

The background is a complex abstract artwork. It features a dense, textured green field, possibly created with a fine brush or stippling technique. Overlaid on this are several thick, dark, almost black, irregular shapes that resemble ink blots or charcoal smudges. These shapes are layered and partially overlap each other, creating a sense of depth and shadow. Two white, rectangular text boxes are placed on the artwork, one in the upper left and one in the lower left, both containing text in a bold, black, sans-serif font.

**ПРОСТІР ІДЕНТИЧНОСТІ /
ІДЕНТИЧНІСТЬ ПРОСТОРУ
В СУЧАСНОМУ
ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ**

**Колективна монографія
за редакцією Марії Шимчишин**

**ПРОСТІР ІДЕНТИЧНОСТІ /
ІДЕНТИЧНІСТЬ ПРОСТОРУ
В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ**

*Колективна монографія
за редакцією Марії Шимчишин*

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2022

УДК 821.111-3"20".09:[81'42'373.21/.22:1]

П 83

*Рекомендовано до друку ухвалою вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 17 від 26 квітня 2022 року)*

Упорядкування та наукове редагування.

Марія Шимчишин, докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

Рецензенти.

Анна Гайдаш, докторка філологічних наук, завідувачка кафедри германської філології Київського університету імені Бориса Грінченка;

Руслана Савчук, докторка філологічних наук, завідувачка кафедри іспанської та французької філології Київського національного лінгвістичного університету;

Наталія Любарець, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Простір ідентичності / ідентичність простору в сучасному
П 83 художньому дискурсі** : колективна монографія / за редакцією
Марії Шимчишин. — Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2022. —
140 с.

ISBN 978-966-638-353-5

Книжка присвячена проблемі ідентичності у просторових і часових вимірах, її перші розділи розкривають наратив художньої картографії сучасної української літератури на матеріалі творів сучасних українських авторів. Східний простір представлений розділами про китайськомовну літературу та образ Марокко у творах письменників США та Європи. Крім того, досліджено проблему текстуальних топографій Чикаго на матеріалі сучасної драматургії США.

Для літературознавців, культурологів, філософів, студентів гуманітарних факультетів, а також усіх, хто цікавиться проблемою ідентичності в літературі.

УДК 821.111-3"20".09:[81'42'373.21/.22:1]

ISBN 978-966-638-353-5

© Марія Шимчишин, упорядкування, 2022

© Автори, текстів, 2022

© Ольга Борисенко, обкл., 2022

© Видавничий центр КНЛУ, 2022

ЗМІСТ

Марія Шимчишин	
Вступ. Ідентичності плинного часу.....	7
Тетяна Мейзерська	
Відкриття територій: наративна художня картографія в сучасній українській літературі.....	19
Просторова географія як композиційна модель: простір шахівниці у романі Івана Лучука «Уліссея»	31
Просторова географія як композиційна модель: кросворд вулиць і будинків.....	34
Трансмортальні коридори: рух крізь смерть як усвідомлення ідентичності («Московіада» Юрія Андруховича, «Uroboros» Олега Сича, «Довгі часи» Володимира Рафеєнка	38
Уявний простір Бардо.....	43
Уявна географія як долання територій: «Непрості» Тараса Прохаська	50
Людмила Тарнашинська	
Ліна Костенко: верифікація національної ідентичності в обширах конструктивної темпоральності	57
Наталія Висоцька	
Літературно-сценічне ідентифікування міського простору: «картографування» Чикаго у сучасній драматургії США.....	95
Цао Хуеймін	
Геопоетика та дослідження китайськомовної літератури (<i>переклад з китайської Чжу Цзінтао</i>).. ..	113
Рашид Агліз, Бені Меллал	
Марокко як екзотичний східний простір у творах письменників США та Європи	127

Марія Шимчишин

**ВСТУП
ІДЕНТИЧНОСТІ ПЛИННОГО ЧАСУ**

Зміни, які відбуваються на світовій мапі, — глобалізація, комерціалізація, цифрові технології та цифрова культура — безпосередньо впливають на особливості формування ідентичностей і колективних, й індивідуальних. Попри голосні декларації про «кінець ідентичності» мусимо визнати, що вона все ж залишається одним із тих форматів оприявлення сутності людини і спільноти, від яких відмовитися вкрай складно.

Ідентичність — актуальна категорія та соціальна конвенція завдяки тому, що за своєю природою вона гнучка й нефіксована. Перформативність, нестабільність і динамічність як основні характеристики забезпечують той запит, її потребують представники доби «плинної модерну» (З. Бауман). Вибір надає ідентичності пріоритету над іншими традиційними приналежностями і визначеннями, що не мають гнучкості, якої вимагає доба «плинності». Зигмунт Бауман вказує, що сьогодні ми переживаємо перехід від сталої (solid) форми модерну до плинної (liquid). Сталість і плинність, або ж тверда форма і рідка відрізняються своїми властивостями. Зокрема такі характеристики рідин як рухливість, текучість, відносна незмінність об'єму дають підстави для того, щоб назвати ті процеси, що відбуваються сьогодні у світі, плинними. Стала форма модерну, за словами З. Баумана, розпочалася із намагання «розтопити» тверді форми домодерного часу і створити постійні форми, які «забезпечать передбачуваність і керованість світу» (Bauman, 2007, 3). Своєю чергою сучасний стан модерну, якому властиві гнучкість накопичення капіталу, дерегулювання та лібералізація, руйнує ті сталі структури, що були сформовані «твердою» формою модерну. Як зазначає Е. Гідденс, епоха модерну створила власні статичні суспільні фо-

рми, взірцевим прикладом яких є, наприклад, нації-держави. Інша реалія — це організаційність, «відрегульований контроль суспільних відносин» (Giddens, 1991, 16). Сьогодні розпад цих, як і багатьох інших структур модерної доби, підтверджує її (доби) перехід у якісно новий стан.

Такий перехід має кілька іманентних ознак. По-перше, суспільні форми, соціальні структури, які обмежують індивідуальний вибір, визначають типи прийнятної поведінки, самі не існують настільки довго, щоби стверднути й набути закостенілості. Другий важливий момент — це розрив між владою та політикою. Влада зосереджується на планетарному політично не контрольованому просторі, натомість політика не здатна охопити увесь глобалізований світ. Відсутність політичного контролю зумовлює те, що держава втрачає свої традиційні функції або відмовляється від них, вони ж, зі свого боку, «переходять під вплив примхливих і безперечно непередбачуваних ринкових сил, або ж / чи перебувають під контролем приватного інтересу чи окремого індивідуума» (Bauman, 2007, 2).

У такій ситуації втрати політичних прав, яких уже не гарантує й не забезпечує держава, люди втрачають інтерес до політики, виборів і будь-якої політичної активності. Наступна риса — це зневіра у спільноті та її знецінення, спричинені ринковими відносинами та конкуренцією. «“Суспільство” дедалі частіше розуміють як “мережу”, а не структуру (не кажучи вже про “сталу” (тверду) тотальність; суспільство сприймають як матрицю випадкових зв’язків і розривів, як безкінечну можливість перестановок» (Bauman, 2007, 3). Із розпадом сталого типу модерну маємо і відмову від довгострокового планування, його замінили короткострокові проекти, несумісні з такими типами послідовностей, як розвиток, кар’єра, планування. Постійна зміна обставин життя спричинює необхідність миттєвого реагування.

3. Бауман пише: «Швидке й цілковите забування застарілої інформації і старих звичок можуть бути більш затребуваними для майбутнього успіху, аніж запам’ятовування

минулих діянь і побудова стратегій на попередньо вивченому» (Bauman, 2007, 3). Вільний вибір індивідуума тепер обтяжує його / її великою відповідальністю за цей вибір. «Чеснота, що, як вважають, найкраще слугує інтересам індивідуума — це не конформізм та дотримання правил <...>, а гнучкість, готовність змінювати тактику і стиль при найменшій потребі, без жалю відмовлятися від зобов'язань та ідеалів, використовувати будь-яку нагоду, а не дотримуватися встановлених преференцій» (Bauman, 2007, 4).

У руслі таких стрімких змін і переакцентувань, розпачливо усвідомлюючи фіаско прогресу, крах традиції та стабільності, сталого розвитку й перспективи, які замінені ситуативністю рішень, гнучкістю позицій і змінністю пріоритетів, людина вдається до того, на що, як вона вважає, може вплинути й таким чином захистити себе. Як пише З. Бауман, ми панічно починаємо виявляти, наприклад, симптоми депресії чи підвищення рівня холестерину, тобто «шукаємо об'єкти, на які переносимо свій величезний екзистенційний страх» (Bauman, 2007, 12), породжений плінною реальністю. Спрацьовує механізм самозахисту і відтак актуалізується імператив до самозбереження. Неможливість контролювати розвиток подій, усвідомлення залежності від окремих дискурсивних практик, ідеологій та масових маніпуляцій свідомістю спонукає людину зосередитися на собі, на власному тілі, емоційному стані, здоров'ї тощо. Зневага і відраза до будь-якого типу ієрархій, контролю та структур породжує ефект самозосередження та прагнення відродити справжність / автентичність. Водночас розпад суспільних структур і політичних конструктів спричинює страх людини перед невизначеністю світу.

Найвигодніша така ситуація для комерційного капіталу. «Так само, як плінні гроші можна інвестувати в будь-що, і капітал страху можна перетворити на прибуток, комерційний чи політичний» (Bauman, 2007, 12). Відтак особиста безпека стала головною стратегією всього маркетингу. Крім того, З. Бауман констатує той факт, що екзистенційну впев-

неність, яку гарантувала держава, з поступовим поширенням ринкових відносин і глобального капіталу заступила турбота про особисту безпеку. «<...> Механізми колективного захисту, як-от профспілки чи колективні угоди, втрачають свою силу під тиском ринкової змагальності, яка знищує солідарність слабких; відповідно сьогодні люди мусять знаходити власні вирішення проблем, що виникають, діяти самостійно, при чому за умов, коли їхні засоби та ресурси не надто адекватні до поставлених завдань» (Bauman, 2007, 14).

Про капіталізацію страху говорить і Адам Кертіс (Curtis, 2004), зазначаючи, що це визначальна риса неолібералізму. Він, як і З. Бауман, наголошує, що відчуття страху зростає прямо пропорційно до того, як інтенсифікуються процеси дерегуляції та розпадаються bastiони громадянського суспільства. «Своєю чергою, така беззахисність і невизначеність породжені відчуттям неспроможності: ми, здається, більше не контролюємо (індивідуально чи колективно) ситуації й, окрім того, у нас навіть нема інструментів, які б дали змогу політиці піднятися до рівня влади, а нам — відновити і встановити контроль над силами, що визначають наше спільне становище й межі нашого вибору. Цей контроль вислизнув з наших рук або ж його з них вирвали» (Bauman, 2007, 26). Страх за своє існування характеризує перехід від націй-держав до глобалізованого світу, якому властиві новий індивідуалізм, послаблення солідарності на національному, релігійному чи расовому рівнях. Натомість маємо створення нових вузлів і спільнот на основі нових реалій та преференцій (наприклад, віртуальні спільноти: інстаграм чи фейсбук). Відтак цей процес переходу від сталого до плинного модерну позначений з одного боку, страхом перед «світом, що розпадається» (якщо перефразувати В. Б. Стса), а з іншого — створенням нового формату відносин, яким властива непостійність та змінність.

Джонатан Рутерфорд у праці «Після ідентичності» зазначає, що гуманістичні теорії ідентичності, що їх напра-

цювали Ричард Гогарт, Едвард Томпсон та Раймонд Вільямс і які ґрунтувалися на поняттях досвіду та унітарного суб'єкта, згодом були проблематизовані. Під впливом структуралізму та постструктуралізму суб'єктність почала розглядатися як результат дискурсу, ідеології та мови. «“Лінгвістичний поворот” вказав на культурну та соціальну складову ідентичності. Його представники проаналізували ідентичність як таку, що залежить від історичних та політичних обставин та не має есенціалістського чи однозначного виміру» (Rutherford, 2007, 18). За спостереженням дослідника, протягом останніх тридцяти років через вплив ринків та неоліберальної політики соціальна категорія індивідуума зазнала суттєвих трансформацій. Сьогодні в західній культурі ідентичнісна політика полягає в намаганні особистості визначити себе, причому в умовах індивідуального вибору без тиску з боку будь-яких інституцій чи стереотипів. Водночас, Рутерфорд зазначає, що такий надзвичайно особистісний вибір все ж детермінований логікою ринку. «Виробництво ідентичності сьогодні нероздільно пов'язане з товарними відносинами та процесами накопичення капіталу. Це дуже дорогий процес» (Rutherford, 2007, 20). Неоліберальна економічна система спричинила переформатування суспільних відносин, які сьогодні уподібнилися до ринкових відносин між індивідуумами та речами. У такій ситуації індивідуальний інтерес домінує над суспільною відповідальністю та ідеєю спільного блага. Загалом же, на думку Рутерфорда, суспільство сьогодні перебуває в пошуку нових демократичних цінностей і відчайдушно шукає вихід із кризи та «“пост-матеріальних” проблем, що оприявнилися в масових психічних розладах, зростанні кількості людей з надмірною масою тіла, наркозалежності, надконсюмеризму тощо. Незважаючи на економічний та технічний поступ, рівень щастя у світі не підвищується відповідно до економічних показників. Ричард Істерлін підкреслює, що «в США зростання доходу не супроводжується підвищенням рівня щастя» (Rutherford, 2007,

23). У гонитві за матеріальними речами люди розучилися бути щасливими.

Апелюючи до думки Джозефа Шумпетера про те, що капіталізм — це динамічна система, що вимагає постійних прогнозів про щасливе майбутнє, яке ніколи так і не настає, Рутефорд відзначає прірву між економічним добробутом та духовним здоров'ям. Від початку капіталістичну систему не влаштовувала стабільна ідентичність. Суголосо писав і Георг Зіммель наприкінці XIX століття і зазначав, що культура модерну — це постійний поспіх та неспокій (див. Rutherford, 2007, 25). Недарма сьогодні розвиток країн визначають радше за рівнем щастя, ніж за ВВП. Глобалізація капіталу, нові економічні схеми та цифрові технології докорінно змінили традиційний триб життя. Однак найвагомішим фактором у руйнуванні цілісної ідентичності та її вкоріненості стала політика неолібералізму. З відомим висловом М. Тетчер «Я не вірю в суспільство. Такого поняття нема, є лише окремі індивідууми та їхні родини» (див.: Rutherford, 2007, 25–26) від середини XX століття почали поширюватися неоліберальні ідеї. Це супроводжувалося дерегуляцією економіки з боку держави, відмови від ідеї держави загального добробуту (welfare state), лібералізацією ринку грошей та глобальною експансією капіталу. Загалом, як розмірковує І. Валлерстайн, розвиток капіталістичної системи вийшов з-під контролю (див.: Rutherford, 2007, 28). З іншого боку, нові дерегульовані ринки праці, фінансів, торгівлі та ін., що поширилися після 1980-х років, не можуть функціонувати без політичного контролю, регулювання та впорядкованості. Скажімо, доводиться говорити, з одного боку, про розкріпачення й необмежену свободу людини, а з іншого — дедалі більше її утискання та обмеження. Наприклад, вільний вибір, властивий споживацькій культурі, поєднаний зі стандартизацією смаку. Ліберальний ринковий капіталізм поглибив економічну нерівність. Звучать гучні заяви неолібералів про цілковиту свободу людини. Рутерфорд підсумовує аналіз економічних

досліджень такими словами: «Ринок генерує соціальну несправедливість, індивідууми та спільноти приречені на поколінневу бідність та соціальне відчуження» (Rutherford, 2007, 20).

На початку XXI століття перед індивідуумом стоїть та сама проблема самовизначення, що й у минулі епохи, а саме: з одного боку, відокремитися від загалу та наполягати на своїй неповторності, а з іншого — належати до спільноти й бути одним із її членів. З поширенням неоліберальних ідей акцент зроблено на індивідуальному виборі, на увиразненні окремої самості, її автономності. Поза увагою залишилося прагнення людини належати до спільноти, про яке писав Норберт Еліас у праці «Суспільство індивідуумів». Індивідуум постійно перебуває в мережі соціальних зв'язків, безнастанно веде перемовини з тими, хто поруч. Далі дослідник зазначав: «Лише в тому разі, коли індивідуум перестає сприймати себе як точку відліку власного мислення, перестає дивитися на світ як той, хто визирає з вікна на вулицю, на будинки навпроти... а натомість бачить себе і свою оболонку як частину вулиці, як частину цілісної рухомої людської мережі, лишень тоді в нього потрохи згасатиме відчуття того, що він ізольований і самодостатній у собі та що інші не відокремлені від нього прірвою, “краєвидом” чи “суспільством”» (Rutherford, 2007, 32). Ці думки перегукуються з роздумами М. Гайдеггера, Г. Арендт, Ч. Тейлора, М. Мерло-Понті, П. Рікера та ін. Ліберальна ринкова економіка спричинила вивищення індивідуальності над колективністю. Це виявилось у відірваності індивідуума від спільноти, його замкнутості у приватному просторі. Така втрата приналежності до колективу з часом, після того, як минає ейфорія свободи, породжує відчуття страху й незахищеності. Адже споконвіку людина знаходила розраду, захист і допомогу в колі спільноти. Рутерфорд підсумовує своє дослідження риторичними запитаннями: «Як нам жити разом не лише як вільним та рівноправним індивідуумам у мультикультурному суспільстві, а й як видам на Зе-

млі? Яка політика та політичні інституції нам потрібні, щоб створити відчуття приналежності у справедливому суспільстві індивідуумів?» (Rutherford, 2007, 161).

Якщо в сучасному світі ми наполягаємо на кінці ідентичності, то це тільки позначає її новий рівень народження. Із втратою попереднього розуміння самості розпочинається формування нового. І розпочинається воно з усвідомлення кризи, яку спричинили неоліберальна економіка й політика. Усі гучні заяви про постідентичність лише підтверджують те, що настав момент втрати центру та цінностей самості, а звідси намагання сформулювати чи знайти нові. Ми знову свідомі того, що потребуємо ідентичності як стержня. Її набуття вимагає роздумів, спостережень та само-рефлексивності. З іншого боку, прагнення визначеності приховує в собі небезпеку фіксованості. Слушно зауважує Рутерфорд, який пише, що замкнуті ідентичності вразливі до змін та негнучкі щодо залучення інших самостей. Тому відкритість до світу і відмінностей (расових, національних, класових, гендерних), що ґрунтується на визнанні та прийнятті, а не толеруванні, визначає сьогочасну політику ідентичності. «Ми не народжуємося вільними, ми робимо себе вільними. Необхідною умовою свободи є зустріч із відмінністю та її неформальністю. Насправді ми стикаємося з нашою власною ненавистю та нашим страхом. Ми впливаємо на інших так само, як інші впливають на нас. Гуманізм без гарантій — це найперше готовність пам'ятати про те, що наше самозбереження залежить від нашого збереження інших» (Rutherford, 2007, 164).

Стрімкі зміни, породжені реаліями нашої сучасності, зокрема, розпад традиційних спільнот і традиційної звичаєвості, спричинили самозосередженість індивідуума. Як пише Е. Гідденс, «самість стає рефлексивним проектом. Трансформації в житті індивідуумів завжди вимагали психологічної реорганізації» (Giddens, 1991, 33). У традиційних суспільствах і культурах, де з покоління в покоління все залишалося незмінним, формування ідентичності відбувало-

ся передбачувано й без особливих варіацій. Сьогодні ж руйнування малих традиційних спільнот і заміна їх великими, «безликими» організаціями, спричинює нестачу психологічної підтримки в процесі формування самості. Відтак ідеться не про втрату ідентичностей, а про те, що їхнє становлення позначене високим рівнем тривожності. Своєю чергою тривожність, як пише Е. Гідденс услід за К'єркегором, — обов'язкова умова свободи, яка є результатом «онтологічного розуміння зовнішньої реальності та персональної ідентичності» (Giddens, 1991, 47).

1. Bauman, Z. (2007). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Polity.
2. Bauman, Z. (2010). Migration and Identities in the Globalized World. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 18 (34), 11–25.
3. Curtis, A. (Director). (2004). *The Power of Nightmares: The Rise of the Politics of Fear* [Documentary]. BBC.
4. Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Polity.
5. Rutherford, J. (2007). *After Identity*. Lawrence and Wishart Ltd.

Тетяна Мейзерська

**ВІДКРИТТЯ ТЕРИТОРІЙ:
НАРАТИВНА ХУДОЖНЯ КАРТОГРАФІЯ
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

«Просторовий поворот» в українській літературі кінця ХХ — початку ХХІ століття має свої специфічні особливості, пов'язані з переходом до постколоніальної епохи національного розвитку, відкритістю засвоєння західної культури, п'янким відчуттям свободи творчості. Як згадає Юрій Андрухович у своєму есеї «Аве, “Крайслер”!»: «Нашим був час. Ще ніколи ніхто з поетів не мав такого сприятливого часу. Свободи зовнішньої ставало все більше, ми відкривали в собі все більші ресурси свободи внутрішньої» (Андрухович, 1994). Значення свободи у внутрішньому житті нації яскраво зафіксував і Василь Махно, своєрідно зіставивши окупаційні і постокупаційні настрої пострадянської людини: «Окупація — ось що це, гноблення, почуття, що ти чужий на власній землі — це найогидніше, що може бути, і я це тут гостро відчуваю. Свобода — це найнеобхідніше “повсякдення”. Свобода — не політичне гасло, вона реальна та необхідна, наче повітря, без якого немає життя. Вона важливіша, ніж дороги і висушування боліт. Люди, котрих перетворили на рабів, і ті, котрі себе такими почувають, вмирають, задихаються; дороги їм ні до чого» (Махно, 2005). Зате у вільному незалежному суспільстві молоде покоління письменників раптом збагнуло, що всі дороги для них відкриті. Тож актуалізуються подорожі, мобільність письменників сприяє розширенню тематики їхніх творів, вирізненню суб'єктивно-рефлексивної складової, що породило особливу увагу до жанрів дорожнього нарису та есею, які буквально вибухнули на початку 2000-их. Українська література того часу набирає яскравих ознак транзитності. Це відчутно навіть у виборі заголовків тих чи тих творів: «Вступ до географії» (Андрухович, 1994), «Дезорієнтація на місцевості» (Андрухович, 2006) та збірка есеїв цього ж авто-

ра «Моя остання територія», за переклад якої в Німеччині він отримав престижну Премію миру імені Еріха Марії Ремарка, «Закони географії» Тимофія Гаврилів (Гаврилів, 1997), літературна топоніміка «Хронік від Фортінбраса» та «3 мапи книг і людей» Оксани Забужко (Забужко, 1999, 2012) й, нарешті, синтетичний огляд проблеми в дослідженні Тамари Гундорової «Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї» (Гундорова, 2013).

Можна цілком погодитись із думкою літературознавця Ігоря Бондаря-Терещенка про те, що «письменники сьогодні тікають у прикладну географію», присвячують свої твори «взаємовідносинам літератури і географії» (Бондар-Терещенко, 2000). А художня географія швидко набуває уявних символіко-алегоричних чи виразно метафоричних форм. Одним словом, за спостереженням Юрія Лотмана, «Географія особливо легко перетворюється на символи» (Лотман, 2004, 303).

Дискурс руху як сюжетної домінанти захоплює й назви журнальних видань, символічно втілюючись навіть у семантиці їхніх заголовків — скажімо, «Кур'єр Кривбасу» чи «Потяг — 76». Мотив руху як феномену оповіді, своєрідної «моделі буття» наскрізно організовує журнальну структуру «Потягу — 76» (редактор Юрій Андрухович) — центрально-європейського часопису у семи вагонах, кожен із яких представляє певний художній чи художньо-критичний дискурс: поезія (вагон 1), проза (вагон 2), есеїстика (вагон 3), інтерв'ю (вагон 4), критика (вагон 5), нонфікшн (вагон 6), класика (вагон 7) і т. ін. Це видання від початку мало на меті «не лише презентувати українському читачеві сучасну літературу країн Центральної Європи, але й бути своєрідним рупором європейського вибору України» (Потяг — 76, 2006). На особливу увагу заслуговують спецрейси «Потяг до Польщі» (2006) та «Балканський експрес» (2007), які широко знайомили українського читача з літературною мапою Польщі та Балканського регіону.

Локальні, регіональні, транснаціональні вільні переміщення молодого письменницького покоління знайшли своє оригінальне художнє втілення і в зовнішніх, і у внутрішніх (духовно-ментальних) вимірах. У межах українського національного дискурсу есеїстика виявила дві найістотніші риси — європеїзму та урбанізму. Вихід сучасної української літератури на міжнародну арену послідовно вимальовує простори європейської та питомо власної культури, простір міст, із їх музеями, площами, неповторністю геолокацій. Водночас в есеїстичних текстах Юрія Андруховича, Тараса Прохаська, Галини Пагутяк, Оксани Забужко та інших спостерігаємо поворот до онтологічно-феноменологічного осмислення простору як місця інтимного зв'язку між людиною й культурою, людиною та локусом її проживання. На думку дослідниці Т. Шевченко, така велика кількість письменницької есеїстики зумовлена самою культурною ситуацією, яка просто провокує письменника на те, щоб він не сидів у вежі зі слонової кістки. Відтак і прозаїк, і поет просто приречені на жанр есеїв (Шевченко, 2012). Безумовно, важко не погодитися з думкою дослідників Василя Пахаренка та Леоніда Малигіна, які слушно зазначили, що художній текст завжди відбувається в певному культурному контексті, що формує його, впливає на нього, виявляється в ньому різними чинниками. Культурний вимір твору є також своєрідним містком між художнім світом і світом культури. Крім того, художній світ інколи піднімає культуру на інший рівень, задає їй новий шлях, напрям, або доповнює вже наявні новими смислами, баченнями, пошуками (Пахаренко, 2013, 116).

Так поступово в сучасній українській літературі складається оригінальна художня «нарративна картографія», сповнена семантики різних семіотичних кодів, візуального оживлення чужого простору в його питомій національній перспективі. Як помічено дослідниками, «процес пізнання розповідного тексту передбачає створення ментального образу розповідного світу, тобто активності, яка вимагає кар-

тографування виразних складових цього світу» (Папуша, 2005). М.-Л. Р'ян подає дефініцію поняття «візуальна карта»: картою є візуалізація просторових даних; її мета — допомогти користувачам зрозуміти просторові взаємозв'язки. Застосовуючи це визначення до нарративу, можна сказати, що така карта репрезентує просторові виміри тексту. Ці просторові виміри можуть набувати таких форм: 1) дійсний простір або географічний контекст, у якому було породжено текст. Картографія цього простору є проблемою літературної історіографії; 2) простір, означений самим текстом. Під цим доповідач розуміє географічну або топографічну організацію текстуального світу (реального або фікційного); 3) «просторова форма» тексту, — термін, який впровадив у п'ятдесятих роках критик Джозеф Френк для опису метафоричного простору, що твориться мережею внутрішніх взаємозв'язків, які пов'язують теми, образи, звукову організацію тексту; 4) віртуальний простір, яким керують читачі, рухаючись крізь текст; 5) репрезентація розповідних сюжетів; 6) простір, фізично зайнятий текстом, а саме — формат та графічний дизайн сторінок (див.: Папуша, 2005).

Характеризуючи жанр дорожнього нарису, дослідниця Галина Бітківська наголошує на репрезентації в ньому авторського бачення образу Іншого. Основним типом репрезентації образу, за її словами, є «порівняння його зі Своїм з акцентом на тому, що сприйняття Чужого допомагає глибше пізнати Свое. Важливими маркерами Свого/Чужого є твори мистецтва, презентація яких у дорожніх нарисах відбувається за допомогою інтермедіальних цитувань і алюзій. Особливістю інтерпретації Іншого в контексті української культури кінця ХХ — початку ХХІ ст. є посилення його позитивного бачення й поглиблення критичного модусу Свого» (Бітківська, 2020, 22–23). Відштовхуючись від тези літературознавця Миколи Васьківа про те, що в українських мандрівних нарисах 30-х років ХХ ст. наявне «прагнення нав'язати “наше” бачення правильних шляхів і підходів», а до «“чужої” культури трапляється негативне ставлення»

(Бітківська, 2019, 67). Галина Бітківська зауважує, що «для вихідця з пострадянського простору акценти полярно змінюються: “чуже” стає позитивною моделлю, а “своє” — громадянські стосунки, устрій життя, облаштування території тощо — оцінюється критично» (Бітківська, 2019, 267). Чуже / Інше рельєфніше і глибше репрезентується через порівняння зі Своім. Як зауважує один із авторів Леонід Донскіс: «Напевно, слід покинути своє рідне місто, щоб заново його віднайти. Для цього потрібна також порівняльна перспектива, яка може передати життєво важливий досвід світового мандрівника чи вигнанця» (Донскіс, 2003, 212).

Феноменологія, географія, психологія переміщень цікаво простежується, скажімо, у текстах письменників Людмили Таран чи Василя Махна. Людмила Таран трактує подорожі як можливість «змінити свою свідомість, уявлення про світ і себе самого» (Таран, 2008, 274). У площині зіставлень «своє — чуже» в опублікованих у «Кур'єрі Кривбасу» дорожніх нарисах «Французьке намисто» письменниця оцінює українське життя як таке, яке потребує великих зусиль на шляху до свого становлення: «...скільки варварства ще треба подолати, аби справді належати до Європи не тільки географічно, а і культурно, і психологічно» (Таран, 2008, 277).

Щось подібне зауважує і Василь Махно: «З-поміж решти постюгославських країн Словенія чи не найбільш західна у тому значенні, що добробут і заможність одразу вдаряють тебе, наче запах смаженої цибулі у двірцевій кав'ярні, у цьому моему сприйнятті є щось від людини, ображеної на Захід, себто людини з тієї частини Європи, якій завше чогось не вистачало — і в першу чергу не вистачало повного — без посередників — спілкування з Європою» (Махно, 2005).

А в своєму есеї «Психологічна Америка й азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген» (Забужко, 1994) у метафорі Карфагену Оксана Забужко втілює образ змертвілої провінційності, яка, на її думку, в перекладі на українську реальність вже апріорно містить у собі загибель суто фізичну, бо якщо зникає мова, культура, література, то зникає й сам на-

род. Не можна не погодитися і з думкою Олі Гнатюк, що для Забужко, як і для Хвильового, а також післявоєнного продовжувача його ідеї Юрія Шереха (Шевельова) провінційність України представляється найсерйознішою перешкодою для участі в європейській культурі (Гнатюк, 2005, 394).

Переміщення у просторі в дорожньому нарисі візуалізується за допомогою карти, своєрідної вказівки на подальше хронотопне переміщення. Скажімо, у «Французькому намисті» Людмили Таран: «...розгорнула карту Парижа: ось вона, Королівська вісь — як довжелезна стріла із наконечником Дефансу. А Сена — блакитний лук. Стріла завжди поціляє у яблучко — у серце» (Таран, 2008, 283). А Василь Махно, ділячись своїми спостереженнями під час поїздки на письменницький фестиваль «Віленіца — 2004» до Словенії, художню модель руху переміщення-споглядання втілює уже в самому заголовку дорожнього нарису — «Express "Venezia"», зосереджуючись на реаліях рівнинної території Угорщини, пейзажів за вікном потяга тощо (Махно, 2005).

У руслі висловлених дефініцій особливо яскравими видаються твори Юрія Андруховича та Оксани Забужко. Можливості сприйняття своєї країни в контексті іншого світу, прагнення набути стабільних ознак власної ідентичності спонукають письменників сприймати відвідані міста чи країни в єдності історичних традицій та сьогодення. Хронотоп подорожі виявляється вдалою формою для пошуку національної ідентичності крізь призми темпоральних та локальних координат. Літературний нарратив при цьому, за спостереженням Л. Чернявської, «доводить неможливість монолінійного тлумачення історії і становить одну з авторських стратегій інтертекстуальної ідентифікації філософського, культурного, соціального мислення доби 1990-х рр.» (Чернявська, 2010).

Враження від мандрівних пригод і переміщень Україною, Європою, Америкою Юрій Андрухович викладає у своєму найбільшому за обсягом творі «Лексикон інтимних міст», де розповідає 111 історій про 111 міст, якими йому

поцестило подорожувати. У такий спосіб він насправді створює оригінальний «автобіографічний атлас» свого письменницького світу, найпотаємніших вражень і почуттів, пережитих упродовж кількох десятків років. Зі сторінок цього твору перед нами постають «атмосфера, настроїв, образи, запахи й смаки улюблених міст і місць, як вони закарбувалися у пам'яті автора. А також миттєві спостереження і глибші рефлексії, ліричність і смуток, іронія і сарказм — тобто усе те, завдяки чому наше спілкування зі світом набуває ознак інтимності» (див. Таран, 226–227).

Значна частина української есеїстики Оксани Забужко присвячена європейській тематиці, ідеї інтеграції України в європейський простір як її неминучого цивілізаційного вибору. Цим мотивом пронизані сторінки її есеїв «Дві культури» (1990), «Хроніки від Фортінбраса» (1999), «Репортаж із 2000-го року» (2001), «Let my people go» (2005), «3 мапи книг і людей» (2012), «І знов я влізаю в танк» (2016) тощо. Виразний антиімперський прозахідний дискурс письменниці простежується, зокрема, в її есеї «Польська “культура” і ми, або Малий апокаліпсис Московіади» (Забужко, 1999), де авторка підкреслює необхідність ширшого діалогу між українською та польською літературами: «Нині, коли дві споріднені слов'янські культури вперше в новітню добу опинилися в ситуації паритетного діалогу, кажучи по-польськи, “wedwoje”: де кожен для іншого має виступати не засобом, а ціллю, і взаємна “почутість” чи “непочутість” визначатиметься вже єдино доброю волею сторін, — перегорнута сторінка спільної своєю підневільністю історії, виявляється, також потребує перепрочитання» (Забужко, 1999, 325).

Як і Людмила Таран, Оксана Забужко вдається до мапи європейського літературного простору в одній із найвизначніших збірок своїх есеїв «3 мапи книг і людей», жанр якої визначає як літературу факту — «нонфікшн». Уявна й візуальна, конкретна й символічна географія її реальних і уявних подорожей репрезентує письменницю як дослідницю насамперед літературних європейських урбаністичних то-

посів, творця своєї неповторної суб'єктивної, емоційно-інтелектуальної художньо-ментальної карти: «Цюрих: поминки по “Уллісові”», «Повернення до Грацу», «Берлін: вступ до анестезіології», «Комплекс Ітаки» тощо.

Вивчаючи літературу питання та окреслюючи поняття ментальної карти, дослідниця Тетяна Суботіна виділяє кілька її означень. Зокрема, за її спостереженням, на думку одних авторів, під ментальною картою варто розуміти начерки, скетчі «Sketch Maps», уявні карти, що існують лише в свідомості людей, відображають схеми орієнтації в просторі... Інше трактування ментальних карт зводиться до просторових зображень, які є візуальною репрезентацією індивідуальних або узагальнених уявлень про територію, використовуються для конструювання власних уявних світів і просто для запам'ятовування подій, ситуацій (Субботина, 2020, 45).

Зважаючи на остаточну невизначеність поняття та розмаїття типів ментальних карт, як найбільш репрезентативні, Тетяна Суботіна виділяє три різновиди ментальних карт:

1. Ментальні психологічні карти, які в науковій літературі найчастіше представлені інтелект-картами, або ж мисленневими й когнітивними, або ж уявними картами.

2. Ментальні соціологічні (соціальні) карти, представлені картами образу регіону або міста і міфологічними картами. Їхня головна особливість, якщо порівняти з іншими видами ментальних карт, не так техніка виконання, як суб'єкти картографування та їхні уявлення про навколишній світ і простір.

3. Ментальні географічні карти (Субботина, 2020, 45). При цьому кожне з міст постає як унікальна урбосистема.

Використовуючи спостереження дослідниці стосовно характеристики ментальної картографії есеїстки Оксани Забужко, як вона вербалізована у збірці «3 мапи книг і людей», можемо дійти таких висновків: ментальна картографія Оксани Забужко демонструє поєднання обох значень

цього поняття: з одного боку, це пропущені крізь її уяву й наявні в її художній свідомості карти, а з другого — вони й справді постають «візуальними репрезентаціями» її індивідуального уявного світу. Стосовно типології можна схилитися до другого типу, позаяк тут важлива сама постать есеїстки, її уявлень, узагальнених форматів, прагнень поширити власне уявлення про побачене та пережите. Проте й різновид психологічний залишається репрезентативним, адже він фіксує інтелектуально-когнітивну складову її творчої уяви.

В есеїстиці письменниці продуктивно і творчо використано урбаноніми — такий «вид топоніму, що позначає власні назви будь-яких внутрішньо міських топографічних об'єктів» (Субботина, 2020, 78) — вулиць, площ, архітектурних пам'яток, музеїв, інших об'єктів інфраструктури, які формують систему уявлень про місто. Кожен топонім при цьому уособлює дух полікультурності, приналежності до здійснення історико-культурних процесів, що відбувалися у цьому місті, бо «передусім історією володіє “обличчя” міста, “вираз” цього обличчя, а його “міміка” становить собою чи не повну історію душі самої культури» (Субботина, 2020, 99).

Осібне місце у збірці Оксани Забужко належить есею «Комплекс Ітаки», у якому образ Ітаки символічно репрезентує кризу ідентичності української нації: «Ітаки немає — та Ітака, що світила Одисеєві на дні смердючої печери циклопа, що вела його крізь морські урагани й виривала з лап організаторів незліченних “свинських ферм”, Ітака, пам'яттю про котру він, властиво, й вижив, — виявляється, існувала тільки в його уяві. З цього моменту починається правдива драма Одисея: досі-бо, в якій б халепи не потрапляв, він був Одисей, цар Ітаки. Не знайшовши Ітаки на сподіваному місці, він більше не знає, хто він. Психологи йменують цей стан кризою тожсамости. Але й психологи губляться в дефініціях, коли в ситуації Одисея опиняється цілий народ» (Забужко, 1999, 90).

У збірці есеїстики Оксани Забужко «І знов я влізаю в танк...» гострий політико-ідеологічний підтекст виринає в системі символічного порівняння Камірос / Україна (есе «Замість передмови: Пам'ятаючи про Камірос»). Загибель давньої цивілізації стає пересторогою від втрати історичної пам'яті, історичної та культурної сліпоти: «...у 2-му столітті до н.е. мешканці раптом покинули місто — мов зникли і пішли в чім стояли, лишивши відчинені храми, склади, повні збіжжя, крамниці з товаром і льохи з вином та олією, — і ніколи більше сюди не повернулись, а що саме їх так налякало — хто ж через 22 століття ризикне стверджувати напевно?..» (Забужко, 2012, 12). Такі паралелі цілком можливо прочитувати у площині сучасної символічної географії як синтезу історії, культури і творчої уяви авторки, яка постійно зіставляє й порівнює «локуси, топоси і тропоси», втягуючи «свою» історико-культурну ситуацію в безмежний простір світових процесів. «На відміну від України, в Польщі є нормально діюча держава. Не певна, що в ЄС здають собі справу, наскільки, власне, дисфункційною є українська політична система, після Помаранчевої революції так і не змінена» (Забужко, 2016, 362) — напише авторка в есеї «Ласкаво просимо в східний блок», яку замовила газета «Suddeutsche Zeitung» для колонки головного редактора.

У проаналізованих вище творах моделі художньо інтерпретованої просторової географії прочитуються переважно у змістових площинах, утім не менш цікаво простежувати їх і на рівні художньої форми. Спробуймо виділити й проаналізувати кілька прикладів.

Просторова географія як композиційна модель: простір шахівниці в романі Івана Лучука «Уліссея»

Захоплення ігровими принципами організації художнього твору, до яких належать різноманітні контексти використання шахівниць, простежувалось ще у модерній європейській літературі («Аліса в країні чудес» Льюїса Керрола, «Шахова загадка» Агати Крісті, «Господар Моксона» Амброза Бірса; Джеймс Бонд Яна Флемінга, комісар Мегре Жоржа Сіменона, Еркюль Пуаро та міс Марпл Агати Крісті — персонажі, які захоплюються шахами), однаке виразніше воно актуалізувалось у літературі постмодерну («Фламандська дошка» популярного іспанського письменника Артуро Переса-Реверте, поетичні твори Кедрова «Шаховий рояль», «Шаховий Озіріс», «Шахова симфонія» тощо) (Гік, 2007).

Шахова проблематика в українській літературі належить до поки що не досліджених, тим не менш у ній яскраво виділяються принаймні два прозових твори: «Шахмати для дебілів» Михайла Бриниха, де «за описами шахових партій приховуються політичні та історичні аналогії» (Трофименко, 2008) і, особливо, оригінальний романоїд Івана Лучука «Уліссея», який слугує блискучою ілюстрацією до різновиду шахової композиції, що має назву ретроаналіз (РА).

Ретроаналізом, чи скорочено — РА називають жанр шахової композиції, у якому для виконання завдань необхідно визначити передісторію заданої позиції (див.: РА). Отже, подорож Уліссея часопростором світової літератури, яку він здійснює на казковому транспорті під назвою Хронотоп з метою поспілкуватись із видатними поетами усіх часів і народів, побудована за законом ретроаналізу: від початку вона мотивована потребою бесід про творчість поетичну.

Твір буквально дихає своєю геоекфразичною поетикою. Переміщення часопростором вимальовує яскраві образи міст, пейзажів, вулиць, будинків, інтер'єрів тощо.

У своїй рецензії на твір під назвою «Геній місця» літературний критик Ігор Бондар-Терещенко висловив думку про твір як «своєрідний путівник по світовій поезії. Як це робиться? Береться герой (Уліссей), засіб до пересування (Хронотоп), простір для мандрів (всесвітня література). Також вибирається система координат (наразі шахівниці), і все — вперед; кожна з клітинок часопростору дарує гравцеві, себто читачеві, зустріч з тим чи іншим генієм місця, себто клясиком світового письменства. ...герой потрапляє у той чи інший часопросторовий континуум на т. зв. “хронотопі”, зустрічає там наступного літературного генія, перекидається з ним дюжиною-другою незначущих фраз, зрідка — тривало дискутує, але завжди добряче випиває та закушує (за рахунок приймаючої сторони)... і так 64 дні поспіль!» (Бондар-Терещенко, 2000).

Іншу композиційну модель просторової географії пропонує письменник Іван Козленко у своєму оригінальному романі «Танжер» (Козленко, 2017), активізуючи просторово-метафоричну історико-культурну параболу: важливий міжнародний порт Королівства Марокко на півночі Африки, який до початку незалежності в 1950-х рр. неодноразово переходив до складу тієї чи іншої держави, ставши місцем зустрічі багатьох культур, а сьогодні — своєю культурною столицею — «місцем для багатьох європейських та американських дипломатів, шпигунів, письменників та бізнесменів», у художній уяві прозаїка творить цілу низку асоціативних рядів з Одесою — найбільшим портовим містом незалежної України, яке не полишають імперські культурні міфи.

Спростовуючи радянські міфи про Одесу як столицю російського імперського кінематографу, Козленко оживлює блискучі сторінки історії «Голлівуду на Чорному морі», пов'язаної з потужним розвитком українського кіно на

Одеській кінофабриці 20–30-х років ХХ століття. Трансїсторичні і транскультурні паралелі між Одесою і Танжером набули в цьому випадку оригінального творчого підсилення завдяки художній актуалізації трансгеографічної складової, де марокканський Танжер виступає «лише символом, еквівалентом мультикультурного приморського міста», насправді ж у центрі оповіді Одеса — «одне з тих міст, вогники яких від 1920-го один за одним поволі загасали в східній півкулі: Смірна, Стамбул, Марсель, Чернівці, Касабланка» (Стахівська).

Як зауважує критикиня Юлія Стахівська, «в обох сюжетних лініях Одеси сучасної та Одеси 20-х Йван Козленко намагається показати тріумф молодости, авантюри, підкресленої тілесности», «для обох вузлами є трикутники стосунків: молодого богемного одесита Ореста (мати таке ім'я в сучасній “мультикультурній” Одесі досить специфічно, погодьтеся), режисера Севи та його дружини-акторки Марти; і трикутник із “Майстра корабля” Юрія Яновського, за яким стоїть реальна історія художника Олександра Довженка (Сева), самого Яновського (ТоМаКі — Товариш-Майстер-Кіно), на той час редактора ВУФКу, та прими-балерини Іти Пензо (Тайях). З одного боку, такий прийом працює як палімпсест, із другого — як проявник» (Стахівська).

Можна констатувати, що роману «Танжер» притаманні дві просторові моделі, які органічно переплітаються. Одна з них — Одеса-Танжер — може прочитуватись як зовнішня, яка ґрунтується на культурно-історичній схожості, що досить виразно простежується у долі обох міст. Інша — Одеса 1920-х — Одеса 2000-х — внутрішня, розбудована на протиставленні двох культурно-ідеологічних матриць — імперської та питомо національної, української. Якщо першу просторову модель можна означити в межах географії культурної, як горизонтальну, то друга обертається у внутрішніх площинах географії ментальної, символічної, географії історичної, а точніше — уявно історичної, альтернативної — по вертикалі.

Просторова географія як композиційна модель: кросворд вулиць і будинків¹

Просторова художня географія в літературі незалежної України істотно змінюється. Найважливішою рисою, що вказує на цю зміну, є помітний відхід від традиційного для нашого національного письменства зображення сільського простору, саме урбанізм стає її незмінною і визначальною складовою. Відтак, з оригінальної подачі інфернального простору Москви в Юрія Андруховича, містична географія міст потужно входить у літературу, маючи там, безумовно, і своїх питомо українських попередників — полтавчанина Миколу Гоголя і киянина Михайла Булгакова. Стрімке настання урбаністичного способу життя породило й специфічно урбаністичне середовище, яке, з одного боку, постає як предметно відчутна субстанція, а з другого — як субстанція суб'єктивна, пов'язана з творчою емоційно-психічною діяльністю людини міста. Ці субстанції накладаються одна на одну, перебуваючи зазвичай у складній взаємодії між собою, причому чинники цієї взаємодії й речові, матеріальні, і нематеріальні соціально-інституційні.

Сьогодні в сучасній українській літературі, як і в західній, можна виділити хоча й незначний за обсягом, проте доволі репрезентативний корпус текстів, композиційну основу та сюжетну інтригу яких закладає мапа міста — саме мапа — як прецедент зрушення, пригод, вражень і таємниць. Мапа вияскравлює людські долі як нерозривно пов'язані із середовищем проживання: облаштування житла як необхідного життєвого простору, потреби переміщень, необхідність матеріального росту, чуттєво-інтимних переживань, пов'язаних із пристрастями і вадами, тощо.

¹ Підрозділ написано у співавторстві з Юлією Голомедовою.

Урбаністичний простір виникає як результат спільних дій і прагнень персонажів, які організують своєрідну художньо-урбаністичну систему міста, якість простору якої цілком залежить від їх особистої ініціативи, волі й уподобань. Пов'язаний із суто людським, простір міста іноді набирає виразних інфернальних ознак. До найкращих творів сучасної української літератури, в яких місто постає живим організмом, що активно вплетене у людські долі, взаємодіє з ними і впливає на них, слід віднести «Місто з химерами» та «Деякі сни, або Київ, якого немає» Олеся Ільченка, «Львівську сагу» Петра Яценка, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка.

Сюжет роману «Кохання в стилі бароко» (Даниленко, 2009) починається із захопливої інтриги: до архітектора Валерія Колядевича приходять молода жінка й за гонорар пропонує розгадати кросворд, який залишився після смерті її чоловіка. Колядевич береться за серію небезпечних загадок, у яких розкривається приховане життя міста. Захопившись вродливою незнайомкою, він не знав, що таємниця жінки пов'язана з його смертю, що ця жінка, власне, і втілює Смерть (Літакцент, 2009).

Особливу увагу у творі привертає образ Києва, урбаністичний простір якого різнобічно й доволі майстерно представлений персоніфікованим топосом Києва та його локальностями. В романі місто з парадигмою його архітектурних споруд постає як живий організм, який функціонує за власними законами та принципами, створюючи образ антропоморфного міста.

Урбаністичний простір роману має дуалістичний характер і розкривається на архітектурному (монументальному) та містичному рівнях, які є взаємопов'язаними. Монументальний вимір виявний у міській архітектурі (автор не обмежується описом місцевих пам'яток, проте з інтригою розповідає про їхні особливості й загадкові людські історії, які приховує цей камінний літопис). Містичний рівень оприявнюється через потаємний зв'язок з іншими світами, який повсякчас відчувають або провокують персонажі твору.

Шедеври міського будівництва творять своєрідний код, який намагається розгадати головний герой роману Валерій Колядевич.

Розглядаючи теорію «внутрішнього міста», Тетяна Кононенко зазначає, що глибоке визначення концепції дуалістичного міського простору запропонував відомий літературознавець Ю. Лотман, який своїх працях окреслив особливості петербурзького топосу з його примарністю й театральністю, що виявляється у свідомому розмежуванні міста на «сценічну» й «позалаштункову» частини (Кононенко, 2007, 38).

Монументальна площина аналізованого роману належить до сфери «зовнішнього міста», а містичний вимір — до сфери «внутрішнього». Архітектурна площина відтворена в романі через кросворд (локуси міста, які були зазначені в кросворді; власне архітектурні об'єкти). Натомість містичний вимір розвивається на основі кросворду та реалізується у формі лабіринту, створюючи лабіринти «внутрішнього міста», в основі яких — гра з прихованим містичним світом.

Площина «внутрішнього міста» є замкненою структурою, суто містичною. Увійшовши в лабіринт «внутрішнього міста», головний герой вже не має змоги з нього вийти. Наприклад, Валерій Колядевич хотів відмовитись від кросворду, але, увійшовши в площину «внутрішнього міста», герой стає частиною містичного простору, з якого виходу немає. Іншим прикладом можна вважати історію з товаришем Колядевича Михайлом Бабакою, який був повністю поглинутий «внутрішнім» містичним містом і помер. Натомість площина «зовнішнього міста» є відкритою структурою: скажімо, такі герої, як Баал-Зебуб та Юлія Маринчук вільно перебувають в межах і «зовнішнього», і «внутрішнього» урбаністичного світу.

В межах «внутрішнього міста» урбаністичний простір Києва реалізується як сакральний, що підтверджує зв'язок дійсного й містичного світів: наприклад, духи та тіні міста, які існують у будинках («Думаєш, мертві нічого не бачать? Вони за вами спостерігають, приходять у ваші сни, підка-

зують, коли треба, і переживають, коли ви щось не те робите» (Даниленко, 2009, 36); «... Київ — найбільший містичний центр світу, що з'єднує світ живих і мертвих» (Даниленко, 2009, 20); містичні легенди про Лису гору, про привид замку Ричарда на Андріївському узвозі, про чорного монаха, що викликає спричиняє аварії на мосту Патона, про істот Будинку з химерами, які оживають уночі.

На межі «зовнішнього» та «внутрішнього» міста реалізується провідний топос роману — топос «таємничого дому» (Севрук, 2010, 75). За Олексієм Севруком, атрибутами таємничого дому треба вважати назву, історію, об'єкти навколо будівлі, його розташування, покинутість, інакшість, деталі інтер'єру та екстер'єру (Севрук, 2010, 75). Наприклад, будинок Стефанії Вишневської на Подолі, який розглядається в межах розгадування першої загадки: на рівні «зовнішнього міста» (архітектурний вимір) можна визначити назву самого будинку, розташування (Контрактова площа, 7) та пізнати його покинутість, занедбаність («На відміну від інших будинків XVIII–XIX століть, будинок Вишневської перебуває у жахливому стані...» (Даниленко, 2009, 33); «...зупинилися біля запущеного двоповерхового будинку зеленого кольору...» (Даниленко, 2009, 34); «напівзруйнований будинок» (Даниленко, 2009, 34); на рівні «внутрішнього міста» — це, насамперед, індивідуальна історія, прив'язана до цієї споруди, та її містична сторона («І щоб ваш дім прийшов у страшне запустіння...» (Даниленко, 2009, 33).

Отже, урбаністичний простір роману є дуалістичним та виражається на двох рівнях — архітектурному (монументальному) та магічному. Архітектурний вимір роману реалізується в площині «зовнішнього міста», магічний — «внутрішнього міста». Архітектурний вимір створює матеріальну основу для функціонування магічного. Простір «внутрішнього міста» є замкненою структурою, а «зовнішнього» — відкритою. На межі «зовнішнього» та «внутрішнього» міст реалізується провідний топос роману — топос «таємничого дому».

**Трансмортальні коридори:
рух крізь смерть як усвідомлення ідентичності
(«Московіада» Юрія Андруховича, «Uroboros»
Олега Сича, «Довгі часи» Володимира Рафеєнка)**

Погляди письменників ушир, тобто їхні спроби художнього освоєння / привласнення «чужих» територій — країн, міст, вулиць, площ, будинків, кімнат і т. ін. — неминуче провокують своєрідну інтеріоризацію споглядання — поворот до себе, самоідентифікацію — енергію руху вглиб. Такий спосіб художнього пізнання здобув численні варіанти найрізноманітніших художніх утілень. В цьому випадку нас цікавить оригінальний аспект специфічних територій так званих трансмортальних коридорів — проходів крізь смерть як способів самопізнання. У розділі «Марат» із роману Сергія Жадана «Месопотамія» змальовано сцену, коли, прийшовши на поминки свого друга, Іван раптом фіксує в помешканні Марата новий прибудований коридор, який, з одного боку, символізує войовниче прагнення героя розширювати власну життєву територію, а з другого — вихід в інший світ: «я раптом усвідомив, що не тямлю цього коридору, раніше його тут не було, я це напевне знав, але ось саме цього коридору, який витягувався й щодалі звужувався, ... не пам'ятав.... Може, й справді він устиг побудувати в батьківському помешканні цей коридор і вийшов ним зі свого життя, прорубав собі приватний канал зв'язку з ніччю, знайшов те місце, де обшивка світу була тонкою й ненадійною, і скористався зручною нагодою виправити на решті все на свою користь» (Жадан, 2014, 41–42).

Цією сценою Жадан означає смерть перш за все як невідому територію, на яку ступає персонаж. Територію нового й таємничого. Тема проходу коридором символічної смерті

як спроби самонаближення є однією з найцікавіших сторінок світової міфології й літератури, а втім у кількісному відношенні вона не така й численна. Серед творів означеної проблематики в сучасній українській літературі можна виділити хіба що книги «БАРДО online» Світлани Поваляєвої, «Uroboros» Олега Сича», «Довгі часи» Володимира Рафеєнка і, звичайно ж, хрестоматійну «Московіаду» Юрія Андруховича. В останньому творі повернення героя на Батьківщину стає можливим лише через його символічну смерть, яка втілює собою кінець імперії та її символів і, насамкінець, персонажа, що змушений був постійно переховуватись від КГБ під прибраним іменем Отто фон Ф. Смерть, мотив якої посилюється в другій частині роману, стає символом визволення-переходу зі столиці імперії Москви до Києва як столиці незалежної України. Найважливіше знання, яке здобуває поет, покінчивши з собою нинішнім, — це усвідомлена цінність свого народу і своєї країни — свого географічного простору: «Не далі як годину тому я, здається, покінчив із собою, пустивши собі в голову кулю з пістолета якоїсь радянської системи, мабуть, Макарова. І тепер цей чудовий, затхлий, повний розм'яклих тіл людських поїзд несе мене геть від Москви. Адже не можна довго засиджуватися в тому місті, де ти покінчив із собою. Слід обов'язково кудись пересуватися.

А я пересуваюся додому, Ваша Гідносте. Існує така країна, де живуть Ваші піддані. Розумію, Вам, народженому десь у тропічній Африці, на віллі "Україна", звиклому до Іспанії та Швейцарії, важко собі уявити щось подібне. Однак це правда, Ваша Милосте, — така країна існує. Вона не вигадана для Вас Вашими радниками, астрологами й капеланами. Адже найпримхливіша, найбожевільніша (людська!) уява мусить відступити перед справжністю цієї країни. Вона до болю справжня. І нічим не захищена від Сходу, навіть горами. Якби свого часу Хтось, Хто Роздає Географію, порадився зі мною, то нині все виглядало б інакше. Але Він розмістив нашу країну саме там, де Йому схотілося. Дякує-

мо й за це. І що зробив нас м'якими та вайлуватими, терпеливими, лінивими, добрими, що зробив нас байдужими, заздрісними, довірливими, зробив хитрими, боязкими, сварливими, зробив недбалими, покірними, співучими — дякуємо Йому, бо могло бути й гірше» (Андрухович, 2000, 30). Переміщення коридорами географії в романі «Московіада» стає символом зміщення свідомості, зміщення культурно-історичних акцентів, пов'язаних із тим, що головний персонаж здобуває простір власного Дому, власної Батьківщини.

Цікаву художню інтерпретацію зв'язку трансморально-го коридору із усвідомленням цінності своїх історії та географії подає Володимир Рафеєнко у своєму романі «Довгі часи». Головні персонажі його твору — Ліза, Коля Вересаєв, філософ і банщик, «проукраїнськи налаштований хімік людських душ» Сократ Гредіс — живуть на певній міфологічній території окупованого міста Z, яке символізує своєрідне застрявання пам'яті, зупинки в історичному часі після розпаду радянської імперії, коли мешканці опинились між Україною і «руським міром»: «Оперетка! Європейські воєнні свята! В Києві — зрадники і злодії, у Москві — ідіотитимчасовики, безумці і військові злочинці» (Рафеєнко, 2017). Вся справа в тому, як пояснює один із персонажів, що «Z замість Росії приєднався до СРСР. При цьому, населення Z продукувало образ цілком ідеальний. Який не має відношення до того, що мало місце в об'єктивній дійсності. Так що приєднання здійснено до уявного об'єкта. А саме до такого СРСР, якого ніколи й ніде не було. І не могло бути. Краще б до США приєдналися, їй-богу! <...>. — З ними хоча б домовитись можна. А з уявним СРСР домовитись неможливо! Його ж немає. І в той же час для Z реальнішої країни не існує. Парадокс, як не крути» (Рафеєнко, 2017).

Центральним ідеологічним символом, що об'єднує реальний і метафізичний простір України, у творі виступає ланя під назвою «П'ятий Рим». Символіка лані, пов'язана зі змиванням бруду, очищенням, у творі набуває значення чистилища — своєрідного місця, зникнувши в якому, мож-

на опинитись по той (Росія) чи інший (Україна) бік, тому в ній і виділено три рівні. Проте реальний та метафізичний простори України не збігаються: «Україна для нас, що перебувають у Z, — це не так країна, бідна молода держава, яку рвуть на шматки як російські, так і місцеві шакали. Україна — це взагалі не територія!» (Рафеєнко, 2017), — скаже один із персонажів. Україна сягає більшого — простору пам'яті, культури, історії, духовних надбань кращих її митців. Україна, — скаже він далі, — це, по суті, «вітчизна наша небесна. Майже те саме, що життя після смерті!» (Рафеєнко, 2017). І тому важливо приєднатись не так до простору географічного, як до духовного, ментального, вічного, «небесного». Тут діє вибір: «Можеш іще при цьому житті заслужити Україну вічну і прекрасну, а можеш — вічний проросійський Z..... смерть після смерті» (Рафеєнко, 2017). І важливим видається таке художнє трактування в письменника основної ідеї твору: місто, що іноді називається навіть «республіка Z», дорівнює СРСР — тому, чого вже не існує, що вже є мертвим. І тут діє вибір: «життя після смерті» (вибір України) чи «смерть після смерті» (вибір «руського міра»). Позаяк Z символізує неіснуючий простір своерідного зависання в часі, то кинути його можна лише шляхом символічного відродження — пройшовши крізь прихований у лабіринті лазні коридор смерті, очистившись від «механізмів російського інферно» і створивши для нього «потужний егрегор спротиву».

Отож у романі домінує географія цінностей, здатних об'єднувати людей незалежно від місця їхнього проживання. Україна там, де її люблять, де її створюють і оберігають. Невипадково тут, у просторі небуття окупованого міста Z, персонажі «П'ятого Риму» щоранку починають свій робочий день «із нескладного, але натхненного виконання українського гімну. Директор, бухгалтер і масажист ставали на другому поверсі перед вікнами, зверненими на північний захід, і співали про те, що українські сила і слава поки що не померли, хоча, чесно кажучи, у Z від цих слів миттєво на-

верталися сльози... Про цей перформанс професор не розповідав навіть своїй проросійськи налаштованій дружині.

«І на хріна ми це робимо? — питав Микола щоразу, коли співробітники лазні закінчували співати...

— Це, Колю, щоб ти знав, громадянський спротив, — відповів Сократ. — Вважай, що ця нехитра балада, коли ми її виконуємо в нашій лазні, стає справжньою зброєю. Страшною, Коля, зброєю. Якщо хочеш знати, ми вносимо згубний, непоправний астральний розлад у роботу механізмів російського інfernо!» (Рафеєнко, 2017).

Таким чином, боротьба за душу перемагає боротьбу за територію. Справжня духовна культура здатна припиняти війни. Об'єднання нації, її ідентичності — це збирання культури. Тому такими важливими видаються слова: «Об'єднавши язичницьке та поетичне у монотеїстичному дискурсі української культури, ми спровокуємо витіснення традиційних радянських псевдохристиянських Z-цінностей. Саме вони, хай і в збоченому вигляді, лежали в основі світогляду радянського громадянина. Всі ці кодекси будівельників комунізму, по суті, були поганим перекладом катехізису. У цьому синтезі бачимо надію на повернення Z у лоно звичної нам сітки фізичних законів. І на закінчення війни у найширшому значенні цього слова» (Рафеєнко, 2017).

У романі Олега Сича «Urobogos» здійснено спробу художньої трансформації головних ідей «Тібетської книги мертвих» у площину національно-екзистенційних пошуків головного героя Ореста. Основна проблематика твору розгортається в межах осягнення найістотніших питань сенсу людського буття: любові і зради, смерті і вічності, потаємних шляхів пізнання істини, страждання та пошуку виходу з нього.

Загальне тло, на якому розгортається історія духовних пошуків головного героя роману письменника Ореста, загалом викликає гнітючий настрій. Він прочитується як адекватний внутрішньому стану Ореста, а значно ширше — покликаний психологічно втілити період безчасся чи «получасу», й, можливо, такого часу, який Гайдеггер визначив як смутний: це час, коли відсутність Бога не усвідомлюється як відсутність (Гайдеггер, 1996, 183), отожсфальшованою виступає основна божественна цінність любові.

Американський товариш Ореста Чингіз називає три визначальні цінності сучасного життя: «здоров'я, час і гроші». Причому гроші, на його думку, «визначають дев'яносто відсотків життя» (Сич, 2007, 75). А передаючи Оресту потаємне знання, Марко Сопілка пояснює, чому він обрав саме його, а не свого сина: «Мій син американець, хіба не бачив? Він із трьох мольф вибрав одну — гроші. От він гроші й отримає» (Сич, 2007, 94).

Спроба уникнення однозначності мотивується і центральним символічним образом, який винесений у заголовок і своєрідно структурує дзеркальну композицію роману — образом уробороса. В романі він має основне гностичне навантаження, ніби згортаючи і транспонуючи сферу індивідуального досвіду героя у сферу семантики віч-

ності та нескінченності людських шляхів пошуку істини. Уроборос — психічна реальність, що проектує одночасні різноспрямовані поглинання та вивільнення як поглинання так і вивільнення індивідуальної свідомості. Це символ саморуїнації, проте, убиваючи себе, Уроборос одночасно себе запліднює. За Юнгом, це основний символ для позначення ранньої стадії розвитку особистості, коли інстинкти життя і смерті ще не усталилися в своїх межах (Юнг, 2008, 203). Отже, символіка Уробороса в романі пов'язана з ситуацією самовизначення — переходу. Вона позначає межі психічної реальності, далі яких людина в площині свого земного існування не може сягнути. За Ніцше, це межа «трагічної свідомості».

Тож композиційно лабіринт духовних пошуків Ореста постає як вертикальна складова твору: від найглибшого падіння як наслідку не до кінця усвідомлених вчинків та зовнішніх впливів (війна, втрачена любов, пиятики, бійки тощо), що символізується стадією Сидпа Бардо, через випробування жорстокою реальністю як способом розпізнання прихованих знаків, різного штибу віддзеркалень чужого у власній життєвій ситуації — Ченід Бардо — до символічної смерті як способу духовного визволення-просвітлення та отримання езотеричного знання — Чигаї Бардо.

Свої пошуки Орест-письменник прагне втілити в романі, над яким працює, витісняючи й омовлюючи пережиті страхиття життя, простір ментальних переміщень, спогаду. Він починає прочитувати події свого життя у знаках вічних істин, які пізнає для себе. І немає жодного значення, чи це Афганістан 80-х, чи сучасний сюжетним подіям Київ — позначений втратою любові світ є мертвим, світ, де наскрізно панує зрада, що стала формою буденної поведінки в «режимі Сатани». Він глибоко зачіпає найсвятіші істини і травмує почуття людей, деформує їхню поведінку. Чингіз залишає Батьківщину, аби знову поєднатися з сином і дружиною, що кинула його, виїхавши в Америку. Однак

зрозумівши, що він їй уже не потрібен, доходить думки: «Легше вважати, що тебе ніхто не любить, щоб потім не було гірко від зради» (Сич, 2007, 76). Гіркоту від зради переживає й Орест, зрадою Кадарки травмований Хома: «Я її люблю. А вона місяць тому переспала з одним бездарним художником і думала, що я не визнаю» (Сич, 2007, 23). Беручи на себе космічну місію спасіння людства, Богдан кидає Мелісу; серед галасливого дружнього товариства виявляється підлий зрадник-інформатор, мрійливий «письменник про село» П'єро. Він усіх «здає» в комендатуру.

Символічним у другій частині твору є переміщення героя на іншу чужу територію (в Америку). Зустрічі з Чингізом та Марком Сопілкою нашттовують його на думку, де саме потрібно шукати істину. Справжню істину варто відшукувати лише на тій землі, де народився, на своїй Батьківщині. Це один зі щаблів духовного прозріння героя, який метафорично втілюється у його втраті та віднайденні свого імені, у гностичній грі імен, якими означено героя: Орест-Фауст-Мамай.

У третьому розділі роману, який у класичній «Тібетській книзі мертвих» є першим, — «Чигаї Бардо», постає символічний образ Батьківщини як божевільні. Вона не лише «відображає психічну мішанину, коли відбувається розпад світу або смерть суб'єктивності» і «символізує розщеплення світу» (Зборовська, 2007, 167). У такому світі позбавленими сенсу виявляються всі метафізичні істини. І вибір «божевільних» — Гамлет, Фройд, Юнг, Айнштайн, Ненька-Україна, Патанджалі тощо — тут не випадковий. Адже усі сховані за ґратами божевільні причетні до пошуків вищих духовних істин. Кожен із них так чи інакше запитував про світ і людину. Проте суспільство здевальвованих цінностей відгородилося від них, як від непотребу. Власне божевільня постає як символічне позначення того місця, яке сучасне суспільство відвело пошукам істини: «Прошу звернути увагу, — резонує, зокрема, “божевільний” Ейнштейн, — що ґрати не для нас, а для них. Вони сидять за ґратами, а не ми. Хоч у

них, як їм ввижається, території більше. Та сенс свободи — в іншому, а не кількості території» (Сич, 2007, 126).

Розділ «Чигаї Бардо» завершує гностичні підтексти роману, пов'язані з символічною смертю героя як способом віднайдення Істини.

Подвійна семантика уробороса мотивує ряд композиційних прийомів, пов'язаних із ситуаціями двійництва. На персонажному рівні це наскрізна пара Орест-Богдан, що в парадигмі езотеричної свідомості Марка Сопілки може трактуватися як кровна спорідненість. Це суто людське поєднання допомоги та підтримки. Низка порятунків, які Богдан здійснив у найскрутніших, смертельно небезпечних для Ореста ситуаціях, посилюють їхнє значення, і вони постають як випадки, що трапляються з Божою волею й кожен із яких духовно вигартовує героя. Проте герої шукають вихід різними способами, навіть діаметрально протилежними. Здається, поведінку Богдана можна описати у контексті поведінки одного гінеколога, про яку принагідно згадав Орест: той «дуже задумливо ходив коридором взад і вперед: “В мене є знайомий, — сказав Орест. — Гінеколог. Інколи він задумується і ходить по коридору.

По якому коридору? — зацікавилась дівчина.

Йому байдуже, по якому, аби лиш ходити взад і вперед, — пояснив Богдан» (Сич, 2007, 21–22).

Богдан, який був космонавтом, полковником і депутатом і «заплутався в політичних тенденціях, патріотизмах та інтригах», на думку Ореста, хоче зробити щось для себе, а «людство йому до лампочки» (Сич, 2007, 9). Проте на правду він не здатний нічого змінити, втікаючи і на початку, й наприкінці твору в інші космічні світи.

Глибше вчитуючись у текст роману, помічаємо: якщо афганський синдром наявний лише в підсвідомому героя, то дискурс втраченої любові постійно проривається на поверхню, іноді дисонуючи з контекстом ситуації. В смисловій парадигмі твору саме любов є відповіддю на друге запитання: «у чому?» істина. В останніх розділах твору, коли

Орест після символічної пожежі втрачає сокровенну книгу, перед ним знову з'являється духовний провідник Марко Сопілка.

Пізнаючи у світі індивідуальну істину, людина одночасно й долає його, і знову повертається до нього, але вже іншою: вона має знання про істину, про любов і смерть. І ця істина надає їй мужності, звільняє від страху. Так замикається коло уробороса. І це езотеричне знання відкривається лише посвяченим у таємниці любові та смерті. Проте ним не можна поділитись, бо «це таємниця до получасу. Це потрібне одному, а не всім» (Сич, 2007, 156).

«Тибетську книгу мертвих» («Бардо Тхедол»), яка структурно організовує основні смислові ходи роману, називають «великим звільненням через слухання» від страху смерті. Розкриваючи ілюзорність смерті, книга занурює в її таємниці, наділяє людину мудрістю, а правильне користування бардо звільняє її від повторного втілення. Загалом нараховується шість бардо: три — прижиттєві (стан реальної свідомості / симнос бардо /, стан сну / мірам бардо / і медитації / сіттам бардо /) і три — посмертні (стан свідомості через випробування смертю / чигай бардо/, випробування реальністю / ченід бардо /, пошук шляхів відродження в новому тілі / сидпа бардо /) (дет. див.: Тибетская книга мертвых, 2008). Проте послідовність книг Бардо в тексті роману О. Сича порушено. І така смислова інверсія цілком відповідає розкриттю художнього задуму письменника. Адже він зовсім не прагне подати художню версію відомої пам'ятки людської культури. Дзеркально перевертаючи книгу Бардо — не від реальної смерті (Чигай Бардо) до наступного втілення (Сидпа Бардо), як в усталеній східній традиції, а навпаки — від символічного втілення до символічної смерті як звільнення — автор радше дотримується західної юнґіанської інтерпретації «Тибетської книги мертвих». Відтак останній шлях Бардо, Сидпа Бардо, коли душа шукає втілення, постає в романі як початковий, пов'язаний зі спробою героя осмислити сенс власної присутності у світі, що

реалізується у формі своєрідного філософського запитування, прагнення якимось усвідомити, «розкласти» свою ситуацію «на лібідо і мортідо» (Сич, 2007, 17). Однак, коли «не пошло», герой починає замислюватися над запитанням, відповідь на яке шукатиме впродовж усього твору: «А що значить справжнє знання?» (Сич, 2007, 17).

Загалом, за класичним тлумаченням, до третього найнижчого стану, Сидпа Бардо, потрапляють лише ті, хто ще не оволодів справжнім знанням, сюди спускаються душі з поганою кармою, ті, хто піддався страху й жаху. Блукання в Бардо існує для того, щоб людина досягнула реальності. Це шляхи скорботи, бо людина залишається сам на сам. Тоді душа ніби дивиться в дзеркало своєї карми. І блукати вона може досить довго, залежно від того, наскільки глибоко зможе досягнути свої вчинки. Лише зі світу снів останнього Бардо душа знову входить у земне життя. Уробонічна прив'язаність Ореста до жінки, яку не може розлюбити, страх пережитих на війні злочинів, убивств і смертей внутрішньо руйнують чоловіка, приховуючи від нього істину. «Я заплутався», — остаточно пояснюючи свій внутрішній стан, підсумує Орест уже в другій книзі роману. — Де вона, ота підступна істина? І чи вона є в принципі? Я мимоволі втягнутий у світ, і тому затулив її від себе» (Сич, 2007, 99).

Поглинання світом справді затьмарює істини земного існування, водночас без усвідомлення такого поглинання його не можна позбутись. Символічне «отілеснення» героя пов'язується з його метушливими прагненнями розібратися в собі. Від думок «А навіщо й знати?.. А хто знає? Живемо собі то й живемо. Доки не вмиремо» (Сич, 2007, 32) герой переходить до спроб віднайдення своєї інтерпретації світу, який вислизає від нього, її «отілеснення в слові» («Я на Володимирській гірці заплутався в методиках інтерпретацій») (Сич, 2007, 37). Орест починає усвідомлювати, що перебуває на початковій стадії дорослішання як переходу в жорсткий світ, де панують інші правила. Таку метафору переходу в його спробах «отілеснення інтерпретацій» виразно опри-

являють зі щасливим «п'яним від життя» бичком Бунюю, який і не підозрює, що за місяць переживе жахливу кастрацію. Ініціація в дорослий світ пов'язана з досвідом страждання — це перша істина, яку усвідомлює герой.

Як бачимо, географію свідомості Олег Сич переносить в інопростір Бардо — посмертної подорожі душі до нового народження, що у творі символічно окреслює межі самопізнання. Художня структура роману також вибудовує дві просторові лінії: реальну (Україна — Америка) і метафізичну (Сидпа Бардо — Ченід Бардо — Чигай Бардо). Кожна з них у свій спосіб проходить через вісь самопізнання героя, його наближення до себе справжнього.

Уявна географія як долання територій: «Непрості» Тараса Прохаська

У рецензії «Непрості йдуть» на роман Тараса Прохаська літературознавець Євген Баран зазначив, що цим твором письменник розпочав нову добу сучасної української прози. Його «Непрості», за словами Є. Барана, «стають державою в бездержавному просторі, стають конкретним ландшафтом, сакральною географією» (Баран, 2003). В інтерв'ю BBC Тарас Прохасько означив свій роман як «альтернативну міфологію Карпат. Ідеться про історію Карпат ХХ століття, чи його першої половини, але в тому сенсі, що Карпати одночасно були і дуже закритою територією, де зберігалось щось дуже архаїчне і автентичне, і разом з тим альтернатива полягає в тому, що Карпати протягом багатьох століть (про що ми рідко думаємо) були надзвичайно відкритою територією, це був магніт, де відбувалися контакти з іншими цивілізаціями, іншими культурами. І це є міф Карпат, відкритих для світу» (Пиркало, 2006).

Така авторова характеристика свого твору є досить промовистою і визначальною для розуміння його ідейного задуму. Варто вчитатись у цікаву художню провокацію гармонійного поєднання протилежних начал «закритості» / «відкритості». Адже в цьому разі відкритість для інших передбачає насамперед і першочергово монолітну «закритість» свого — його цілісність, неповторність і своєрідність, яку не здатна поглинути жодна «відкритість» сучасного глобалізованого світу: «Є речі, важливіші від долі ...Можливо, культура. А культура — це рід, свідоме перебування у ньому.... Адже час — це експансія роду в географію» (Прохасько, 2002, 17). Ця вкоріненість — вкоріненість у власному просторі, незважаючи на сучасні тенденції номадизму. Це органічне вростання і проростання під владою мо-

гутніх власних земляних богів — власних «непрОстих», що дають імена, сюжети, історії, урухомлюють тільки тут — у своєму, а не чужому просторі, у своїй топоніміці, психомоториці, міфології тощо. Можна цілком погодитись із критиком Ігорем Бондарем-Терещенком, що в цьому творі Тарас Прохасько «створив власну історико-логічну концепцію метафізичного краєзнавства» і «чи не вперше показав “герменевтику ландшафту”», просторове прочитання якого формує «сакральну географію Українських Карпат, а саме — курортне містечко Ялівець, що поміж Білою і Чорною Тисою, де й розгортається гуцульський епос початку минулого століття» (Бондар-Терещенко, 2003). І тому Ялівець «завжди опинятиметься в центрі європейської історії, бо в цих місцях історія сама приходиться на наші подвір'я» (Прохасько, 15). І тому всупереч сьогоднішнім «великим зрушенням у переміщенні людей», особливого значення набуватиме саме «порівняльна географія» — географія неповторної єдності людини й землі, на якій вона народилася. Тривання роду в часі та його експансія в географію у романі перетворюється на магічний безперервний «потік споглядання» внутрішніх еманаций світу — вічного перетікання сімені (ця еманация найвиразніше проявляється у стосунках Франциск — Себастьян — Анна-мати — Анна-дружина — Анна-донька). Таким природним є спосіб самозбереження в часи лихоліття, «коли воює Південь з Північчю, а Схід із Заходом»... І найгірше, що може бути в такі часи, — виконувати роль мирного населення Карпат або стратегічно важливого пункту на півкілометровій топографічній мапі» (Прохасько, 2002, 26). Міф стирає суперечності, зводить і гармонізує крайнощі, повертає історію до природи, долаючи географічні межі, творить уявні безмежні світи людського духу.

Як зауважує дослідниця Роксоляна Свято, дуже важливою для автора і не раз осмислюваною в його творах є категорія пам'яті. На матеріалі прози письменника вона виділяє кілька різновидів пам'яті, серед яких на перший план виходить пам'ять приватна, з якої «починається індивіду-

альний досвід, і саме вона, як пише Прохасько, формує людину: “Лише пам’ять є тим, що називається тобою. Лише вона робить і укладає твоє життя. Вона — це те, що тут і тепер” (“З цього можна зробити кілька оповідань”)» (Свято, 2011). Проте не менш важливою дослідниця називає пам’ять родинну та родову, власну: «Думаючи про те, яким я є, не можу не думати про тих, хто мене таким зробив» (“Як я перестав бути письменником”). І, нарешті, у творчості прозаїка Р. Свято вирізняє пам’ять колективну — власне національну.

Простежуючи функціонування категорії пам’яті у творах митця, дослідниця помітила, що пам’ять має не лише часову, а й просторову протяжність: «Вона перетворює зовнішні території (чи, послуговуючись улюбленим авторовим словом, “ландшафти”) на території внутрішні — ті, що утворюють приватний світ кожної особи. Тож не випадково в “ГМ Галичини” Прохасько пише про необхідність кожному “до найменших деталей знати хоча б два–три ландшафти”, адже “людина не може мислити, не розставляючи певні образи на відбитому назавжди в мозку ландшафті”» (Свято, 2011). І справді, у романі «НепрОсті» саме «ландшафт» виступає центральним стрижнем твору, набираючи ознак сакрального місця — свого простору, який формує особистість, світогляд і долю.

Література

1. Андрухович, Ю. (1994). Аве, Крейслер. *Сучасність*, 5, 5–15.
2. Андрухович, Ю. (1994). Вступ до географії. *Слово і час*, 1.
3. Андрухович, Ю. (Ред.). (2005). *Потяг 76. 2003–2004 : вибране*. Піраміда.
4. Андрухович, Ю. (2006). *Дезорієнтації на місцевості*. Лілея-НВ.
5. Андрухович, Ю. (Ред.). (2006). *Потяг 76. Спецрейс «Потяг до Польщі»*. Книги–XXI.
6. Андрухович, Ю. (2011). *Лексикон інтимних міст*. Meridian Czernowitz, Майстер книг.
7. Андрухович, Ю. (2000). *Московіада. Роман жахів*. Лілея-НВ.
8. Баран, Є. (2003). *Непрости йдуть...* Галичина.
9. Бітківська, Г. В. (2012). Міські тексти в літературно-художніх виданнях географічної локалізації: компаративний аспект. *Мовні і концептуальні картини світу*, 38, 47–53.
10. Бітківська, Г.В. (2019). *Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс: монографія*. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка.
11. Бітківська, Г.В. (2020). *Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст* [Автореф. дис. Д-ра філол. наук., Київський університет імені Бориса Грінченка].
12. Бондар-Терещенко, І. (2000). *Геній місця. Іван Луцук. Улісея. Роман*. Класика.
13. Бондар-Терещенко, І. (2003). Проста метаісторія «Не-прОстих». Про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська. *Слово і час*, 6, 58–60.
14. Гаврилів, Т. (1997). *Закони географії*. Лілея-НВ.

15. Гайдеггер, М. (1996). Навіщо поет? У кн.: М. Зубрицька (Ред.), *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* (с. 182–197). Літопис.
16. Гік, Є. (2007). Шахи в художній літературі. *Наука і життя*, 7.
17. Гнатюк, О. (2005). *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*. Критика.
18. Гундорова Т. (2013). *Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї*. Грані-Т.
19. Гундорова Т. (2013). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*. Критика.
20. Даниленко, В. (2009). «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: Роман та оповідання. Піраміда.
21. Даниленко, В. (2009). *Кохання в стилі бароко*. Піраміда.
22. Донскіс, Л. (2003). *Клайпеда на географічній карті сучасної пам'яті* (Л. Кушлик, пер.). Потяг — 76.
23. Жадан, С. (2014). *Месопотамія*. Клуб сімейного дозвілля.
24. Забужко, О. (1994). «Психологічна Америка» і азіатський ренесанс, або знову про Карфаген // *Сучасність*, 9. <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r06.html>
25. Забужко, О. (1999). *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х*. Факт.
26. Забужко, О. (2012). *З мапи книг і людей. Збірка есеїстики*. Друкарня Руг.
27. Забужко, О. (2016). «І знов я влізаю в танк...». *Вибрані тексти 2012–2016: Статті, есе, інтерв'ю, спогади*. Комора.
28. Забужко, О. (1994). «Психологічна Америка» й азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген. *Сучасність*, 9, 141–161.
29. Зборовська, Н. (2007). *Код до прочитання «Уробороса» Олега Сича*. Піраміда.
30. Козленко, Й. (2017). *Танжер*. Комора.
31. Кононенко, Т. (2007). Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон. *Слово і час*, 7, 34–41.
32. Лотман, Ю. (2004). *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Искусство-СПБ.

33. Лукашенко, К.О. (2015). Урбанистическое пространство как коллективное благо. Международный студенческий научный вестник, 4. <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=12630>.
34. Лучук, І. (2000). *Уліссея*. Класика.
35. Махно, В. (2005). *Express «Venezia»*. Потяг — 76.
36. Мейзерська, Т. (2018). «Тібетська книга мертвих» у романі О.Сича «Uroboros». *Studia polsko-ukrainsrie*, 5, 209–221.
37. Папуша, І. (2005). «Що таке наратологія?» (огляд концепції). <https://papusha.at.ua/publ/1-1-0-30>
38. Пахаренко, В., Малигін, Л. (2008). Художній світ письменника: особистісний, текстуальний та культурний контексти. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*, 10, 282–290.
39. Пиркало, С. (2006). Прохасько: як розкажеш собі про життя, так і буде. *BBC*. https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2006/01/060104_books_prohasko_sp
40. Поліщук, Я. (2012). Імагологічний вимір Києва в художній літературі новітньої доби. У кн.: В. О. Огнев'юк (Ред.), *Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ–ХХІ століть: національний та європейський контекст: матер. Всеукр. наук.-практ. конф.* (с. 27–33). Ун-т ім. Б. Грінченка.
41. Поліщук, Я. (2008). *Література як геокультурний проект*. Академвидав.
42. Поліщук, Я. (2008). Література як ідеологічний простір. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія*, 19, 74–78.
43. Прохасько, Т. (2002). *НепрОсті*. Лілея-НВ.
44. Рафесенко, В. (2017). *Довгі часи*. Видавництво Старого Лева.
45. Свято, Р. (2011). *НепрОстий бай Тараса Прохаська. ЛітАкцент*. <http://litakcent.com/2011/11/22/neprostryj-baj-tarasa-prohaska/>
46. Севрук, О. (2010). Урбаністичний простір у романах Юрія Андрухович. *Слово і час*, 3, 70–80.
47. Сич, О. (2007). *Уроборос*. Піраміда.
48. Стахівська, Ю. (2020). Танжер. *Критика*, 1/2. <https://krytyka.com/ua/reviews/tanzher>

49. Субботина, Т. (2020). Ментальное картографирование урбосистем. *Международный научно-исследовательский журнал*, 11 (101), 2, 44–51.
50. Таран, Л. (2008). Французьке намисто. *Кур'єр Кривбасу*, 274–301.
51. Трофименко, Т. (2008). Апокаліпсис: рецензія на «Шахмати для дибілів». *BBC*. https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081127_review_brynykh_trof_sp
52. Чернявська, Л. (2010). Інтертекст в есеїстиці О. Забужко. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 4, 88–94. http://divovo.in.ua/pars_docs/refs/16/15926/15926.pdf.
53. 11 книг Юрія Андруховича, які читаються на одному ди-ханні. (б. д.). bookforum <https://bookforum.ua/p/11-knyg-yuriya-andruhovicha-yaki-chytayutsya-na-odnomu-dyhanni>
54. *Тибетская книга мертвых*. (2008) Фолио.
55. Шевченко, Т. (2012). *Сучасна українська есеїстика: засоби впливу на читача*. <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/5975/1/260-265a.pdf>
56. Юнг К.-Г. (2008). *Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых»*. Фолио, 5–42.

Людмила Тарнашинська

**ЛІНА КОСТЕНКО:
ВЕРИФІКАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ В ОБШИРАХ
КОНСТРУКТИВНОЇ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ**

У простору є географія,
у часу є психологія.

Марсель Пруст

Відомий скептичний парадокс Г. В. Ф. Гегеля, який зводиться до фрази, що історія навчає людину (народи) тому, що люди (народи) нічому не вчать з історії, підважується вірою філософа в те, що насправді історія як історія духовної культури має свій пізнавально-виховний сенс. Тобто вона володіє тією *конструктивною темпоральністю* (термін власний), яка, формуючи простори ідентичностей і творячи культурний простір людства, відкриває перед ним перспективу розвитку та змін — попри щире зітхання: «*Як страшно оре історичний плуг...*» (Ліна Костенко). І роль художньої літератури тут важко переоцінити. Потужний епічний дискурс у поетичній творчості Ліни Костенко дає змогу вести мову про її досить виразну історіософську концепцію з виразною домінантою національної ідентичності, розгорнуту у формах художньої реальності. Ця історіософія, безперечно, є рефлексивною, адже віддзеркалює позицію письменника, який має право на власну інтерпретацію історичних явищ і подій. Тут я апелюю насамперед до класифікації фахових історіографічних позицій Г. В. Ф. Гегеля, який до початкового її різновиду відносить античний, безсистемний опис (що залишає поза аналізом міфи, легенди, пісні, що можуть слугувати джерелом історичних знань нібито тільки для варварських народів); до другого — рефлексивний (віддзеркалює позицію автора історичного тексту); і вже на цій основі визначає підвиди рефлексії — духовну (виклад подій і відтворення мови історичних персонажів здійснюється мовою теперішнього часу), прагматичну (явища й події, описані в історика, використовуються зара-

ди висновків чи настанов сучасникам, що передбачає певну тенденційність), критичну (виклад історичних фактів підмінюється оціночними судженнями), узагальнюючу (актуалізує загальні усталені погляди на ті чи ті суспільні явища й тенденції). Однак *рефлексивна історіософія* Ліни Костенко, апелюючи до національної ідеї як домінантної з-поміж різних ідентичностей, звісно ж, не базується на одних тільки письменницьких рефлексіях, а має міцну фактографічну основу, а тому містить вкраплення всіх означених вище підвидів. Історичні події в її художньому «виконанні» набирають, отже, зовсім іншого виміру, який різниться від історіософської позиції фахового історика.

Висвітлення історіософської проблематики у творчості Ліни Костенко має кілька площин, що спільно витворюють простір формування ідентичностей — онтологічної, соціокультурної, історико-філософської, національної, художньої та ін. Якщо з національною і художньою все більш-менш зрозуміло (студії І. Дзюби, В. Панченка тощо), то онтолого-філософський вимір залишає простір для осмислення. Адже історіософія поетеси, яка «приміряється» до Вічності, неминуче виходить на філософське самоусвідомлення — зі своїми концептами, мотивами, сюжетами. Якщо розглядати поезію Ліни Костенко крізь призму концепції *конструктивної темпоральності*, неважко помітити, що поетеса міряє людське буття епохами, надаючи кожній із них свої сенси, адже «Для нас учора вже було давно». А як інакше, коли «мірило існування — вічність?!». Такий конструкт або ж, інакше кажучи, «міра» історії з'являється не дарма, адже «...поняття епохальності належить внутрішньому простору історії як історії буття» (Деррида, 1999, 197). Це абсолютно корелює з темою темпоральності людського досвіду — тією проекцією її світоглядних настанов, які являють каркас поетики (див.: Тарнашинська, 2008), розширюючи простір пошуку ідентичностей. При цьому спрацьовує і важливе застереження: «...час в історії набув властивості породжувати досвід, який за принципом зворотної дії вчив, своєю

чергою, вміння бачити історію по-новому» (Козеллек, 2005, 195). По-новому — у контексті творчості поетеси — значить відкривати нові змістові проекції й психологічні площини, знаходячи для цього переконливі художньо-образні засоби.

Наприклад, фаховий історик обмежений цеховим етичним кодексом і методологічними вимогами: він фактично закутий у «береги» події, яку обсервує. Посилаюся на авторитетну думку німецького історика Райнгарта Коззелека, який розглядає семантику історичного часу й намагається знайти відповіді на досить цікаві запитання сучасності (скажімо, чи має історія свій власний час, який неідентичний часові календарному, чи притаманний різним історіям свій власний час або ж чи може історія розгортатися у різних часових вимірах тощо): «...фактичність подій, виявлених *ex post*, ніколи не є ідентичною тій сукупності минулих зв'язків, що мислилися колись у їх цілісності. Будь-яка подія, що стала предметом історичного дослідження й викладу, живиться фікцією фактичного, сама дійсність канула в минуле» (Козеллек, 2005, 157). Натомість — і це важко спростувати — *«Історія проситься в сні нащадків...»* (Ліна Костенко). Проте це не означає можливості «довільного конструювання» історичної події, адже звіряння з джерелами «виключає те, що сказати недопустимо» (Козеллек, 2005, 158). Однак вона не диктує того, що можна сказати: «Історик у негативному сенсі лишається бранцем свідчень минулого часу. В позитивному ж сенсі він шляхом виокремлення події у процесі її тлумачення із джерел уподібнюється літературному оповідачеві історій, котрий також змушений віддати належне фікції фактичного, якщо прагне зробити за рахунок цього свою історію правдивішою» (Козеллек, 2005, 158). З цього погляду митець має необмежені переваги: він спирається не тільки на історичні події (хай і як «фікцію фактичного»), які зчаста можуть слугувати лише фактографічною канвою, а й на можливість шукати їх «нову цілісність», задіявши інтуїтивне сприйняття, внутрішнє відчуття, активізацію уяви, і, звісно ж, спираючись на ба-

ланс ratio та emotio. За Ліною Костенко, продираючись уявою «*крізь пил віків / і морок забуття*». Саме це, а ще широка палітра засобів художньо-психологічного спектру допомагає зробити обсервовану подію та її контекст «правдивішими». Все перелічене й становить підґрунтя історіософського світовідчуття Ліни Костенко, фундаментом якого в пошуку ідентичності стає національна ідея. Визначаючи специфіку її ліро-епіки, воно дає їй необмежені можливості надати часові історичного виміру, вписати звичайну плинність часу в історичну конкретику, щоб таким чином зафіксувати, оскультурити час — у події, історико-національній колізії — як можливість здійсненого і водночас як можливість нереалізованого.

Люди не раз ставили перед собою запитання: що ми шукаємо в минулому? Ба більше, це формулювання тягне за собою й інше запитання: а що нас очікує там, у майбутньому? Та якими б не були відповіді на ці сакраментальні запитання, безперечним залишається те, що минуле «повертає нас до себе, але при цьому парадоксальним способом обертає від себе і спрямовує у майбутнє», адже воно, це незбагненне майбутнє, «фундується минулим у теперішньому» (Кузин, 2004, 150). Однак не так усе просто: тільки «теперішнє у своїй турботі про минуле та майбутнє виявляє власну проблематику» (Кузин, 2004, 150). Тому такий загострено-прискіпливий погляд Ліни Костенко на теперішнє в його часових і проблемних проекціях (наприклад, «Записки українського самашедшого»): вдивляючись у сьогодення, препаруючи його «больові точки», вона не тільки актуалізує минуле й через нього проектує майбутнє, а й робить спробу його скоригувати, аби не тягнути в майбутнє те, що себе остаточно скомпрометувало. Отже, у прагненні правильно змоделювати майбутнє мало пізнати минуле: треба ще й розібратися з «больовими точками» й «больовими вузлами» *актуального теперішнього*: така світоглядна настанова спонукає поетесу особливо прискіпливо «ревізувати» час, у який їй випало жити і творити, знаходити причинно-

наслідкові зв'язки давніх / нинішніх історичних колізій, у яких усталюються та кшталтуються ідентичності. Тільки усвідомивши таку закономірність, розумієш, чому історіографія митця мусить базуватися на цих трьох часових «ки-тах»: *минулому / теперішньому / майбутньому*. Власне, йдеться про ту ж таки концепцію нерозривності часу, яка й лежить в основі справжнього мистецтва. Доки сучасні філософи пробують розробити концепцію історичного часу як фундаменту «нової онтології» (В. Дільтей, М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер та ін.), поезія освоює щоразу нові пласти й часові періоди буття й намагається розв'язувати знакові «вузли» цієї історії, керуючись відчуттям, що повернуте минуле «не позбавить нас від майбутнього», а навпаки — скоригує його відповідно до оновлених «лекал» сприйняття. І хоча залишається дещо спірною думка, чи справді часи «піднесення шукають ідеал “золотого віку” попереду, а часи спаду — позаду» (Диалоги культуры, 1992, 133), історія у свій спосіб випробовує поетів на адекватність її художнього прочитання й осмислення. Відображення у слові життя (міметична техніка) передбачає три позиції: *над / усередині / поза ним*. Якщо лірична поезія повністю «переміщає» авторську свідомість «усередину», цілковито поглинаючи всю істоту поета, то моделювання «історичної правди» потребує позиції «над», тобто певної раціональної відстороненості, що передбачає аналіз фактів, конструювання сюжетних ліній, колізій, характерів тощо. У Ліни Костенко час завжди глибоко антропологічний, має своє «обличчя» з досить виразною «мімікою», наділений високим трагізмом — і це не могло не позначитися на її стосунках із минулим. Репрезентація того, що вже закарбовано в анналах пам'яті, у «визнанні» поетеси — завжди переосмислення нібито відомого, віднаходження нових «психологічних ключів» до його розуміння, запрошення до активних роздумів. І — як наслідок — поштовх до пошуку власного коріння, окресленого простором ідентичностей.

Попри толерування античної теми, Ліна Костенко виходить із полону античного «уявлення про Космос як оселю людини» (Кримський, 2008, 254) й розгортає власне уявлення домівки людини *всередині історії* (за Г. В. Ф. Гегелем). Парадигма *людина — історія — людина* — це той темпорально-антропологічний діапазон («розмах», «розбіг»), що його намагається охопити художньою уявою поетеса через вироблену роками власну концептосферу, основоположною в якій незмінно залишається категорія часу («Маруся Чурай», «Берестечко»). Ця пружина (амплітуда) історичного розвитку зазвичай стискується в її творчості до екзистенційного світу окремої особистості, а ситуацію, обрану на роль дзеркала, вона намагається трансформувати в буттєво-художню модель, де чільним може бути тільки катарсисний імператив — навіть якщо катарсис стосується філософії поразки. Історіософська позиція поетеси співзвучна з тезою сучасного філософа Ф. Фукуяма, згідно з якою саме прагнення людини до визнання (як її маніфестація «надавати цінності речам і насамперед собі, а також людям» (Фукуяма, 2004, 256)) є рушієм історичних подій, у яких і виявляється «моральна чинність» (Д. Чижевський) особистості — як персонажа й креатора цих подій. І водночас Ліна Костенко не була би інтуїтивним мислителем, якби відкидала тезу Д. Чижевського про «*високий трагізм*» історії (на відміну від історичного оптимізму, нав'язаного марксистською ідеологією) — як «правдиве відношення до історичної стихії, в якій кується будучина людей і народів» (Чижевський, 2005, 11). Навіть більше, їй, видається, не чужа й думка цього вченого про «*надлюдське*» та «*надіндивідуальне*» в історії, сконцентровані в понятті *долі народу* (а не тільки людини-індивіда) — слова, що «підкреслює суворий, трагічний і в той самий час колосальний своїм значенням, могутній у силу своєї захопливості й невимовно жорстокий характер того, що зв'язує людину, націю й державу не тільки наверх, а й з середини, ув її житті через них самих» (Чижевський, 2005, 10–11). Тож у висвітленні історичної долі Укра-

їни поетеса керується не тільки перебігом зовнішніх подій, а й їх внутрішнім контекстом: прихованою мотивацією, без якої неможливий пошук та самоусвідомлення в просторі ідентичностей, психологічними спонуками історичних персонажів, їх людськими чеснотами й слабкостями і такими ірраціональними поняттями, як харизма, енергетика особистості тощо («Маруся Чурай», «Берестечко»). Власне на такій самій метафізичній природі поняття «доля» наполягає й С. Кримський, окреслюючи його словами: «Доля — це все наше життя, сублімоване як зовнішня сила» (Кримський, 2008, 47). Наприклад, доля нації/держави і доля окремої людини, «номінованої» самою історією на долю історичного персонажа (часом це воля однієї особистості, часом збіг обставин чи виклик часу, але ніколи не випадковість), взаємозалежні, вони дзеркально відбивають одна одну, як це бачимо, скажімо, в образі Богдана Хмельницького («Берестечко»). Звісно, митець розуміє, що «події “вкарбовані” в конкретний перебіг, у До і Потім природної хронології, котра може бути доведена емпірично» (Козеллек, 2005, 157). Проте його історіософія не формується хронологічно — він вільний осмислювати різні події у різний період свого життя, повертаючись до вже «освоєного» пером ще і ще раз, переосмислюючи болючі проблеми історичного буття у просторі формування ідентичностей щораз на іншому рівні. І тільки згодом такі «острівці» минулого складаються в цілісну ясність і якість, що засвідчує тривалий процес кристалізації в зображенні епохи Б. Хмельницького («Маруся Чурай», «Берестечко»). Тому у творчості Ліни Костенко неважко помітити таку особливість, як «одночасність неодноразовостей» (Р. Коззелек) — розгляд в одному дослідному просторі «різних зон досвіду» (Коззелек, 2005, 221) — досвіду темпорального, тобто різних епох, різних історичних подій та їх наслідків — широкого поля формування національної ідентичності. Загалом епоха Б. Хмельницького не тільки стала об'єктом пильного дослідження істориків, вона «мислить» себе й через митця: свідченням цього вияви-

лася ціла низка художніх творів, де з різною мірою достовірності відтворюється не так «минула реальність», як «реальна ймовірність». Минулі стани культури, за Ю. Лотманом, постійно закидають у «її майбутнє свої уламки: тексти, фрагменти, окремі імена й пам'ятки»; і кожен із цих елементів має свій обсяг «пам'яті», кожний із контекстів, у який він потрапляє, «актуалізує певну міру його глибини» (Лотман, 2004, 621).

Одним із таких загублених у часі імен було ім'я легендарної співачки Марусі Чурай, що його донесли до нас народні перекази. Ліні Костенко випала місія уявою й словом розширити доступний нашим сучасникам обсяг пам'яті про цю неординарну дівчину насамперед завдяки реконструкції психологічної атмосфери епохи. Якщо точніше, запропонувати свою версію таємничої історії, яка нікого не може залишити байдужим. Це саме той випадок, коли вдається «знане зробити незнаним — побачити в ньому те, чого ніхто не бачив, або пережити його так, як ніхто не переживав. Тоді відоме й нібито пережите стає якісно інакшою величиною — наче його досі не було» (Дзюба, 2010, 193). Роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1980) до певної міри є експериментальним: поетеса поставила за мету художньо дослідити епоху через вимір легенди, народних переказів. З одного боку, це давало більший обсяг домислу, допуску ймовірностей, а з іншого — ставило перед проблемою достовірності, переконливої правдивості, що досягається точно знайденими художньо-образними засобами. Відтворення духу епохи — а саме це було стратегічним наміром авторки — стало можливим завдяки подвійному ефекту (*ефекту подвійного окуляра*) такого мислення / сприйняття через призму бачення митця — Марусі Чурай і самої авторки, Ліни Костенко. Очевидно, саме ця обставина й посилила інтерес до поетичного слова тоді, коли українське суспільство відчувало його спад. Барвисте емоційне слово поетеси, оправлене в чітку поетичну форму, розбудило в читачів потяг і до історичного минулого, і до поетичної

форми його реконструкції. Так, саме реконструкції, ба більше, *реконструкції самої гіпотези*, адже фахівцям так і не вдалося історично довести існування легендарної дівчини — Марусі Чурай. «*Немає дат, немає фактів голих, / усе дійшло у вимірах легенд*» (Ліна Костенко) — адже нерідко історія накульгує на неточність, приблизність, дискретність — і тоді цю функцію перебирає на себе фольклорна традиція. В історії літератури існує справжня колізія щодо оцінювання достовірності й художності цього твору, про що розповів М. Льницький. Видавництво «Радянський письменник» замовило на нього внутрішній відгук Р. Братуню «з настановою на негативну рецензію», однак той, оцінивши високий художній рівень роману, звернувся для «обґрунтування позиції» до авторитетного літературознавця й фольклориста Г. Нудьги. Попри те, що останній при дослідженні архівних матеріалів Полтавщини не знайшов відповідних архівних матеріалів і взагалі вважав цей сюжет «витвором фантазії» другорядного російського письменника О. Шаховського, автора повістей «Казак-стихотворец» і «Малороссийская Сапфо», виступав проти книги Л. Кауфмана «Дівчина з легенди», високий художній рівень твору Ліни Костенко переконав його в тому, що твір має право на видання (Льницький, 2005, 25–26). І не помилився: читачі й критика гідно його оцінили (за цей роман у віршах і збірку поезій «Неповторність» Ліна Костенко була удостоєна Шевченківської премії). Адже поетеса зуміла розвернути *теперішній / актуальний* для неї час «обличчям» до часу, що давно «відбувся», у якому, наче в дзеркалі, відбилася духовна спрага сучасників за минулим, якому «немає кінця», яке може активно впливати на теперішнє й майбутнє. Такої *актуалізації темпорального сліду*, що існував у формі народного переказу / легенди, переведення «стрілок годинника» на актуальне минуле вдалося досягти за допомогою переосмислення історичної гіпотези й пластики словесного матеріалу. При цьому поетеса художньо розкодовувала давню таємницю, що наче потонула як Атлантида часу, фак-

тично керуючись настановою М. Пруста про те, що в просторі є геометрія, натомість у *часу є психологія*. переконлива психологічна основа твору й стала запорукою його успіху. Це цілком корелює з поняттям транскрипції або адаптації музичного твору для іншого інструмента чи голосу або його вільного віртуозного опрацювання. Таке психологічне аранжування нібито відомої теми по канві історичної епохи під силу тільки віртуозним майстрам слова.

Перебуваючи в річищі народної традиції, письменниця заклала й «свою особисту традицію» темпорального перекодування сучасності через матрицю минулого (Дончик, 1995, 111) — власне, ту лінію пізнання та відтворення історичного буття рідного народу, яке вона піднесла на п'єдестал високої поезії («Лютиж», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чигиринський колодязь», «Горислава-Рогніда», «Древлянський триптих», «Дума про братів неазовських», «Берестечко»), де час скидає з себе чадру таємничого й розкривається — через переконливі живі образи — як предметний, насичений креативною потенцією, незамулений ідеологічними штампами. Тут модифікації часу, пропущені через власне серце, обростають переконливими подробицями, емоціями.

Безперечно, час «породжує досвід» (Р. Коззелек), а тому кожне наше звертання до історичних подій покликане здійснювати «прорив старого простору досвіду» (Коззелек, 2005, 196) крізь час — і це особливо стосується тих періодів нашої драматичної історії, які піддавалися ідеологічним деформаціям. Це потребує особливої роботи свідомості з травматичним досвідом, перекодування темпоральних маркерів відповідно до нового, осучасненого сприйняття. Надто тоді, коли йдеться про усталення національної ідентичності, формування довготермінової стратегії національного буття, неможливої без певної філософської складової, покликаної сприяти виробленню імунітету проти низки поразок і невдач заради майбутніх здобутків. Очевидно, «коронним» чи, може, й сакральним твором Ліни Костенко,

судячи з її трепетного до нього ставлення, можна назвати роман у віршах «Берестечко». Про супервимогливе ставлення до нього авторки, яка зримо протягом тривалого часу вибудовує свою історіософську модель, свідчить хоча б той факт, що до його написання / вдосконалення вона поверталася впродовж тридцяти років (1967–1999), додаючи до тексту «вируючими колами думи довкола поразки, немов на гончарному крузі докладаючи нові й нові шари до первісної версії», або, якщо вдатися до «функціональної в цій студії скульптурної метафорики, наче доліплюючи до вже готової статуї нові й нові фрагменти» (Чопик, 2012). В. Панченко, простежуючи історію написання й оприлюднення роману (див.: Панченко, 2010, 207–210), зазначає, що твір сам не відпускав письменницю. Хоч хай там як, навряд чи варто розмірковувати про перевагу (чи навпаки) такого тривалого шліфування концепції твору та «виліплювання» образу Б. Хмельницького: тут своє слово вже сказала літературна критика. Така колізія з творчої лабораторії свідчить не лише про цензурні обмеження в радянські часи чи надмірну самовимогливість і відповідальність визнаної мисткині (на чому наголошувала критика), а й, очевидно, про її внутрішній конфлікт ідеального / реального.

Ясна річ, вибудовувати сюжети переможних реляцій до снаги кожному, хто звертається до тієї чи тієї історичної колізії. Однак тут ідеться про тему болочу, той травматичний, укорінений у нашарування часу досвід, який зазвичай не додає великого оптимізму в складних історичних реаліях, надто в контексті «ходіння по колу» української національної історії в утвердженні своєї національної ідентичності. Звісно, неминучою є тут, сказати б, «виправдальна філософія», версія якої визрівала в Ліни Костенко довго й, очевидно, у сумнівах і нелегких роздумах. Адже місія Поета романтичного типу — не так роз'ятрювати давні рани, як вести народ до світлого майбутнього, надихати його наснажливим словом. Не останню роль відігравав, очевидно, і «горизонт очікування», надзвичайно важливий для пись-

менниці, щоб вона сама не зазнала бодай найменшої поразки в очах читачів і критики. Та й теза про вистояне вино, либонь, теж не буде тут зайвою. Вочевидь, (на її думку), до речі було «подарувати» свій твір співвітчизникам саме в той потрібний час X, який може забезпечити адекватне його сприйняття й гарантувати успіх самого роману. Це можна назвати ставкою на момент — ним і став 1999 рік, час вибору нового українського керманіча, коли так важливо було не допустити ще однієї поразки. Можливо, в цій довготерміновій письменницькій стратегії не враховано тези, згідно з якою сам час нерідко «обганяє очікування» (Р. Коззлек) — і тоді створюється ефект припізнення. Недаремно ж Р. Чопик, згадуючи кілька нездійснених «стартів» виходу роману до читача, називає найсприятливішим періодом для його публікації кінець 1980-х рр., коли роман було анонсовано в часописі «Прапор»: «Мабуть, саме тоді, у контексті “перебудовного” перечитування історії роман найдоцільніш було б надрукувати... Повірити в те, що та версія таки досконала...» (Чопик, 2010, 38). Однак у нашій «колоподібній» історії час набуває властивості такої «текучості», що тема «мискоборства», відступництва й інших українських ментальних хиб не сходить із авансцени плінної сучасності. Всі вони фокусуються в позачасовому *феномені поразки*, крізь призму якого й розглядаються слабкі риси нашої ментальності, і яке мусить «засвоїти» всі колізії пошуку національної ідентичності. Берестечко, яке здолало відстань від звичайного топоніма на мапі України до ключової історичної події, зрештою «доросло» до культурологічного символу, що тяжіє до націософії в її трагічній версії національно-державницької поразки, що містить великий потенціал перемоги. А в долі самої письменниці — це ще й важливий етап її творчої біографії.

Для справжнього поета замало просто сканувати ту чи ту історичну подію — він мусить «переплавити» історичний факт в уяві, посиленій інтуїцією. Тож «Берестечко» має два темпоральні пласти обсягу пам'яті: перший — це події

більш як трьохсотлітньої давнини під Берестечком і їхні наслідки, а другий — довжиною у три десятиліття, коли на відпочатковий задум письменниці нашаровувалися різні версії інтерпретації, варіанти текстової фактури, прирошувалися та викристалізовувалися смисли. Тема зрадництва/відступництва подана тут у «масштабах національної трагедії та історії» (Дзюба, 2007, 543). Власне, письменниця намагається простежити долю України як наслідок попередньої історії в усіх її потенціях і слабкоцях. При цьому, трактуючи поняття долі нації/народу, вона намагається, за Д. Чижевським, відкинути «весь містично-фаталістичний відтінок його значення» ((Чижевський, 2005, 10) («*Не допускай такої думки, що Бог покаже нам неласку...*»), замінивши її розумінням, яке тотожне поняттям «природні здібності», «національний характер», «характер даної державності» тощо (Чижевський, 2005, 10). І все ж годі заперечити, що існує щось «іраціональне, несподіване, вище за людську волю, як і сама доля» (Чижевський, 2005, 11) — Д. Чижевський називає це милістю, або благодаттю (що, очевидно, можна означити в раціональній площині мислення причинно-наслідковим законом). Саме благодаттю вважає він кожну зміну долі — як постання нових можливостей («бо щастя псує людей, народи; бо щастя ослаблює, бо щастя затемнює інші можливості...») (Чижевський, 2005, 11)). Благодаттю Д. Чижевський називає дух — власне, дух як «підсумок поступального розвитку всесвітньої історії, продукт, який виникає в процесі відтворення цього історичного розвитку в самосвідомості епохи» (Крымский, 1993, 26). Саме тому, як твердять філософи, чим вище досягнення духу фіксується, тим глибша «ретроспекція вглибину історичного досвіду людей, всесвітньої історії потребується» (Крымский, 1993, 26). Уже з цього погляду роман Ліни Костенко має незаперечну вагу — як *погляд у психологічну глибину історії*, позаяк письменниця «бере з історії не минуще, а вічне» (Дзюба, 2010, 197), власне, у той досвід, що лежить поза межами лише хронологічного перебігу подій, у просторі яких роз-

гортається формування простору ідентичностей. Теза «*Ні-яка перемога так не вчить*» бере початок саме з такої позиції — позиції сильної особистості, якій у болючій поразці відкривається новий спектр *інших можливостей*. За Д. Чижевським, люди «ніколи не можуть ручитися, що поставлені ними завдання можна розв'язати» (Чижевський, 2005, 12) — ця сентенція віддзеркалена в сакраментальній фразі, яку письменниця вклала в уста Б. Хмельницького: «*Усе ж було за нас. Чому ж програли ми?!*». Їй загалом суголосний і аналіз у В. Панченка ситуації, що склалася довкола Б. Хмельницького («Берестечко»): «...Не все, виходить, залежало від Богдана Хмельницького» (Панченко, 2010, 212). І тут знову в унісон з концепцією Ліни Костенко прозвучать слова Д. Чижевського, переконаного в необхідності активної життєвої позиції, здатної долати перешкоди: «*Брати на себе вину, щоб, може, й досягнути цілі, йти на небезпеку, щоб дістати надію перемоги — без цього людина не зрушиться з місця в історичному русі; але в історичному русі немає гарантій, немає забезпеченого щастя. Доля впаде лише під ударом незалежної від людини благодаті (курсив автора)*» (Чижевський, 2005, 12). Так через катарсисний імператив, виразно заявлений на сторінках роману, письменниця підводить читача до *філософії поразки* як старту нових можливостей і потенцій. Тож її історіософська концепція суголосна історіософії Д. Чижевського: шлях скоряється лише тим, хто ризикує йти на небезпеку, щоб дістати «надію перемоги». «Трагічним духом віє на полі боротьби волі з долею» (Чижевський, 2005, 12) — ці промовисті слова Д. Чижевського можна було б узяти епіграфом до ліро-епічної творчості Ліни Костенко, позиція якої далека від позиції фаталіста (і тим відходить від гегелівського «гріха фаталізму», який йому закидають нащадки).

Фактично пам'ять колективна й пам'ять індивідуальна, помножені на фактор часу, мусили вступити в складну взаємодію, щоб з-під пера письменниці народився такий образ Хмельницького, якого можна якщо не виправдати, то при-

наймні пройнятися до нього розумінням. Адже для Ліни Костенко, що переконливими художньо-образними засобами розгортає своє історико-персоналістське бачення, історія — це завше творчість, розгорнута хронологічно, конкретні діяння людей, відповідальних за долю країни. Тому так важливо було вийти за межі фактографії й поринути у вир психології, якою, за М. Прустом, і наділений час — як субстанція темпоральна й антропологічна водночас: у цих темпорально-психологічних координатах формуються підстави вибору ідентичності та окреслюються його аргументи. Саме ця психологічна глибина та психологічна портретність дає змогу говорити про те, що «Богдан у романі “вознесений” не тільки над битвою, а, до певної міри, й над часом» (Панченко, 2010, 214) — ця позачасова психологічна реальність важливіша для неї з погляду психологічної достовірності, художньої переконливості, а також проєкції на майбутнє. У такий специфічний спосіб виявляє себе *конструктивна темпоральність*, властива творчості поетеси: йдеться фактично про екстраполяцію трьох днів, що їх портретує письменниця, у вічність, яку І. Дзюба називає «*психологічною вічністю*», порівнюючи їх із днями перед стратою в романі «Маруся Чурай» (Дзюба, 2010, 198). Емоційна «втягнутість» Ліни Костенко у драматичне минуле досягається драматизацією сюжету (передусім внутрішнього) й візуальною ілюстративністю. Глибокі пласти «внутрішньої психології» головного героя твору, колізії внутрішнього діалогу, певною мірою відволікаючи увагу від перебігу знакової історичної події, ілюструють істину, що національна історія завжди антропоцентрична: неабияку роль у ній відіграє особистість. Особистість, вписана не тільки в хронологію свого часу, а й хронологію власної душі з її нібито далекими від справжньої історії колізіями (лінія Хмельницький — Гелена). Таке письменницьке бачення історичних персонажів суголосне поглядам Г. В. Ф. Гегеля, який визначав історіософію як симбіоз двох моментів — ідеї та людських пристрастей, бо, за неписаними історичними закона-

ми, «ніщо велике у світі не відбувається без пристрасті», а людина (історичний персонаж), яку не можна розглядати поза її інтересами й пристрастями, є не людиною взагалі (тобто усередненою), а цілком конкретною, з усім комплексом чеснот і вад. Художньо-образну систему письменниця активує таким чином, що «Берестечко» символізує поразку, і водночас Берестечко — не тільки топонім поразки, її символ, хронотоп, міфологема, метафора, а й топонім надії — як переосмислення трагічного досвіду. Так історична подія перетворюється в її трактуванні на джерело моральної рефлексії, на моральний урок майбутнім поколінням: артикуляція поразки минулої спроектована на можливість / неможливість поразки в новітній українській історії, яка досі не може закрити ґештальт драматичного пошуку національної ідеї. Адже «минуле відкривається досвіду лише тією мірою, якою воно містить у собі елемент прийдешнього — як і навпаки...» (Козеллек, 2005, 40). І. Дзюба звернув увагу на особливу концептуальну лінію «Берестечка», якою вимірюється вербальна «присутність» України у світі (недаремно ж у тексті звучить: «Чому у нас нема Горація?»): «Один із головних мотивів «Берестечка» — необхідність Шевченка. Однак Шевченко — це й певна альтернатива Богданові Хмельницькому. Коли така собі чаклунка-«відьма», незмінна супутниця гетьмана в його поневіряннях, викликає дух козака Небаби, той провіщає прихід Шевченка, що вносить дисонанс, хоч і ненаголошений, у візію майбутніх перемог Богдана Хмельницького, які закінчаться підданством у Москви...» (Дзюба, 2007, 539). Це підводить до думки, що історіософська модель світу Ліни Костенко як яскрава еманация національного духу занурена своїм осердям у націєцентризм Тараса Шевченка, ним наснажена й ним вивірена на правдивість (Тарнашинська, 2017). Шевченкова лінія зображення української національно-визвольної боротьби прокреслюється в неї — з інших часових позицій та іншого рівня національного й особистісного досвіду самоусвідомлення, іншими художньо-стильовими засобами. Сталими

залишаються константи — прагнення Україною суверенності та її антиімперська позиція. Вслухаймося в шевченківського звучання рядки, якими насичений текст «Берестечка»: *«Не пощастило нашому народу, // Дав Бог сусідів, ласих до нашесть. // Забрали все — і землю, і свободу. // Тепер забрати хочуть вже і честь»; «А звідусіль — то хижі кігті лева, // то дзьоб зоключений орла»; «Всі хочуть булави, всі борються за владу. // Та й буде булава, як макова голівка. Отак поторохтять, і знову хтось продасть. Не той, так той. Там зрада, там злодійство. Там вигнали Сомка, обрали слимака. Там наливайківці побились з лободівцями. // Там ті об тих зламали держака..»*. Водночас вона концептуалізує також Шевченків мотив слави і її антипода — лжеслави (драматична поема «Дума про братів неазовських»). Відсвіт широкої дискусії щодо міфологізму Шевченка, спровокованої концепцією Г. Грабовича (праця «Шевченко як міфотворець», 1991), падає також на історіософську концепцію самої Ліни Костенко. Спроба Т. Мейзерської розставити акценти в інтерпретації особистості та творчості Шевченка значною мірою випрозорює й розуміння творчого доробку письменниці: «... історія у Шевченка постає все ж в першу чергу як історія, реальна національна історія, з її подіями, особами, причинами і наслідками. То вже інша справа, що вона постає в різних стильових іпостасях, які іноді складно чітко означити і розщепити без певних втрат, — реально-історичних, політичних, утопічних, міфологічних, демонструючи різні форми нарації — епічну, реалістичну, метафоричну, іронічну, саркастичну та ін.» (Мейзерська, 1997, 114). І водночас художньо-історична правда Ліни Костенко — поза межами самої тільки історичної правди, бо поетеса підноситься над документом, фактом, сюжетною канвою історичних подій самим поетичним духом, умінням прозирати крізь товщу часових пластів, досвідом узагальнення та зв'язання цієї історичної правди з реаліями свого часу. Тому Шевченкова антиімперська тема знаходить у неї власне художнє втілення й сюжетне розгортання через

власну оптику бачення історії як «фактичний малюнок трагедії» (І. Дзюба), в якій вплив особистості має чи не вирішальну роль. Фактично вона реалізує ідею Г. В. Ф. Гегеля («Філософія історії»), згідно з якою індивідуальність в історії набуває свого значення в процесі втілення в життя того, чого прагне «народний дух», відтак індивідуальний компонент історичного процесу набуває характеру особливого типу та змісту свідомості епохи. Власне, на таких константах побудована й історіософська концепція Т. Шевченка, яку справедливо можна назвати антропоцентричною, — цей антропоцентризм виявився в нього (як пізніше й у Ліни Костенко) «не лише в сприйнятті історії та культури людства, світу з погляду людини, насамперед людини стражденної та гнобленої, а й в осучасненні історії, розумінні колишніх подій і постатей як живих паралелей до сучасності, а отже, завжди актуальних і вічних» (Смілянська, 2000, 196). От тільки Шевченкова христоцентричність, на яку вказував Д. Чижевський, у Ліни Костенко не дала помітного «проростання» в тексті.

Проте письменниця виходить поза межі окресленої в Шевченка історичної парадигми. Звертання до поетичної візії Скіфії (поема-балада «Скіфська Одиссея») — як української праісторії — являє нам, за І. Дзюбою, зразок сучасного культурного переживання Скіфії, «солідарне з історичною пам'яттю, вільне від ідеологічної екзальтації» (Дзюба, 2007, 542). Скажімо, безпомильна інтуїція вибору теми виводить письменницю на створення поеми-балади «Скіфська одиссея» — як своєрідного пошуку джерела духу історії й спроби опредметнити, конкретизувати віддалений час. В. Панченко вказує на те, що «Скіфська одиссея» (написана після виходу 1983 р. книги Б. Мозолевського «Скіфський степ», у контексті загального зацікавлення українських шістдесятників скіфською темою) є внутрішньою, латентною полемікою її авторки з поемою О. Блока «Скіфи» — як «своєрідний ультиматум історичному безпам'ятству» (Панченко, 2005, 22). Таку ж полеміку з О. Блоком знаходить М. Мамар-

дашвілі у вірші Б. Чичибабіна «Фантастичні видіння на початку сімдесятих» («Лит. газета», 1990, 3 жовт.). «Це пряма відповідь блоківським «Скіфам», — наголошує філософ в одному з інтерв'ю, вважаючи, що «Скіфи» О. Блока — «здача позицій мужності думки, мужності культури безумовна» (Мамардашвили, 1996, 366). «Варварами, дикунами за всього бажання не можна бути після цивілізації. Не можна природним чином бути скіфом, це неможливо. І опис цього є просто сублімована поетична вигадка, що не вирізняється своєю поетичністю, на жаль, хоча вірші чудові. Чичибабін називає це внутрішнім Китаєм; не географічним чи етнічним, а внутрішнім, і він прямо навспак описує те, про що не можна говорити розчулено й лагідно, як розчулено й лагідно говорить Блок про скіфів», — пояснює М. Мамардашвілі свою позицію й додає: «Відповідь Чичибабіна — це пряма калька “Скифов”, тільки з протилежним знаком. Я маю на увазі, що це відповідь про мужність, це чоловіча відповідь. І це спроба чоловічою відповіддю замінити тенденцію прожіночих відповідей в російській культурі» (Мамардашвили, 1996, 366). Якщо відкинути той момент, що М. Мамардашвілі цілком вписує постать Б.Чичибабіна в російську культуру і переводить порушену проблему в гендерну площину, маскуліне оцінювання, його думка в цьому контексті надзвичайно цікава. Однак вона далеко не вичерпує інтерпретаційних можливостей самої проблеми. Насправді ж усе має глибший — історіософський вимір. Ліна Костенко, цілком претендує на «чоловічу відповідь», однак по-жіночому «м'якими» художньо-образними засобами протиставляє, за І. Дзюбою, позиції О. Блока з його візією «месіанства Росії, яка нібито несе основний заряд кочівницько-революційної енергії нового “скіфства”, що зруйнує фальшиву культуру буржуазної Європи» (Дзюба, 2010, 200), власний погляд на історичну минувшину. Ця давня реальність дійшла до нас у вигляді «кросвордів», писаних «мечем і кров'ю», у «вимірах легенд», домислів, інсинуацій. Авторка не інтенсифікує наративної структури зумисним нагні-

танням емоцій, аргументів, антиприпущень, а веде розповідь-реконструкцію розважливо, без зовнішнього форсажу. Проте її позиція «над часом» чітка й прозора: *«Які б тут не були стовпотворіння, / Хто б звідки не напочував сюди, / А люд був корінний тут, бо коріння / В такому ґрунті глибоко сидить»*. Пошуки коріння — центральна тема для історіософського налаштування поетеси. *«Віки ішли, народ не перевівся / і врешті-решт вони зробились нами»* — уповільненою ритмікою передано не тільки розмірений плин часу, натрудженого, наповненого досвідом, а й той процес формування етносу, який не відбувається воднораз, а розгортається у «запропонованому» історією просторі ідентичностей. Він заглиблений в час і проявляється через артефакти, які можна спотворити, а можна й здмухнути з них пил хибних теорій і спробувати дошукатися істини, адже *«...в курганах скіфських — не монголи. / На пекторалі — теж не Орієнт»* (Ліна Костенко).

З-поміж інших творів на цю тематику, що належать перу письменників, які активно заявили про себе в 1960-ті рр. (Д. Павличко, І. Драч, М. Вінграновський, Б. Олійник, І. Жиленко, Р. Лубківський та ін.), «Скіфська Одиссея» Ліни Костенко вирізняється особливою тональністю. Адже вона провадить діалог не тільки з ідеєю, інтерпретацією, зрештою, з О. Блоком, а й із часом, який осмислює зі своєї наскрізної позиції: *«усе іде, але не все минає»*. І якщо її герой — безіменний грек-купець — досить умовний персонаж, довікола якого, проте, «обертається» історія як плин часу, то сам час тут зовсім не умовний: це виразна конкретна реальність. Адже він обростає переконливими реаліями, побутовими деталями, тобто конкретизується через предметний «портрет» епохи, яка промовляє до нас крізь цей час досить виразно й переконливо. І така переконливість досягається не тільки вдалим «аранжуванням» обраної теми, а й паритетними стосунками автора й часу. Письменниця не запобігає перед минулим чи його інтерпретаціями, а веде свою неспішну розповідь, створюючи власні візерунки *опред-*

метненої темпоральності, де важливими залишаються не так колізії / опозиції / аргументи, як візії, спостереження, зорові враження... Тому в цьому творі звичний (чи очікуваний тут) ліризм часто поступається місцем іронії, гумору, що не дає опуститися до блоківської розчуленості, часом якійсь по-особливому забарвленій серйозності, яка урівноважує бурлескні інтонації, наявні на сторінках поеми-балади. Натомість видима м'якість оповіді, що диктує відповідну поетику, несе в собі великий потенціал упевненості в тому, що *«Не можна брати істину в оренду / і сіяти на ній чортополох»*. Так описово-м'яка тональність із блискітками сміховинної культури, зосереджуючи увагу читача на пейзажах, деталях побуту, візуальних враженнях тощо, переростає в тональність незаперечності самої ідеї щодо власного коріння, яку годі заперечити, — попри те, що земля ця має трагічну історію: *«Які тут не прокочувались орди! / Яка пройшла на землях цих біда!»*. Час таким чином набирає історичної протяжності, «засіяної» подіями, що випробовували на міць цю благословенну землю; він не залишається анонімним, безособовим, а має свій антропологічний вимір, «людське» наповнення, а тому долинає до нас як живе, насичене, повносправне.

Не можна оминати увагою й драматичну поему «Дума про братів неазовських» — одну з окрас збірки «Сад нетанучих скульптур» (1987), яка проектує досить простий фольклорний сюжет утечі з неволі на тему зрадництва-відступництва з усіма його далекосяжними наслідками, однак наче «перелицьовує» його, створюючи «філософську антитезу» (М. Слабошпицький) до відомої народної думи. Дзеркальність цього сюжету (якщо в народній думі старші брати заради порятунку зрікаються молодшого, то у творі Ліни Костенко молодий козак Сахно Черняк добровільно здається в полон, аби розділити вирок зі своїми старшими побратимами: *«...А ми ж не із неволі, ми — у смерть»*) має свою контр-ідею: *«Ми ж не брати азовські...»*. Це наче спокута за зраду тих, хто «рятує шкуру» ціною підлої зради:

«Нас видали свої. Легким хотіли коштом відкупитись — скрутили двох, мовляв, це винуватці...». Жертовність ціною смерті несе велике морально-етичне навантаження у вимірах ширших, аніж локальний випадок: спокутувати гріх відступництва інших, аби довести високий моральний дух нації, її духовну спромогу до єдності й готовності обороняти рідну землю. Фактично авторка *реабілізує час*, заповнюючи його іншими конструктами, ніж це бачимо у фольклорній антитезі, що дає додатковий антропологічний вимір, наповнює художній простір твору іншими морально-етичними домінантами. Вони й розгортають час вибору як час високого служіння — ідеї, народу, побратимам. Однак письменниця охоплює й значно ширший обшир пошуку ідентичностей: її цікавлять і «народи із околичних безмеж» — саме тому з'явилася поема «Циганська муза» з головною героїнею поетесою Папушею — своєрідна художня проекція долі митця в контексті бездержавного народу. Внутрішня драма талановитої людини, розіп'ятої між потребою самовираження й обставинами («*Поезія? Народ? Це видумали люди. Це в'яже до землі. А ми — кочівники*»), знову повертає до проблеми історичного коріння, державності як запоруки самореалізації творчої особистості. Тема бездержавності ромів апелює до проблеми колоніального народу на теренах України і фокусується у відомих рядках, що віддзеркалюють внутрішню драму самої письменниці: *«Але ж, але ж, але ж!.. Народ не вибирають. / І сам ти — тільки брунька у нього на гіллі. / Для нього і живуть, за нього і вмирають, / Ох, не тому, що він — найкращий на землі!»*. Так час індивідуальний екстраполоється на час колективний (час державної/бездержавної нації), що дає право говорити про взаємозалежність цих темпоральних одиниць, їх наповненість творчим потенціалом. Особистий (суб'єктивний) і суспільний (об'єктивний/анонімний) час мають тут різну смислову транскрипцію. *«Програвши на співучій тятиві / історію...»*, Ліна Костенко, власне, запропонувала свою версію «ідеологічної деколонізації», яка фактично сприяє «від-

новленню зв'язків звільнених народів (з-під гніту тоталітарних режимів — Л. Т.) зі своєю довгою, традиційною пам'яттю, яку ці режими в неї конфіскували, зруйнували або перекрутили» (П'єр, 2014, 262). Тож розвиваючи світову «традицію пам'яті», вона зосереджує увагу на пошуках і ретставрації, так би мовити, «гнаної правди» (С. Яворський, Г. Сковорода) національної ідентичності, в реаліях українського буття: трьохсотлітнього поневолення й боротьби за власну державність.

Доля митця — це його реалізація (а краще сказати — розгортання) в часі — через художні твори. І він, митець, лише тоді здобувається на статус великого, коли йому пощастило «вийти за межі своєї епохи й сягнути іншої епохи, яку не судилося було бачити нікому з його сучасників» (Гайденко, 1997, 65). У цьому контексті вічності національна історія — це «сонячне сплетіння» творчості Ліни Костенко, серединне кільце виплеканого в неї древа авторської історіософії, її осердя. Але має вона ще й інші смислові «кільця», без яких неможливо скласти повну картину її поетичних доторків до минулого, особливо у його прогностичних практиках. На переломі століть письменниця вдається не до «суду» попередньої історії (свої присуди їй вона давно вже озвучила), а до болючого входження у стан «випробування історії», яка попри всі апокаліптичні передчуття й очікування «демонструє межі можливої іншоякісності нашого майбутнього» (Козеллек, 2005, 161). Не зраджуючи лінії «барикадознавства» (і це не лише метафора, а й один із напрямків історичної нарації, освоєний та актуалізований за допомогою художньо-образних засобів від 1960-х рр.), ставить нові «діагнози» суспільству, визначаючи адекватність індивідуальної та національної самоідентифікації й міру пасіонарності своїх сучасників. Тому такою важливою видається лекція, що її письменниця прочитала в університеті «Києво-Могилянська академія» 1 вересня 1999 р. Текст цієї лекції побачив світ окремою книжечкою «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала» (1999). В соціокультурному просторі

України, всупереч великому «потенціалу надмірних утопій» (Р. Козеллек), прозвучав оптимістичний голос, покликаний допомогти суспільству вибратися з нетрів безплідних рефлексій і руйнівних самокатувань і заявити: «Але попри все ми є! Є як нація. Як народ. Як держава — а не тільки як заявка на історичне майбутнє. Використавши архетипний сюжет із казки Андерсена “Снігова королева”, письменниця апелює до ефекту дзеркала, створеного лютим чортом, яке мало надзвичайну властивість: все добре й прекрасне «зменшувалося в ньому до неможливого», а все погане й негідне — виступало «чіткіше й здавалося ще гіршим» (Костенко, 1999, 30). А ще великої шкоди завдавали мільйони скалок, які розлетілися світом й засліплювали людям очі. Цей промовистий образ допоміг письменниці вказати на «дефект головного дзеркала», здатного спотворювати реальність — і час довів підставовість цих застережень. Вона не закликала нас стати перед єдиним «дзеркалом», створеним «керівною волею» власть імущих чи інших ідеологів-пророків (цей досвід уже відійшов у минуле), а тільки наголошувала, що не треба чекати, «щоб хтось вам зробив ваше власне індивідуальне дзеркало і вмонтував його в систему суспільних дзеркал», бо кожен мав зробити це сам (Костенко, 1999, 31). Авторка апелює до *гідності* громадян, звертаючи увагу на «больові точки» *актуальної самосвідомості*, яка так драматично моделює національну ідентичність. Адже в новітній історії України стало мало не правилом доброго тону вишукувати деструктивний негатив у ментальності української нації. З-поміж основних спотворених відображень першим вона називає «дуже несимпатичний силует» — націю на колінах і, відповідно, постійні заклики підвестися з колін. Так само насторожував письменницю й інший (другий) новостворений міф — мовляв, наша нація спить. Позаяк це стан хворобливий (як і анабіоз), то, за її нагадуванням, варто пам'ятати про те, що закінчиться таке може фатально. Третім лейтмотивом нашої незалежності, як вона небезпідставно спостерегла, ста-

ли Винниченкові кинуті колись зопалу, а потім надміру тиражовані слова про те, нібито нашу історію не можна читати без брому, що загання наших «співвітчизників у комплекс причетності до ексклюзивних жажіть нашої історії» (Костенко, 1999, 18), яка насправді є нітрохи не гіршою від історій інших народів. І четвертий лейтмотив, що є фатальною помилкою українських політиків, зводиться до такої до болю знайомої сентенції з лексики представників вищого ешелону влади: відродимо економіку, а тоді вже, мовляв, настане час духовного відродження. А всі ці сформульовані в письменниці «рахунки», виставлені українському суспільству, перейняті тривогою через адаптований розум української нації, який «збляк, призвичаївся, втратив свою енергетику», тоді як розум ув'язнений, поневолений «ще може якось стрепенутися і вдарити крильми об ґрати» (Костенко, 1999, 21). Цю тезу актуалізували згодом два українські Майдани — Помаранчева революція та Революція гідності, а також широкий волонтерський рух від початку російсько-української війни, у просторі й колізіях яких і формувався пасіонарний простір національної ідентичності. Фактично в тій лекції йшлося про проблему системної кризи гуманітарної сфери, яку Ліна Костенко назвала ще *кризою сприйняття*, коли, додаймо, символічна реконструкція минулого в теперішньому, що формує індивідуальні й колективні ідентичності, виявляється через два аспекти — соціальний і трансцендентний (особистісний). Причина цієї кризи прозвучала з її уст того ж таки 1999 р. під час виступу в Київському будинку вчителя на тему «Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу»: «Криза не через те, що ніхто нічого не робить. Ні, робиться багато. Але справа ще й у рецепціях: суспільство не сприймає наших зусиль. Ми переживаємо кризу сприйняття. Останнім часом по телебаченню український народ почали називати “великій немой”. Я боюся, що так оглушили цей народ, що він скоро стане “великій глухой”. Він уже не чує життєво важливих проблем» (Костенко, 1999). Одні-

єю із чільних мотивацій цих роздумів про «дефект головного дзеркала» стали, безумовно, не тільки претензії до сучасників, які легковажать своєю національною гідністю, а й спроба *реабілітації історії* (а відповідно й реабілітації часу минулого), хай важкої, трагічної, але нічим не гіршої, ніж в інших народів, зокрема європейських (тут письменниця наводить цілу низку переконливих прикладів). Її основний посыл сучасникам і майбутнім поколінням вкладений у тезу: «Кожній нації є за що посипати собі голову попелом. Тільки не треба тим попелом запорошувати очі наступних поколінь. Ніхто з нас, нині живущих, не може нести відповідальності за давні неспокутувані гріхи. Але кожен з нас зобов'язаний їх не повторити і не примножити» (Костенко, 1999, 19). Мазохізм як риса національної ментальності викликає в Ліни Костенко різке несприйняття й заперечення, адже він бере витоки з підімперського минулого, коли Росія в своєму імперському дзеркалі показувала Україну як Малоросію. Але «не треба гатити по ньому кулаком, розбите дзеркало — це погана прикмета. Треба просто поставити своє, а воно подасть Україну зовсім в іншому світлі», — наголошує письменниця (Костенко, 1999, 24). Побудовані на фактографії блискучі пасажі про специфіку російсько-українських стосунків і версію історії, що її викривили російські вчені-ілюзіоністи, які у своїй рецепції світу користуються не дзеркалом, а намальованою на експорт міфологеєю, роблять цю лекцію особливо переконливою — і не в останню чергу завдяки постійним звертанням до тез І. Канта, Ф. В. Ніцше, Ж.-Б. Шерера, відомих представників світової культури.

Однак історіософська позиція Ліни Костенко передбачає також розумний баланс самокритики / гідності. Інакше не прозвучали б такі її слова: «Тож чи не час навести такий кантівський об'єктив на цю націю, — невже там відіб'ється та її фізіогномія, яку так гірко змалював колись Пантелеймон Куліш, — фізіогномія народу «без пуття, без чести, без поваги?»» (Костенко, 1999, 28). Резюме письменниці, сфор-

мульоване як думка про те, що настав «цей найвищий час» для народу — повернути йому його історію, його мову, його культуру, адже все це «віками нищила імперія як визначальні чинники його національної ідентичності» (Костенко, 1999, 28), базується на тезі: «Ми найкращі, нам найгірше, — в історії цей принцип не годиться» (Костенко, 1999, 29). Йдеться про *актуальний* (у трактуванні письменниці — «найвищий час») час звіряння історичного годинника, механізм якого заіржавів і через те сам годинник дає відчутний збій. Проблема, яку актуалізувала Ліна Костенко, залишається актуальною в часах найновіших: є потреба нарешті скоригувати оптичну систему, модернізувати обслуговування, налаштувати самих себе на сприйняття власного неспотвореного відображення в головному дзеркалі: «Бути відкриттям для світу, а не морально ущербним народом в абераціях чужих віддзеркалень» (Костенко, 1999, 15). «Телескопом», що має відповідну оптичну систему, зокрема й головне дзеркало, письменниця цілком слушно вважає — для будь-якої нації — весь комплекс гуманітарних наук із літературою, освітою, мистецтвом — у «їхній інтегральній причетності до світової культури і, звичайно ж, у своєму неповторно національному варіанті» (Костенко, 1999, 7) і в «складному спектрі цих дзеркал і віддзеркалень суспільство може мати об'єктивну картину самого себе і давати на світ невикривлену інформацію про себе, сфокусовану в головному дзеркалі» (Костенко, 1999, 13). Такий розлогий аналіз ментальної ситуації, що її діагностувала Ліна Костенко, зовсім не виходить поза межі проблематики *конструктивної темпоральності*: хоча її голос звернений до аберацій української свідомості, він, проте, окреслює проблемне поле в історичній часовій вертикалі *минуле / теперішнє / майбутнє*, де одне моделює інше. Звідтоді український народ епізодично виходив із «летаргічної млявості» (що засвідчують Помаранчева революція та Революція гідності), однак проблема саморецепції й ретрансляції у світ як *творення нової історії України* та формування національної

ідентичності в найширших верствах населення залишається гостро актуальною.

Історія завжди була для Ліни Костенко не тільки компе-ндіумом фактів, подій, переживань, а й «інтелектуальною спокусою» (С. Кримський). Адже за написанням цих творів — великі зусилля інтелектуальної пошукової праці, робота з документальними джерелами — і не тільки як спроба її «переписати», «скоригувати», «вирівняти», «розставити всі точки над і», «виправдати» або ж «прикрасити». Всі ці моделі інтерпретаційних перевитрат беру в лапки, бо вони не належать до пошуку тієї «третьої «правди» буття, про яку С. Кримський писав як про намагання, шукаючи рівноваги між, умовно кажучи, добром і злом, прийняти «досвід інших можливостей» (Кримський, 2003, 231). Ідеть-ся фактично про визначення меж персональної відповідальності історичних осіб. Ця відповідальність завжди зако-рінена, за Ліною Костенко, в національну онтологію, в те національне буття, яке є не тільки простором, а й основою ідентифікації і яке в історії України завжди було й залишається об'єктом чужоземних зазіхань. Саме під омофором національної відповідальності здійснює вона свою мету за-повнення лакун українського історичного буття, яке сакралізує на противагу багаторічному колоніальному становищу України. Ця спонука «реабілітації історії» з позиції «скривдженої нації», чию історію спотворювали впродовж століть на догоду імперським амбіціям північних сусідів, звісно ж, лежить у площині ідеологічно-соціальної, соціо-культурної. Однак є й темпоральний бік цієї спонуки, адже останніми десятиріччями минуле стає дедалі більш «актуальним», що пов'язано з процесами «національного ренесансу» (С. Кримський). Її спроба вдатися до прочитання «інваріантного змісту досвіду нації» (Кримський, 2003, 217) — це спроба змінити не так цю проминулу історію з усіма її драматичними, а то й трагічними наслідками, як *скоригувати майбутнє* за допомогою «адекватного розуміння» минулого. Тому з погляду *конструктивної темпоральності* це

завжди діалог минулого з майбутнім — через посередництво сучасного. «Ймовірність передбаченого майбутнього виводиться перш за все із заданих наперед реалій минулого, незалежно від їх наукового осмислення, — підкреслює Р. Коззелек. — Усьому передує діагноз, що вбирає в себе дані досвіду. Під таким кутом зору простір досвіду, відкритий у напрямку майбутнього, сам розгортає перед нами горизонт очікувань. Надбання досвіду створюють можливість для прогнозів і направляють їх» (Коззелек, 2005, 359). Це спостереження певною мірою ілюструє роман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» — як передчуття-передбачення новітньої російсько-української війни, яку розпочав наш північний сусід 2014 р. (див. Тарнашинська, 2018). «Привілей минулого», такий активний у поетичній творчості Ліни Костенко, втрачає тут свої позиції під тиском самого часу — через залученість у тотальність теперішнього та відчуття загрози майбутньому. Адже в «повітрі» твору висить примара війни, ба більше, третьої світової. «Дати прогноз — уже означає змінити ситуацію, з якої він народжується» (Коззелек, 2005, 359), — такою настановою живиться симптоматика, що її актуалізувала письменниця, й, на жаль, не надто врахували сучасники.

Позиція «третьої правди», за С. Кримським, народжується в процесі діалогу й дає змогу «поглянути на змагання певних ідей, так би мовити, “зверху”, тобто критично...» (Кримський, 2003, 231). І йдеться тут не про роль арбітра, а радше, роль креатора, який уміє спонукати опонента або до усвідомлення власних протиріч, або до узгодженої думки. Отже, з ким веде уявний діалог Ліна Костенко? Звісно, з радянською історіографією, з усіма оптичними аберациями, хибними поглядами, шаблонами, викривленнями, які прищеплювала ідеологічна імперська пропаганда підколоніальній свідомості українця. Фактично це можна трактувати як спробу поетеси подолати «недугу десинхронізації» (Вольфганг Десперт), тобто неспроможність розв'язати «проблеми синхронізації» — у цьому контексті синхронізації ін-

дивідуального часу пасіонаріїв, яких сама історія висунула на чільні ролі в суспільстві, і соціального часу етносу, який «освоює» цей час у свій, універсальний спосіб. Історіософські погляди Ліни Костенко доводять, що у вимірах національної історії анонімність часу втрачає свою універсальність й розгортається в різних специфічних проявах. Письменниця намагається надати історичним подіям онтологічного статусу. Навіть більше, вона сакралізує історію як підвалину — канву буття народу. Концепція її близька до «філософії історії» (термін Вольтера) — гегелівської інтерпретації історичного процесу й історичного пізнання, яка концептуалізує три поняття в такій послідовності: *народ, держава, герой*.

«Відмінність між нинішнім і минулим полягає в тому, що усвідомлення нинішнього та знання минулого кращим способом і більшою мірою може продемонструвати саме минуле», — небезпідставно писав Т. С. Еліот (Еліот, 1986, 479). У цьому спостереженні закладено потенціал інтерпретації минулих подій, з огляду на майбутнє. Потенціал, суб'єктивований особистістю інтерпретатора, особливо якщо це стосується письменника з його власним обширом знань, уявлень, переконань, інтуїтивних відчуттів і прозоринь, помножених на «переплавлення» художньою свідомістю з її багатим арсеналом художньо-образних засобів. Художньо синтезуючи різновиди колективної пам'яті — етногенетичної, історичної, соціальної тощо, ошляхетнюючи їх пам'яттю індивідуальною, поетеса створює таку історіософську модель, у якій співіснують *буття-у-собі* та *буття-у-світі*, подане крізь призму формування та кшталтування національного як домінантного у просторі різних, часто антагоністичних ідентичностей. Її ліро-епіка працює на становлення національно окресленого часопростору, де відбувається темпоралізація концептуальної ідеї національної тожсамості й «опросторення» національного духу / духовності. Йдеться про конгломерат свого часу як можливого шансу та живої волі — саме вони постають «дійовими осо-

бами» історіографії Ліни Костенко, оскільки, за Г. В. Ф. Гегелем, воля є сутністю духу. Письменниця провадить діалог не тільки з конкретними подіями та їхнім слідом в історії, а й із часом, що видозмінює співмірність цих подій і самої історії, яка насправді є процесом «усвідомлення волі» (Гегель) у просторі ідентичностей, відповідно до дистанції між нашим «тепер» і нашим «тоді» події.

Однак уже тепер, на схилі літ, Ліна Костенко щиро зізнається, що замірялася зробити більше: мала великий проект із наміром подати історію України у драматичних поемах, історичних романах, «протягнути крізь віки нитку історичної пам'яті» (Кир'ян, 2010, 9). Цей епічний задум був для неї несилуваним, органічним, внутрішньо відчутим: «...я в історії живу. Вільно входжу в будь-яке століття — це теж моє...» (Кир'ян, 2010, 9). Досить відверто прокоментувала вона свій нереалізований задум під час круглого столу «Поетія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних», який 2005 року організував Національний університет «Києво-Могилянська академія» з нагоди її попереднього ювілею. Даруйте мені розлогу цитату, але вона щонайкраще передає почуття поетеси: «...Лариса Брюховецька зазначила, що “ми всі недооцінили версію історії, яку написала Ліна Костенко”. І вона має рацію, бо відчула, що в мене є своя версія історії. І її ніхто не прочитав. “Маруся Чурай”, “Берестечко”... У мене був цілий комплекс історичних романів, — лежать папки... Я хотіла дати всю українську історію в строфі. Ямб — то ямб. А спробуйте верлібром написати історичний роман! Хто його буде читати?! Я хочу це подати так, щоб це всі читали і не знали, власне, чому це все так западає в пам'ять?! Був у мене такий задум — дати всю українську історію — від початку до кінця. Через що є в мене “Древлянський триптих”, через що “Скіфська одиссея”... XIX століття — хотілося це дати через Потебню одного, Потебню другого, — того, що в Польщі загинув. Я хотіла дати Розумовських. Я хотіла й XX століття дати... <...>. Ювілей — це підсумки. Так от, підсумки в мене особисто дуже сумні, а

висновки — невтішні...» ((Костенко, 2005, 104–105). Попри те, що такий грандіозний проект, який видається наміром реалізувати своерідну «ексклюзивну претензію на всеосяжність» (Козеллек, 2005, 216), із певних причин реалізувався лише частково (див.: Костенко, 2005), все ж можемо говорити про струнку історіософську концепцію Ліни Костенко: свій історико-персоналістський підхід поетеса розгортає завдяки баченню історичної місії й історичної потуги українського народу як «поняття метафізики романтичного періоду» (слова М. Прицака про історіософську концепцію М. Грушевського) через непересічну постать, «крізь духовний вимір і долю якої бачиться національна історія в її драматизмі й героїці, в багатостраждальності української землі» (Дзюба, 2007, 536–536]. В одному випадку це Маруся Чурай, легендарна поетеса з народу, чії пісні дають уявлення про естетичний вимір Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, «вічні питання людського духу, що постають не абстрактно, а в усій предметній конкретності національного буття» (Дзюба, 2007, 537) (історичний роман «Маруся Чурай»), в іншому — Б. Хмельницький в атмосфері програного бою під Берестечком (історичний роман «Берестечко»), уроки якого полягають в усвідомленні історичної поразки у контексті «психологічної вічності» (І. Дзюба), що її відтворює поетеса. Вдалих вислів І. Дзюби передає квінтесенцію темпоральної специфіки світобачення Ліни Костенко: психологічна вічність як категорія суб'єктивна перетворює анонімний / об'єктивний суспільний час на персональний / суб'єктивний час персонажа цієї історії, яким (персонажем) і є сама Ліна Костенко з її непростим творчим шляхом і складною системою історичних дзеркал.

З того, як сама поетеса бачить історичний «зв'язок часів», впливає переконання, що вона далека від «ідеології всюдисущої пам'яті» й «тотальної консервації», яку ще П'єр Нора називає поминальною. Адже така «ідеологічна пам'ять» стосується насамперед відзначення пам'ятних дат, «часто диктує робочий календар залежно від днів наро-

джені, столітніх роковин або ювілеїв», що, стимулюючи інтерес до історії, все ж перетворюється на «обов'язкове ставлення до минулого» як «поминання» з його замиканням «на своїй власній трагедії» (П'єр, 2014, 265), — це та «політизована пам'ять», за визначенням істориків, якої справжній митець всіляко уникає.

І насамкінець — про незаперечне відчуття трагізму у світовідчутті Ліни Костенко. «Коли в історичному русі <...> виходити не з тимчасових інтересів, а з надчасового світогляду, — тоді цей світогляд повинен бути “трагічним”, — підкреслював Д. Чижевський. — Бо інакше — безпринциповий оптимізм “історичних іменинників”, на яких “зачекає історія”, що не почувають глибокої потреби й високого сенсу історичної творчості. Коли великі історичні завдання упущені *свого* часу, коли їх розв'язання замінено боротьбою за дрібні та “настирливі” інтереси, тоді пройде без сліду й та година, в яку *можливо* буде велике. Благодать не чекає, доля закамєніє нерухома. “Толците и отверзется”. Але як немає завше живої волі, завше живої — в свідомості трагізму історичних перспектив, — то й усі двері історії залишаються зачиненими *назавше*» (Чижевський, 2005, 12–13). Жива воля, що її письменниця підносить до рівня національної ідеї, віра у «благодать», яка, на її думку, не чекає на байдужих, відчинять нам «двері історії» в щасливе майбутнє. Зрештою (знову ж таки за С. Кримським), над «життям та смертю» сходить як символ «третьої правди» Вічність... Та Вічність, із якою в Ліни Костенко свої порахунки...

Література

1. Гайденко, П. (1997). *Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века*. Республика.
2. Деррида, Ж. (1999). *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля* (С. Кашина, Н. Суслов, Пер.). Алетейя.
3. Дзюба, І. (2007). Ліна Костенко. У кн.: І. Дзюба (Ред.), *З криниці літ: у 3-х т. Т. 3* (с. 534–546). Вид. дім «Києво-Могиллянська академія».
4. Дзюба, І. (2010). Пишеться «Велика книга нашого народу»... У кн.: Л. Костенко, *Берестечко: Історичний роман* (с. 185–205). Либідь.
5. Диалоги культури. Інтерв'ю с М. Л. Гаспаровим. (1992). *Вопросы философии*, 3, 131–134.
6. Элиот Т. (1986). Традиция и индивидуальный талант. У кн.: Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века* (с. 476–483). Прогресс.
7. Ільницький, М. (2005). Три випадки з практики. У кн.: Т. Шаповаленко (Ред.), *Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу 18 березня 2005 року* (с. 23–27). Вид. дім «Києво-Могиллянська академія».
8. Дончик, В. (1995). *Історія української літератури. XX століття: у 2-х кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960–1990-ті роки*. Либідь.
9. Кир'ян, Н. (2010). Немає часу на поразку. *Слово Просвіти*. <http://slovoprosvity.org/2010/03/25/nemaie-chasu-na-porazku/>
10. Козеллек, Р. (2005). *Минуле майбутнє: про семантику історичного часу*. Дух і літера.
11. Костенко, Л. (2005). «А може й гординя — гординя великої гіркоти». У кн.: Т. Шаповаленко (Ред.), *Поезія Лі-*

- ни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу 18 березня 2005 року* (с. 97–105). Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
12. Костенко, Л. (1999). *Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала*. Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
 13. Костенко Л. (1999, 11 листопада). Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу. *Українське слово*.
 14. Кримський, С. (2003). *Запити філософських смислів*. Парапан.
 15. Кримський, С. (2008). *Під сигнатурою Софії*. Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
 16. Крымский, С., Парахонский, С., Мейзерский, В. (1993). *Эпистемология культуры: введение к обобщенной теории познания*. Наукова думка.
 17. Кузин, И. (2004). *Маски субъекта. Стратегии социальной идентификации*. Изд-во С.-Петербург. гос. ун-та.
 18. Лотман, Ю. (2004). *Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Искусство-СПБ.
 19. Мамардашвили, М. (1996). *Необходимость себя: введение в философию: доклады, статьи, филос. Заметки*. Лабиринт.
 20. Мейзерська, Т. (1997). *Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка*. Астропринт.
 21. П'єр, Н. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять* (А. Рєпа, пер.). Кліо.
 22. Панченко, В. (2010). Богдан Хмельницький. Катарсис. У кн.: Л. Костенко, *Берестечко: Історичний роман* (с. 207–2017). Либідь.
 23. Панченко, В. (2005). Поема Ліни Костенко «Скіфська одісея»: полеміка з Олександром Блоком. У кн.: Т. Шаповаленко (Ред.), *Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу 18 березня 2005 року* (с. 17–22). Вид. дім «Києво-Могилянська академія».

24. Смілянська, В., Чамата, Н. (2000). *Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка*. Вища школа.
25. Тарнашинська, Л. (2017). Ліна Костенко: «А вірші — ридають...». У кн.: Л. Тарнашинська (Ред.), *«Шевченко — поет сучасний»: Прочитання крізь призму шістдесятництва* (с. 34–51). Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
26. Тарнашинська, Л. (2018). Постмовчання, або Друге велике повернення Ліни Костенко: пошук нових темпоральних кодів. У кн.: В. Сулима (Ред.), *Ізборник 2012–2016: Дослідження. Критика. Публікації* (с. 169–202). Вид. дім Дмитра Бураго.
27. Тарнашинська, Л. (2008). Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду. У кн.: Л. Тарнашинська, *Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології* (с. 234–249). Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
28. Фукуяма, Ф. (2004). *Конец истории и последний человек* (М. Левина, пер.) Издательство АСТ.
29. Чижевський, Д. (2005). На теми філософії історії. У кн.: В. Лісовий (Ред.), *Філософські твори: у 4 т. Т. 2: Між інтелектом і культу-рою: дослідження з історії української філософії* (с. 7–13). Смолоскип.
30. Чопик, Р. (2012). Леся пояснює Ліну. *Дивослово*, 2, 37–39.

Наталія Висоцька

**ЛІТЕРАТУРНО-СЦЕНІЧНЕ
ІДЕНТИФІКУВАННЯ
МІСЬКОГО ПРОСТОРУ:
«КАРТОГРАФУВАННЯ» ЧИКАГО
У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США**

У результаті «просторового повороту» в гуманітаристиці останньої третини минулого століття посилилася увага до другого компоненту часопросторового континууму, тобто «простір було визнано так само багатим на інтерпретаційно-світоглядні смисли, так само гідним уваги як ключ до пізнання культури та людської душі, як час» (Кабанова, 2018, 41). Одним із наслідків цього епістемологічного зсуву став активний розвиток нових відгалужень компаративістики, зокрема, геокритики, яка доповнила більш звичні для літературознавства практики «літературного картографування» як вивчення способів, за допомогою яких той чи той письменник створює власну карту (соціального) простору (Р. Теллі). У цій розвідці їхнє застосування спрямоване на вихід за межі конкретного твору і складання міні-каталогу літературних образів Чикаго в сучасній американській драмі, що є одним із завдань геокритичного підходу, який, на думку його розробника Б. Вестфалія, насамперед «дає змогу окреслити літературний вимір місць та створити фікційну картографію людських просторів» (Westphal). Зазвичай, зважаючи на інтенсивну розробку образу цього міста в літературі США, йдеться лише про крихітний «сегмент» такого каталогу, створення якого є справою майбутнього. Водночас доцільною для цього дослідження являється й запропонована в Ф. Моретті методологія графічної або словесної розбудови просторових схем/мап літературних творів як інструментів виявлення дії соціальних сил (Moretti, 2007, 35–66).

Американська словесність з її первинним пафосом «приручення» / присвоєння безкрайніх просторів «нового» континенту завжди виявляла особливу чутливість до досконалості текстуальних топографій. Адже саме колоніза-

ційні процеси нового часу спричинили потребу в якомога точніших картографічних репрезентаціях територій як, за Дельозом та Гваттарі (2010), рівня, перехідного від хаосу природного середовища до упорядкування «сил землі». У той історичний момент, коли держави Європи почали переділ світу, перекроювання кордонів країн і завоювання колоній поставили на порядок денний принципове вдосконалення площинних проекцій простору. Колонізація північноамериканського континенту не стала винятком. За спостереженням А. Кейзіна, «в літературі цієї (себто американської — Н. В.) нації, відомої, передусім, відсутністю коріння, постійно наголошується на важливості відчуття місця» (Kazin, 1988, 8). Недарма Д. Г. Лоуренс починає свої славнозвісні нариси з класичної літератури США (1923 р.) з міркувань про генія місця: «У кожного континенту — свій великий геній місця <...> Різні місця на земній поверхні мають різну вітальну силу, різні вібрації, різні хімічні склади, різну полярність з різними зірками: назвіть це як хочете. Але геній місця — це велика реальність» (Lawrence, 1961, 12).

Закономірно, що в такій високо урбанізованій країні, як США, одним з улюблених просторів національної культури стає місто (від провінційного містечка до мегаполісу), яке в процесі культурної апропріації зазнає міфологізації та символізації. Як біблійна метафора образ міста побутував у первісному дискурсі пуритан-першопоселенців задовго до того, як ці форпости цивілізації вирости на «незайманому» континенті. Адже ці люди мріяли про побудову там Нового Єрусалиму, «міста на пагорбі» (у гнівних ереміадах цей ідеал протиставлявся дійсності — розбещеному «Новому Вавилону»). Як метафора окультурювання дикої природи (wilderness), з «дикунами-губільцями» включно, він відіграє важливу роль у текстах, що разом з проповідями закладали підґрунтя американської літератури, — подорожніх нотатках і так званій *promotion literature*, своєрідних рекламних брошурах із залучення імміграції до Нового Світу. Скажімо, капітан Джон Сміт у своєму «Описі Нової Англії» (1616) ста-

вить в один ряд такі принади Америки, як простір для «відкриття невідомого, зведення міст (підкр. моє — Н. В.), заселення місцевостей, просвіти невігласів, ...навчання доброчинності» (Smith, 1992, 10), тобто для переходу від «хаотично-природного» до «цивілізованого» стану. Далі урбаністичний топос постійно фігурує в американських текстах чи то як тло дії, чи то як повноправний «герой», займаючи різноманітні позиції на аксіологічній шкалі між полюсами захопленого прийняття (як демократичний простір ширших можливостей, технічного прогресу, звільнення від репресивності традиційних форм співжиття) та безумовного засудження (як демонічний простір втрати моральних цінностей і норм, дегуманізації, механістичності, самотності тощо).

Театр і драматургія, які через об'єктивні історичні обставини пізно приєдналися до грона американських мистецтв, є продуктом власне міської цивілізації. «Саме там, де знаходилися найбільші американські міста <...> об'єктивно існували найсприятливіші умови для розвитку театру і драми» (Коренева, 2000, 515). Проте рання драматургія США майже не помічала сучасного міста як елемента творення смислів, шукаючи національну специфіку в інших просторово-часових координатах. Коли ж воно (наприкінці позаминулого століття) зрештою заявило про себе на сцені, відзеркалюючи соціально-економічні зміни в американському житті (п'єси К. Фітча, В. В. Муді, Д. Беласко та ін.), то постало в ролі більш-менш нейтрального «задника» дії. Видається, що образ міста став функціонувати в драматургії США як активний смислотворчий елемент лише після її справжнього народження, датою якого прийнято вважати липневий день 1916 р., коли в театрі «Провінстаун Плеєрс» відбулася прем'єра одноактівки майбутнього трансформатора американського театру Юджина О'Ніла.

Траекторія зображення міста на національній сцені в цілому збігається з поворотами та зигзагами трактування цієї теми в західній культурі ХХ ст. (хіба що з поправкою на ультра-урбаністичність великих американських міст з їх-

ньою, кажучи словами Ж. Бодріяра, «блискучою суперструктурою», «дикою, нелюдською архітектурою, яка тяжіє над людиною», «божевільною вертикальністю») (Бодрияр, 2000, 84). Скажімо, естетика експресіонізму 1920-х рр. нерозривно пов'язана саме з урбаністичними ритмами, барвами, звуками, і зовсім не дивно, що створені в її річищі твори драматургії актуалізують різні, як правило, негативні аспекти семантики міста. У г'єсі Елмера Райса «Вулиця» (1929, Пулітцерівська премія) Нью-Йорк постає в образі галасливого багатонаціонального вулика, де долі тисяч звичайних людей перетинаються на хвилику, щоб потім повернутися у звичну колію. В його ж «Рахівниці» (1923) та «Машиналі» (1928) Софі Тредвел сучасне механізоване місто залишається «за сценою», проте неблаганно зумовлює знеособлення або знелюднення персонажів. Упродовж минулого століття загальний напрям театрального розвитку унаочнив роль місця дії у продукуванні смислів твору. Расово-психологічний конфлікт драми Ю. О'Ніла «Всі діти Божі мають крила» (1924) не міг розгорнутися в іншому просторі, аніж перехрестя трьох нью-йоркських вулиць, «де квартали білих сусідять із кварталом чорних», де тягнуться «багатоквартирні чотириповерхівки з пожежними сходами», і де звуки великого міста «зливаються у безладний, безперервний вуличний гомін» (О'Ніл, 1971, 338–339).

Так само неможливо уявити собі п'єсу Т. Вайлдера «Наше містечко» (1938) без ретельно продуманої топографії Гроверс Корнерз; її конкретика необхідна для урівноваження універсальності цієї притчі про життя, кохання і смерть, бо надає вихідну точку для вписування будь-якого окремого життя до єдиного континууму буття, як у славнозвісній адресі з цього твору, — «Джейн Крофут, ферма Крофутів, Гроверс Корнерз, округ Саттон, штат Нью-Гемпшир, Сполучені Штати Америки, Північноамериканський континент, Західна півкуля, планета Земля, Сонячна система, Всесвіт, Боже творіння» (Wilder, 1957, 45).

У драматургії середини століття зберігається та сама тенденція. Досить згадати хоча б насичені символікою вступні ремарки до «Смерті комівояжера» (1949) А. Міллера, де маленький, «ламкий» будиночок Віллі Ломена губиться серед незграбних хмарочосів, які «тиснуть на нього з усіх боків» (Miller, 1995, 21). Або ж вулицю у бідному новоорлеанському кварталі Єлисейські поля з його «зухвалим шармом» (Williams, 1972, 115) і звуками блюзу, що весь час лунають з-за рогу, де розігрується смертельний двобій між Бланш Дюбуа та Стенлі Ковальським («Трамвай «Жадання» Т. Вільямса, 1949). Або лавки в Центральному парку — природній оазі серед штучного світу Нью-Йорка — як далеко не випадкове місце дії першої п'єси Е. Олбі «Що трапилося в зоопарку» (1958), побудованої якраз на зіткненні природності та штучності.

Предметом цієї розвідки є засоби моделювання міського (у цьому випадку чиказького) хронотопу в драматургії США другої половини ХХ — початку ХХІ ст., які «картографують» різні аспекти ідентичності міста («Родзинка під сонцем» Л. Генсберрі (1959) і «парна» до неї п'єса Б. Норріса «Клайборн парк» (2011), мюзикл Дж. Кандера, Б. Фосса і Ф. Ебба «Чикаго» (1976) та «Сексуальні перверзії в Чикаго» (1977) Д. Мемета).

Як відомо, драма має двоїсту природу, належачи, з одного боку, літературі, а з другого — театру. Далекосяжні висновки з цього факту були зроблені лише нещодавно завдяки застосуванню такого теоретичного інструментарію, як структурно-семіотичні методи дослідження та положення рецептивної естетики. Попри автономність драматургічного тексту сьогодні він значною мірою розглядається як «сценарій» для вистави (бодай віртуальної, яку програє у своїй уяві читач). Як зазначає М. Я. Поляков (2001), «театральний текст є водночас і самодостатнім, і ні <...> Текст п'єси існує як самостійна оповідь і в той самий час є лише підґрунтям для сценічної дії», будучи водночас «замкненою, цілісною структурою і чимось відкритим, незавершеним —

предметом для подальших інтерпретацій» (80). Лише подія вистави у триєдності вербального тексту, сценічного рішення та глядацького сприйняття пропонує варіант прочитання п'єси, надаючи драмі відносної завершеності як явищу мистецтва. Підхід до театру з позицій семіотики (праці Е. Сурйо, А. Юберсфельд, П. Паві, Е. Марконі та А. Розетта, М. Паніні, Й. Ван дер Куна, М. Я. Полякова, Ю. М. Лотмана та ін.) передбачає розуміння вистави як «комплексного явища, пов'язаного з одночасним функціонуванням низки семіотичних систем» (Поляков, 2001, 76). «Власне кажучи, — констатує Ю. М. Лотман (2002), — єдиний текст вистави складається принаймні з трьох достатньо самостійних субтекстів: словесного тексту п'єси, ігрового тексту, що його створюють актори та режисер, і тексту образотворчомузичного та світлового оформлення» (421). Отже, всі семантичні компоненти драми, зокрема образ простору, мають бути проведені крізь кожен із цих кодів, набуваючи таким чином кроссистемного характеру. Позаяк далі йтиметься лише про один із них (вербальний), без розгляду можливих сценічних версій п'єс, то тут коректніше говорити про драматичний простір. Згідно з поглядами П. Паві (2006), його проекція вибудовується на підставі ремарок драматурга і просторових вказівок, що містяться в діалогах (т. з. словесна декорація), внаслідок чого «у кожного глядача виникає особисте суб'єктивне уявлення про драматичний простір» (357). При цьому в тексті й паратексті п'єси містяться інструкції для постановника щодо структурування сценічного простору, позначеного «високою знаковою насиченістю — все, що потрапляє на сцену, набуває тенденцію наповнюватися додатковими щодо безпосередньо-предметної функції речі смислами» (Лотман, 2002, 410). У сучасному театрі ані вказане в тексті місце дії, ані сценографія, яка втілює його на кону, не є нейтральними, вони мають значне смислове навантаження, сприяючи інтелектуальному осягненню ідейно-філософської концепції автора/режисера та емоційній сугестії. На думку Анн Юберсфельд, сценічне мі-

сце дії конструюють постановник та читач п'єси насамперед на основі дидакалій, але при цьому не як пряму відповідність «реальній» одиниці простору, а як «образ просторових стосунків у суспільстві, що виникає в людській свідомості» (Ubersfeld, 1996, 116). При цьому зображені на сцені соціокультурні простори незмінно зазнають символізації. Зрештою сценічне місце дії завжди подвійне: воно постає, з одного боку, як ігрова зона, а з другого — як репрезентація конкретних, хоча й транспонованих умов життя людини (Ubersfeld, 1996, 117). Тому, говорячи про маркери міського простору, наявні в текстах п'єс, що їх аналізуємо, матимемо на увазі їхній символіко-метафоричний вимір як потенціал для сценічного втілення певного ідеологічно-образного комплексу.

Навряд чи коректно вести мову про існування в американській культурі єдиного «чиказького тексту» в тому сенсі, в якому це поняття використовує В. Н. Топоров (2009) у зв'язку з Петербургом, тобто як «гетерогенного тексту, якому приписують якийсь спільний смисл і на підставі якого можна реконструювати певну систему знаків, реалізовану в тексті» (Топоров, 2009, 658). Проте закономірно, на нашу думку, укладати множинні «тексти» Чикаго зі знаків, що кодують окремі твори і ґрунтуються на фактах, стереотипах і міфах, які створюють навколо нього, як і навколо будь-якого великого міста, неповторну ауру, де реальність змішується з вигадкою. Серед найпоширеніших імагологічних уявлень про цей потужний урбаністичний центр Середнього Заходу США — забарвлений соціальним протестом образ міста як невтомного (й жорстоко експлуатованого) трудівника (Е. Синклер, К. Сендберг); як фінансового магната (Т. Драйзер); як осередку корупції та криміналу (численні літературні та кінематографічні детективні тексти); як арени расових суперечностей (Р. Райт, Л. Генсберрі, Г. Брукс); нарешті, як типового мегаполіса з притаманним йому нівелиційним впливом на особистість, анонімністю, «самотністю серед натовпу». Подивімося, які з цих імагем затребу-

вані в сучасній драматургії і які поетикальні засоби слугують для їхньої реалізації.

П'єса Л. Генсберрі «Родзинка під сонцем» стала класикою американського театру ХХ ст. Вступна ремарка до неї лаконічно повідомляє, що дія відбувається в південній частині Чикаго — Саутсайді. Для кожного, ознайомленого з топографією міста, цієї вказівки досить, щоб зрозуміти: у творі йтиметься про чорношкірих. Історично склалося так, що райони на південь від річки Чикаго ще з часів масової міграції афро-американців на північ країни сформували гетто для темношкірих, яке наприкінці 1950-х рр. переживало добу занепаду. Постановник/сценограф, якому ці факти відомі, міг для створення сценічного «плану» Чикаго гаптувати по канві, запропонованій і в паратексті, і в тексті драми. Місто постає в «Родзинці...» як простір, прокреслений невидимими, але ретельно дотримуваними расовими «демаркаційними лініями». Дію зосереджено в його «чорній» частині, проте в тексті виникають ще два топоси: полярне щодо Саутсайду «місто білих» та прикордоння, що виходить за межі бінарного протистояння і є оскаржуваною територією. Саутсайд позиціонується як простір, фізично і психологічно непридатний для життя. Уже в початкових ремарках акцентовано часову динаміку локусу дії в напрямі його детеріорації. Докладний опис приміщення та меблів, які знали кращі часи, але «змушені слугувати потребам надто великої кількості людей протягом надто довгого періоду — і від цього втомлені» (Hansberry, 1995, 23), забарвлений гірко-сумною ліричною модальністю. Красномовною деталлю стає неодноразова згадка про тарганів як невід'ємний компонент цього середовища. Далі образ міста відтворюється в діалозі та дії (ті самі «словесні декорації»). Одним із прийомів впровадження його до тексту слугує вікно — медіативний простір, «що з'єднує замкнений світ помешкання з розімкнутим світом зовні» (Руднев, 2003, 360). На противагу цьому звичному визначенню герой п'єси Волтер відчуває себе ув'язненим у ширшому, але не менш обмежувальному

просторі гетто, і люди, яких він бачить через вікно, коли вони «мчать на роботу», сприймаються як учасники безперспективних перегонів по колу. Така саме безнадійна тональність лунає в репліці його матері: «Боже, немає нічого більш тоскного, ніж вид із цього вікна у негожий день, чи не так?» (Hansberry, 1995, 53). Беніта, представниця нової генерації чорних, несе Саутсайд у собі через незнищений акцент свого граматично правильного мовлення. Саме вона ставить діагноз своїй родині: «ми всі хворі на гострий геттоїт» (Hansberry, 1995, 59). Протилежний, на думку Волтера, аксіологічний просторовий полюс моделюють його враження від відвідин «білих кварталів»: «Мамо, коли я була в центрі, проходжу повз класні тихі ресторани, де сидять білі хлопці й обговорюють важливі справи... сидять і провертають мільйонні обладки... і багато з них виглядають не старшими за мене...» (Hansberry, 1995, 73). Окрім констатування об'єктивної нерівності по різні боки «кольорового бар'єру», тут закладається зерно ще одного конфлікту драми — трагічного зачарування Волтера матеріальним аспектом «американської мрії». Відлуння утопічного вітменівського бачення Америки як вільного безмежного геосоціального простору, що контрастує з жорсткими рамками расової детермінованості, чутні в монолозі Волтера. Він розповідає про те, як довго їхав ув автівці на південь і годинами бачив сталеливарні заводи з їхніми чорними трубами; наступного дня вирушив на північ і там дивився на вісконсинські ферми (Hansberry, 1995, 105). Але, стискаючись до розмірів гетто, простір міста втрачає перспективу — і геометричну, й соціально-психологічну. Ллюзорною альтернативою Саутсайду на мить стає вимріяний простір ідеалізованої Африки, проте справжній «вихід із гетто» у прямому та фігуральному сенсі авторка вбачає в руйнуванні освячених традицією расових кордонів. Ось чому найважливішого символічного значення набуває територія «між» — Клайборн-парк, «де немає кольорових», але де чорношкіра героїня купує будинок для своєї сім'ї. (Ця ситуація

ґрунтується на особистому досвіді драматургині, батько якої 1940 року виграв історичний судовий процес за право оселитися в «білому» районі Чикаго). У фіналі п'єси після вагань, сумнівів та погроз білих родина Янгерів усе ж таки зважається на переїзд, у такий спосіб роблячи внесок у десеґрегацію простору Чикаго і відповідно у зміну топографічних контурів міста.

2011 року Пулітцерівську премію отримала п'єса чиказького драматурга Брюса Норріса «Клайборн парк». Вже з назви — запозиченого в Генсберрі фікційного топоніму — очевидно, що автор узяв за точку відліку твір своєї знаменитої землячки. Після ознайомлення з текстом зрозумілою стає й мета цієї серйозної гри — полемічне загострення думки про невіршеність расової проблеми і в сьогоднішній Америці. У першому акті дія відбувається того ж таки 1959 року, створюючи контрапункт до подій оригіналу. Якщо бродвейська постановка «Родзинки...» дала змогу (білому) глядачеві побачити зсередини проблеми звичайної афроамериканської родини, що на той момент було нечуваною новацією, то Норріс, використовуючи персонажів та ситуації претексту, демонструє те, що могло — гіпотетично — паралельно відбуватися в білому середовищі, де відчули загрозу небажаного сусідства афроамериканців. У другій дії ми переносимося в наш час. Клайборн парк давно став «чорним», і вихідна ситуація обертається: тепер чорні, що складають більшість мешканців кварталу, виступають проти поселення там білої пари: адже це може бути сигналом до великомасштабної урядової акції з «витіснення» їх із престижного району. Отже, в обох театральних текстах міський простір, поділений уздовж осі «чорне — біле», залучений до бінарної расової опозиції, що підкреслює графічне (чорнобіле) оформлення обкладинок п'єс (інтермедіальний паратекст). Художній та моральний меседж обох авторів полягає в констатації того, що треба подолати цю опозицію, зокрема, і в просторово-топографічних координатах.

Чикаго Д. Мемета в «Сексуальних перверзіях...» моделюється за іншим принципом. Замість бінарних опозицій маємо справу з точковими локусами, згущеними в північних кварталах Чикаго (Нортсайд). Саме так визначене місце дії в авторській ремарці, яка передує тексту (Mamet, 1977, 3). На відміну від Саутсайду, ці райони Чикаго — діловий, комерційний і культурний центр мегаполісу, де працюють (а подеколи й мешкають) япі та «білі комірці». Невесела комедія Мемета — про руйнівний вплив механічної офісної рутини на сучасного міщанина у «Великому місті на озері» (Денні та Бернард реєструють вхідні-вихідні папери в якійсь фірмі), про спроби компенсувати порожнечу життя та самотність абсурдними еротичними фантазіями, про нетерпимість оточення до проблесків справжнього почуття (саме його й сприймають тут як «сексуальну перверзію»). Тож значущими в ідейно-образному полі драми постають топоси, що маркують сферу життєдіяльності персонажів: офіс, де вони виконують автоматичну роботу, що призводить до отупіння; тісні помешкання; бари та паби, куди вони приходять не так за розвагами, як у пошуках спілкування (у тексті згадано цілком реальні «Як-Зайс», «Грантс», «Коммонвелз»); відомий універмаг Маршал Філдс; міський пляж. Усе це розташоване в межах чи поблизу «Петлі» (the Loop) — історично сформованого неправильного кола, що охоплює осердя міста і проходить маршрутом знаменитої чиказької «надземки». Отже, інформація про те, що хтось працює в Петлі, має чітке соціальне послання: ця людина на шляху до непоганої кар'єри. В контексті п'єси, однак, замкнений світ Петлі набуває негативної конотації: він не такий безпросвітний, як світ афроамериканського Саутсайду, але прирікає своїх «в'язнів» на духовне животіння і внутрішню самотність. Монтаж коротких сцен, швидкі перестрибування дії з одного локусу до іншого створюють ефект запаморочливого темпу життя мегаполісу, що не залишає часу ні на справжнє переживання плінних миттєвостей, ні на самоаналіз, ні на розуміння Іншого. Отже, карта місько-

го простору виникає в читача п'єси внаслідок певної інтелектуальної операції: усі текстуальні топоніми неначе поєднуються в його уяві єднальними нитками. Сугестований у такий спосіб віртуальний «Чикаго» справляє враження зони відчуження, дегуманізації, амортизації душі. Зрозуміло, під час роботи над кожною конкретною постановкою її творцям доведеться шукати для цього концепту сценічний еквівалент, зберігаючи, наскільки можливо, авторські акценти.

Всесвітньо відомий мюзикл «Чикаго» (текст Ф. Ебба за участі режисера та хореографа Боба Фосса, музика Дж. Кендера) був створений 1976 року на основі однойменної п'єси М. Д. Воткінс (1926), що, зі свого боку, відштовхувалася від реальних подій (суперництва двох жінок-убивць за увагу преси). Горизонт очікувань читача формує ремарка «Чикаго, штат Іллінойс. Кінець 1920-х рр.», що активізує фонові знання про місто цього періоду як столицю безкарної злочинності. Це припущення підтверджується вступними словами Ведучого: він обіцяє глядачам історію, де будуть представлені «вбивства, жадібність, корупція, насильство, експлуатація, зради — загалом, все, що нам (підкр. мое — Н. В.) близьке й дороге» (Chicago, 1976, 9). Уже цією реплікою визначено не лише тематичний діапазон, а й загальну цинічну тональність п'єси, «правила гри», яку вона пропонує. Мовби само собою, читачів/глядачів широким жестом залучено до царини панівного в Чикаго нехтування моральними принципами, що перетворює їх на пасивних співучасників злочинів і перешкоджає відстороненому погляду на те, що відбувається. Відсутність «відкритих моральних оцінок», позірна безпристрасність і об'єктивність авторів щодо численних актів насильства та підлоти дає підстави віднести текст мюзиклу до іронічного літературного модусу (за Н. Фраєм), де «вбивство є не так замахом негідника на добродійне суспільство, як симптомом порочності самого суспільства» (Фрай, 1987, 245). Міські локуси п'єси топографічно не конкретизовані, це узагальнено-універсальні міс-

ця гріха або його покарання, своєрідні фуколдіанські гетеротопії: помешкання, що мають значення лише як сцени скоєння злочину; в'язниця як місце ізоляції порушників; суд як локус здійснення несправедливого правосуддя; згадані у тексті яскраво ілюміновані (або зовсім не освітлені) вулиці, нічні клуби, притони як осередки розпусти («скажений вихор великого міста — джаз, кабаре, алкоголь») (Chicago, 1976, 37). Разом вони утворюють демонічний урбаністичний хронотоп, який часто супроводжує, згідно з Фраєм, іронічний модус. Чикаго мюзиклу — «жорстке», полишене Богом, диявольське місто, де християнська любов по-блюзнірському травестується у музичній «візитівці» одного з дрібних чортів, адвоката-трикстера Біллі Флінна («Потребую лише любові»), та в його ж заяві: «Якби Ісус мешкав у Чикаго сьогодні, й у нього було б 5 тисяч доларів, і він прийшов би з ними до мене — все обернулося б по-іншому» (Chicago, 1976, 35). Таке бачення відповідає давній традиції метафоричного зображення великого міста як «образу пекельної безодні гріхів чи трясовиння, яке затягує людей» (Muchembled, 2008, 185).

Особлива «родзинка» мюзиклу — введення у просяклу міазмами гріха атмосферу міста ще одного ідейно-образного компонента — театральності, причому на всіх рівнях драматургічного і сценічного тексту. По-перше, мотив театральності тематизовано. Театральним є злочин («у цьому місті вбивство — це форма розваги», (Chicago, 1976, 28); театральним є продажний суд (типологічну схожість судового процесу з виставою помітили давно, а в цьому випадку вона ще й підсилена натренованою поведінкою підсудної та захисника); театральною є жадібна до дешевих сенсацій преса; саме в низових жанрах театру бачать своє майбутнє героїні Вельма та Роксі. По-друге, метатеатральністю позначена поетика п'єси. Її фабулу вміщено до театралізовано-умовної оболонки, а інтрига розгортається згідно з волею «режисера» — Ведучого. Дійові особи з'являються на сцені та сходять із неї, підкоряючись його

вказівкам, декорації підкреслено нереалістичні. Загалом, читачеві / глядачеві ані на мить не дають забути про «несправжність» того, що відбувається на сцені. Завдяки цій авторській стратегії картина світу створюється через метафору «шоу-бізнесу» («Ці процеси — весь світ — це все шоу-бізнес») (Chicago, 1976, 75). Тут «все на продаж», автентичність і цілісність особистості неможливі за замовчуванням, і, перефразовуючи Гамлета, можна говорити про «вбивство як жарт». У цій парадигмі Чикаго — це гігантська сцена, і момент акторської слави на ній скороминущий («За пару тижнів ніхто про тебе й не згадає. Це Чикаго» (Chicago, 1976, 71)). Крім того, «театральний поворот» п'єси спонукає до згадки про поширене в семіотиці трактування міста як вистави (Ю. Лотман, В. Бен'ямін, Г. Дебор), як «театральної сцени, як арени для різних культурних та геополітичних зіткнень» (Турома, 2009, 69).

Отже, «риштування», на якому зводиться драматургічне місто, монтується з паратекстуальних, вербальних, сценографічних деталей з урахуванням «генерального плану» всієї театральної події та за різноманітними просторовими моделями. Множинні метафоричні пари («місто — вистава», «місто — текст», «вистава — текст») утворюють складну смислову соціоестетичну мережу «місто — вистава — текст». Саме в її чарунках оживає примарний, але від цього не менш ефективний за своїм впливом урбаністичний простір сучасного театру. Модуси ж картографування американського міста в драматургії, унаочнюючи перетворення «місць» на олюднені (або знелюднілі) «простори», займають свої клітинки у майбутньому геопоетикальному каталозі Чикаго.

Література

1. Бодрийар, Ж. (2000). *Америка*. Владимир Даль.
2. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (2010). *Капитализм и шизофрения. Кн. 2. Тысяча плато*. У-Фактория.
3. Кабанова, И. (2018). *Геокритика и современные подходы к художественному пространству в литературе*. Миргород, 1(11), 39–52.
4. Коренева, М. (2000). *Драматургия*. В Е. Стеценко (Ред.), *История литературы США. (Т. 3)*. Наследие.
5. Лотман Ю. (2002). *Семиотика сцены*. В Р. Григорьева, С. Даниэль (Ред.), *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Академический проект.
6. О'Нил, Ю. (1971). *Крылья даны всем детям человеческим* (Е. Корнилова, Пер.). Искусство.
7. Паві, П. (2006). *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
8. Поляков, М. (2001). *Театр и его знаковая система. Теория театра. Академические тетради, 7*, 62–92.
9. Руднев, В. (2003). *Энциклопедический словарь культуры XX века*. Аграф.
10. Топоров, В. (2009). *Петербург и «петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)*. В В. Топоров, *Петербургский текст*. Наука.
11. Турома, С. (2009). *Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления*. *НЛО, 4(98)*.
12. Фрай, Н. (1987). *Анатомия критики. Очерк первый. В Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. Изд-во Московского университета.
13. Chicago. *A Musical Vaudeville*. Book by Fred Ebb and Bob Foss. Music by John Cander. Lyrics by Fred Ebb (1976). Samuel French.

14. Hansberry, L. (1995). *A Raisin in the Sun and The Sign in Sidney Brustein's Window*. Vintage Books.
15. Kazin, A. (1988). *Writer's America: Landscape in Literature*. Knopf.
16. Lawrence, D. (1961). *Studies in Classic American Literature*. Penguin.
17. Mamet, D. (1977). *Sexual Perversity in Chicago*. In *Sexual Perversity in Chicago and The Duck Variations. Two Comedies*. Samuel French.
18. Miller, A. (1995) *Death of a Salesman*. In *The Portable Arthur Miller*. Penguin.
19. Moretti, F. (2007). Maps. In F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* (pp. 35–66). Verso.
20. Muchembled, R. (2008). *Orgasm and the West. A History of Pleasure from the 16th Century to the Present*. Polity Press.
21. Smith, J. (1992). Description of New England (excerpts). In Prof. J. A. Leo Lemay (Ed.), *An Early American Reader* (pp. 9–11). USIA.
22. Ubersfeld, A.(1996). *Lire le théâtre I*. Belin.
23. Westphal, B. (2000). Pour une approche géocritique des textes littéraires. In B. Westphal (Ed.) *La Géocritique mode d'emploi* (pp. 9–40). PULIM. URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-proche-geocritique-des-textes/>, page consultée le 03 Janvier 2022.1
24. Wilder, Th. (1957). *Our Town*. Harper & Row.
25. Williams, T. (1972). A Streetcar Named Desire. In T. Williams, *Sweet Bird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie*. Penguin.

Цао Хуеймін

**ГЕОПОЕТИКА ТА ДОСЛІДЖЕННЯ
КИТАЙСЬКОМОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Переклад з китайської Чжу Цзінтао

1. Залучення «геопоетики» до вивчення історії літератури (на матеріалі китайськомовної літератури)

В усіх звичних нам працях з історії літератури майже без винятку описана одна часова лінія: стародавня література від найдавніших часів до періодів Чуньцю та Воюючих царств, література доціньської епохи та двох династій Хань до періоду Вей, Цзінь, Південних та Північних династій, династій Тан, Сун, Юань, Мін, Цін. Сучасна література поділяється на періоди від «руху четвертого травня» до 1930-х років, від 1940-х років до «літератури 17-ти років», від «культурної революції» до нового періоду. Потому кожне десятиліття — 1950-ті, 1960-ті, 1970-ті, 1980-ті, 1990-ті — є окремими сторінками в історії літератури. У такий самий спосіб структуровані й історії тайванської та гонконгської літератури. Нову літературу XX століття цих країн поділяють на два періоди: від 1930–1940-х до 1980–1990-х років та кінець століття. Опис історії літератури прив'язаний до часового виміру, що, звісно, є цілком природним та логічним, проте неможливо не визнати, що таким дослідженням бракує «просторового» аспекту спостереження. Просторові чинники в процесі літературного розвитку тривалий час залишалися поза увагою, що зумовило певну одноманітність усіх наших праць з історії літератури. Вони перетворилися на «перелічення генеалогій» та «хронологічні таблиці», ігноруючи при цьому «створення мапи». Ця недосконалість часопросторового бачення призвела до втрати багатого й насиченого змісту, а також частини можливостей розкрити у викладі історії літератури складну та барвисту історичну картину. Для написання історії літератури вкрай потрібне впровадження методу геопоетики, який висвітлює просто-

рові чинники, особливо важливі для комплексного змалювання географії китайськомовної літератури у світі.

Вивчаючи історію літератури, відомий культуролог Цзінь Кему вважав, що, крім «укладання хронології», треба більше уваги приділяти «малюванню мап» [1]. На жаль, виголошені п'ятнадцять років тому золоті слова пана Цзіня досі не надихнули академічну спільноту відповісти на них з достатнім ентузіазмом.

Підсумовуючи дослідження китайськомовної літератури у ХХ столітті і сподіваючись на майбутні наукові розвідки в новому столітті, автор глибоко переконаний, що заувага пана Цзіня Кему насправді є компасом, надзвичайно потужним вказівником для дослідників китайськомовної літератури на всіх континентах і в усіх регіонах світу.

Власне кажучи, структура світової китайськомовної літератури — це строкате нашарування, конгломерат регіональних літератур. Вона відмінна від національної літератури, розвиток та еволюція якої перебувають у відносних межах певної державної території, розвиваючись у тривалому історичному процесі. Від давніх часів до ХІХ ст. китайські твори, написані квадратними писемними символами на землях, де ця мова була рідною, виступали автономним явищем у межах Китаю. Щодо інших частин світу, поза межами країни, за винятком окремих незначних нотаток раннях китайських заробітчанин за кордоном, китайськомовні твори не сприймалися як світове літературне явище.

Але на початку ХХ століття ситуація зазнала неабияких змін, коли разом із китайцями, які емігрували в чужі землі у різних куточках планети, у світі непомітно з'явилося нове літературне явище. Наприкінці минулого століття китайськомовна література охопила всі регіони та континенти на Землі і стала наймасштабнішим явищем з величезною кількістю авторів та читачів. Світова китайськомовна література присутня у «тлі», «середовищі» та «контексті» різних культур, регіонів, мов, рас, звичаїв, політичних систем, способів життя... Це не лише демонструє єдність китайської

нації та китайської культури, а й представляє чітке регіональне розташування й, без сумніву, відкриває величезний простір для академічної дискусії. Залучення літературної географії чи геопоетики до вивчення китайськомовної літератури та викладу її історії є не тільки необхідним, здійсненним, але й перспективним.

2. Визначення «геопоетики»

«Геопоетика» (geopoetics), відома також як «літературна географія», «літературне краєзнавство» тощо позначає теорію та метод, пов'язані з концепцією географії людини та її відгалуженням — культурною географією та перетинаються з літературною соціологією. Її основним змістом є аналіз зародження, періодизації, зміни й поширення літературних явищ, просторова конструкція літературної творчості, а ключовою складовою — дослідження взаємозв'язку «людини» та «землі». Теорії Іпполіта Тена, Георга Брандеса та представників західної нової критики містять геопоетичну складову.

Здавня й аж до часів Китайської Республіки в Китаї розрізняли «південну» та «північну» літературу — Ван Говей, Лю Шипей та інші створили чудові теоретичні пояснення та практичну критику цього феномену. Сьогодні низка вчених приділяє значну увагу вивченню давніх літературних явищ з погляду літературної географії в дослідженні давньокитайської літератури. Третю рубрику «Загального розділу» у «Вступі до китайської літератури», виданому на початку 1990-х років, професор Юань Сінпей присвятив «регіональності китайської літератури та географічному розподілу письменників». Професор Чжан Пейхен опублікував у першому номері «Китайської культури» статтю «Відмінність між китайською північною та південною літературами на прикладі “Ши-цзіну” та “Чуських строф”». Ці дві праці є яскравими прикладами таких досліджень.

Вивчення взаємозв'язків між «людиною» та «землею», як ключова концепція геопоетичної теорії, має декілька рі-

внів конотації. «Людина»: це одночасно творець літератури — автор, персона, що створила художній витвір, та споживач літературного твору — читач. «Земля» позначає місце народження автора та місце його літературної діяльності, а також географічне підґрунтя змісту твору, віртуальне місце дії у творі та географічну сферу поширення твору.

3. Екстраспекція геопоетики

Наведені вище значення понять «людина» та «земля» можуть вступати у складну й різноманітну взаємодію. Однак, щоб спростити її вивчення, ми можемо конкретизувати, розділивши дослідження взаємозв'язку між «людиною» та «землею» на два рівні: інтроспективний та екстраспективний.

Для вивчення китайськомовної літератури у світі екстраспективне дослідження містить такі три основні аспекти:

1. Інтеграція та порівняльне вивчення китайськомовної літератури материкового Китаю, Тайваню, Гонконгу та Макао.

З історичного погляду, материковий Китай, Тайвань, Гонконг та Макао належать до території Китаю. Лише з конкретних політичних та історичних причин, що склалися у XIX столітті та продовжилися у XX, тривалий час існувала геополітична роз'єднаність між «двома берегами і трьома регіонами». Така своєрідна схема поділу мала глибокий вплив на трансформацію й розповсюдження китайськомовної літератури в середині XX століття. Ідентичність китайців, зокрема письменників, що проживали у різних регіонах, зазнала складних змін, різних за ступенем та масштабом. Якщо говорити про першу половину двадцятого століття, то йтиметься або про громадянина Китайської республіки, або про підлеглого японської колоніальної імперії, або про підданого Британського чи Португальського королівства. Характер суспільства, ідентичність народу, загальноприйнята мова тощо — все має відмінності. Проте

на глибинному рівні неможливо відкинути єдність культурних традицій нації. Складні трансформації у стосунках «людина» і «земля» тим часом потребують ретельного аналізу. Це стосується різних відносин та зв'язків між центральною рівниною та прикордонними землями, материком та островами, Півднем і Північчю, суверенами й колоніями, багато що з цього вимагає детальної та прискіпливої розвідки.

2. Дослідження взаємозв'язку між китайською літературою та світовою китайськомовною літературою у ХХ столітті.

Вивчення зв'язків між літературою Китаю ХХ століття (включно з Тайванем, Гонконгом і Макао) та світовою китайськомовною літературою, зв'язки між китайськомовною літературою та літературами іншими мовами, є логічними напрямками дослідження, що вписують китайську літературу у структуру всієї світової літератури. З одного боку, китайськомовна література в Китаї, з іншого — світова китайськомовна література, що розсіялася світом та зросла разом з етнічними китайцями, що емігрували. Першу можна назвати частиною останньої, але вони переплітаються між собою та розгалужуються в різні боки. Яким є відношення між ними — як між частиною та цілим? Або як між «витком» та «течією»? А може, це стосунок «моноцентричності» з «поліцентричністю»? Які відмінності та зв'язки між китайськомовною літературою етнічних китайців, китайців-хуацяо, що живуть за кордоном, етнічних китайців народжених за кордоном, етнічних китайців-іноземних громадян, іноземців іншого походження? Ці питання вже неодноразово порушували на конференціях та в наукових дискусіях, але їх досі глибоко не розкрито, тому до них варто звернутися, перш ніж продовжувати подальші розвідки.

3. Дослідження взаємозв'язків між китайськомовною літературою в Європі, Америці й Австралії та китайськомовною літературою в Азії.

Китайськомовна література, що з'явилася в західних суспільствах Європи, Америки та Австралії, безпосередньо

стикається із західною культурою й неминуче містить сліди конфліктів і відмінностей східної та західної цивілізації. Китайськомовна література азійських країн, що входять до культурної сфери Сходу, зазнала глибокого впливу культури конфуціанства. При цьому між китайськомовною літературою сходу та заходу існує значна різниця — від механізмів формування до внутрішнього змісту. Тут ідеться про особливості східної і західної цивілізації, конфуціанської, буддистської та християнської культур, аграрної й науково-технічної цивілізації, а також про зв'язки між східною літературою, зокрема китайською літературою та західною літературою, зокрема Європи й Америки. Природно, що основою дослідження досі залишаються китайці зі східного та західного Китаю, етнічні китайці та некитайці (автори, читачі або персонажі твору), а взаємозв'язок «людина і земля» лишається його ключовим питанням.

На основі наведеного макроаналізу неминуче вибудовується багатоплоскова, ба навіть тривимірنا мапа світової китайськомовної літератури. Одночасно мають бути впорядковані історичні вектори переміщення та розповсюдження китайськомовної літератури протягом сотень років з рідних земель на чужину, що зможуть скласти «Історію світової китайськомовної літератури». Таким чином можна буде наблизитися до опису реального стану китайськомовної літератури, що формувалася впродовж століть.

4. Інтроекція геопоетики

Інтроективне дослідження географії має надзвичайно багатий зміст і простір для академічного мислення. Ось декілька важливих його аспектів:

- 1) літературний твір та територіальне тло;
- 2) сюжет твору і місцевість;
- 3) стиль твору та географічний простір;
- 4) жанр твору та регіональна культура;
- 5) просторове дослідження віртуального поля в тексті твору;

б) розповсюдження літератури та географічний простір.
Нижче — більш розгорнуте пояснення.

1. Літературний твір та територіальне тло.

Літературна творчість — це «кристал», утворений за допомогою схрещення, циркуляції, взаємопроникнення та взаємодії між духовною діяльністю письменника та зовнішнім світом. Основним структурним компонентом цього зовнішнього світу є територіальне тло. Ідея твору, творче натхнення чи конкретний зміст твору нерозривно пов'язані з просторовими факторами: конкретним географічним простором, або прихованою присутністю у глибині свідомості творця, що повсякчас проявляється у його творах як «допомога рік та гір», тобто натхнення, яке дарує природа, навколишнє середовище. Лу Сін створив персонажів А-К'ю, Сян Лінсао, Ці Цзінь, Кун Їцзі, Вей Ляньшу і розмістив їх у Лучжені, Вейчжуані, місті S, не відриваючи від рідних країв самого автора — китайського Цзяннаню, поселень на сході Чжецзяну, що мають помітний місцевий колорит. Шень Цунвень писав про прикордонне місто в регіоні Сянсі, Лао Ше — про стару столицю Бейлін (стара назва Пекіну), Сяо Хун — про річку Хуланьхе; усе це конкретний географічний фон. У творах Хуана Чуньміна тлом виступає тайванське місто Ілань, у романах Сі Сі — міські простори Гонконгу, події романів Бая Сяньюна відбуваються на тлі материкового Китаю, Тайваню та Нового Світу, проза Мен Лі розгортається на фоні річки Чаупхрая в Таїланді, поезія Вана Жуньхуа має за тло вологі тропічні ліси та каучукові зарості, фоном творів Хуана Дунпіна є країна тисячі островів — Індонезія... Творчий процес китайськомовних письменників, що розкидані по всьому світу і взаємодіють з різними географічними та природними особливостями місцевості, нерозривно пов'язаний із конкретними регіонами. Яскраві «дорогоцінні копальни» з різних «рельєфів», які вони розкривають у своїх творах, чекають на те, щоб їх ретельно вивчили «дослідники людських душ».

2. Сюжет твору і місцевість.

Місце народження автора, регіон його походження та літературної діяльності завжди були в центрі уваги дослідників літератури. Існує відповідна статистична база, аналіз якої дозволяє зробити вагомі висновки. Професор Юань Сінпей, зокрема, цікавився питанням, на яких територіях творила найбільша кількість відомих письменників. Він вважав, що Чаньань, Лоян, Наньян часів династії Тан, долина річки Ганьцзян часів династії Сун, провінції Чжецзян та Цзянсу часів династій Мін та Цін, провінція Гуандун у період нової історії — це місця активності вчених і літераторів, «центри» літературного розвитку. Більшість цих місць мають спільні ознаки: вони відносно успішні в економіці, соціально стабільні, прогресивніші в питаннях культури та освіти, є або політичними центрами, або транспортними хабами, одним словом, вони більш відкриті та сучасні [2].

З іншого боку, Шанхай і Пекін 1920–1930-х, Тайвань та Гонконг 1950–1960-х років також були окремими «центрами», або кістяками літературного процесу зазначених періодів. Серед творців китайськомовної літератури Південно-Східної Азії більшість походили з узбережних провінцій Фуцзянь та Гуандун; це пов'язано з тим, що велика кількість перших мігрантів-хуацяо була саме з цих двох регіонів. Творчість письменника, місце його народження, подальший життєвий досвід та переміщення тісно пов'язані між собою, наприклад, романи Ши Шуцін та Луган, де вона народилася і Гонконг, де тривалий час проживала; поезія Юя Гуанчжуна та місце його народження — правобережжя Янцзи і Гонконг, де він довгий час викладав; вірші Чжена Чоуюя і Сюя Шисюя та їхня історія поневер'янь світом; китайськомовні автори, що осіли у Північній Америці, Австралії, Європі й на Гавайських островах — усі вони після переїзду зазнали впливу місцевої культури. Все це складає перспективний предмет дослідження у фокусі розмаїття взаємовпливу сюжету твору і місцевості.

3. Стиль твору та географічний простір.

Зв'язки між провінційними романами та міською поезією, селами і містами є самоочевидним. Так звана література гір та лісів, пасторальна проза, морська література й природниче письменство мають глибокий внутрішній зв'язок із конкретними регіонами та навіть рельєфом. Це збігається з розподілом давньої літератури: розквітом поетичного жанру *ци* на півдні, юаньської драми у Великій Столиці династії Юань (Пекіні) й південної драми наньсі на південному сході.

4. Жанр твору та регіональна культура.

Глибокі духовні зв'язки, що формуються між автором і місцем його народження, батьківщиною чи регіоном тривалого проживання, можуть реалізуватися в його творах через зображення природних характеристик та територіальних ознак конкретних місцевостей, включно з регіональними проявами на рівні мови (наприклад, діалект, усна народна творчість). Очевидно, що географічний фактор є одним з основних чинників, що впливають на формування його творчого стилю. Завжди існували так звані «пекінська школа», «шанхайська школа», «гонконзький стиль», «тропічний колорит», «острівний дух» тощо, всі ці явища демонструють географічну конотацію творчого стилю. У стародавньому Китаї вважалося, що на півдні цінують «чистоту і красу», а на півночі — «характер і дух», що «на півдні важливий зміст і сенс, на півночі — роздуми та розповідь», «на півдні пишуть коротко та стисло, а на півночі вчать писати глибоко і складно». Чань-буддисти казали, що «на півночі надають перевагу довгому й поступовому студіюванню, а на півдні — раптовим одкровенням», «на півдні поклоняються небесам, а на півночі оспівують реальність», «люди на півдні йдуть у мирський світ, а на півночі — тікають від нього». Таке розмежування північ / південь може надихнути нас на спостереження за відмінностями між центральними рівнинами та прикордонними територіями, центром і периферією, батьківщиною й закордоном, цим та

протилежним берегом, материком і островами, сушею й морем, заходом і сходом тощо та тим, як спільне і відмінне між ними вплинуло на стиль та характер китайськомовної літератури в різних регіонах світу.

5. Просторове дослідження віртуального поля у тексті твору.

У процесі створення (особливо оповідних творів) креативні віртуальні поля автора є однією з основних складових тексту, які доцільно розглядати і вивчати з погляду геопоетики. Такі місцевості, як містечко Фейту та місто Фучен у Сі Сі, парк Ханьюань та місто Лучен у Лі Ан, місто Шахе у Ці Деншена, пансіон «Цзянькан» у Вана Юхуа, руїни Тайваню в Суна Цзеляя, стара столиця у Чжу Тяньсінь, старовинне поселення Цзілін у Лі Юнпіна, лісові хащі У Сюйбіня, мають обширний підтекст просторових об'єктів, це не просто місця, де перебувають персонажі, а ще й «змістовні форми» у цілісному задумі автора. Навіть якщо деякі місцевості існують насправді, щойно вони входять у вигаданий текст письменника, як відразу набувають нового наповнення, що виходить далеко за межі справжньої території. «Гонконг», про який писали Чжан Айлін, Ши Шуцін, Лю Їчан, «Новий парк» із творів Бай Сяньюня, «кам'яна печера» Ло Фу, «річка Сена» Чжао Шуся, а також «Цзянху», про яке писав Цзінь Юн та багато інших, можуть виступати приладами цього феномену. У складі оповідних творів просторові елементи побутують самостійно та незалежно. Іноді їхня функція не зводиться лише до «фону»: вони можуть бути персонажем, ба навіть головним героєм твору. Цього достатньо, щоби відкрити нові горизонти у дослідженні літературних текстів.

6. Поширення літератури та географічний простір.

Як провідна ланка літературного споживання, розповсюдження літератури викликає дедалі більшу увагу з боку дослідників. Для розповсюдження потрібен простір, і це «інший» простір. Зв'язок між цим простором та «іншим» простором існує завдяки комунікації, і в ньому беруть

участь синхронічний та діахронічний простори. У цьому аспекті цікаво встановити, яких саме процесів зазнала китайськомовна літературна творчість у середині ХХ століття. За посередництвом чого та якими шляхами вона розпочала своє розповсюдження з регіону? Вплив яких саме чинників призвів до розповсюдження від місця походження до кінцевого пункту призначення, і чи була збережена чи видозмінена оригінальна форма твору на цьому шляху? Як виглядає і функціонує внутрішній механізм розповсюдження: вибір і обрання донора та реципієнта, боротьба між перетвореннями та сталістю? Чи існує взаємодія між різними літературними просторами в літературній моді, літературному споживанні та літературній критиці? Як відбувається ця взаємодія, як вона розвивається та як її налагоджують? Отже, вивчення питань, що стосуються дослідження розповсюдження літератури, не може обійтися без залучення геопоетикальної перспективи.

5. Конструювання нового часопросторового погляду на китайськомовну літературу

Впровадження геопоетики та критичних методів літературної географії, на мою думку, відкриває широкі перспективи для вивчення китайськомовної літератури у світі. Її розвиток дасть змогу розширити дослідницькі горизонти студювання китайськомовної літератури та ефективно підвищити його рівень. До того ж геопоетика тісно пов'язана з такими методологіями, як-от кроскультурні дослідження, постколоніальна критика, теорія літератури Третього світу та порівняльне літературознавство. У практичній площині ці підходи здатні доповнювати й розкривати один одного, що збагатить не лише методи, а й результати досліджень.

Для історії літератури, що наразі базується на вертикальному, лінійному, орієнтованому на плин часу викладі, надзвичайно важливо одночасно охопити горизонтальний, об'ємний, просторовий аспект цього процесу в академічному дослідженні. На рівні поєднання історії та географії

ми очікуємо нового розуміння поетичних і літературних меж китайськомовної літератури у світі.

Лише усвідомивши й посиливши вагу простору в літературних концепціях, можна ґрунтовно описати історичну концепцію літератури. Нова концепція часу та простору в історії літератури й часопросторовий аспект світової китайськомовної літератури чекають на нове покоління науковців.

Теоретична побудова та практичне функціонування нової історії китайськомовної літератури у світі, безумовно, дадуть нове, широке і всеохопне бачення літератури та відкриють нові грані для дослідження світової китайськомовної літератури ХХІ століття. Щодо цього я маю впевнене та оптимістичне бачення.

Література

1. 金克木：《文艺的地域学研究设想》，《读书》1986年4月号。（Цзінь Кему «До питання про географічне дослідження мистецтва» // «Ду шу», 1986, вип. 4）.
2. 袁行霈：《中国文学的地域性与文学家的地理分布》，见《中国文学概论》，高等教育出版社1990年版。（Юань Сінпей «Регіональність китайської літератури та географічний розподіл літераторів» // «Вступ до китайської літератури», вид-во Гаоден цзяоюй, 1990）.

Рашид Агліз, Бені Меллал

**МАРОККО ЯК ЕКЗОТИЧНИЙ СХІДНИЙ
ПРОСТІР У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ
США ТА ЄВРОПИ**

Віддавна Магриб і Схід як такий вважалися осередком орієнтальної пишності. Як стверджує Едвард Саїд, «Орієнт був європейським винаходом і його від античності сприймали як романтичне місце — з екзотичними мешканцями, спогадами, пейзажами, враженнями» (Said, 1978, 1). Такий географічний простір мав неабиякий вплив і на європейців, і на американців: Схід був міфом, прихистком, топосом екзотики та романтики. Це тісно пов'язано з поширенням твору «Тисяча й одна ніч» та фантастичними історіями, вміщеними у мемуарах мандрівників. Уперше збірка потрапила до західного читача 1704 року, коли Антуан Галлан здійснив її переклад. У ній зображено уявний географічний простір — місце, де захоплені мандрівники й епатажні європейські художники могли проектувати власні фантазії й кохатися в екзотичних чутливих емоціях. Такий ескапізм пояснюється тим, що в їхньому світі й насильство, і чуттєвість є органічною частиною простору та плину життя, не пригніченою жорсткими правилами західної раціональності.

Схід як локація, уявна чи реальна, тісно пов'язаний із західною модою на екзотику та романтизм. Вплив досліджень Орієнту на романтичні тенденції в Європі був настільки очевидним, що став каталізатором нових процесів у літературі та мистецтві. На цьому наголошує, зокрема, Едвард Саїд у хрестоматійній праці і підкреслює, що Орієнт у західному дискурсі було задумано як міф, як сублимовану локацію (Said, 1978, 118). Вільям Бекфорд, лорд Джордж Гордон Байрон чи Томас Мур, наприклад, не ціка-

* *Оригінал вперше опубліковано: Rachid Agliz. Morocco as an Exotic and Oriental space in European and American Writings. In: Arab World English Journal (AWEJ), Special Issue on Literature. № 3. Oct. 2014. P. 29–44. Переклад Сергія Рибалкіна.*

вилися східними питаннями безпосередньо. Переймаючись Сходом, вони шукали своєї рамку для власного захоплення «готичними казками, псевдосередньовічними ідиліями, варварською пишністю та жорстокістю».

Мода на Схід поширювалася, а разом із нею сформувалася сукупність дотичних міфів. Протягом XVIII–XIX століть Захід розглядав Схід зверхньо й позиціонував себе як дослідника, натомість Орієнт слугував предметом дослідження. Звідси маємо цілу палітру орієнталістських уявлень у літературі, живописі, а пізніше — у кіно та фотографії. У нотатках подорожніх Схід представлено як локацію, яку сприймали та оцінювали через заангажовані об'єктиви. Ідеологія консолідувала колоніальну владу й канонізувала різні стереотипи, забобони щодо уродженців Сходу або тих, кого можна назвати «іншими», «інакшими», як порівняти з жителями цивілізованого Заходу. Схід як екзотичне місце та бажаний міф, що його регламентував і задокументував Захід, орієнталісти уявляли підконтрольним і підкореним (Said, 1978, 118).

Топос Сходу мав дещо утилітарний відтінок — його кваліфікували як екзотичну країну, романтичну місцевість чи колицку різноманітних фантазій та втіх. Саме там мандрівники та художники відпускали уяву вільно блукати екзотичними палацами, що нагадують світ «Тисячі й однієї ночі». Для французьких та британських живописців Схід був своєю захопливою цариною, що навіювала цілий спектр почуттів і вабила гострим присмаком насильства та смерті. Про Схід думали також як про осередок романтики, місце, оповите чуттєвою пристрасною та примарними можливостями. Мандрівникам XVIII–XIX століть Схід обіцяв сексуальний простір для їхніх стримуваних бажань, зваблюючи нагодою втечі від жорсткої регламентованої системи цінностей західного суспільства.

У XVIII–XIX ст. екзотичний Схід обернувся на міф для задоволення нагальних потреб колоніальних держав. Мандрівникам того періоду був конче потрібний загадковий і

безтурботний Орієнт — проекція, що дала змогу вийти поза межі звичайних просторів. Європейський мандрівник був одержимий зустріччю зі Сходом, повним можливостей, у вдовolenні яких йому відмовляли в західному світі. Метафоричний образ Сходу втілювався у жіночих обрисах. Скажімо, в Едварда Вільяма Лейна натрапляємо на рядки: «Коли я наближався до берега, то відчував себе східним нареченим, який збирається підняти покривало на своїй коханій та вперше роздивитися риси, які можуть зачарувати або викликати огиду» (Kabbani, 1986, 67).

Еротика, яку обіцяв Схід, таємнича і пронизана насильством. Вигадлива фізична зовнішність східної жінки причарувала та відштовхувала одночасно. Ця жінка була втіленням *femme fatale*, кохати яку означає наражатися на небезпеку, адже чари можуть спричинити біль і навіть смерть. Саломея Оскара Уайльда — ще одна ілюстрація східного поєднання еротики та насилля. Танець Саломеї — еротичний. Вона танцює на крові й цілує голову Йоканана, щоб збудити його почуття. Танець перетворюється на метафору всього екзотичного Сходу. Метафору свободи й дикості, що мала на меті втішити спостерігачів, які відсторонено дивилися на дійство й не брали в ньому безпосередньої участі (Kabbani, 1986, 67).

Так само Схід представлений на картинах тих західних живописців, що втілювали на полотнах враження від подорожі в незвідане; і на картинах тих кімнатних художників, які не полишали своїх студій у затишній Європі й таким уявляли образ Сходу. Попри відсутність досвіду реального знайомства з живим Сходом, вони сфабрикували стійке уявлення про нього — той самий Орієнт, створений із реквізиту та дрібничок, що їх привезли мандрівники для власного вжитку.

У XVIII–XIX ст. Схід став об'єктом творчості й джерелом натхнення для багатьох французьких та британських художників Європи, яких цікавив мальовничий простір, тобто такий собі Схід-сцена, де європейці могли бавитися «егоцен-

тричними фантазіями романтизму» (Kabbani, 1986, 67). Цей вигаданий далекий простір подарував кімнатним художникам необмежений матеріал для побудови власного образу Сходу і отже, підживив штучно створену та виплекану орієнтальну проєкцію.

Втілення східних образів у графіці — явище, притаманне ХІХ ст. й нероздільно пов'язане з ідеологією колоніалізму. Першим французьким живописцем, що відобразив орієнталістичний рух у своїх роботах, був Антуан Жан Гро (1771–1835) — майстер, який прославився художньою інтерпретацією Єгипетської експедиції Наполеона Бонапарта.

Ціла когорта художників, жодного разу не відвідавши Сходу, поширила серед європейського загалу моду на орієнтальне, на «східні пейзажі, костюми та обличчя» (Baker, 1958, 2). Наприклад, англієць Ричард Бонінгтон (1802–1828) створив кілька історичних картин, присвячених одаліскам і життю за стінами гарему. Французький майстер Теофіл Готьє (1811–1872) теж долучився до «колективного марення Європи Сходом» (Kabbani, 1986, 73). Його візит до Константинополя ілюструє захоплення новою культурою, зокрема, одягом турецьких жінок. Більшість художників, зачарованих східною натурою, зображають на своїх полотнах і романтичний, і сповнений чуттєвого насильства простір, розфарбований кольорами «Тисячі й однієї ночі». Художники так надихнулися збіркою, що майже повірили в реалістичність створених замальовок із печери Алі-Баби. Такі замальовки відзначалися акцентуванням уваги на шокуючих деталях, насильстві, дикунстві та варварських звичаях орієнталів (Kabbani, 1986, 73).

Майстри живопису уявляли Схід як грандіозне безмежне полотно для творчості. Вільям Теккерей (1811–1863, Велика Британія) під час перебування в Каїрі так охарактеризував місто: «Я ніколи не бачив настільки різноманітної архітектури, життя, живопису, блиску, кольору, світла та його відтінків. Кожна вуличка, кожен базар — як малюнок» (Thackeray, 1846, 278–279). Інші британські мандрівники,

перебуваючи на Сході, також згадували світ «Тисячі й однієї ночі». Леді Мері Монтеґю (1689–1762), наприклад, описуючи небачені ошатні костюми, столові сервізи, дивовижні аромати та ледь чутну, але постійну тужливу меланхолію Сходу, була вражена пишністю світського життя в Константинополі тих часів (Montague, 1965, 385).

Марокко в творах західної літератури

Чимало мандрівників і письменників перебувають у творчих пошуках райської місцини, топосу безмежної свободи, вікової мудрості та магії. Стикаючись із культурною інакшістю, враженнями, абсолютно відмінними від тих, які звикли переживати на батьківщині, вони наділяють цими якостями Схід. У цьому контексті погляд європейських і американських авторів привертає Марокко. Так сталося з оповідачем Марка Твена в подорожніх хроніках «Простаки за кордоном» («The Innocents Abroad», 1869). Персонажі твору приголомшені загадковістю Магрибу та екзотичністю Танжеру, у їхніх описах знову лунає відгомін «Тисячі й однієї ночі»: «Танжер — це чужа земля <...>, тут не видно білих чоловіків <...> майже всі будинки двоповерхові, з товстими кам'яними стінами, оштукатурені ззовні, без карнизів <...> і двері з арками, як на мавританських картинах, підлога з мозаїки різних кольорів <...> в оселях немає звичних для європейців меблів» (McKeithan, 1958, 26).

Інакшість не заважає Танжеру виступати в ролі того екзотичного ідеального простору, якого шукав Марк Твен. Навпаки, американський мандрівник відчував нагальну потребу прийняти нову та іншу для себе культуру, недоступну в його сучасному та цивілізованому Новому світі. Дистанціювавшись від буденного життя, Твен вступив у тісний контакт зі Сходом, сповнений відчуття новизни. Письменникові було недостатньо уявляти Схід і розбавляти нові враження досвідом попередників, як це робили його співвітчизники (McKeithan, 1958, 26). Марк Твен бажав із головою поринути в незвідане, у справжньому й абсолютному його

розумінні. Таким чином кожен аспект перебування в Танжері доповнював образ «східної картини» деталями, з одного боку, навіяними казками «Тисячі й однієї ночі», з іншого — уособлював унікальний авторський досвід безпосереднього контакту з чужим культурним середовищем. Зрештою, як і всі туристи, Твен ідентифікує «чуже» та «інше», порівнюючи його з тим, що бачив удома.

Мандрівники не сприймають «чужість» марокканського культурного простору як щось негативне, навіть коли його елементи шокують. Промовистий приклад — подорожні нотатки Ніни Ептон (1913–2010, Велика Британія). Англійська авторка мандрувала Північною Африкою; опублікувала мемуари, які поєднали в собі етнографічні наукові записи та літературні есеї-спогади. Левова частка її оповідок вимальовує перед читачем світ, наповнений магією та чаклунством, езотеричним навіюванням, джинами, легендарними скарбами тощо.

У Марокко Ніна Ептон відвідувала святині місцевих культів, шукала ще більшої екзотики і спілкувалася з членами містичних братств. Тож поблизу Сеути їй трапився шейх, що ознайомив Ептон із таємничим «екстатичним танцем, кожен із жестів і атрибутів якого був легким і ритмічним»; «це так само безтурботно, як слухати море у спокійний літній день, <...> шейх був одним із тих блаженних людей, абсолютно не обтяжених буденним світом» (Ептон, 1958, 33). У спогадах авторки подорож до Магрибу виявилася своєрідним магічним паломництвом, під час якого її оточували безліч нових змістів, відмінних від тих, що стали звичними вдома.

Таємничу марокканську землю, а також екзотичні локальні практики мандрівники з Заходу з часом сприймають як вже й не таку «чужу»; подорожі Ніни Ептон Магрибом сприяли вивченню культурної інакшості місцевих жителів з усіма особливостями. На думку Ептон, марокканці прагнуть артикулювати своє існування за допомогою магічних формул, які визначають найдрібніші деталі їхнього

побуту (Erton, 1958, 44–45). Ці практики здавалися британській письменниці незвичними й незнайомими, позаяк її світогляд формувався в іншій системі координат. А втім, авторка зображала химерні для неї звички і традиції в їхньому автентичному вигляді, не приймаючи, але й не засуджуючи їх. Ніна Ептон приїхала до Марокко з антропологічним інтересом; її головна мета, як науковця, полягала в тому, щоб дослідити екзотику, зберегти її та описати в нотатках і мемуарах. Цим письменниця, зокрема, намагалася врятувати згадану екзотику від забуття і вписати магичні практики у тло буденного життя людей (Foster, 1982, 22).

Зусилля Ніни Ептон не лише сприяли збереженню марокканської культурної інакшості, а й дали змогу екзотичним практикам проторувати шлях у західний світ. Ті ж традиції, які для Заходу з різних причин виявилися неприйнятними, однаково мушили залишатися без змін, будучи глибоко вкоріненими у культурний ґрунт. Яскраво змальовано діяльність містичного братства Іссауа, зокрема екзотичну практику «хадра». У Марокко Ептон стала свідком дивних речей і химерних перетворень: «<...> виконавці, прості люди, під впливом ритмів піддаються неймовірним трансформаціям, мовби впускають у себе таємничу силу. Вони пронизують лезами плоть і не зазнають шкоди від поранень; вони ніби герої казки поза часом, простором та законами земної логіки» (Erton, 1958, 171). Містичних ритуалів письменниця прийняти не могла, але вони її й не відштовхували. Ептон діяла як учена й мисткиня водночас; аналізувала те, що відбувалося, науковою логікою та безпосередньо відчувала емоціями.

Ще одним поціновувачем культурної інакшості була американська мандрівниця й письменниця Едіт Вортон (1862–1937), авторка низки путівників і нарисів про Марокко. Такий літературний формат дав змогу зібрати, кодифікувати й каталогізувати враження «для туристів, які запізналися у своїх пошуках екзотики, що зникала» (Behdad, 1994, 46–47). З другого боку, перед тими, хто подорожував

услід за Вортон, постає інша проблема: мандрівник перетворюється на екскурсанта, на туриста, якому весь світ із його екзотичними місцями видається ледь не об'єктом для споживання. Американський дослідник іранського походження Алі Бегдад (1961 р. н.) так відрізняє мандрівника Сходом від туриста: мета останнього — «пізнати екзотичні ознаки, які вже раніше визначили інші» (Behdad, 1994, 48), тоді як справжній мандрівник цікавиться переважно непізнаним.

Протягом своєї подорожі Вортон розповідає про міста і села, архітектуру, звички населення. Екзотичне проявляється в зображенні незвичних релігійних обрядів, розкішних султанських палаців, таємничих аспектів життя в гаремі. Помітно, що американська письменниця розцінює культурну інакшість як безперечний плюс, її кодифікація є ключовою метою подорожі. У вступі авторка визнає, що не існує універсального путівника, який передав би всі відтінки незвіданого Магрибу. Відчуття причетності до таємниці — наскрізний мотив, наявний у творчості Едіт Вортон (Wharton, 1984, 21).

У часи Вортон Марокко ще не було популярним туристичним напрямком, тож письменниця мусила доходити будь-яких висновків через особистий досвід. Це означало певний виклик — долати прірву між культурами. Отже, зрозумілою стає деяка контраверсійність марокканських замальовок письменниці: «Назад до витоків загадкової північно-африканської цивілізації: постійно мінливий потік і незворушна стабільність; дикунські звичаї та тонкі порухи душі; відсутність художньої оригінальності й талант до відтворення запозичених мотивів; терпляча та вишукана майстерність і негайне забуття й занепад уже зробленого» (Wharton, 1984, 127).

Марокко розглядається як парадокс, який «не можна осягнути євро-американськими поглядами» (Edwards, 2001, 105). Попри глибоку зацікавленість предметом свого дослідження, Вортон залишається спостерігачем, а не справжнім

учасником процесу. Північна Африка так чи так сприймається крізь призму, що її ретельно напрацювали попередники: мандрівники, вчені, митці — кожен залишив свій внесок у тлумачення загадкового образу Магрибу. Отже, і враження Едіт Вортон не могли аж надто відрізнитися від вибудованих канонів орієнталізму. Письменниця стояла перед дилемою: вона хотіла передати західній аудиторії екзотичний колорит Сходу в якомога більш автентичному вигляді, але при цьому несвідомо розглядала Схід крізь об'єктиви західного орієнталізму.

«Видовище, яке перед нами розгорталося, було нереальним <...> попри надприродній жах, це було красиво. У тому золотавому світлі сцена перетворювалася на суцільний символ: нагадувала водночас середньовічну містерію з масками тварин, давньогрецькі сатиричні постановки; було в ній і дещо від атмосфери готичних соборів» (Wharton, 1984, 54–55). Цей уривок з опису Вортон ілюструє не так культурну інакшість марокканців, як проливає світло на систему естетичних координат письменниці: будь-які незвичні образи авторка, як це робили її колеги, аналізує на основі попереднього, вже знайомого досвіду. Деякі містичні практики видаються Вортон «дикими», «звірними», і через подібні характеристики, письменниця немов дистанціюється від того, що відбувається на її очах. Акцент, як це було у працях інших західних мандрівників, зроблено на описах шокуючих деталей та епатажної екзотичності. Це той самий Схід із «Тисячі й однієї ночі», оповитий магією та жорстокістю, — Схід, який готові були і хотіли бачити європейські та американські читачі, тому що звикли до нього саме в такій іпостасі.

Сприйняття незвичних ритуалів братства Іссауа в Едіт Вортон, на перший погляд, тяжіє до негативного: письменниця не може прийняти жорстокість дійства й не вважає практики такими, які доречно б адаптувати чи використати в умовах її культурних координат. Проте із детального прочитання описів помітно, що мандрівник не засуджує

марокканців та аж ніяк не страждає від побачених ритуалів особисто. Своїми подорожніми нотатками Вортон певним чином заохочувала західну аудиторію до переосмислення східної екзотики: тепер побачене не засуджувалося (прямо чи, частіше, опосередковано), а сприймалося як невід'ємна частина «іншого» світу. Авторка змогла переглянути ідею культурної інакшості — тепер «інший» не обов'язково сприймався як «чужий».

У підсумку зазначимо, що тревелоги, нотатки та мемуари мандрівників були популярним літературним жанром у XIX–XX ст. При аналізі цих творів на прикладі індивідуальних авторських інтерпретацій простежуємо західне бачення та сприйняття культурної інакшості Сходу. Спочатку Схід був умовним концептом — Орієнтом, — місцем, виплеканим казками «Тисячі й однієї ночі», картинами живописців і працями вчених, які не відвідували Схід особисто. Згодом американські та європейські автори ознайомлювалися з предметом свого дослідження безпосередньо, наживо і передавали враження на сторінках літературних творів.

Прикладом такого знайомства є Марокко — ідеальне втілення екзотичного й незвіданого. Землями Північної Африки цікавилися не лише Марк Твен, Ніна Ептон та Едіт Вортон — було чимало інших мандрівників, що рушили слідом і залишили власні спогади про побачене.

Сьогодні, у контексті екокритичного та геокритичного дискурсу, глобалізаційних процесів, тлумачення «свого», «чужого» й «іншого» знову піддають переосмисленню. Вже у XIX та XX ст. лунали думки про те, що культурна інакшість Сходу — це багатство, яке потребує зусиль для його збереження, а також неупередженого ставлення, щоб це багатство оцінити повною мірою. У XXI ст. така філософія знаходить дедалі більше прихильників, свідомих того, що збереження «чужої» культури необхідне передусім для того, щоб не втратити свою.

Література

1. Baker, F., Hulme P., Iversen M. & Loxley D., eds. (1985). *Europe and Its Others*. Vol. 1. Colchester: University of Essex.
2. Behdad, A. (1994). *Belated Travellers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*. Durham and London: Duke University Press.
3. Edwards, J. (2001). *Exotic Journeys: Exploring the Erotics of U.S Travel Literature, 1840–1930*. Hanover and London: University of New Hampshire.
4. Epton, N. (1958). *Saints and Sorcerers: A Moroccan Journey*. London: Cassell.
5. Foster, S.(1982). *The Exotic as a Symbolic System*, *Dialogical Anthropology* # 7. P. 21–30.
6. Kabbani, R. (1986). *Europe's Myth of the Orient*. London: MacMillan.
7. McKeithan, D.M. (1958). *Traveling with the Innocents Abroad: Mark Twain's Original*.
8. Montague, M. (1965). *The Complete Letters 1708–1720*. Vol 1. Oxford: Robert Halsband (ed).
9. Said, E. (1978). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Harmondsworth: Penguin.
10. Thackeray, W. (1846). *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo*. Ed. G. Saintsbury. London and New York: Oxford University Press.
11. Wharton, E. (1984). *In Morocco (1920)*. London: Century Publishing.

Наукове видання

**Простір ідентичності /
ідентичність простору
в сучасному художньому дискурсі**

*Колективна монографія
за редакцією Марії Шимчишин*

Редагування та коректура *Оксана Левицька*
Дизайн *Ольга Борисенко*

Формат 84×108 1/32. Гарнітура Droid Serif
Папір книжковий. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 7,12
Наклад 100 прим.

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія ДК 1596 від 08.12.2003

Друк: ФОП Кундельська В. О.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія АА № 543619 від 22.10.2007
79037, м. Львів, вул. К. Студинського, 4
Тел.: (096) 270 62 87; (050) 227 91 39

