурми не заграли, бо замість славної: «Ще не вмерла...» чи «Многая літа» – над Майданом на всю Країну раптом... зацінькала-загонькала, як вода зі стріхи, невідома мелодія: «Гонь-гонь, гонь-гонь-гонь-гонь, гонь! Цінь-цінь! Гонь!» – і на трибуну вийшов всенародно обраний <...> Преславне козацтво не повірило власним очам, але, як не кліпало і не трясло головами, яскраво виражений представник східних цивілізацій – із трибуни не щезав. Він стояв на тлі білої фани, розшитої чорними жуками-павуками та малиново-трав'янистими драконами, дрібненький, у якомусь френчі-халаті кольору хакі, в чудернацькому трикутному капелюшку і... і... Господи, воля твоя – з гетьманською булавою у правиці! <...> А дочекавшись, сказав: / – Вася Цінь Хуань Гонь – вася казака сіц, вольниця, сво-бо-да, гуляйполя – концілась. Усьо! Січас я – вася Цінь Хуань Гонь і вася Мао-Хао – При-дзі-день-ць! Вас вітай! / Народ на Майдані ревував: / – Слава президенту! Мао-Хао – так! Хао-Мао – так-так-так!» [8, с. 219–220].

Отже, у творі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» гротескно-сатирично, яскраво зображено альтернативну історію України. Письменниця вдається до ретроспектив минулого, щоб з'ясувати причини такого неприродного сучасного Країни, зображеного у творі. І знаходить їх ще за часів українського козацтва. Це і різні теорії заснування адміністративної Козацька Корчма, і оборонно-військова діяльність Б. Хмельницького, і письмові записи віснику Оксфордського університету. Кожну з таких ретроспектив вважаємо точкою біфуркації в історичному розвитку нашої держави. Такі невеликі, на перший

погляд, розходження між реальною історією і альтернативною призводять до глобальних, докорінних змін у сучасному зображенні життя та до можливих трагічних альтернатив майбутнього. Для надання більшій правдоподібності змальованим у романі подіям Г. Тарасюк використовує стилізацію документа. «Художні твори, у яких наявна стилізація під документ, його імітація, як правило, містять ці документи у своїй структурі. Причому дуже часто документи, що їх наводять у своїх текстах автори, надзвичайно правдоподібні. У них відтворюється не лише форма, але й зміст, що співвідноситься з реальними документами свого часу» [10, с. 208]. Роман Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» сповнений симулякризацією. Усе це надає письменниці можливість занурити реципієнта у вир зображуваних подій і переконати його в існуванні описаної реальності.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Поетика. Москва, 1957.
2. Козлова С. Альтернативи минулого і майбутнього Росії у сучасній вітчизняній прозі. *Вісник Томського державного університету. Філологія*. 2008. № 3 (4). С. 73–81.
3. Новохатський Д. Альтернативно-історична природа роману Роберта Харріса «Фатерланд». *Вісник Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка*. 2013. № 4 (263). С. 143–151.
4. Пономаренко О. Абсурд у тому, що абсурд править світом. *Вітчизна*. 2009. № 7–8. С. 153–155.
5. Тищук Д. Використання асоціонімів політичної конотації як пріоритетний прийом сюжетотворення в романі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь». *Філологічні обрії* : зб. наук. праць молодих учених України. – Кривий Ріг, 2011. Вип. 5. С. 31–34.
6. Галич А. Жіночий і нежіночий романи Галини Тарасюк в асоціонімному вимірі. *Слово і час*. 2011. № 8. С. 49–59.
7. Насмінчук Г. Міфологізація українського часопростору в експериментальних романах Галини Тарасюк. *Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту імені Лесі Українки. Сер.: Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 96–101.
8. Тарасюк Г. Цінь Хуань Гонь. Біла Церква : КОТО «Культура», «Буква», 2008. 256 с.
9. Симулякр. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
10. Галич О. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія. Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. 264 с.
11. Жиряков О. Використання метода альтернативної історії у сучасній російській історіографії Другої Світової війни. *Наук. вісн. Миколаївського нац. ун-ту імені В. О. Сухомлинського* : зб. наук. пр. Миколаїв : МНУ. 2012. Вип. 3.32. С. 222–229.

ТРАВМАТИЧНІ МІСЦЯ ПАМ'ЯТІ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЙ «АБРИКОСИ ДОНБАСУ» Л. ЯКИМЧУК

У сучасному літературному процесі упродовж останніх двох років з'явився корпус поетичних творів, пов'язаних із проговорюванням травматичного досвіду російсько-української війни на сході України. Художні візії Ірини Цілик («Повертайся живим»), Дмитра Лазуткіна («Червона книга»), Сергія Жадана («Життя Марії»), Бориса Гуменюка («Вірші з війни»), Бориса Херсонського («Открытый дневник») та інших митців утворюють спільний простір інтелектуального спротиву. У цьому ракурсі творчість молодої авторки, Любові Якимчук, є помітним явищем у сучасній українській поезії. Її поетичний дебют відбувся 2009 року виходом збірки, «Як мода...». Влітку 2015 року у «Видавництві Старого Лева» побачила світ друга книга – «Абрикоси Донбасу», яка увійшла до рейтингу «10 найкращих українських книг про АТО» за версією українського видання «Forbes». Тема пам'яті у книзі вербалізується через часопросторові координати. Вже у назві збірки чітко окреслено, географічно визначено просторовий топос Донбасу як травмоландшафту і місця пам'яті про покинутий / втрачений дім. Семантика цього топосу розширюється образами абрикос як маркеру рідної домівки, що асоціюється із запахом «абрикосового коріння життя» [10, с. 15] і водночас це межова територія: «Там, де не ростуть абрикоси, починається Росія» [10, с. 14] (такий епіграф однойменної поеми, що стала першою частиною у збірці). У передмові до книги авторка зауважує: «Про війну вірші можуть бути лише голі, як дроти без ізоляції, дуже прості та без надмірних кучерявостей, але із чіткими деталями...» [10, с. 9]. Наскрізним універсальним топосом у поетичній сповіді Л. Якимчук є дім, пов'язаний із просторовою актуалізацією образу малої батьківщини, а також концептом родинної пам'яті, сакральним/міфологізованим місцем і водночас драматичним мотивом «бездомності».

У нашій розвідці проблему конструювання травматичного топосу дому у збірці поезій «Абрикоси Донбасу» Любові Якимчук репрезентовано з погляду часопросторової організації художніх творів (Н. Копистянська, В. Прокоф'єва [4; 7]), а також окреслено крізь призму тілесно-міметичного підходу. Так, зокрема, Ф. Штейнбук значно розширює сферу використання терміну топос, виходячи із його «близькості» з мотивом. Літературознавець послуговується поняттям

«топос» як «універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати поза текстом і реалізовуватись у тексті, а також (...) впливати на організацію художніх творів, незалежно від того, де, коли і ким і у рамках якого напрямку чи художнього методу вони написані» [9, с. 19]. Ці рефлексії дозволяють поєднати топос «з феноменом тілесності і (...) визначити тілесні кореляти як мікротопоси, що складають єдиний загальний топос тілесності або тілесну тропосферу» [9, с. 19]. Серед таких складових автор виокремлює мікротопоси страждання, мислення, бажання, насолоди забуття, чутливості, свободи, болю, сексуальності. У межах дослідження така тілесна топосфера викликає зацікавлення, оскільки у книзі віршів втілено тілесну поетику втраченого будинку. Важливо зазначити, що поняття «топос» також семантично пов'язано із мотивом, темою, образом тощо. Також у статті використовуємо концепцію просторової парадигми дому Гюстава Башляра [1] в інтерпретації вертикального/горизонтального просторів. Як слушно зазначав філософ «дім – не лише вертикальна споруда відповідних габаритів, «дім – це наш куточок світу. Він є (...) нашим першим світом. Космосом, у повному розумінні цього слова» [1, с. 92].

Метою розвідки є необхідність системно з'ясувати, як відбувається моделювання зовнішнього концептуального топосу Донбасу, його локусів, а також виявити травмоландшафт внутрішнього простору ліричної героїні та архітектури будинку крізь призму тілесних мікротопосів.

Варто наголосити, що топос Донбасу – малої батьківщини Любові Якимчу – оприявлено вже в оформленні урбаністичної обкладинки, на якій зображена металева конструкція – машинерія-шахта і обриси чоловіка у спецодязі, який ідентифікується з першої поезії «Вугілля обличчя:

Це стоїть у шахті

По коліна у воді

Мій тато.

Його обличчя, як вугілля... [10, с. 14].

Заголовок збірки є локалізованою метафорою, у якій втілено концептуальний простір українського Сходу, пов'язаний із «ніжно-білим цвітом абрикосів» [10, с. 19] та з маркерами індустріального краю: вуглепереробними фабриками, заводами, шахтами, териконами, «розплавленими парфумами реагентів» [10, с. 19]. Риторика міського топосу співвідноситься із пейзажною ідилією:

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Посеред степу в лісосмужку
Донбас! Донбас!
Шипить труба
Сонцю на вушко [10, с. 18].

Книга віршів Любові Якимчук має 11 поетичних циклів, репрезентує тілесну поетику через змалювання драматичного тіла-будинку Донбасу, топографічним маркером якого виступають абрикосові дерева як індикатор «межі» між *Своїм* і *Чужим* Домом-простором. У такий спосіб Донбас як місце пам'яті ліричної героїні про свою батьківщину, перетворюється на травматичне місце чужого простору. У поезіях збірки Донбас – місто спогадів про полишені місця родинних історій. Ці місця залишаються тепер у пам'яті людей, які вимушені стати переселенцями. Вони є подорожніми на своїй землі.

Особливістю композиції збірки є її монтажний характер, котрий виявляється у використанні ахронізмів як однієї з рис постмодерної поетичної свідомості у моделюванні хаотичності сучасного буття (рефлексії авторки переносять реципієнта з 2008–2009 рр. до 2014 р., а потім – до 2012–2013-х і 2015 років). Відтак час має уривчастий характер: минуле актуалізується у теперішньому, але чи є можливим майбутнє? Такі болісні питання турбують мисткиню. Спогади ліричної героїні є доволі розфрагментованими, вони породжені розщепленням просторових локусів рідного краю.

Ключовим у книзі є травматичні спогади про місця, у яких найбільше виокремлюється топос дому та актуалізація мотиву трагічного шляху від втрати до його повернення.

Моделювання зовнішнього топосу дому у збірці реалізується у відповідних міських локусах Донбасу (Первомайська, Луганська, Дебальцево, Донецька) та пейзажних (річки, поля, пагорбів Дніпра). Шахтарський край став малою батьківщиною для Любові Якимчук, яка народилась і провела дитячі та юнацькі роки у м. Первомайськ Луганської області. Вона полишила свій «перший світ», поїхавши навчатись до Києва, а пізніше її Дім охопила війна.

Прикметною особливістю темпорального виміру є те, що авторка фіксує дати лише у певних віршах, акцентуючи на спогаді або ситуації, які знову і знову переживаються і пульсують, як живий нерв. Такою є, приміром, поезія, «Підпис», позначена датою: 25 лютого 2014 року, Київ:

Мій розчерк втікає вулицею
Ховається за барикади
Які обвалюються в пекло
Випаленими зіницями
Будинку профспілок [10, с. 60].

У такий спосіб через актуалізацію просторової метафори Будинку профспілок у свідомості ліричної героїні візуалізується топос Майдану як фактичний (історичний) час, який задокументував громадянський спротив українців проти тоталітарного режиму. Водночас через датування маркується і міфологічний час, пов'язаний із ідентифікацією з Т. Шевченком на Майдані: філософія державотворення у часи Революції Гідності стала провідною для людей, які продовжують відстоювати свободу і незалежність України вже у XXI столітті і чинять опір неоімперському дискурсу. Молода поетеса Любов Якимчук у поезії «Мій перший вірш про Шевченка» окреслює Свій досвід пізнання Шевченкового слова через перебування у просторі Майдану: «...але зима не закінчувалася / вона тягнулася іржаво / як мережа водогонів / і важко / як бруківка на Грушевського / вона повторювалася / як гімн України...(...) але ранок настав / температура 37 / (...) Шевченко 200 / і сонце яскраве / сушить росу» [10, с. 76]. Майже ритуальною є дата написання вірша – 12 березня 2014 року – дні роковин смерті Шевченка як апеляція до ментальної «присутності» пророка і межової дати – 2014 року, яка визначила хід історії у поступі до творення національної ідеї. До того ж, символічним стає локус вулиці Грушевського як трагічного ландшафту загибелі героїв «Небесної сотні».

Особливістю хронотопічної структури збірки є трансформація топосу Дому від цілісного до розмежованого. Спочатку авторка звертається до поетичних візій майже ідилічних топосів, пов'язаних із родинним затишком, метафоричними спогадами про Донбас: **абрикоси у касках, які «тримались на волоссі сталевого дроту»** [10, с. 20], але коли у міста Донеччини прийшла неоголошена війна, то ці дерева вже «вирвані з корінням» [10, с. 22], а «(...) між мною і моєю мамою вирито сотні могил і я не знаю, як їх перестрибнути» [10, с. 74]. Світ Свого дому стає ворожим: алегоричний герой на ім'я Ням, граючись у війну, «ламає лялькам руки-ноги / кидає солдатиків до комину / і вони горять синім полум'ям / танчики виставляє посеред кімнати (...) / починається війна» [10, с. 33]. Зауважимо, що цикл поезій «Ням і війна» було створено ще 2008–2009 рр., попри те Л. Якимчук передбачає ті реалії, які перетворили топос мирного Донбасу на «місто з нецілованим

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

асфальтом / та нецілованими дівчатами «.. а Ням тішитися, потираючи руки / бо це він вигадав ворога/ він вигадав» [10, с. 33]. У такий спосіб авторка із пересторогою окреслює, як до невпізнання війна змінює місто: «“будинок моєї мрії”» / намалював чотири танки / вікно / а над ними – парасолька» [10, с. 50]. Символіку дому як притулку, носія пам'яті витіснено сюрреалістичними картинами війни, змальованими у вимірі топосу відсутності:

Тепер це не будинок
Тепер це не дім
Для мами, для тата, для мене (...)
Тепер це не хата
Не дім – не фортеця
І більше не чотири стіни... [10, с. 126].

Вочевидь, автопсихологізм поетичного уривку реалізується через синтаксичну анафору, яка, до того ж, розширюється завдяки синонімічному ряду, пов'язаного із топосом втраченої домівки. Змінюється колористика урбаністичного топосу:

А ціле місто стоїть чорне
і пише колючим почерком
цю важку сповідь [10, с. 133].

У збірці домінує символіка покинутого/втраченого дому і водночас семантика цього топосу пов'язана із мотивом «родинної пам'яті»: зовнішній топос будинку актуалізується через численні спогади про батьків і рідних, котрі залишилися жити у Донецьку: «Між мною і моїм батьком літають сотні снарядів / і я не вмю дивитися на них, як на птахів / між мною і сестрою металеві двері погребу (підкреслення наше – К.Г.) / що їх із зсередини підпирає лопата / між мною і моєю бабусею параван із молитов – / тонкі шовкові стіни, за якими не чути, зовсім не чути» [10, с. 75]. З наведених цитатій своєрідною є символіка однієї із частин будинку – погребу (підвалу). З цього погляду важливою є робота Г. Башляра «Поетика простору», де науковець пов'язує дім із «тілом образів, які дають людині основи чи ілюзії стабільності» [1, с. 45]. Він зазначає, що вертикальність ґрунтується на протиставленні підвалу і горища, причому горище і дах втілюють раціональне, а підвал (погреб) – ірраціональне. Підвал символізує темне підсвідоме, простір таємничості, зберігає спогади про минуле і, як коріння, єднає із землею, завдяки чому дім стає природною істотою [1, с. 45].

У збірці оприявлено також інші частини будинку, які є глибоко символічними. Наприклад, вікна як метафора очей міста («це місто

вікон / дощем прострочене / як гамівна сорочка / і зв'язані рукави річок / міцним вузлом» [10, с. 55]; двері та поріг будинку як місця переходу із захищеного простору в незахищений («двері не відкриваються / вони завжди відкриті» [10, с. 59]). З цього погляду конотація відкритих дверей асоціюється з образом смерті (за Г. Башляром), який постає в одному із ключових циклів – «Розкладання».

Травматичні місця міст Донбасу стають «Чужими» – зруйнованими, втраченими. Особливо ця роздвоєність позначається на графічному рівні поезій: «Не кажіть мені про якийсь там Луганськ / він давно лише ганськ / лу зрівняли з асфальтом червоним / мої друзі в заручниках – / і до нецька мені не дістатися...» [10, с. 71]. «Первомайськ розбомбили на перво і майськ – / безкінечно маятись, наче вперше / знову там скінчилась війна / але мир так і не починався / а де бальцево? / де моє бальцево? / там більше не родиться Сосюра / уже більше ніхто з людей не родиться» [10, с. 71]. Вочевидь, така зовнішня постмодерністська де(кон)струкція тексту (за Ж. Дельюзом) – «аграматичне письмо» [3, с. 236], зредукваність мови пов'язана із психологічним мікротопосом «розкладання». Власне, «душевний ландшафт» ліричної героїні теж перетворюється на травмоландшафт: «Я вже страшенно стара / і я більше не Люба / лише ба» [10, с. 82]. В одному із інтерв'ю Любов Якимчук зазначає, що «(...) раніше я проговорювала тему мирного Донбасу, зокрема у поемі «Абрикоси Донбасу», то тепер ця територія розкладається, як розкладається мова, як розкладаються міста і людські тіла» [2].

Авторка глибоко пере(про)живає травматичні події, пов'язані із втратою особистісного простору – будинку її дідуся та бабусі. У збірці поступово змінюється риторика віршів – від сповідально-ностальгійної за мирним Донбасом до публіцистичної. Так, наприклад, у поезії «Від старості», яка є частиною циклу «Розкладання», зображено через промовисті художні деталі образ зруйнованого родинного дому та його частин:

Розвалилась їхня хата
Сарай став руїною
І погірб зверху присипало землею
Люди говорили, що від старості [10, с. 82].

Відбувається десакралізація традиційного топосу хати: місце *закорінення*, прихистку, пам'яті набуває негативної конотації. За допомогою композиційного паралелізму зображено зруйноване тіло будинку та його мешканців.

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Мотив «бездомності» простежується у переважній більшості поетичного циклу «Розкладання» і пов'язаний із проговоренням травматичного досвіду війни на Донбасі:

На війні немає дому
Навіть якщо у твою хату не влучили (...)
На війні немає дому
А в хаті мерехтить синя міль газу
Яка висотує останнє тепло... [10, с. 72].

За допомогою стилістичної фігури тавтології поетичні рефлексії авторки набувають ознак динамізму та емоційності.

Інтертекстуальний простір Дому у збірці оприявлено із зверненням Л. Якимчук до творчості поетів, які стали її духовними наставниками, наприклад:

Голобородько сходить щоранку в Луганську –
східніша Україна тільки в Сибіру –
сходить якимось гарячим кавуном сонця
з ліжка-полочки для книжок
він підходить на одній нозі
і кукурікає півником-льодяником... [10, с. 165].

Така візуалізація метафоричного образу поета є конотацією мотиву дому як носія пам'яті про рідний край. Концептуальним в цьому плані є також образ Михайля Семенка:

Михайль Семенко поет космічний
його знають марсіани, а не українці
Семенко кучері завиває на трубах заводів
що масово палять Кобзарі країни
щоб опалювальний сезон не закінчився нагло
як буває життя переривається в 37-му
і – мертво петлюєш
довго-довго [10, с. 167].

У наведеному фрагменті образ поета набуває важливого семантичного навантаження і є втіленням ідеї національного спротиву в умовах тоталітарного режиму.

У книзі вірші тісно взаємодіють як зовнішні топоси Донбасу як метафори Дому, так і виразно актуалізований психологічний простір будинку, який оприявнюється через тілесні мікротопоси болю, страждання, відсутності.

Як слушно зазначає Г. Хайдарова, «(...) зустріч з болем – це зустріч із самим собою поза простором і часом, у початковій точці інваріантності, а тому біль є безмежним: він сам зумовлює міру,

спричиняючи мовлення» [8, с. 167]. У такий спосіб тілесний мікротопос болю пронизує поетику збірки. Тіло-біль постає маркером травми війни:

Мене пересмикує, як осику
Як осу кинуту в осінь
Де чекає мій біль
Моя біла загибель
Без вибуху
І без даху [10, с. 167].

У даному контексті біблійний образ-символ осики як проклятого, «нечистого» дерева також має негативну конотацію, пов'язану із мотивом «бездомності» («без даху»). До того ж, поетичний прийом гри слів увиразнює неприборканий біль.

Своєрідним чином у художньому світі поезій «Голова», «Листи не приходять», «Хребет», «Шрам», «Хмародери», «Без рук» представлено архітектуру тіла Донбасу, яка є антропоморфною. З мікротопосом болю пов'язаний мотив хворого/пораненого/розкладеного будинку. У поетичних рефлексіях авторка змальовує апокаліптичні картини наслідків війни: «терикон, налитий кров'ю, як комар: от-от лусне / прикушений язик, лише язик / сиве волосся, змішане з травою» [10, с. 167]. Процес символізації тіла будинку відбувається через конотативний топос волосся як маркер пам'яті тіла. Зауважимо, що цей топос у збірці семантично розширюється до мотиву родинної пам'яті: «Згадують мою бабцю Марію...(...) вона посивіла, але втрималась на голові – / баба на лавочці затягнула хустину міцніш» [10, с. 110]. Водночас художня деталь «остриженого волосся» [10, с. 66] є втіленням метафори розірваності / розкладання, що є ключовим елементом всієї збірки. Тіло будинку є хворим війною: «(...) на ніч розчеши коси / бо хмару уже не розсешуть / ці хмарочоси / заший рани будинку / заліпи білими хрестиками / цю облечену шкіру...<...> закрий вибиті зуби вікон /щоб не залізли сюди мародери» [10, с. 81].

У поетичній рецепції Любові Якимчук моделювання топосу дому трансформується від мотиву втраченого/розкладеного будинку до усвідомлення екзистенційного простору повернення до *Свого Дому*:

Нам додому хочеться, туди, де ми посивіли
Де небо вливається в вікна потоками синіми
Де посадили дерево і виростили сина
Де збудували дім, який без нас відсирів...(...)
Побудуєм дім понад абрикосами
З неба синього, із хмар пишних [10, с. 118].

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Семантика топосу повертання розширюється завдяки уведення до збірки вітаїстичного мікротопосу води як потужної архетипної метафори, пов'язаної із народженням/оновленням, циклічністю життя: «Але зйде вода / і проклонеться шурфами шахт / як химерна рослина рука / і вода як любов / все поглине ковтком – / щоб уламками в одне зібрати / і народить там море / нове і живе...» [10, с. 78].

Більше того, авторка, чуттєво переживаючи драматичні події війни на українському Сході, вибудовує через болісні візії «абрикосове коріння / абрикосове життя /абрикосове щастя» [10, с. 187], наголошуючи на віднайденні цілісності свого Дому – Донбасу та свого буття у ньому.

Таким чином, розглянута система топосу дому у книзі віршів Любові Якимчук «Абрикоси Донбасу», дозволяє стверджувати, що поетеса послідовно актуалізує регіональний травмоландшафт Донбасу, розробляє його зовнішній простір, міфологізацію, топографію, пов'язану із мотивами «родинної пам'яті», «бездомності», «розкладання». Внутрішній психологічний простір ліричної героїні та архітектури будинку пов'язаний із тілесними мікротопосами болю, страждання. Попри те, поетеса говорить про необхідність повернення до рідних джерел і своєї домівки.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Избранное : поэтика пространства. Москва : [б. и], 2004. 376 с.
2. Беца Ольга. Якимчук : зараз Донбас розкладається, як людське тіло. Інтерв'ю. URL: <http://www.chytomo.com/interview/yakimchuk-zaraz-donbas-rozkladayetsya-yak-lyudske-tilo> (дата звернення: 10.10.2019).
3. Делёз Ж. Тысяча плато: капитализм и шизофрения ; пер. с франц. Ч. И. Свирского. Москва : Уфактория Астрель, 2010. 895 с.
4. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
5. Коцарев Олег. Концептуальна поезія в час війни. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest//2015/09/14/114254.html> (дата звернення: 10.10.2019).
6. Мамчич О. Вір рші про вій ну ЛЮБОВІ Я ким чук. <http://litakcent.com/2015/07/17/vir-rshi-pro-vij-nu-ljubovi-ja-kym-chuk/> URL: (дата звернення: 10.10.2019).
7. Прокоф'єва В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении : локусы и топосы . *Вестник Оренбургского государственного университета*. № 11. 2005. С. 87–94.
8. Хайдарова Г. Феномен боли в европейской культуре. URL: <http://www.paininfo.ru/articles/2499.html>. (дата звернення: 10.10.2019).
9. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : монографія. Київ : ВД Дмитра Бугаро, 2014. 248 с.
10. Якимчук Любов. Абрикоси Донбасу [Текст]; поезії. Львів : ВСЛ, 2015. 192 с.

ЧАСОПРОСТОРОВІ ТОПОСИ ПАМ'ЯТІ У РОМАНІ «ТАНГО СМЕРТІ» Ю. ВИННИЧУКА

У сучасному літературознавчому просторі дослідження національних історичних процесів, національної ідентичності в контексті культурологічних студій пам'яті та хронотопних вимірів дедалі ширше стають предметом наукових студій. Особливий інтерес у цьому ракурсі становить роман Юрія Винничука «Танго смерті» (2011). У який спосіб відбувається «омовлення» спогадів про історичну пам'ять? Як формується «Я-тотожність» людини в умовах радянської більшовицької окупації та у період міжнаціональних конфліктів? Яким чином висвітлюються проблеми співіснування українців, поляків, німців та євреїв напередодні та під час Другої світової війни, а також у часи сьогодення? Автор робить спробу відповісти на ці табуйовані питання, актуалізуючи історичну пам'ять українців, прагнучи у такий спосіб осмислити, «проговорити і пропрацювати» (за Т. Гундоровою) травматичні сторінки історії ХХ століття.

Основи критичної рецепції культурної пам'яті закладені у розвідках німецьких дослідників Аляйди Ассман та Яна Ассмана, де влучно зазначено, що «міські топоси можуть постати чужими, загубленими у вирі історії, й водночас можуть «ожити» у вимірі пам'яті, пригадавши те, що забрав і зруйнував час» [1, с. 145]. Методологічною основою дослідження стали праці з конструювання культурної, історичної пам'яті А. Ассман [1], рефлексії щодо «місць пам'яті» П. Нора [7], монографія О. Галети [4]. Також застосовуємо теоретичні праці М. Бахтіна [2] та Н. Копистянської [4] у виявленні специфіки часопросторових параметрів і способів модифікації сюжетно-композиційного рівня роману.

Категорія пам'яті у романі Юрія Винничука «Танго смерті» відіграє важливу роль, поєднуючись зі світом знань людини. З її допомогою людина відображає картини минулого. Вона розширює її особистий хронотоп, дозволяючи переходити із теперішнього в минуле. Особливої загостреності у творі набувають проблеми національної ідентичності, важливим елементом якої виступає національна пам'ять. Пам'ять є актуалізованою у процесі формування нації, консолідації суспільства, його мобілізації на реалізацію свого потенціалу. Сучасна література активно апелює до національної пам'яті, осмислюючи широкий спектр проблем, зумовлених цим феноменом. Як слушно

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

наголошував французький учений П'єр Нора, ми живемо в «епоху всесвітнього торжества пам'яті» [7, с. 114]. Відповідно, пам'ять забезпечує єднання людини з історією її народу, з минулими поколіннями.

Схиляємося до думки, що цьому творі актуалізується своєрідний *час порогу* (за М. Бахтінім) [2, с. 249], уведений до контексту соціально-історичних часопросторових вимірів. До того ж, прозаїк, ймовірно, обирає для сюжетних координат хронотопу так званий «суспільний поріг» – те, що дозволяє на конкретному історичному матеріалі шукати вирішення болісних проблем сучасності та відкривати в них загальнолюдське, яке має властивість повторюватися» [6, с. 176].

Як відомо, для письменника рідним є місто Львів, яке і стає тлом головних подій роману. Вивчаючи його багато років за легендами та історичними довідниками, він із легкістю відтворює побут та географічну точність вулиць та місць, які згадуються в романі. Зовнішній локальний простір – Львів. Довоєнний на повоєнний часопростір цього міста стають предметами уваги автора, для якого воно стало своєрідним віддзеркаленням різних культурних ідентичностей персонажів, які разом переживають часи трагічного лихоліття.

У цій розвідці з'ясовується моделювання часопросторових топосів пам'яті, авторка також зосереджує увагу на стратегіях творення проблеми формування ідентичності персонажів у текстовій площині роману.

Отже, перейдемо безпосередньо до художньої рецепції координат пам'яті у творі крізь призму наративного та сюжетно-композиційного рівнів., яке стало символічним Домом для багатьох ідентичностей. Питання історичної пам'яті, особливо за часів незалежної України та Польщі стає поштовхом для відображення духовних та ментальних рис українців і поляків.

За структурою роман Юрія Винничука «Танго смерті» тяжіє до багаточислової нарації: оповідь розгортається на тлі різночасових та просторових відстаней із вкрапленням детективного сюжету. Передусім це суспільні реалії Львова 90-х-двотисячних років ХХ століття, де живе та працює дослідник давньої культури Близького Сходу східних цивілізацій – Мирко Ярош. Він приніс в жертву своє родинне життя дослідженню арканумської мертвої мови та розкодуванню загадки про особливу мелодію «Танго смерті». Зауважимо, що саме з цією мелодією у творі пов'язана містична складова роману. Йдеться про утаємничену природу музики, створеної єврейськими музикантами, коли «німці ліквідували гетто» [3, с. 314] у Янівському концтаборі,

яку грали приреченим на розстріл людям: «Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали «Тангом смерті»» [3, с. 77]. Ця мелодія містила лише дванадцять нот, «відіграла роль тунелю для нового перевтілення душі» [3, с. 103]. У романі одному із виконавців цієї фатальної мелодії – єврею Йосипу Мількеру вдалося вижити у жахливі часи німецького гетто. Цей герой виступає своєрідним медіатором подій між воєнним Львовом та сучасним для оповідача містом. Детективна схема пов'язана із пошуками Ярошем давнього рукопису «Книги смерті», який може «розбудити в собі попередні знання і мовби продовжити своє попереднє життя» [3, с. 102]. Водночас у своїх наукових пошуках дослідник поступово розкодує містичну природу музики арканумців: люди, які чули її перед обличчям смерті, у наступному житті могли згадувати свої попередні втілення чи то табуйовані історичні факти, наприклад, спогади у романі свідків більшовицьких катувань, що потім ставали пацієнтами психіатричних лікарень або ж яскраво оприявлена любовна лінія, вмонтована у сюжет про взаємовідносини між Ярошем та Данкою.

Наративна структура другої сюжетної лінії 30-40-х років Львова у творі пов'язана із ретроспекціями-спогадами у щоденнику молодого львів'янина – Ореста Барбаріки, на які у процесі пошуків старовинного манускрипту «Книги смерті» натрапляє Ярош. Крізь часові вектори повоєнного та воєнного Львова перехрещуються долі чотирьох нерозлучних друзів – українця Ореста, поляка Яська Білевича, німця Вольфа Єгера та єврея Йоська Мількера, які жили, кохали, боролися, але не підкорились ворогам – німецьким та радянським окупантам. До того ж, у романі йдеться й про те, що вони були поколінням дітей, чії батьки-воїни армії УНР загинули у 1921 році під Базаром: «Усі вони загинули за Україну, але чим для них була Україна? На це ніхто відповіді не мав. Базар – для кожного з нас залишився чимось містичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величчя аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [3, с. 118]. Принагідно зауважимо, що батько головного героя також «загинув за Україну» [3, с. 119] у цій же місцевості, яка у романі виступає маркером історичної пам'яті про драматичні часи в Україні та водночас характерним простором свободи.

Соціально-історичний час актуалізується за допомогою пригадувань, пам'ять утворює коридор у минуле, і тому ми можемо встановити

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

соціально-історичний час за спогадами. Йосип Мількер, опиняючись у Клепарівському парку, згадує дитинство, коли змушували переселитись євреїв із Клепарова на Замарстинів. Гицлева гора поєднує теперішнє і минуле, пам'ятає і воєнні роки і роки Янівського концтабору, які пережив Мількер. Саме природа, місто, будівлі служать порталом для переселення в минуле: «із Гицлевою горою у нього чимало спогадів, адже там, на самім чубку, він уперше поцілувався з Рутою, посправжньому, а не так, як вони цьомкалися перед тим у щічку, а ще йому пригадалася легенда, яку чув від бабусі про походження назви гори» [3, с. 35].

У романі «Танго смерті» спогади постають окремим життям, до якого може повернутись людина. Ю. Винничук порушує філософське питання про існування нашої пам'яті: від пам'яті конкретних подій до глобальної епохи: «спогади – це єдине, що гріє, жити в такому віці непросто, коли ти втратив геть усіх рідних і знайомих, і навіть тих, що були молодші за тебе й годилися тобі в сини й дочки, їх теж нема, але і їхні голоси продовжують іще бриніти в пам'яті» [3, с. 65].

Окрім того, письменник постійно відсилає читача до історико-філологічного контексту. Так, у романі спостерігаємо використання поєднання різних мов (польської, німецької), а також послугоування західноукраїнським діалектом. Не приховуючи своєї авторської присутності і дистанції від героїв, він поєднує два хронотопи метарівнем моральних, політичних, етнокультурних проблем, які стосуються життя Львова та України загалом.

У романі також оприявлено різноманітні спогади одного із оповідачів, Мирка Яроша, пов'язані із простором мультикультурної пам'яті. Автор у творі також порушує проблеми формування множинної ідентичності персонажів в умовах ворожої колонізації. Старовинний топос «малої Вітчизни» – міста Львова – є у творі уособленням формування «Я-ідентичності» героїв. Цікаво, що для Мирка Яроша, який за допомогою спогадів переміщується у просторі крізь різні часові площини (дитинство, юність, сучасне життя), Львів постає як багатокультурне місто: «(...) мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних, ласуючи то червоним козацьким борщем, у якому плавали вушка з грибами, а на поверхні золотіла підсмажена цибулька, то – надіваною рибкою, яку Голда прикрашала тертим хроном і дивовижними витинанками з варених буряків та моркви (...). До школи ми теж одної ходили, хоча й не були однолітками, але завше трималися купи, так що жоден батяр не міг зробити нам збитки, та й

жили одне від одного неподалік (...) Мама складала ці гробкові віршики трьома мовами – українською, польською і німецькою, залежно від замовлення, а коли треба було вдатися до їдиш, то тут на допомогу приходила Голда, і вони вже разом римуvalи» [3, с. 110]. Тут упізнаються реалії життя самого письменника, міста Лева, де пройшла його юність, роки навчання та перших літературних спроб. Прикметно що, Ю. Винничук за освітою – вчитель української мови та літератури, а у романі Ярош теж працює вчителем. Водночас – це місто контрастів. З одного боку, своєрідний сакральний простір, який став будинком-захисником для різних національних спільнот. З іншого – фатальне місце, яке у роки Другої світової війни стало похованням для єврейської громади та `втраченою ідентичністю` для поляків. Попри те, «загарбаний, але не підкорений львівський світ» [3, с. 321], незважаючи на кривий терор нацистів та енкаведистів, не знищив органічної цілісності характерів носіїв різних культурних ідентичностей, згуртувавши їх у спільній боротьбі проти «Іншого» – ворога. Через пряме датування у тексті письменник із документальною точністю змальовує початок війни у Львові: «День 1 вересня був сонячний, чимало львів'ян перебувало ще на вакаціях у Карпатах, Львів не був таким людним, як зазвичай, і коли я почув вибухи, то не відразу второпав, що то, думав, може, артилерія навчається, але вибухи не вщухали, а насувалися з заходу і скидалися на громи, а потім ті громи перейшли в гуркіт, і в небі з'явилися німецькі літаки, вибухи бомб стрясали місто, спалахували пожежі, гуділи сирени. (...) На Городоцькій впали бомби і зруйнували два великі будинки, літаки гуділи над містом, люди розбігалися, якийсь хлопчик бігав поперед вікна і свистав у свиставку: тривога! – а літаки гуділи, і те гудіння викликало жах, бажання забитися в якусь маленьку нірку, а потім гугупнуло, вулиця здригнулася, земля завібрувала під ногами...» [3, с. 321]. Так поглядом історика-фіксатора подій Ю. Винничук спочатку описує хижачьке вторгнення чужинців до простору Львова, а потім оприявнює ще один пласт «повторної колонізації» – окупацію міста советськими «визволителями». Події входження радянських та польських військ у місто відображають опозицію локусу «Свій-Чужий». Радянська влада виявляється для міста нищівною, руйнівною для людей та культури: «Советські люди, які прибули в Галичину, викликали в нас неабиякий подив, вони геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях, піднімаючи капелюха чи кашкета, не просять вибачення, коли когось штовхнули, всюди, де є черга чи більше скупчення людей, поводяться, як дикуни, лаються і грубіянять, а

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

найпопулярнішим словом серед міліції, двірників і взагалі будь-якого советського урядовця є «давай»: «давай назад», «давай вперед», «давай прахаді», і всім вони тикають, незважаючи на те, якого віку людина, зайшовши до галичан у хату, ніхто з них не скине шапки. Простих робітників за зовнішністю приймають за інженерів чи навіть за буржуїв» [3, с. 202]. З цього погляду гротескне (а іноді – саркастичне начало), стає додатковим підтекстовим сюжетно-композиційним тлом у романі. Носів «чужої ідентичності» – «советських людей» [3, с. 307] автор відтворює через «філософію черева»: «(...) жують, жують і жують, трошать усе без винятку...» [3, с. 306]. Така «інакшість» потрактовується також через етичні складові ідентичності, як-от: «(...) вони геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях, піднімаючи капелюха чи кашкета, не просять вибачення людей, поводяться як дикуни, лаються і грубіянять» [3, с. 307]. Відтак письменник акцентує на духовному убозтві та ницості агресорів. З цього погляду слушно видається риторика Чужинця, на якій наголошує Умберто Еко: «Наявність ворога важлива не лише для визначення власної ідентичності, а й для того, щоб був привід випробувати нашу систему цінностей і продемонструвати її іншим» [8, с. 13]. Натомість у творі із властивим для прозописьма Ю. Винничука гротесковим гумором протиставляється збірний образ українця як символу нації: «(...) кожен свідомий українець мусить за своє життя посадити дерево, народити п'ятеро дітей і убити ворогів» [3, с. 216]. Окрім того, «справжні львів'яни», до яких належать українці, поляки та євреї, асоціюються з представниками так званої «позитивної» ідентичності на протигагу ворожої сутності загарбників.

Важливої актуалізації набуває у романі ідентичність Чужого, яку оприявлено через змалювання наратором сучасного простору 90-х двотисячних років ХХ століття, який репрезентовано за допомогою композиційного прийому внутрішнього монтажу, що призводить Мирка Яроша до розв'язки у розшифруванні арканумських текстів. Зокрема, йдеться про паралельну сюжетну лінію, пов'язану із стеженням полковника СБУ Книша за науковцем та тиск на членів його родини. Попри те, мелодія танга була дешифрована Ярошем. Вона покликана встановити зв'язки з історичною пам'яттю про злочини нацистської, окупаційної радянської влади проти людства. З цього погляду роман Ю. Винничука є для сучасних читачів тим «суспільним порогом» нової вільної свідомості українців, яка народжується в контексті повторюваних трагічних подій початку ХХІ століття – російсько-української війни на сході України. Позаяк,

боротьба за незалежність України, за утвердження її національної та культурної ідентичності триває. І вона буде переможною.

«Танго смерті» В. Винничука – це також пам'ять про містя. Відомий дослідник стратегій пам'яті П. Нора слушно зауважив, що «пам'ять закорінена в конкретному, у просторі, жесті, образі та об'єкті» [7, с. 216]. Львів – осередок культури, в якому мирно проживають багато націй. Як слушно зауважує О. Галета, «Львів відрізаний від решти світу, бо він сам собі світ» [4, с. 340]. Таку самодостатність просторового та культурного ландшафту Львова оприявлено на сторінках роману. За словами Ю. Винничука, для нього було важливим показати місто Лева та довоєнні часи як чинники спокійного, безтурботного життя, оскільки з приходом радянської влади «приязність міста була втрачена» [3, с. 45]. За словами хлопчика, довоєнний час стає періодом культури та розквіту. Так, кожне місце у Львові стає свідком цікавих людей, долі яких складають історію: «Мама кивала мені то на одного, то на другого гостя, що сиділи за столами, пояснюючи, що отам – сам Сясько Людкевич, видатний композитор, а там – письменник і художник Едзьо Козак, а біля них крутяться худі, як шила, братики Курдидики» [3, с. 37]. Письменник зображує початок творчого шляху видатних львівських митців, які в майбутньому стануть всевітньо відомими вченими, музикантами, журналістами. Ю. Винничук особисто був знайомим зі згаданими митцями, він прагне відобразити Львів достовірно в контексті зображеної доби. Саме завдяки використанню прізвищ відомих письменників та їхніх творів, філософів створюється паралельний і вертикальний культурний контекст. Згадування такого культурного міста Львова також має функцію ідеологічного документа, оскільки пам'ять про місто постає через згадки дитини, героя-розповідача.

Просторова специфіка образу міста Львів актуалізується і в постійному використанні архітектури топосів, як-от: Собору Петра і Павла, Лялькового театру. Єзуїтський парк, Високий замок став місцем прогулок Лії та Ореста, зародження кохання. На Кортумовій горі влаштовували пікніки вже чотири пари закоханих. «Звідтоді кожен урок відбувався в іншому місці Львова – у Стрийському парку, на Високому Замку, на Кайзервальді, на Личаківському цвинтарі, на Кортумовій горі...» [3, с. 78].

Не відходить Юрій Винничук від специфічної манери чорного гумору, згадуючи найвідомішу львівську психічну лікарню: «Провідини історичного закладу, який називався Кульпарків і не мав нічого спільного ані з культурою, ані з парком, а був лише покручем

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

німецької назви Гольдбергергоф, справили на нього незабутнє враження. Сама лічниця містилася на мальовничій околиці, серед дерев і клумб, на деревах гніздилися ворони і голосно каркали» [3, с. 56]. Письменник іронічно розповідає про місце, яке має назву Кульпарків, але воно не є найприємнішим у місті.

Поряд із такими гротескними описами перед читачем розкривається реалії довоєнного міста: «А ще я з мамою залюбки ходив на Кракідали – дивовижний світ, який розпочинався за Оперним театром і манив до себе уже одною лише назвою, у якій причаїлася велика загадка, бо в уяві одразу спливають крокодили, хоча жодних крокодилів там не було, то був лише чудернацький покруч з назви Краківського передмістя, де кипіли базарні пристрасті й вирувала тандита чи, як її називали жиди, Тандмарк» [3, с. 57]. Ця цитата оприявнює простри культурної та родинної пам'яті героя.

У місті живуть люди, кожен з яких представляє культурну богему: «Я любив заходити з мамою до «Атляса» на Ринку, де збиралася дуже цікава публіка, вся львівська богема – літератори, малярі, музики, актори... Там розігрувалися чудові концерти і незаплановані, але всіма очікувані імпровізації» [3, с. 58]. Так письменник зображує довоєнне спокійне місто, яке було культурним центром західної України.

Наслідком військових дій стала руйнація Львова: «У всіх кінцях міста димлять руїни. Личаківський цвинтар засипаний бомбами, особливо пантеон Оборонців Львова. Німці з завзяттям атакують район шпиталів, вишукують двірці, промислові об'єкти, каварні, але бомби не завше потрапляють у ціль. Ті, що призначені для головного двірця, падають на Городоцьку, руйнують костел Єлизавети і кілька будинків, призначені для Цитаделі – нищать церкву на Коперника та будинки» [3, с. 237–238].

Ю. Винничук змальовує спустошене місто: через те, що «вибухи не вщухали, а насувалися з заходу і скидалися на громи, а потім ті громи перейшли в гуркіт, і в небі з'явилися німецькі літаки, вибухи бомб стрясали місто, спалахували пожежі, гуділи сирени» [3, с. 224], місто залишилось спустошене. Львів змінився: «Щодня Львів напучнював новими і новими людьми, їхали на автах, на возах, йшли пішки, обтяжені валізами і торбами, а відтак розсипалися по близьких і далеких рідинах, пірнали в села або йшли далі на Тернопіль чи Станіслав, а там – до румунського кордону» [3, с. 225]. Насамперед, ідеться про Львів як об'єкта національної сили, оскільки місто, у якому відбуваються усі події роману, приймає удар зі сторони влади та намагається протистояти руйнації.

Важливим є звернення Ю. Винничука до травматичних місць. На думку А. Ассман такі місця «кров'ю вписані в історію переслідування, приниження, поразки та смерті набувають у міфічній, національній та історичній пам'яті визначного статусу» [1, с. 346]. Зокрема, у романі «Танго смерті» таким топосом є Янівський концентраційний табір, створений німецькою владою у Львові у 1941 році на вулиці Янівській. Звернімося до твору: «Ці люди зеленої уяви не мали про концтабір. Отут трохи далі, де схил, була Долина Смерті. Там розстрілювали. Коли по війні почали розкопувати вали, які утворилися після захоронення в'язнів, то виявили самий попіл. То була чиста робота. Коли ж почали роздавати трудящим землю під сади й городи, то звернули увагу і на це пустище» [3, с. 86]. Тож, такий «вбудований» у топос Львова обмежений локус Янівського концтабору взаємодоповнює соціально-історичний хронотоп у романі.

Ще один топос, який з'являється у романі, – простір Стамбула, і не випадково: це місто – прабатьківщина мертвого Аркануму, рідну мову якого головний герой роману Ярош розгадує та намагається відтворити. Він досліджує давню та загадку арканумську культуру. Тут Ю. Винничук вдається до докладного студіювання цієї старовинної культури, залучаючи навіть цілий корпус автентичної поезії.

Важливе сюжетотвірне значення у романі має особистий простір героя. Ярош відсторонений від зовнішнього світу, сімейне життя в нього не склалось, довелось залишити родину, аби спокійно займатись наукою. Слід звернути увагу і на місце проживання Яроша – будинок. Цей дім на вулиці Клепарівській зберігав ще свої довоєнні запахи, в ньому відбувається розгадування таємниці танго смерті. Тож, своєрідним є зображення локусу будинку, в якому відбувається розгадка містерії. Простір у будинку закритий: «[...] у порепані підвіконня і рами, рипучі сходи, які на кожен крок відгукувалися жалібним стогоном, – о, вони стільки бачили на своєму віку, їх топтали німецькі солдати, шукаючи євреїв, їх топтали чекісти, вистежуючи підпілля, а потім під цівками автоматів і ті, і тамті виводили когось на страту» [3, с. 45]. Коли Ярош опиняється у цьому будинку, простір стає специфічним рятівником у дослідженні таємниці. До світлого кабінету ведуть довгі коридори. Відтак, локус кабінету: кабінет заставлений книгами на їдиші, івриті, німецькою, польською та українською. Кабінет – це перше місце, де з'являються вазонки з маками: «маки були незвичні – не тільки червоні й лілові, але й білі, рожеві, жовті, бордові, а ще вони були значно вищі за ті, які

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

росли на полі чи на городі, окремі з них сягали стелі і були завбільшки з голову, одні уже відцвітали, інші щойно випустили пуп'янки» [3, с. 46]. Як відомо, мак використовують і у боротьбі зі злими силами: «Ярош вийняв з торби та продемонстрував Куркову головку маку і старого дерев'яного ножа, яким розрізають сторінки в часописах. – Якщо кожную сторінку перегортати ножем, який був освячений дванадцять разів, і посипати так само освяченим маком, то злі сили, які живуть у книзі, не зашкодять» [3, с. 124]. Крім того, мак – символ пам'яті жертв Першої світової війни, а згодом – жертв усіх військових та цивільних збройних конфліктів, починаючи із 1914 року. Принагідно зауважимо, що за українськими народними віруваннями мак є символом сну та смерті, що апелює до назви роману.

Підкреслимо, що для Яроша Львів постає сакральним, його роздуми стосуються вшанування та поцінування вулиць рідного міста: «З особливою насолодою пірнав у вулички, які раніше проминав, не зупиняючи на них погляду, оглядав будинки, кожне подвір'я, дивився на вікна й на вазонки на підвіконнях, мовби намагаючись відшукати бодай слід старого Львова, того зниклого світу, який уже ніколи не повернеться, бо не повернеться й ті, хто його покинув. Львів – то мій Арканум, думалося йому, залишився тільки камінь, а все інше – люди, мова, культура – усе це зникло і стало сном» [3, с. 84].

Ю. Винничук у романі «Танго смерті» вибудовує своєрідний топос Львова. Досліджуючи історію рідного міста, а також легенди та перекази, автор переносить на тло роману передусім соціально-історичний топос міста початку ХХ століття. Відповідно саме таке місто постає як «затишне та рідне», і водночас протиставляються локуси «Свій»/«Чужий». Клепарівський парк – локус приватності, який переходить у портал сучасного-минулого. Приватний локус визначається і в будинку головного героя Яроша як місце розгадування таємниць. Продовжуючи тему трансформації поняття топосу, слід наголосити, що визначена попередня специфіка топосу – рухома, динамічна, яка набуває характерних якостей у конкретному романі. Варто зазначити, що віра в незалежне майбутнє жителів міста стає символом загальноукраїнської ідеї незалежності, а Львів як місто, яке переносить на собі руйнацію, акумулює до всезагальної ідеї єдності та миру.

Таким чином, у репрезентації часопросторових топосів пам'яті у романі «Танго смерті» Ю. Винничук тяжіє до осмислення її історичного, культурного місць крізь призму сучасної топографії та

внутрішнього психологічного простору персонажів. Письменник своєрідно оприявнює проблеми феномену індивідуальної та колективної ідентичності персонажів, а також наголошує на творенні героями органічного простору національної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті ; пер. з нім. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–405.
3. Винничук Ю. П. Танго смерті: [роман]. Харків : Фоліо, 2013. 348 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. Гундорова Тамара. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї . Київ : Грані – Т, 2013. 548 с.
6. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
7. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять ; пер. з фр. А. Репи. К. : ТОВ КЛЮ, 2014. 272 с.
8. Эко У. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю. Москва : CORPUS, 2014. 237 с.

**ЗАБУТТЯ / ПРИГАДУВАННЯ В
МУЛЬТИМЕДІЙНОМУ ПРОЕКТІ «АМНЕЗІЯ» О. МИХЕДА**

В історії літератури є безліч прикладів мистецьких спроб вийти за межі усталених правил та приписів. Митці намагалися доступними їм засобами втілити задумане, зробити власний витвір потужним інструментом емоційного збентеження реципієнта, результатом авторського самовиразу. Початок ХХ століття багатий на такі спроби – література синтезувалася з різними видами мистецтв: живопис, музика, кіно, фотографія, оновлювала арсенал художніх засобів під впливом процесів технологізації, автоматизації. Середина ХХ століття засвідчила появу ще однієї можливості для експериментів із художнім словом – комп'ютера, а згодом – глобальної мережі Інтернет. Комп'ютер стає одним із медіа – засобом комунікації, інструментом, що розширює способи донесення «повідомлення» «відкриває нову еру літературної творчості» [7, с. 88], оновлює літературу в контексті «виснаження» епохи друку.

Література, створена в цифровому середовищі, ««віртуальна література» є рівночасно й новаторською, і традиційною» [5, с. 8]. Новими, – за спостереженням Ю. Завадського, – є механізми організації мистецьких об'єктів, трансформація способів репрезентації тексту. Традиційним є те, що така література багатьма рисами поетики зближується з літературними напрямками ХХ століття (експресіонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, летризм, «новий роман», конкретна поезія, концептуалізм, мінімалізм) [5, с. 8]. Також у царині цифрового тексту знаходять вияв найсміливіші виклики літературної парадигми постмодернізму, зокрема, множинність, фрагментарність, «смерть автора», відсутність ієрархії, гра на всіх рівнях тексту, іронічність, інтерактивність читача. Цифрова / дигітальна, віртуальна, мережева, кібер-література становить авангард сучасного літературного процесу, ламаючи або ж оновлюючи загальноприйняті уявлення про творення та сприйняття художніх текстів.

Серед творів, що репрезентують зарубіжну цифрову літературу, тексти М. Джойса, Дж. Морісі, Л. Теллі, К. Маршала, Д. Галковського та ін. До цифрової літератури традиційно відносять гіпертекстові твори, де відсутня наперед закладена автором послідовність фрагментів тексту, а читач сам обирає власний алгоритм читання. Не можна оминати й існування масиви т. зв. інтерактивної літератури

(книг-ігор), коли гравцю пропонується бути головним героєм, який здійснює вибір, обирає власну подорож лабіринтами тексту. У ранній гіпертекстовій літературі текстуальний зміст залишався центральним [15, с. 1], оскільки оповідь велася переважно із залученням вербальних елементів тексту. Однак зараз з'являються тексти, де візуальні та вербальні його складові взаємодіють, а у візуальних інтерактивних романах домінує візуальний наратив.

На сьогодні твори, створені в цифровому форматі з урахуванням всіх можливостей Інтернету, поєднують в єдине смислове поле текст, звук, анімаційні включення, зображення, елементи управління, стають мультимедійними (так називають цю сукупність віртуальних засобів в комп'ютерних науках [6, с. 216]), рухаючись від «гіпертексту» до «гіпермедії» [16, 464]. На сайті Electronic Literature Organization (<http://eliterature.org/news/new-e-lit/>) представлена колекція електронної літератури, що демонструє прагнення сучасних письменників звільнитися від обмежень, накладених друкованою сторінкою чи аркушем паперу, використати можливості комп'ютера для створення текстів нового покоління.

Чи розвивається цифрова література в Україні? Ю. Завадський 2009 р. писав про «майже повну відсутність віртуальної літератури на мистецькому горизонті України» [5, с. 107]. Оскільки факторами появи такої літератури, за Ю. Завадським, має бути тотальна комп'ютеризація, розвиток комп'ютерних мереж та мережеве життя. Нині ситуація значно змінилася – нове покоління митців активно засвоює світовий досвід використання віртуальних засобів в літературі.

В Україні під маркою електронної літератури опубліковані книги «Вісім. Жіноча мережева проза» (2006), «Антологія українського самвидаву. 2000–2004» (2005), «Digital. Романтизм» (2006). Однак вже той факт, що ці книги були надруковані, а їх зміст склали тексти, що публікувалися на спеціальних сайтах, блогах, форумах, не дає підстав відносити їх до такої літератури.

До власне цифрової літератури належить українська мультимедійна поезія (відеопоезія), представлена у творчості О. Коцарева, К. Бабкіної, Д. Лазуткіна, Л. Якимчук та ін. Перша спроба створення «інтернет-книги» в Україні здійснена 2008 р. на сайті «Бурлюк-бук». Текст, який склали сім поетичних і одна прозова збірка, шляхом випадкового вибору супроводжувався музикою та фотографіями. «Ми об'єднуємо в одне ціле всі можливості Інтернету, – наголошував керівник проекту А. Антонюк, – розуміння текстів, асоціації, які виникають під час перегляду випадкових фото, залежать тільки від читача» [2]. Учасники

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

проекту свідомо підкреслювали зорієнтованість на творчість футуристів, зокрема першого будетлянина Д. Бурлюка.

Прозову площину української цифрової літератури, що все ж залишається наповнена ліричністю, представляє проект «АмнезіЯ», куратором якого виступив О. Михед. Мультимедійні можливості творення цифрової прози використав О. Шинкаренко в романі «Кагарлик». Хоча і «АмнезіЯ» О. Михеда, і «Кагарлик» О. Шинкаренка побачили світ у книжковому форматі, авторські інтернет-експерименти варті особливої уваги.

О. Михед відомий, перш за все, як науковець – захистив кандидатську дисертацію на тему «Реаліті-роман і проблема трансформації жанрів у сучасній літературі» (2013), висновки до якої розширив і поглибив у монографічному дослідженні «Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн» (2016). Кожна його художня книга («АмнезіЯ», «Астра», «Понтизм», «Мороки») є випробуванням змістових та формальних меж прози, апробуванням на українському матеріалі експериментальних технік письма. О. Михеда цікавить сучасна людина аудіовізуальної культури, що усвідомлює, або ж не усвідомлює власну роль в абсурдному театрі наповненого симулякрами життя. Його творчість близька до постмодернізму відомою від традиційних опозицій, іронічністю, мовною грою, максимальним загостренням ситуації зникнення суб'єкта.

Саме перша книга О. Михеда «АмнезіЯ», що вирізняється фрагментаризованою структурою (106 фрагментів), стала підґрунтям літературно-мистецького мультимедійного проекту (5 лютого 2013 р. по 7 березня 2013 р., www.amnezia.in.ua). Текст був представлений в нелінійному порядку, що уможливило довольність способів читання книги; сторінки облаштували в такий спосіб, щоб їх можна було поширювати та обговорювати в соціальних мережах. До складових проекту, окрім книги, увійшли роботи 10 картин (художники Ярослав Солоп, Пимін Давідов, Олексій Сай, Гамлет Зінківський, Микита Щаленний, Степан Рябенко, Сергій Радкевич, Марко Галаневич, Георгі Махарашвілі, Алексій Шинкаренко) і 10 музичних композицій (створені командою «OY Sound System», у складі Марка Галаневича, Тараса Галаневича, Жене Слов'яна). Кожна картина та музичний трек викликають звукові / образні асоціації із текстом книги. Доповнює асоціативний ряд відеофрагмент, де текст передається мовою рухів завдяки сурдоперекладу. Автори проекту так визначали його мету та завдання: «АмнезіЯ project» представляє велику кількість інтерпретацій художнього тексту та найважливіше – концепту пам'яті. Ідея реалізується

у кількох вимірах: література, музика і візуальне мистецтво. Основне завдання проекту – створити відкриту платформу для креативного діалогу поміж мистецтвом, музикою, літературою та максимально широкою аудиторією» [12].

«АмнезіЯ project» увійшов у сімку найкращих проектів світу (версія фестивалю «SOUNDOUT!», м. Берлін). В українському інтелектуальному просторі він визнавався оригінальним, суперечливим, таким, що «неминуче ввійде в історію інтернет-експериментів української літератури» [8].

Мультимедійність – збагачення способів подання інформації, коли інтермедіальність – це певним чином переведення невербального знака у вербальний. Інтермедіальний дискурс є «перекодуванням експресивної художньої мови живопису на мову вербальну з використанням засобів, прийомів і технік письма для досягнення художньої виразності» [14, с. 5]. Це ж саме стосується «мови» кінематографу, музики, танцю. «Інтермедіальна естетика, – зазначає А. Покулевська, – стала новим етапом розвитку ідеї синтезу мистецтв. Вона виникає в історико-культурні перехідні епохи – бароко, романтизм, модернізм, пост-модернізм» [11, с. 23]. Інтермедіальна література, збагачуючись за рахунок інших видів мистецтв, залишається в межах друкованої сторінки. Мультимедійність можлива лише в цифровому форматі, коли словесний текст супроводжується звуком, рухомим/нерухомим зображенням (відео, анімація), тобто позамовні одиниці стають обов'язковими елементами словесного тексту, беруть участь у формуванні естетичного враження. Мультимедійний твір є синтетичною мистецькою формою, коли відбувається одночасна рецепція естетичного об'єкта через різні знакові системи без їх перекодування. Причому зміна носія тексту з паперового на цифровий формат також є інформативною. Слушною є думка В. Костюка, що «загальноприйнятим став погляд, за яким, незалежно від експліцитного змісту послання, найбільше значення має спосіб і форма його передачі» [7, с. 91]. Зокрема, мультимедійний формат надає цифровому тексту видовищності, а одночасність медій спричиняє «ефект вибуху», що сприяє «різкому зростанню інформативності всієї системи» [9, с. 28].

У центрі проекту перебуває концепт пам'яті, її індивідуальний та культурний вияв, на художнє осягнення якого «працюють» всі медіа. Без пам'яті не може існувати ні людина, ні, відповідно, культура. Пам'ять – є основою ідентичності людини, а втрата пам'яті стає втратою самої себе [13, с. 10]. Автори проекту намагаються різними засобами змоделювати пам'ять в категоріях індивідуального

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

сприйняття, що породжує велику кількість інтерпретацій тексту. Аляйда Асман вирізняє в пам'яті дві складові – свідому (функціональну) та накопичувальну. Накопичувальна пам'ять є «аморфною масою», простором невикористаних, не амальгованих спогадів» [1, 147]. Вона подібна до архіву, що «включає незастосоване, застаріле, й те, що стало чужим, нейтральне, абстраговане від ідентичності знання про речі» [1, 148], характеризується «постійно зростаючою масою нових надходжень», що не може підпорядкувати собі певний суб'єкт [1, 149]. Функціональна пам'ять покликана відбирати, конституювати смисл, вона пов'язана з суб'єктом, що розуміє себе як її носія та відповідальну особу. Видається, що в художньому світі проекту крізь призму індивідуального досвіду віднайдені смисли функціональної пам'яті руйнуються в контексті масової культури. Прорив до «архіву» накопичувальної актуалізує нові знання про світ, проте індивідуальний простір пам'яті розпадається, втрачається ідентичність.

Текстова складова проекту неоднорідна за жанром – тут вгадуються ознаки новели, присутні поетичні вкраплення, афоризми, щоденникові записи, спогади, роздуми, замальовки, притчі, звертання до читача, що надає тексту уривчастості, синтетичності, наближає до метатексту. Сюжет простежити не можна, зовнішня дія відсутня, однак захоплюється наскрізна думка, що пов'язує фрагменти (клапті, записи, діаграми), – зафіксувати мить життя, перетворити її на пам'ять; спостерегти, як все, що оточує людину в різний час, перетворюється на спогад, трансформується в текст. Пронумеровані фрагменти справді нагадують щоденникові записи, однак на відмінну від щоденника тут відсутня точна фіксація часу, скоріше йдеться про індивідуальний, внутрішній час, де співіснують різні часові площини: «Це не щоденник. Щоденник не це. Не щоденник це. Просто уривки. Клапті. Записи. Діаграми. Графіки стукоту серця. ... Тут нема днів. Лише хвилини твоєї свідомості. Години. Голоси, що розривали свідомість. І те, що ти думав тоді...» [10, ф. 1] (за відсутності посторінкової нумерації в друкованій версії твору подається нумерація фрагментів – С.П.).

«Світ як текст» – одне з основних понять постмодернізму – якнайповніше реалізується в текстовому вимірі проекту «АмнезіЯ». Ю. Іздрік у анотації до опублікованого твору підкреслює саме таку його властивість: «одна з чергових спроб абетково-знаковою комбінаторикою закарбувати в пам'яті її, пам'яті, примарну структуру» [10, с. 2]. Мовна гра стає основним принципом побудови постмодерністських творів того ж Ю. Іздрика, Ю. Андруховича,

О. Ірванця. «У грі на рівні мови беруть участь всі постмодерні автори, – акцентує Наталія Висоцька, – досягаючи у цьому неабиякої вправності – адже демонстрування багатозначності, амбівалентності, ігрової природи мови сприяє руйнуванню віри у стійку, завжди однакову реальність» [3, с. 26].

Концептуальним полем пам'яті в проекті стає слово, текст. У вербальній частині О. Михед показує багатозначність слова, його гнучкість та змінність, що породжує нестабільність смислів, виявляє нездатність людини вловити істинну його сутність. Слово як засіб моделювання буття піддається реконструкції, перетікає із побутової в метафоричну площину, набуває додаткових парадигм змісту, іронічних конотацій. Наприклад: «Малюк, намалюй мені зірку. Зірко, намалюй мені малюка» [10, ф. 39] «Наречена. Приречена?» [10, ф. 42], «Зачепило за живе. Заживе» [10, ф. 25], «Спати, читати, кохати, любити, писати, писати, вчитися, ся вчити, котити ся, кохати, каяти я, ви ся кати ся» [10, 35]. Слова здатні змінити картину світу людини (від серйозної, ліричної до іронічної), навіть лише коли відбувається заміна одного звуку. Редукція слів повертає до емоційної значимості беззмістовних звуків – тут вбачаємо продовження формальних експериментів дадаїстів та футуристів: «Нудота до роботи. Ниц. Циц ніч ніч не хоч» [10, ф. 54].

Мова в суспільстві функціонує на різних наративних рівнях. У тексті поряд із унормованою українською мовою зустрічаємо розмовний суржик («Ці печеньки у вас свіжі? Мені для діток. Знаєте в садочок на день народження сорока сорок чи сорока дочок. Якось так, ага, оці з креми ком. Да, свіжі» [10, ф. 88]), дитячу мову («вона весело б'є ручками по снігу і кричить: «Кулебьяка! Фуу. Бьяка!» [10, ф. 101]); російську мову, записану українським правописом («Каждий ахотнік хочет знать, / где сидіт фазан. / Каждий алхімік іще золото, /словно схімнік одіночество» [10, ф. 98]); українську мову передану англійським шрифтом. Калейдоскоп наративних рівнів демонструє фрагментарний світ сучасного суспільства, де все перетворюється на товар: «Пополняєм счюот, пакупаем діпломчік, званок в любую точку України, падохдім, спрашиваем дипломи любова ВУЗа, імеються в налічії также пагони афіцерськіє, маскі пагонськіє, пасвідчення президентськіє, значкі депутатськіє ... Всьо прадаются, девушка» [10, ф. 105]. Викривлення мовної норми створює іронічний ефект, варіативність мовних практик децентралізує оповідь, і, водночас, акцентує на її розмаїтих парадигмах.

«Я» оповідача відкриває внутрішнє буття людини інформаційної епохи, яка серед потужного інформаційного потоку перебуває в сні /

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

житті, серед реклам, реаліті-шоу, ток-шоу. Симулякрами наповнюються пам'ять – в інтимний простір вдираються знаки масової культури: корпорації, реклама, клішовані фрази і под. Це загострює відчуття кінця світу у «великому Місті»: «Давно вже минув місяць травень такого то року Божого, а я так і не бачив жодного хруща у цьому великому Місті» [10, ф. 40]; «Блукаючи схибленими вуличками Міста і постійно наштовхуючись на беззахисні трупи тварин» [10, ф. 78], або ж «Метелики, наче ранкові безкоштовні газети, живуть до вечора і згорають у вогнях та пожежах нічного Міста» [10, ф. 105].

Порятунок бачиться в біблійному одкровенні – спочатку було Слово. Оповідач прагне його відчутти, побачити, почути – це як доторкнутися до таїни існування: «Чи ти віриш цьому слову і його кольорам? Запахам ... Чуєш слово? Воно десь там. На заході сонця» [10, ф. 25]; «Хочу розчинитися в тексті, розпастися на кеглі-літератури-знаки» [10, ф. 33], «Укладаю антологію слів, складаю їх купами лексиконів, дошукуюсь смислів» [10, ф. 103]; «Як побудувати храм слова?» [10, ф. 80]. Слово стає центром Всесвіту, ключем до його зміни, відновлення.

Людське життя прирівнюється до книги, пам'ять про людину після її смерті зберігається в текстах: «... Він перетворився на слова. Він розчинився в інформації та плітках про себе» [10, ф. 29]; «Кожен з нас мав би написати свою Книгу книг. Вона б вмістила тексти читані, бачені, чуті, пережиті, а це реклами...» [10, ф. 51]. Навіть час в художньому просторі тексту вимірюється словами, книгою – «Сьогодні для мене, це прожита книга. Сторінки і літератури, які прожив в відчув на собі, у собі. Події і люди, яких не хотів забути, але, записавши, загубив і забував» [10, ф. 76]. Як бачимо, пам'ять та забування поєднуються. Написати текст в художньому просторі «Амнезії» – значить позбавитися певної частини власної пам'яті: «Текст – як хвороба й забування, – читаємо. – Текст – як втрата пам'яті» [10, ф. 76]. «Потенціал письма, – зазначає А. Ассман, – полягає в кодуванні й збереженні інформації тих, хто пішов із життя ... » [1, с. 148]. Можливо, ілюстрацією цьому в «Амнезії» слугують цитати, як пам'ять про думки інших: «Назвіть, будь ласка, хоч один день в пам'яті людства, коли б воно перебувало в повній безпеці», – І. Костецький» [10, ф. 34], «Почнемо з головного. Поговоримо про Бога за його відсутності» – Ф. Безбедо» [10, ф. 33]. Оповідач і свій твір бачить вже написаним і таким, що увійшов в архів пам'яті. Посеред книги вміщено гіпотетичну післямову: *«українська література останніх років, і найцікавіше що в ній є – це тексти пам'яті і*

«пам'ятання». Фактично мені йшлося про пошук якоїсь своєї, особистої, приватної форми, де б певне слово було центром, єднавчим стрижнем, розігруючим і водночас капітаном команди слів. ВІД а ДО я. «АмнезіЯ» починається з мене, йде від Я, на мені і мною закінчується» [10, ф. 77] (курсив автора – С.П.).

Порятунок бачиться у винайденні власної абетки, де візуальний образ та звук буквеного знаку здатні викликати незвичні індивідуальні асоціації: «Хочу впровадити свою абетку. Своє письмо. Новий клинопис, або інакше – малюнокписання. Із «В» зроблю по гордого пінгвіна, що випиває пиво Антарктиди, із «Я» – жирафу на тонкуватих ніжках...» [10, ф. 64]. Останні уривки тексту передають напругу наближення кінця світу: «Часом моїй знайомій ... шлють смски та дзвонять на стільниковий якісь Mark, John, Mathew, Lucas і час від часу Judas» [10, ф. 105]. А майбутній прихід апокаліпсису іронічно проектується в координатах масової культури – відбувається останній футбольний матч людства проти вісників апокаліпсису: «Вони прийдуть вже трохи напідпитку. Їх буде четверо, здається. Невпевненою ходою вони пройдуть до стадіону. На їхніх фанатських майках поряд з номерами гравців будуть вибиті імена – «Голод», «Смерть», «Війна» і ще той, четвертий, з затертими, пожухлими літерами замість ймення ... дістануть ... величезні фанатські сурми. І дадуть початок матчу» [10, ф. 105].

У єдиному фрагменті тексту, що, окрім номера, має ще й назву «День останній», «Я» оповідача «розчиняється в слові», пройшовши через процесію, що нагадає карнавальну: «королі вечірок і покеру, однорукі бандити казино, фанати Марії, Оксани, Іегови та Мілана, нікому не потрібні астрологи, п'яниці-пророки, фараони, фавни, мумії генсеків, 40-річні ветерани незрозумілих феодальних воєн, шамани вуду, креольські знахарі, іпатій потій і зиновій зизаній ... химерні барокові козаки, слимаки, змії, хробаки й щури під проводом Чуми» [10, ф. 106]. Подібне зустрічаємо в Ю. Андруховича в «Рекреаціях», коли на Свято Воскресаючого Духу у святковій ході беруть участь світські й релігійні персонажі українського вертепу, представники різних періодів державотворення, фігури біблійні, фольклорні у продукти субкультури. В «Амнезії» учасники карнавалу стають скоріше знаками пам'яті сучасного суспільства, його травматичного досвіду.

У текстовій частині проекту окрім наскрізної мовної гри присутнє ще графічне увиразнення, до чого схильні сучасні автори. Графічні акценти в «Амнезії» – це вживання курсиву, великих літер («ВАШ

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

АБОНЕНТ ПОЗА ЗОНОЮ ДОСЯЖНОСТІ»)), наявність пропущених рядків, слешів, написання слів суцільним рядком («попілзпопілудимзтебемистобою»)), в поетичних фрагментах інколи використовуються засоби виразності зорової поезії (рядки оформлені «драбинкою»).

«Образотворчий блок «Амнезії», – зазначає О. Коцарев, – передбачувано строкатий, нерівний, ще більше за літературний...» [8]. Графічний супровід мають фрагменти 7, 10, 38, 65, 69, 80, 90, 96, 101, 106. Прикметно, що кожна картина, колаж, фотографія, ілюстрація робить букву, слово, речення частиною зображення, у такий спосіб даючи можливість «побачити слово» – на чому постійно акцентує літературна частина проекту. Отож, і в образотворчу складову входить мовна гра, що набуває більш візуального характеру, опредмечуючи вербальний текст, як носій пам'яті, візуальними образами. Медидативний характер музичних композицій «працює» на краще розуміння звуку слова, що допоможе почути себе. У тексті декілька разів йдеться про те, що оповідач втрачає слух, але при цьому краще відчувається внутрішня музика та різка атональність оточуючого світу. Тактильний вимір слова, тексту представлений у рухах дівчини-сурдоперекладача, що зафіксовано у відеофрагменті.

Інтернет-експерименти проекту «АмнезіЯ» свідчать про долучення українських митців до світового досвіду творення електронної цифрової літератури. У проєкті текстовий зміст залишається центральним, подібно до друкованих гіпертекстових творів, а відео та аудіо елементи доповнюють словесний наратив. Текст, звук, зображення, поєднані в єдиній мультимедійній площині, дають можливість авторам «Амнезії» багатовекторно осмислити концепт пам'яті, що є ідейним ядром проєкту. «Синхронізуючи образи, звуки, рухи, відчуття дотику, електронні медіа здатні перемішати один засіб з іншим, внаслідок чого кольори стають чутними, звуки видимими, а слова відчутними на дотик» [4, с. 419], – твердить Ю. Ерман, уводячи в науковий обіг поняття «телесинестезії». У мультимедійному проєкті «АмнезіЯ» це явище продемонстровано на практиці. Текст позиціонується як концептуальне поле пам'яті (функціональної та накопичувальної), слово стає видимим, рухомим, відчутним на дотик, музичним. Мовна гра в проєкті відкриває потенціал слова, і водночас формує нестійку художню реальність, де все піддається іронічному сумніву, а пам'ять наповнюється знаками сучасної масової культури. Мова і пам'ять у художній концепції проєкту бачаться необхідними елементами моделювання постмодерної картини світу – «світу як тексту», де лише слово стане порятунком індивідуальної пам'яті в апокаліптичний час.

Звернемо увагу на те, що всі смисли проекту не вичерпано, оскільки йдеться про велику кількість інтерпретацій, чому сприяє багатозначність, багаторівневість, гібридність дискурсивного, постмодерного простору «Амнезії».

Список використаних джерел

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті ; пер з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка Цент, 2012. – 440 с.
2. Бурлюк on-line. URL: <http://rama.com.ua/burlyuk-on-line/> (дата звернення: 17.10.2017).
3. Висоцька Н. Вступ до концепції постмодернізму. *Методичні рекомендації до курсу «Новітня зарубіжна література»*. Київ : ВЦ КНЛУ, 2013. – С. 21–28.
4. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
5. Завадський Ю. Віртуальна література. Нарис типології та поезики. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. 130 с.
6. Комп'ютерний словник ; пер з англ. В. О. Соловйова. Київ : Україна, 1997. 470 с.
7. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). Київ, 2002. 176 с.
8. Коцарев О. Чергова спроба літературно-мистецького синтезу в Інтернеті. URL: <http://litakcent.com/2013/03/26/cherhova-sproba-literaturno-mysteckocho-syntezu-v-interneti/> (дата звернення: 17.10.2017).
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : статьи, исследования, заметки. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 704 с.
10. Михед О. АмнезіЯ. Київ : Електронкіта, 2013. 162 с.
11. Покулевська А. Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі : головні чинники. *Філологічні семінари. Інтермедіальність : теорія і практика* : зб. наук. праць. Київ : Логос, 2016. Вип. 19. С. 16–24.
12. Презентація «АмнезіЯ project : відкрита платформа». URL: <http://platfor.ma/art/510a5437101c5/> (дата звернення: 17.10.2017).
13. Ревзіна О. Г. Память и язык. *Критика и семиотика*. 2006. Вип. 10. С. 10–24.
14. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Київ : Вид.центр КНЛУ, 2014. 398 с.
15. New Narratives : Stories and Storytelling in the Digital Age / edited by Ruth Page, Bronwen Thomas. Nebraska : University of Nebraska Press, 2011. 296 p.
16. The Routledge Companion to Experimental Literature / edited by J. Bray, A. Gibbons, B. McHale. London and New York : Taylor and Francis Group, 2015. 544 p.

**У ПОШУКАХ ВТРАЧЕНОЇ ПАМ'ЯТІ:
«FACEBOOK-РОМАН» О. ШИНКАРЕНКА «КАГАРЛИК»**

У сучасному суспільстві соціальні мережі (Twitter, Facebook, Instagram тощо), а також блоги, форуми, визначаючи активний розвиток інформаційних технологій, відіграють надзвичайну роль у житті людей. Соціальні мережі засвідчують і зміну самого Інтернету з Web 1.0 на Web 2.0: «на відміну від інформаційних сайтів, тобто Web 1.0, Web 2.0 передбачає не інформування, а комунікацію, тобто заміну принципу one to many на many to many, коли споживачі інформації вступають в активні діалоги та полілоги з іншими реципієнтами» [7, с. 21]. Фактично вони стають універсальним гіпертекстом, де кожен учасник формує своє полотно оповіді – цифровий наратив. Зокрема, Facebook створює середовище для спільного розповідання, для мікроблогінгу, оскільки його користувачі оповідають епізоди свого життя в статусі поновлення, постів і коментарів [12].

Завдяки соціальним мережам багато людей пробує писати художні тексти, з'являються «зірки соцмереж», які згодом можуть стати письменниками [1]. Дж. Армстронг розглядає соціальні мережі як нову платформу для створення художніх творів та згадує роман Дженіфер Еган «Візит загону головорізів» («A Visit from the Goon Squad»), частини якого авторка упродовж 10 днів публікувала у Твітері [9, с. 199]. Оскільки Дж. Армстронг дає рекомендації щодо створення експериментальних творів, то практичне завдання спрямоване на вироблення вміння написання художніх текстів у соціальній мережі з можливістю читацького вибору та обговорення он-лайн: написати оповідання з назвою «Це твій вибір», що має чотири можливих розв'язки; розмістити його он-лайн та попросити читачів обрати закінчення, що найбільше сподобалося [9, с. 200].

В українській літературі до соціальної мережі Facebook як засобу конструювання художнього тексту звернувся Олег Шинкаренко, розмістивши он-лайн частини «Facebook-роману» «Кагарлик». О. Шинкаренко – письменник, музикант та журналіст. У літературу він увійшов наприкінці 1980-х рр. Його твори друкувалися в журналах «ШО», «НАШ», «Хрещатик». 2006 р. за збірку оповідань «Як зникнути повністю» отримав літературну премію. На сьогодні в художньому доробку автора романи «Кагарлик», «Перші українські роботи», «Череп». Центральною темою творів стає зв'язок людини та інформаційних,

біологічних технологій, що призводить до трансформації поняття людського в майбутньому. У художньому світі романів проектується симбіоз людини та машини. Ця взаємодія руйнує підвалини гуманістичного світовідчуття, породжує постгуманістичні модифікації. Жанрово-стилістичне спрямування прози О. Шинкаренка окреслюється чорним гумором, кіберпанковою настроєвістю та екзистенційною напругою, адже персонажі творів не мають високої мети, живуть в абсурдному світі.

О. Шинкаренко розпочав роботу над романом «Кагарлик» 2012 р. у соціальній мережі Facebook, поставивши за мету кожного дня писати епізод із твору обсягом у 100 слів, причому «перша фраза уривка є трохи відозміненою першою фразою всесвітньо відомих книжок, виданих на папері до XXI сторіччя» [6]. У такий спосіб у романі актуалізується інтертекстуальна гра й «Кагарлик» стає «своєрідним «продовженням» одночасно всіх романів минулого», претендуючи на масштабність зображення та багатство інтерпретацій. Окрім того, ряд фрагментів тексту супроводжується «музичними інтермедіями», написаними в жанрі конкретної музики, що додає твору мультимедійних ознак. Автор перериває написання роману в соціальній мережі, вирішивши опублікувати книгу в друкованому форматі. На сьогодні вже вийшло два видання (2014, 2015) українською мовою та 2016 р. побачила світ книга англійською мовою.

У романі художньо відображається небажане майбутнє – світ через 100 років після ядерної російсько-української (російсько-китайської) війни, коли поряд із низьким рівнем життя функціонують високо-технічні пристрої – сморфони, здатні створити конектоми – копії людської свідомості. Сюжет розпадається, розповідається в різні боки, час стоїть або ж перетікає, художня нестабільна реальність не передбачає можливості для читача сфокусуватися на перебігу подій. Хоча ближче до кінця книги сюжет усе ж промальовується та вгадується – це перегравання на новий лад мотиву дороги, подорожі в пошуках витоків, тієї точки, з якої все почалося. Для головного героя Олександра Сагайдачного метою пошуків стає кохана Олена, яку він зустрічає на шляху, але так і не знаходить. Фактично герой перебуває в пошуках втраченої пам'яті. Адже він нічого не пам'ятає, а Олена стає нього своєрідною можливістю пригадати минуле.

Роман, актуалізуючи жанрову матрицю кіберпанку, антиутопії, «галюцинаторного» роману (авторське жанрове визначення), порушує надзвичайно дражливі проблеми сучасності. Рецензії та відгуки на роман (М. Бриних, С. Комарницький, О. Коцарев, Я. Онишкевич,

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

Г. Левченко), опубліковані в мережі Інтернет, свідчать про високий рівень зацікавлення твором, що не вкладається у звичайні межі, ілюструє неможливість застосувати до його аналізу прийнятну методологію. Так, оглядачі кваліфікують твір як роман, повість, низку оповідань. Незвична форма дає підстави жанрово визначати текст як «роман-пазл, роман-голограма» (А. Курков), «літературний Кубик Рубика» (Я. Онишкевич), авангардний, абсурдний роман (О. Коцарев), роман-дорога (М. Бриних).

Г. Левченко, називаючи твір п'ятивимірним романом, твердить про жанровий синтез антиутопії, науково-фантастичного й постмодерністського роману [4]. За масштабністю охоплення подій твір подібний до романної форми, а фрагментарність, нетривіальність викладової манери, багатовимірність часопростору, персонажної системи посилює його ризоматичну структуру, продукує текст нової формації – «Facebook-роман», що має розмиті категорії авторської свідомості, пройнятий тотальною іронією, деконструкцією, насичений інтертекстуальними маркерами, орієнтований на гру з читачем, інтерактивність, мульти-сенсорне сприйняття. «Кагарлик» поповнює масив національної антиутопічної літератури й, насамперед, працює з українськими комплексами, фобіями, іронічно їх обігруючи.

С. Комарницький, який перекладав «Кагарлик» англійською, підкреслює його зорієнтованість на людей, що люблять вишукану літературу, акцентує на експериментальній формі книги, винахідливому використанні нарративних технік, оригінальній структурі [3]. Варто зазначити, що твір здобувся на увагу зарубіжної спільноти – «The Guardian» [10], «The Economist» [14] опублікували критичні рецензії на роман.

«Кагарлицький» світ є втіленням абсурду й хаосу, художньою реалізацією есхатологічного міфу, коли існує світ без Бога, а люди формують його фантастичні альтернативи. Художня концепція роману побудована на порушенні часопросторового співвідношення, відмові від фабульного хронологічного мислення. Центральний герой твору Сагайдачний, позбавлений пам'яті після того, як його свідомість була скопійована, може пересуватися то швидко, то повільно по осі часу, потрапляючи до простору, де різні версії розгортання подій співіснують та перетинаються. Він подорожує територією, що раніше називалася Україною: Київ – Кагарлик – Київ – Ходосівка – Хотів – Романків – Обухів – Кагарлик – Київ. Такий маршрут нагадує рух по колу, з якого немає виходу. Автор намагається спроектувати п'ятивимірний художній світ, де все, що може статися, стається. Він

виформовує загрозливу реальність, в якій віртуальне стає домінуючим, неможливо розмежувати матеріальну дійсність та цифровий простір, оскільки, як спостерігає наратор: «усе, що я міг собі уявити, було схожим на Кагарлик. Але що таке Кагарлик, як він виглядає і де знаходиться? Здається, це кулястий предмет розміром з яблуко із дуже нерівною поверхнею, вкритою потворними відростками» [5, с. 13].

У романі на структурному рівні здійснюється спроба розмежувати різні наративні потоки – на початку подибуємо спеціальну «інструкцію», яка допомагає ідентифікувати, кому належить той чи інший уривок. Так, через нумерацію уривків вирізняються три точки зору, з яких ведеться оповідь: Олександр Сагайдачний, супутники-кіборги Юрій Гагарін та Funny Russian Spytник (FRS). У такий спосіб суб'єкт нарації виступає в трьох персонажних втіленнях – Олександр Сагайдачний і дві його нейронні копії-конектоми (позитивна й негативна), що вміщені у військові російські супутники-кіборги.

Позитивною версією свідомості є супутник (FRS), що вийшов з-під контролю спецслужб. Він веде свій блог та організовує збір коштів, щоб урятувати Сагайдачного – вивести його з території України. FRS оголошує себе автором роману, звертається до читачів та роз'яснює специфіку п'ятивимірного тексту – дає уявлення про задум твору. Так, «Кагарлик» виявляється коротким викладом безкінечного п'ятивимірного оригіналу, що не може бути відтворений цілковито в тривимірній реальності.

Негативну версію свідомості представляє супутник, що називає себе Юрій Гагарін. Він православний фундаменталіст, завданням якого є відслідковувати та знищувати осіб нетрадиційної сексуальної орієнтації, прославляючи Росію. Його російська мова насичена штапованими гаслами, повниться стародавніми зворотами та словами: «Измолкать не буду ни под каким предлогом либо местоимением, а сразу же испочну речь свою дивномудрую об России да об том, како возможно возвернуть обратно все ея пространные завоевания. Вопервых конешно же надобно от содомитских грехопадников избавитца немедля и лучше их оскопляют» [5, с. 89].

Нарація будується за Бахтінським принципом «багатоголосся», що дозволяє висвітлити певну ситуацію або ж обговорювану проблему з різних точок зору. Прикметно, що для викладової манери твору характерне чергування голосів персонажів, що вирізняються на формозмістовому рівні. Фрагментарність тексту зорієнтовує автора на увиразнення рис персонажів через їх мовлення, а оповідь заміняє подієвість. Оскільки докладні описові характеристики відсутні, й самі

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

дійові особи роману стають носіями ідеологічних концептів, позитивна чи негативна спрямованість яких оприявнюється через використання певних мовленнєвих штампів. Фактично як і в комікс-культурі, кожен персонаж має саморепрезентуватися через мову. Мова стає ключем до розуміння ментальності «кагарлицького» світу, його абсурдного наповнення.

О. Шинкаренко звертається до мовлення, що охоплює різні пласти мови, з комічною метою зіштовхує мовленнєві потоки. Він використовує штучно змодельовану й подібну до церковнослов'янської мову – так розмовляє Михайло Калашников, представник «православного воїнства»: «Зрю, лепотный ты человек, аще и булдыга. Схорони мя по православному постатию, а я отблагодарствую» [5, с. 28]. Російською мовою говорять російські супутники, зустрічаються репліки з мокшанської та китайської, івриту. Ну й, звісно, українською написана більшість тексту роману.

Як бачимо, у художній реальності роману світ втрачає стійкі орієнтири, стає змінним. Сагайдачний має лише нечіткі спогади, йому тяжко себе ідентифікувати, тому в подіїв'ї тканині роману герой проживає різні ролі, шукаючи себе. Так, поїхавши з дідом Петром до Кагарлика, він згодом сам стає дідом Петром, а можливо, він ним і був: «Все одно не пам'ятаю, хто я такий, тож буду дідом Петром. Корова, коза, свиня, кури, кіт, рушниця... він не залишив мені у спадок тільки свій нічний кашель» [6]. Потрапивши під обстріл і сподіваючись, що почуття небезпеки активізує спогади, він намагається пригадати за одну мить усе своє життя, «але згадав лише, що нічого не пам'ятаю» [6].

Автор для акцентування стану невизначеності персонажа використовує колаж, як «просторовий принцип організації, що веде / змушує гетерогенне до неочікуваного сусідства» [2, с. 305]. Як зазначає А. Ассман, до такого принципу організацій простору твору звертається К. Воннегут у романі «Бійня номер п'ять», де герой «заблуканий у часі». Він може переходити або ж «випадати» з одного часового рівня до іншого у зв'язку з психічною хворобою внаслідок воєнної травми. У романі ж «Кагарлик» Сагайдачний, подорожуючи, потрапляє в різний плин часу, блукає його лабіринтами, намагаючись віднайти Олену, та разом з іншими персонажами розмірковує про пам'ять, час та спогади. Наприклад: «У спогадах є лише якісь дороги для мене уривки, що нагадують кохання. Але спогади і кохання – це різні речі» (Сагайдачний) [6]; «Коли людина розмовляє, то її сутність перетворюється на слова. Якщо би вона раптом перестала існувати, то

ці слова зберігали би її життя у пам'яті інших людей. Але якщо пам'ять втрачається, то все зникає остаточно» [6] (Олена); «Люди давно залишили це пропаще місце. Про те, що тут колись відбувалося, могли розповісти лише уламки. Якщо б вони вміли розмовляти. Якщо б знайшлися охочі їх слухати. Якщо б вони мали бажання есе це запам'ятати та час і хист усе це записати» [6] (Біджир).

Розміщення твору в соціальній мережі, як уже було зазначено, дає підстави вести мову про цифровий нарратив та особливості його втілення в романі. Цифровий нарратив – це динамічний спосіб передачі повідомлення, у якому слово, образ і звук виражені в спільному цифровому коді. Він об'єднує повідомлення будь-якого характеру, а не лише мистецького, бо «цифровими розповідями» насичені всі сфери життя сучасної людини (побутова, освітня, професійна тощо). Цифровий формат нарративу активно вивчається зарубіжними вченими як один із предметів дослідження цифрової гуманітаристики (Р. Пейдж та Б. Томас, Дж. Ламберт, К. Міллер, Б. Портер, Л. Шакелфорд, Дж. Слоулес Дуглас та ін.) та набуває популярності й у сфері зацікавлень української наукової спільноти (Л. І. Тимчук). Щодо роману «Кагарлик» цікавою є специфіка художнього цифрового нарративу саме в соціальній мережі Facebook.

У європейському та американському комунікативному цифровому просторі популярною є соціальна мережа Twitter, користувачі якої вже давно помітили її потенціал у створенні художніх текстів (наприклад, [8], [11]), а обмеження кількості друкованих символів (140) у мікроблозі сприяє конденсованості, афористичності художнього повідомлення. Відтак у зарубіжному літературознавстві поступово входить у вжиток поняття «твітература» (Twitterature [13]). До твітератури зараховуються афоризми, мікро-поєми, поезія (хайку), проза (це може бути фан-фікшн, оригінальний переказ класичних творів і легенд; роман, що складається з ряду окремих повідомлень), створені завдяки мікроблогінгу в мережі Twitter. Однак така «конденсована» література нівелює традиційного читача – читач трансформується: «він втрачає здатність сприймати великі масиви інформації, зосереджувати увагу на розлогих текстах, напружуватися задля опанування складних смислів» [7, с. 29], оскільки відбувається «квантизація» або «атомізація» контенту.

О. Шинкаренко обрав для публікування уривків роману «Кагарлик» соціальну платформу Facebook. Хоча тут немає чіткого обмеження кількості символів, автор свідомо обмежує структуру – фрагмент тексту має складатися із 100 слів. Цифрова оповідь обривається на

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

9300 уривку (9300 – це кількість написаних слів) та не повністю співпадає із друкованою версією. У друкованому варіанті текст більш відредагований, а сенс концентрованіший. Спільною залишається проблема пам'яті та спогадів, копії й оригіналу, іронічність, абсурдність та невизначеність екзистенції людини.

Окрім самої історії, впадають в очі авторські та читацькі коментарі, що створюють атмосферу інтерактивності. Автор розкриває ідеї свого задуму, подекуди уточнює та роз'яснює незрозумілі моменти. Так, О. Шинкаренко зазначає: «Я розпочав експеримент, мета якого мені поки що остаточно не відома. Сподіваюся, що я відкрию у ході цього щось нове. На мою думку, літературна творчість має нагадувати дослідження космосу або експерименти на адронному колайдері» [6]. Щодо заявленої інтертекстуальності твору, що перша фраза кожного уривку має бути видозміненою фразою відомої книги, то автор у коментарях згадує «Дон Кіхота» М. Сервантеса, «Майн Кампф» А. Гітлера, «Ціліну» Л. Брежнєва, оповідання Белькампо, «Роман про троянду», частково розкриваючи інтертекстуальне поле твору. Також авторські коментарі кожного разу повідомляють про перехід «голосу» оповіді до російського супутника. Тут автор ділиться й гіперпосиланнями, дотичними до того, про що йдеться: в уривку про пам'ять та її втрату підкреслюється, що «мабуть деякі елементи роману спали мені на думку після прочитання» книги Олівера Сакса («Человек, который принял жену за шляпу»). Фрагмент про перенесення людської свідомості на електронний носій доповнюється гіперпосиланнями на довідникові статті Вікіпедії – «Загрузка сознания» та «Blue Brain Project».

У коментарях вміщуються відгуки та рекомендації читачів, як зробити текст цікавішим. Наприклад, Ірина Феофанова (Ira Feofanova) зауважує необхідність неочікуваного повороту подій, інтриги, оскільки «у «Кагарлику» поки що веде далі (я про себе як читача) тільки бажання дізнатися: хто він такий, цей Кагарлик? Але питання так давно повисло у повітрі, що перестало бути таким уже й важливим» [6]. Олександр Чубуков помічає невідповідність зображення супутника з тим, який описує автор: «(не військовий супутник, а космічний апарат типу союз... може для читачів то й не так важливо)» [6]. Відтак і читач, і автор отримують зворотний зв'язок, що робить процес читання інтерактивним та цікавішим.

Окремими гіпертекстовими посиланнями О. Шинкаренко вводить в текст музичні композиції. Пробудження Сагайдачного супроводжується «Звуками кімнати», а це стукіт, сміх, жіночі спів, незрозумілі слова.

Його просування далі озвучує композиція «Рух коридором». Ще є музичні інтермедії, як їх називає автор, «24-тактна пральна машина», «І о Оу А И і Ю», «Цифровий вітер», «Обухів – Васильків», «Богородице Дево», «Корову увели», «Анастасеос Імера богородиця». Останні три музичні теми схожі. Тут у жанр конкретної музики, що повниться звуками оточення, влітаються церковні співи, котрі набувають певної кітчевості, оскільки деформовані можливостями звукозапису. Музичний супровід певних текстових уривків спрямований на активізацію пам'ять героя, бо, як розмірковує Біджир у розмові зі Сагайдачним, «музика – це чужі спогади, які можуть перетворитися на власні. І це ваш єдиний спільний спогад. Якщо б не спогади, люди би мало цікавилися один одним. Все, що ти насправді пам'ятаєш про Олену, зникло, але це не значить, що його ніколи не існувало. Кожен хоч раз відчував колісь відбиток зниклого спогаду. Він нагадує яму від вирваного з коренем дерева. З її глибини можна уявити собі розмір втраченого. Порожнеча, яка утворилася після копіювання своєї свідомості, така величезна, що затягла тебе цілком. Ти мусиш високо підстрибувати, аби побачити над її краєм хоч щось, бодай на мить» [6].

Отже, О. Шинкаренко у романі «Кагарлик» актуалізує дражливі теми, подає своєрідну соціальну сатиру українських реалій, абсурдизує духовні підвалини життя. У художньому світі роману особливого значення набуває проблема пам'яті та спогадів, абсурдності та невизначеності екзистенції людини. Образ людини моделюється як загублений у часі, позбавлений чітких орієнтирів, уривки спогадів, розмов не повертають минуле, а заводять у глухий кут. Автор послуговується колажем, як принципом просторової організації твору, зіштовхує різні наративні потоки, що завжди породжує абсурдний діалог. Розміщення фрагментів роману на сторінці соціальної мережі Facebook актуалізує в українській літературі жанр «Facebook-роману», що прикметний своєрідним цифровим наративом, зверненням до взаємозв'язків вербального та візуального (малюнки, фотографії на сторінці Facebook), музичного («музичні інтермедії») рядів, використанням мультимедійних, інтерактивних можливостей соціальної мережі.

Список використаних джерел

1. Акунин Б. В последние пару лет аудитория как-то повзрослела. URL: <https://www.ozon.ru/context/detail/id/136910272/> (дата звернення: 04.05.2018).
2. Ассман А. «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті»; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.

Модель пам'яті в українській пост/модерністській літературі

3. Інтерв'ю Стівена Комарницького : Поступово знаходимо друзів української літератури у Британії. URL: <http://www.chytomo.com/interview/stiven-komarnickij-postupovo-znachodimo-druziv-ukrainiskoi-literaturi-u-britanii> (дата звернення: 4.05.2018).

4. Левченко Г. «Кагарлик»: російсько-китайська ядерна війна або п'ятивимірний роман про українське життя. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/12/09/172647.html> (дата звернення: 04.05.2018).

5. Шинкаренко О. Кагарлик. Київ : Люта справа, 2015. 240 с.

6. Шинкаренко О. Кагарлик. URL: [facebook.com/kaharlyk](https://www.facebook.com/kaharlyk) (дата звернення: 04.05.2018).

7. Яблонівська Н. В. Художня література та мас-медіа в нових соціокомунікаційних умовах: спільність функцій, можливостей та ризиків. *Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : монографія*. Миколаїв, 2016. – С. 7–36.

8. Armitstead C. Has Twitter Given Birth to a New Literary Genre? URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/jan/10/twitter-birth-new-literary-genre> (дата звернення: 4.05.2018).

9. Armstrong Ju. *Experimental Fiction: An Introduction for Readers and Writers*. London-New Delhi-New York-Sydney : Bloomsbury, 2014. 216 p.

10. Dystopian Ukraine Novel, Written on Facebook During Protests, Gets English Translation. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/jun/27/dystopian-ukraine-novel-written-on-facebook-during-protests-gets-english-translation> (дата звернення: 04.05.2018).

11. Messieh N. Twiterture – The Art Of Literature On Twitter URL: <https://www.makeuseof.com/tag/creative-and-literary-uses-for-twitter> (дата звернення: 04.05.2018).

12. *New Narratives : Stories and Storytelling in the Digital Age* / ed. by Ruth Page, Bronwen Thomas. University of Nebraska, 2011. – 296 p.

13. Twiterture. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Twiterture> (дата звернення: 04.05.2018).

14. War, in Pieces: Ukrainian Protest Literature URL: <https://espresso.economist.com/043c2ec6c6390dd0ac5519190a57c88c> (дата звернення: 04.05.2018).

Наукове видання

Поліщук Ольга Леонідівна,
кандидат філологічних наук, доцент б. в. з.

Підопригора Світлана Володимирівна,
доктор філологічних наук, професор б. в. з.

Косарєва Галина Сергіївна,
кандидат філологічних наук, доцент б. в. з.

**МОДЕЛЬ ПАМ'ЯТІ
в українській пост/модерністській літературі**

Колективна монографія

Технічний редактор, комп'ютерна верстка *Н. Хасянова.*
Друк *С. Волинець.* Фальцювально-палітурні роботи *О. Мішалкіна.*

Підп. до друку 06.12.2019
Формат 60×84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 6,05. Обл.-вид. арк. 5,96.
Тираж 300 пр. Зам. № 5902.

Видавець і виготовлювач: 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.