

XX століття

Першою увагою української громадськості до творчості Аскольда Мельничука, американського письменника з українським корінням, привернула Соломія Павличко. Вона відчула не тільки талант прозаїка, а й щирі емоційну зосередженість по-сучасному мислячого, високоосвіченого американського вченого на проблемах української ідентичності в суперскладному світі глобальності й постколоніалізму, постіндустріальності й загостреної національної боротьби. Аскольд Мельничук і сам виступав на Міжнародній науковій конференції в Києві (2002) з аналізом творів на українську тематику в новітній літературі США, у редактованому ним журналі “Агні” видавав цікаві та глибокі матеріали зі згаданої тематики. Перший роман Аскольда Мельничука “Що розказано” виходив українською мовою, другий – “Посол мертвих” – був перекладений російською (Дружба народів. – 2005. – №5–6). Великого розголосу його твори набувають у газетах і журналах Америки. Але українська професійна критика не дуже-то цікавиться художнім доробком американського автора. Проте молодшу генерацію науковців, які перейняті роздумами про сутність власного українського самовідчуття і становища в неосяжному новітньому світі, романи Аскольда Мельничука спонукають до глибоких фахових розвідок, які фактично слугують підґрунтям їх власного багатовекторного позиціювання як філологів, громадян України, людей ХХІ століття. Певна, що статті В.Вздульської, Н.Куликової, що завершують магістерську програму в НАУКМА, та аспірантки Інституту літератури, випускниці НАУКМА Ю.Ткачук, яка нині за науковою програмою навчається у США, будуть цікавими і провокативними для фахівців будь-якого відгалуження філологічного спектру.

Денисова Тамара

Вздульська Валентина

ІСТОРІЯ, МЕТАІСТОРІЯ ТА СИМУЛЯКРИ В РОМАНАХ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА

Роман “What Is Told” (“Що сказано”) американського автора українського походження Аскольда Мельничука побачив світ 1994 р. й одразу отримав відзнаку “New York Times” як книжка року. Згодом автор здобув ще кілька престижних премій у галузі літератури.

Центральна проблема двох перших романів А.Мельничука “What is Told” (“Що сказано”) та “Ambassador of the Dead” (“Посол мертвих”) – самоідентифікація

людини в чужому просторі, презентована у філософському та культурологічному вимірах. В основу обох романів покладено екзистенціальну історію людини, що, з одного боку, зумовило пошуки нею самоідентифікації, а з другого — гальмує та унеможлиблює їх. Розповідь подається і як хроніка (квазіхроніка) подій, і ретроспективно, і як сакральне знання, тобто у формі міфу; творить автор і симулякри історії. При цьому він послуговується постмодерними прийомами письма, такими як кіч, колаж, пастиш, конструює симулякри, але водночас виступає і носієм модерної риторики.

Хроніка та ретроспекція. У романі “Що сказано”, написаному 1994 р., події, які розповідає відсторонений наратор, розгортаються у вигляді “пастишизованої” хроніки. Жанр роману-хроніки налаштовує на послідовне розкриття історії суспільних або родинних подій за тривалий проміжок часу з настановою на об’єктивність. У “хроніці” А.Мельничука саме це жанрове осердя й відсутнє, натомість маємо пародіювання її (хроніки) умовної моделі. Роман починається, як і належить хроніці: “1914 року Зенон Забобон, викладач історії мистецтва у чоловічій гімназії в Роздоріжжі, відмовився від посади хоронителя скіфської збираниці в Лондонському музеї археології, як пояснив листом молодшому братові Стефанові, бо закохався”¹. Далі “об’єктивна” історія раз у раз іронічно переривається історією міфологічною. Помітні дати в житті роду гротескно накладаються на дати світової історії. Скажімо, Зенон і Наталка вінчаються в день убивства в Сараєві ерцгерцога Фердинанда, що поклато початок першій світовій війні; Стефан, який пише історію роду, зазначає: “...1492 року Колумб причалив до Куби, да Вінчі намалював першого гелікоптера, а Рюрик Забобон забив сусідську корову і започаткував трьохсотлітню ворожнечу” (9). На іронічне сприйняття “хроніки” налаштовує і список “лицедіїв” на початку роману — прийом, досить популярний в американській літературі (згадаймо хоча б роман-притчу К.Е.Портер “Корабель дурнів”). Відсилання до моделі п’єси одразу налаштовує читача на сприйняття подальших подій як сцен із вистави, де люди — маріонетки. У списку дійових осіб можна вбачати й алюзію на Шекспіра: світ — театр, люди в ньому — актори, їхні життя — це хроніка ролей від немовляти на руках матері до старого Панталоне.

У центрі створення Аскольдом Мельничуком квазіхроніки лежить історія роду Забобонів, зокрема двох братів — Зенона та Стефана, а також їхніх нащадків. Зенон, Стефан та їхній третій брат дурко Ігор (такі собі Кий, Щек і Хорив) утілюють три модуси українського “чоловічого буття”: народницький, прозахідний та жертвний. Зенон репрезентує народницьку, інтелігентську лінію української культури, змальовану гротескно: він — викладач історії мистецтва в чоловічій гімназії, у товстелезних окулярах, жаклихвих костюмах, із неодмінним метеликом та валізкою книжок і паперів, перейнятий ідеєю визволення краю, долею мови, Байроном і красолями. У парадигму народницької поведінки вписується і його одруження — інтелігент бере шлюб із селянкою, чим виконує священну місію, рятуючи дівчину від долі героїні твору Панаса Мирного: “Їх шлюб множив не лише особисті розради, а й загальне добро...” (9). Ставлення Зенона до жінки амбівалентне: він прагне виліпити свою Галатею й водночас основною її чеснотою вважає вміння готувати телятину з помідорами. Гротескні і стосунки Зенона з дружиною німецького сотника (тут розпушта маскується під народницький ідеал: “Казав собі, що Елізабет може допомогти українській справі...” (37)). На іронічне обігрування

¹ Мельничук Аскольд. Що сказати. — Х., 1996. — С.9. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

народницького міфу жінки натякає вже сама назва першого розділу роману: “Жінка — це майбутнє”. Народницька лінія поведінки Зенона — консервативна, більше того, мертва стратегія: замкнений у своєму просторі, він не здатний вистояти супроти “лихих вітрів”, його книжки виявляються мертвим багажем, схованкою від світу, неспроможною захистити від ворожої кулі. Наталка знищує бібліотеку Зенона, і цей крок стає символічним актом зречення такого способу буття.

Стефан, прозахідний квазібогемний інтелектуал, підданий Австро-Угорщини, утілює іншу модель поведінки українського чоловіка поч. XIX ст. Кічевий Париж і Відень, будинки розпусти, опери й кав'ярні — топос його буття. Неодмінний атрибут — не рогові окуляри, а ціпок із мордою морської свинки. Стефан захоплюється авангардним мистецтвом, має іронічний стиль мислення. Усі його “шедеври”, навіть дисертація, залишаються незавершеними. Розпусник. Має свою версію історії, згідно з якою всі війни зумовлені сексуальними причинами. У дитинстві, як і слід чекати від розпусника, мріяв стати священником (як і Дон Жуан). Перше яскраве враження в його житті викликане підгляданням за голою пані Глік, що засмагає у траві. Хоча Стефан переїздить до Нового Світу, адаптуватися не здатен — приїздить сюди вмирати. На особливу увагу заслуговує осмислення ним історії: Україна для нього — це багатоголова гідра, яка не має єдиної думки щодо того, як управляти своїм тілом. Перекоаний, що народи, здатні злегковажити свій край, заслуговують на недолю. Центральне місце в історіософії Стефана посідає метафора спустошеної землі, в якій можна вбачати алюзію на “Waste Land” Т.С.Еліота. Вона розростається до універсального значення, стає символом історії України.

Третій брат, дурко Ігор, присутній у романі в одному лише епізоді, проте його поява має концептуальне значення: невинного божевільного сприймають як агента ворожої розвідки. Ця гротескна сцена може бути алюзією на арешти “ворогів народу” в Радянському Союзі.

Наталка (це ім'я має багаті конотації в українській літературній традиції; така собі Наталка Полтавка) — кічевий образ ідеальної сільської дівчини: вона готує, шие, співає народні пісні; надміру музикальна, з довгими пальцями, ніби створеними природою для того, щоб стукати по клавішах у всіх європейських столицях, сприймає світ через звуки, закохується не так у Зенона, як у його голос, що нагадує їй рик звіра в хащах, від чого все її язичницько-діонісійське єство починає трепетати. “Чорноока, пишнотіла. Їй бракувало лише освіти” (10), — пише Аскольд Мельничук. Вона зовсім природна — такий собі ідеал Руссо. Те, що Зенон намагається своїм народницьким пафосом утиснути їй у голову, відчуває на інтуїтивному рівні, бо всотала його із землі. В Америці, відірвана, як і Стефан, від своєї язичницької праоснови, не може адаптуватися. Смерть Наталки стає уречевленою метафорою цієї відірваності — жінка падає, не втримавшись на сходах.

Слава Ластівка, донька Зенона та Наталки, приречена успадкувати пристрасті своїх батьків: народницьку любов до витоків, до свого коріння. Цим зумовлені і прогулянки Слави цвинтарями: “Влітку вона лежала серед надгробків, читала собі читанки, а потім вірші і часописи, надто некрологи. Дівчина назбирала гербарій на різних цвинтарях — українському, польському, жидівському. За роки вона назбирала з надгробків ще бабок, метеликів і камінців” (23). Ластівка втілює й материну мрію грати на фортепіано. У Новому Світі вона живе минулим, з якого приходять привиди батька та відьми Мамалиги, здійснює подорож до Парижа, бо той “ближче” до України. Після смерті дядька Стефана біжить на

кладовище, аби вирити його тіло — не може дозволити йому лежати в чужій землі. Готує лише українські страви.

Аркадій, чоловік Ластівки, за складом характеру авантюрист. Розкочі очі та потяг до мандрівок успадковані ним від предків-татар. Ненавидить осіле життя, яким жили його батьки, прагне руху. Вірить в американський міф, американську утопію (Аркадія — утопічна країна). Завдяки своїм ковбойським, піонерським рисам здатен згодом призвичаїтися до нового середовища. Та спершу, прибувши до Америки, переживає різні етапи культурного шоку. Зрештою усвідомлює, що виміри екзистенціальні задаються конкретним топосом існування, а отже, він зможе ідентифікуватися лише в сім'ї.

Єдиний повноцінний житель Нового Світу з родини Забобонів — малий Богдан, син Аркадія та Ластівки. Він уже навіть не Богдан, а Бо, повноцінний американець; він тут народився, вписаний у ці реалії, нова мова для нього рідна. Богдан єдиний із родичів почуває себе в Америці органічно.

Так виглядає історія родини Забобонів у межах хроніки. У цілому використання цієї моделі, як і в Г.Гарсія Маркеса, набуває притчового характеру — це розповідь про сто років самотності родини, народу, людства, окремого індивіда.

У романі Аскольда Мельничука “Посол мертвих” (2002) на зміну відстороненому розповідачеві приходять зацікавлений оповідач, отже, відстань між *showing* і *telling*, непомітна в наративному акті, переростає в ретроспекцію. Синхронна подія розповідь зберігається лише в обрамленні — дорослий Нік Блуд приїздить до матері колишнього друга в місто, де проходило його дитинство, і після милої розмови дізнається, що мимохіть став співучасником убивства матір'ю сина, бо той увесь цей час лежав у сусідній кімнаті, потребуючи невідкладної медичної допомоги. У таку рамку введена оповідь Ніка — спогади про дитинство, пов'язані з родиною Круків. Сама оповідь багата на алюзії. Скажімо, Нік Блуд так чи інакше нагадує оповідача Ніка Каррауея з роману Ф.С.Фіцджеральда “Великий Гетсбі”. Нік і його друг Алекс Крук — варіація стосунків Том Соєр — Гек Фінн (“благополучний” і “неблагополучний” хлопчики та їхні пригоди). Алекс Крук — алюзія до героя роману Селінджера “The Catcher in the Rye” Холдена Колфілда (до речі, згаданий роман — улюблений твір Алекса). Як і з Холденом, з Алексом трапляються напади істерії на ґрунті пасивного протесту проти життєвої ситуації; він навіть потрапляє до психлікарні (тут можна вбачати й паралель із ситуацією в романі К.Кізі “Політ над гніздом зозулі”).

Події в романі “Посол мертвих”, вибудовані як спогади оповідача Ніка, відбуваються вже тільки у США. Перед нами постає історія двох іммігрантських родин — Круків і Блудів. Блуди намагаються забути минуле й адаптуватися в новому світі. Вони навіть змінюють прізвище, адже раніше були Верблюдами. Вектор руху родини Круків — протилежний, спрямований у минуле. Ада Січ (прізвище — алюзія легендарного українського минулого), що народилася в місті Воскресенськ на річці Пам'ять (Resurrection, Memory), усе життя покликана пам'ятати й воскрешати минуле. Вона не може адаптуватися в новій реальності й живе колишнім. Минуле до неї, як і до Слави Ластівки та героїні роману Тоні Моррісон “Beloved”, приходять у вигляді привидів. З метою увиразнення психологічного стану, в якому перебуває Ада, Аскольд Мельничук використовує класично американську біхевіористську модель. Замилування Ади минулим виявляється як у її вчинках, так і в найменших побутових деталях, скажімо, у приготуванні страв. Якщо мати Ніка готує *key lime pie*, суто американську страву, то Ада готує винятково українські. Розповідь Ніка дає змогу простежити динаміку розвитку характеру героїні твору.

Востаннє ми зустрічаємо Аду в темній кімнаті, що нагадує музей після закриття – сховок реліктів минулого. Ада майже сліпа, але їй не потрібен зір, щоб бачити сьогодення, адже вона живе вчорашнім. Чоловік Ади Лев (завважмо символіку цього імені!) – “старий революціонер”, тип романтичного героя. Він здатен на героїчні вчинки в екстремальних умовах, його втеча з 19-річною дівчиною від згубної атмосфери, створеної привидами дружини, – явище, нечуване в іммігрантських колах. Сини Ади – Пол та Алекс – успадковують материну неадаптованість до нового світу. Пол їде у В’єтнам, підсвідомо прагнучи померти, і зрештою закінчує життя самогубством. Молодший брат Алекс занедужав на “хворобу зникнення”. Він ніби розчиняється під сторонніми поглядами, адже основні маркери його індивідуальності – прізвище, акцент – лише прикрі непорозуміння, а країна, з якої походить його рід, взагалі не існує. Після численних поневірянь Алекс помирає від кровотечі, свідомо позбавлений матір’ю шансу вижити. Ада стає вбивцею своїх дітей як у моральному, так і у фізичному плані.

Кожен із героїв роману несе тягар минулого. Навіть оповідач Нік, цілком адаптований в американському світі, такий собі дорослий Бо, успішний лікар і щасливий член “мультикультурної родини”, розуміє, що може набути самоідентифікації, лише проставивши всі крапки над “і”, знаючи свої витоки. Історія стає провідником у майбутнє. Розповіді Ади не лише пов’язують Ніка з витоками, а й допомагають у пошуках себе самого. З цією метою Нік їде в Європу, до місця, з якого починається “Золота гілка” – книжка, що надихнула Т.С.Еліота написати “Waste Land”.

Метаісторія. Емануель Левінас, ведучи мову про особливості відтворення критичних, апокаліптичних ситуацій, пропонує розглядати їх як “репрезентацію в дужках”. Як можна описати, скажімо, Голокост? Замість того, щоб намагатися якось “правдиво” репрезентувати його, слід, вважає філософ, показати його як “неперехідну прірву”, “діру в історії”, яку не можна заповнити жодним наративом². У міфах відсутнє прагнення описати подію раціонально чи в категоріях добра і зла, правди – неправди. Натомість вони дають символічний опис події як, скажімо, космогонічні міфи, що так само розповідають про “неперехідні” точки. Як можна описати створення всесвіту? Цю лауну в наративі можна заповнити символічно, наприклад, стверджуючи, що всесвіт постав з яйця або що спочатку було слово. Розповіді Ади Крук про минуле так само не можна назвати об’єктивною історією; це метаісторія, передача сакрального знання, що становить собою одну з функцій міфу. Такі розповіді зазвичай характеризуються відсутністю логічної структури, це бриколаж, несвідоме вплітання міфологічних та інших структур. Ця сакральна правда правдивіша за реальні події.

Розповідаючи історії про минуле, Ада прагне виповісти сакральне знання, носієм якого вона виступає. Тому в цих розповідях не важлива правдивість, достовірність і моральна оцінка. Скажімо, Ада вже нездатна відрізнити своє минуле від оповідання письменника Антона і просить зробити це інших. Головною стає не історія, а метаісторія, що передає сакральне знання про минуле.

Сліди міфологічних структур у романі “Посол мертвих” дуже виразні. Саме прізвище родини – Круки – відсилає до міфології, зокрема індіанської: круки, козоді, горобці – птахи, що переносять душі мертвих, медіатори, посли в інший світ. Цей міфологічний мотив дуже поширений в американській культурі, починаючи від “Raven” Е.По до маскультури – романів С.Кінга та голлівудських

² Левінас Емануель. Між Нами. Дослідження думки-про-іншого. – К., 1991. – С.168.

фільмів. По-відьомському зеленоока Ада спілкується з привидами предків. Метафора привида поширюється й на історичне минуле України (пор. з waste land Стефана). Поряд із хароноподібною Адою в тексті присутній ще один хтонічний персонаж — однорукий коханець Семмі, своєрідний місток між Адою та навколишнім світом. Образ Ади екстраположується на низку міфологічних постатей: Єва, Сара, Церера, Кібела, Марія, Магдалина, Мати-земля, море, місяць, Медея, менада і водночас жінка-канібал, мати-вбивця, що пожирає своїх дітей (як Хронос). У тексті маємо дві моделі часу: лінійну, кочівницько-християнсько-європейську, якою живуть Нік і його родина, та циклічну язичницьку, якою живе Ада, постійно, немов у ритуалі, повертаючись до сакральних, неперехідних точок. Окремі життєві ситуації, в які потрапляє Ада, накладаються на міфологічні або казкові сюжети: скажімо, сцена звалтування виписана як зустріч Червоного Капелюшка й Сірого Вовка.

Мотив сакрального знання в романі наскрізний. Він задається ще епіграфом з Т.С.Еліота:

And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead: the communication

Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living, — і доповнюється розповіддю дружини Ніка про легенду середньовічних містиків, згідно з якою Бог показав Мойсеєві на горі Синай Тору, написану чорним вогнем по білому вогню. Те, що Мойсей приніс із гори, було перекладом вогненно-чорного письма, відомого як заповіді. Істинна ж Тора — те, що накреслено білим під чорними літерами. Чорний вогонь — те, що сказано, білий — те, що сказано не було, текст, який кожний зобов'язаний розшифрувати для себе сам, від покоління до покоління рухаючись на один рядочок далі й відкриваючи майбутнє як єдину дорогу, що зближує з минулим.

Зародження цієї тенденції “метаісторіографії” бачимо ще в романі “Що сказано”. На це вказує й епіграф до нього: “Чи є щось правдивіше за правду? Так, це легенда. Вона надає вічного змісту минулій істині” (Казандзакіс). У романі “Що сказано” розповідь про події ХХ ст. переплітається з міфами про походження роду. Аскольд Мельничук конструює їх, удаючись до такого прийому, як колаж, що реалізується завдяки контрапункту, симультанізму, мозаїчності, тобто накопиченню різних уривків тексту, накладання різних пластів, зіштовхування персонажів тощо. В американській літературі прийом цей уже традиційний. Аскольд Мельничук веде гру в рекомбінацію елементів на матеріалі української історії, міфів, легенд, ідеологем. Тур Забобон, предок роду і культурний герой, наділений рисами язичницьких божків: “...Заввишки на добрих п'ять списів, залізнурукій, міцноногий, виріс задля битв” (13). Він брат дерев, воїн, що п'є з черепів своїх ворогів, і водночас волхв. Його дії супроводжуються міфами про Творення. Зокрема, відтворюється міф землеробсько-фалічного культу про орання та засівання землі; зі сліз Тура, пролитих за вбитою дружиною, утворюється річка, названа Ольгою. Імена в романі так само символічні. Тур — це родовий тотем. Священик Кирило, брат Забобона, — це й Кирило Кожум'яка, і Кирило Тур із “Чорної ради” П.Куліша, і Кирило — брат Мефодія, просвітитель Русі. Маркіян-книжник, ще один брат Тура, — це алюзія на євангеліста Марка. Ольга, дружина Тура, — алюзія на княгиню Ольгу. Утворення річки тут також не випадкове, адже згідно з легендою княгиня Ольга зустрічається з майбутнім чоловіком Ігорем саме на річці. Минуле роду Тура позначене тими ж віхами, що й історія Київської Русі: язичництво й боротьба з татарами, походи у Візантію, прийняття християнства. Тут образ Тура екстраположується на образ Володимира

Великого. Його переконаність у необхідності зміни віри пояснюються не так “слабкістю” старих богів, як можливістю зіграти на варіації Боголюдина — людинобог (алюзія на Ніцше). Подорож Тура до Візантії відбувається за моделлю подорожі Одиссея, адже Тур, як і Улісс, має перейти Рай і Пекло (тут річки) і повернутися у свою Ітаку, де Пенелопа не чекає, бо її вбито непроханими “нареченими”. Лінія Тура завершується в Америці. Ритуальна смерть Стефана на Різдво та поховання його тіла в новій землі дають змогу прародителеві укоренитися там, де живуть його нащадки. Так на зміну подорожі Одиссея приходять подорож Енея, який, залишивши батьківщину, засновує нову Трою — Рим.

Симулякри історії. Жан Бодріяр визначає симулякр як річ, що своїм буттям імітує наявність відсутнього сенсу. Симулякр — це знак, в якого немає референта, знак, що стає самодостатнім³. Симулякри функціонують як комплекс знаків, призначених тільки для свого повторення, а зовсім не для “реальної” мети⁴. Загрозу владі, пише філософ, несе саме симуляція, яка анулює відмінності між законом і порушенням та інші, на яких тримається влада. Тому влада спекулює реальним, опікується виробництвом штучних цілей. Звідси — істерія виробництва та перевиробництва реального.

Герої романів А.Мельничука, позбавлені своєї реальності, теж охоплені істерією виробництва реального. У “Що сказано” українські емігранти “продовжують старанно культивувати все національне. Але в чужих умовах це культивування обертається на симулякр, фарс, гіперболу: нескінченні збори, обряди, ритуали...”⁵. Емігранти симулюють події, яких насправді не було: “...У таборі переселенців на теренах Європи відбувається символічне поєднання Західної і Східної України, або точніше — його симулякр”⁶. Вони симулюють необхідний, але не властивий більшості українців патріотизм, що гротескно зображено у вигляді щовечірнього виконання Ластівкою та Аркадієм “Ще не вмерла України...” на жовто-блакитному фортепіано. Вони симулюють визвольну й навіть революційну діяльність: “Павло сказав: “Ми потребуємо революції. Треба зірвати революцію”. — “Як кажете?” — запитала Адріана. — Чи ми не спробували колись те зробити?” (103). Емігранти симулюють мову, якою ніхто не розмовляє ні у країні, в якій вони живуть, ні у країні, з якої вони вийшли. Вони симулюють Україну, якої вже не існує. Скажімо, курорт в американських горах, замаскований під карпатський, з українським пасічником — симулякр ідеальної України. Вони симулюють реальність, якої не існує й ніколи не існувало.

У романі “Посол мертвих” прогресія симулякрів триває. Один із прикладів — відправа в церкві за візантійським обрядом церковнослов'янською мовою, якої ніхто не розуміє, повторювання молитов, у яких незрозуміло про що йдеться. Інший приклад: Віктор, брат Ади, постійно намагається вибудувати цілу систему таємних зв'язків між Сталіном і Труменом, якої не існує. Але найяскравіший приклад — гротескна розповідь про приїзд поета Антона. Емігрантська громада створила собі симулякр поета-пророка, месії, другого Шевченка, аж тут приїздить миршавенький літературознавець і починає розповідати... про що б ви думали? про поезію Волта Вітмена. Розчарування глядачів — аж ніяк не його провина, бо жоден поет-месія не зміг би перетворити симулякр на реальність. Розмови

³ Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція. — К., 2004. — С.10-11.

⁴ Там само. — С.35.

⁵ Денисова Т.Н. Український міф в американському мультикультурному просторі // Наукові записки НаУКМА. — К., 2003. — Т.21. Філологія. — С.58.

⁶ Там само. — С.57.

про стару країну, відірвані від реального референта, перетворюються на самодостатню реальність, симулякр історії, покликаний заповнювати порожнечу, що не змогла заповнитися новою реальністю. Симулякром у романі стає навіть Бог. Розтиражований у численних “фотографіях” Ади-Магдаліни, він позбавлений сакральності й перестає бути єдиною запорукою істинного/хибного (“смерть Бога”, за Бодріяр, — передумова успішного тиражування симулякрів).

Безперечно, тема індивідуальної та етнічної історії, що, як стверджує Аскольд Мельничук, задає модус кожної окремої екзистенції, аж ніяк не вичерпує всього обсягу дослідження цих текстів і може бути лише однією з... Особливо плідною, на нашу думку, виявилася б методика психоаналізу та, безперечно, постколоніальної критики. Подібна невичерпність свідчить лише на користь розглянутих текстів.



Нана Куликова

УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРСОНАЖ ТА АВТОР В АМЕРИКАНСЬКІЙ МУЛЬТИКУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ. ПОШУКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Концепція аудиторії. Матеріалом для своїх романів “Що сказано” та “Посол мертвих” А.Мельничук, котрий однозначно позиціонує себе як американського автора, обирає українську тематику. Хоч сам письменник не емігрант, він, однак, розраховує на подвійну аудиторію: з одного боку, американську, з другого — українську. “Поки що в сучасній американській літературі ми маємо лише три книги на українську тематику (Дж. Францен, 2001, Клер Місуд, 2001, Дж. С. Фоер, 2002 — *Н.К.*). Але це великий крок уперед. Україна тільки почала входити у світову літературу, але тепер вона вже присутня на сцені, як ніколи. Зараз американський читач готовий і спроможний сприйняти Україну як державу, на відміну від початку 90-х років”¹, — зазначив А.Мельничук у доповіді, виголошеній на Другій міжнародній конференції з американської літератури. Отож, як бачимо, для автора цитованих рядків важливо, щоб про Україну як державу почули у США. Це виразно емігрантська позиція, що була властива ще “пражанам” і особливо Нью-Йоркській групі². Утім, позиція сучасної інокультурної свідомості суттєво різниться від позиції тодішнього емігранта. “З часів Конрада і Діккенса, — пише Саїд, — світ змінився так, що дивував, а часом непокоїв європейську й американську метрополію, яка нині на своїй території протистоїть великим масам небілого іммігрантського населення і стикається із вражаючою силою нових голосів, що закликають почути свої наративи”³. Тоді як стара еміграція була вимушена говорити на “своїй” або чужій метрополійній території, бо так склалися зовнішні обставини, нинішній “інородний” автор говорить на чужій території свідомо й за власним вибором для того, аби бути почутим світом і таки змусити із собою рахуватися. Своя малознана постколоніальна територія обмежує. Щоб сказати про своїх людей жителям іншої території, слід бути приналежним до обох цих територій. Іммігрант прагне влитися в основний культурний потік, репрезентувавши в ньому власну течію.

¹ *Література* плюс. — К., 2002. — №6.

² Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи // *Сучасність*. — 1988. — № 10.

³ Саїд Е. Культура й імперіалізм. (Переклад книжки ще не завершено).

Для того, аби емігрантський голос міг бути почутим у багатокультурному середовищі, він мусить запропонувати цікавий наратив, мусить демонструвати, що він такий наратив приніс із собою в це суспільство. Саме такий вибір засвідчує перший параграф у романі “Що сказано”: “Чи є щось правдивіше за правду? Так, легенда. Вона дає непроминальне значення ефемерній правді”⁴.

Ідеться, очевидно, про історичну “правду” (історичний наратив) та її міфологізоване перевідкривання для інокультурного читача, а також анонсується цікавий етнічний наратив.

“Перевідкривання” історичної “правди” потребує легітимації. Один із персонажів А.Мельничука Стефан пише книжку, в якій історію Роздоріжжя “вписує” у світову: “У 1492, для прикладу, Колумб висадився на Кубі, Да Вінчі накидав креслення свого першого літального апарата, а Рюрик Забобон замордував корову свого сусіда, започаткувавши трьохсотлітню ворожнечу” (3); “Зенон та Наталка одружилися того ж дня, коли архикнязь Фердинанд був застрелений у Сараєві. Це був туманний ранок ближче до кінця червня. Лілії прикрашали олтар” (4). Ці рядки, а також сцена, де йдеться про священні книги християнства, що їх передають у родині Забобонів із покоління до покоління, попри свій іронічний відтінок, вочевидь, репрезентують прагнення історичності; книжка – як в одному, так і у другому випадках – покликана легітимізувати цю претензію. Саме книжка – найкращий засіб легітимації, адже в західноєвропейській культурі права вона виступає як писаний закон.

Отже, очевидно, що автор орієнтується на західного читача.

Утім, у тексті багато місць, що несуть специфічно “українську” інформацію і для невластивого читача видаються просто незрозумілими фразами⁵. Це здебільшого апеляції до історичних подій та реалій, фольклору та національних почуттів. Такі пасажі часто іронічні; це полеміка із власне українськими читачами. Скажімо, “Наталка ненавиділа плаксиві мелодії – всі ці плачі про покинутих дівчат чи каркання козаків. Їй була до серця нова музика, що лилася з кафе у студентських кварталах” (5); “Вона не переймалася тим, що він (Зенон) говорив, його дикими ідеями, його балачками про благородство й мудрість селянства чи необхідність націоналізму. Зав’язуючи стрічку навколо його пакетика з печивом, вона дослухалася – але не до слів” (7). Іронія тут сигналізує про постколоніальну відстороненість і зверхність над антиколоніальним дискурсом Зенона. До того ж іронія ця переважно м’яка, гумористична. Рідше зверхність нового дискурсу породжує сатиру: в образах емігрантів, що збираються в одному з будинків, щоб підняти повстання, пародіюються українські емігрантські патріотичні сили. Уся бутафорія закінчується смертю старої Наталки від удару та іронічним коментарем наратора: “Це був не перший раз, коли революція закінчувалася похороном” (195).

Загалом же полеміка з діаспорним читачем має примирювальний характер. Основний стрижень її – співвіднесеність традиції та території. “Визнання того, що традиція дарується, – часткова форма ідентифікації. При перегляданні

⁴ Melnychuk A. What is Told. – New Jersey, 1995. – P.1. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

⁵ Про подвійну задуману аудиторію роману “Що сказано” свідчить також мовний вибір А.Мельничука. Річки в Роздоріжжі називаються Небо й Пекло (А.Мельничук подає не тільки переклад, а й дослівне значення слова “пекло”), жіночий персонаж – Ластівка. Інколи автор бере українськими в лапки, інколи – ні, подекуди вживає кличну форму. “Що сказано” сказано буквально двома мовами, – пише про роман М.Тарнавський (Tarnavsky M. What Is Told in the Green Library/ a Paper presented at the conference Cross-Stitching Cultural Borders: Comparing Ukrainian Experience in Canada and the United States. October 29-31, 1998, Toronto // www.chass.utoronto.ca). – Уже з першого речення, в якому Роздоріжжя та Забобон не увиразнені, Мельничук творить двоякий текст, який працює на різних рівнях, залежно від підготовленості читача. Наявність українських слів у тексті очуднює персонажів для читача. Але диакричична мова в “Що сказано” просто ознака його “іноземності”. Читач мовби запрошується всередину цього суспільства, навіть якщо мова не завжди надається до розуміння”.

минулого воно вводить у поняття традиції інші, такі, що не можуть бути оцінені за старими критеріями, часові парадигми”⁶, — пише Бгабга. Минуле заново переглядається під кутом зору теперішнього. Тур — міфічний персонаж із глибокого минулого Роздоріжжя — спостерігає за неспокійною молитвою Наталки-емігрантки й каже: “Я розумію”. Цей же Тур, засновник роду Забобонів, добровільно переноситься наприкінці книжки до Нью-Джерсі, щоб там закорінитися. Він з перспективи свого минулого виправдовує теперішні персонажів. Виправдання емігрантських вагань — це виправдання пошуку, процесу пошуку. “Нові утворення, що виникли, не зважаючи на кордони, типи, нації й сутності, що раптово з’являються на горизонті, провокують і кидають виклик фундаментально статичному поняттю *ідентичності*, яке було осердям культурної думки імперіялістичної доби”⁷, — пише Саїд. “Ідентичність, — зазначає Бгабга, — це процес. Соціальна артикуляція різниці, подана із перспективи меншини, становить складне, процесуальне узгодження, спрямоване на авторизацію культурних гібридностей, що виникають у моменти історичних трансформацій”⁸.

Така легітимація, між іншим, стосується території і звернена не лише до української емігрантської, а й до широкої американської аудиторії.

Подвійна адресація продукує, за висловом Г.Бгабги, “третій простір”⁹ — ситуацію, в якій два антагоністичні дискурси, які не можуть дійти консенсусу, породжують новий, третій дискурс, що реформулює їх спільне нерозв’язне питання під іншим, несподіваним кутом зору. Проблема, навколо якої обертаються репліки персонажів роману “Що сказано”, — це фактично давня дилема “нативістів” і “модерністів”, яку досить вичерпно висвітлив О.Гнатюк¹⁰. “Третім простором” стає постановка питання другим поколінням еміграції, утіленням якої виступає Бо, частково Стефан, а на інтуїтивному рівні — Ластівка. Напруга старої суперечки показана як така, що не виправдала себе, отожд інтелектуальний пошук автора розгортається на новому рівні, що вийшов із нерозв’язної проблеми. Цей третій рівень — пошук координат гібридної ідентичності.

Пошуки ідентичності.

Історія й територія. Трагування території в романі А.Мельничука “Що сказано” має свої особливості. Простір тут — це простір магічний, що сягає в часі до Другої світової війни. “Питання історичного й політичного акту проголошення (enunciation) губляться в міфі про походження та відкриття”¹¹, — вважає Бгабга. Україна в романі власне постає як такий міф, міф Турового Роздоріжжя. Функція Роздоріжжя в тому, щоб очуднити Україну як для західного читача, так і для читача з української діаспори.

Очуднення працює на двох рівнях: з одного боку, воно буквально спростовує поширену політичну ідеологему про спільне походження східнослов’янських народів, адже альтернативне Києву Роздоріжжя на уявній мапі розташоване десь у Західній Україні, а Тур керує звідти всією Україною. З другого боку, навмисне відхилення від підруничкової історії в бік міфотворення — не що інше, як переведення політичного конфлікту в культурну площину. З такою ж метою

⁶ Bhabha B. Border lives: the art of the present // Bhabha H. The Location of Culture // <http://prelectur.stanford.edu/bhabha/biblio.html>

⁷ Саїд Е. Культура й імперіалізм.

⁸ Bhabha B. Цит. праця.

⁹ Translator translated (interview with cultural theorist Homi Bhabha) by W.J.T. Mitchel // <http://prelectur.stanford.edu/bhabha/biblio.html>

¹⁰ Гнатюк О. Прощання з імперією. — К., 2005.

¹¹ Bhabha H. Signs taken for wanders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi. May 1817 // Bhabha H. The Location of Culture.

висвітлював другий бік конфлікту М.Кундера. О.Гнатюк навіть зазначає, що популярність Кундери в Західній Європі зумовлена не так власне артистичністю митця чи політичним текстом його творів, як тим, що він першим оголив культурний вимір протистояння¹². Отже, перший важливий момент міфологічної моделі України – переведення проблеми з політичного в культурний вимір.

При цьому завважмо, що персонажі роману “Що сказано” залишають свою землю і наприкінці роману вже назавжди “прирастають” до нової батьківщини. Навіть Тур – засновник роду – перебирається до Нью-Джерсі. У чому ж річ? Якщо взяти за основу думку про те, що в колоніальному романі територія колонії – це передбачувана територія можливостей, то в постколоніальному вона має бути непередбачуваною, підступною і всемогутньою, як, скажімо, джунглі в С. Русдї. А.Мельничук іде далі. Його територія – це територія нездійсненності, неможливості. Україна стає територією, на якій гинуть, територією, на якій неможлива жодна влада й жодна особистість. Адже жоден персонаж (і навіть Тур, який під кінець роману раптом виникає за вікном у Ластівки в Нью-Джерсі) не залишається в мельничуківській Україні. Ті, хто зміг вижити, на цій території перебувають тимчасово, а ті, хто прагне зламати цей закон і залишитися, гинуть як Зенон. Це територія, певним чином успадкована від тієї, на якій “мало який птах долетить до середини Дніпра”.

На міфологічному тлі лаконічними інкрустаціями дискурсивно подана власне історія. “У темні роки між царським режимом і комуністичною державою правитель Чуй вирішив реструктурувати культурне життя регіону. Це вимагало упокорення всіх буржуазних порухів. Амбіційна, неймовірна програма дій породила масову параною. Людей відучили цікавитися місцевою історією. Натомість вони мали відвідувати мітинги, на яких треба було доводити свою лояльність до царя. Порядок доводив людей до божевілля. Одвічні сусіди почали звинувачувати одне одного у злочинах проти держави. Інтелектуалів та націоналістів можна було знайти де завгодно, між різників, молочників, ідіотів. Природно, страждали євреї”¹³. Або: “Спочатку Роздоріжжя було незалежне і українське; потім воно належало Польщі. А ще потім стало радянським”.

Формально така дискурсивність породжена великим проміжком часу, який охоплює романна дія.

“Усі персонажі роману зациклені на історії, – пише М.Тарнавський, – бо вони продукти культурної атмосфери, що прикувала все своє існування до історичної долі національної держави. Отже, “Що сказано” – роман про національне минуле”¹⁴. Це твердження було б абсолютно помилковим, якби кількома абзацами пізніше М.Тарнавський не деконструював його сам: “Важливий інгредієнт Мельничукового успіху становить те, що він не лише показує історичну ідентичність, а й кидає їй виклик. Адже доля кожного з персонажів іде в розріз зі своєю історичною детермінованістю”. Далі дослідник доходить висновку, що персонажі твору роблять вибір між національною ідентичністю та “загальнолюдськістю” на користь останньої: “Жартівливе девальювання ним важливості деталей вказує читачеві на універсальні принципи й загальнолюдські цінності, що трансцендують окремості кожної національної історії”¹⁵.

¹² Гнатюк О. Цит. пр.

¹³ Bhabha B. Border lives: the art of the present // Bhabha H. The Location of Culture.

¹⁴ Tarnavsky M. What Is Told in the Green Library/ a Paper presented at the conference Cross-Stitching Cultural Borders: Comparing Ukrainian Experience in Canada and the United States. October 29-31. 1998, Toronto // www.chass.utoronto.ca

¹⁵ Там само.

Така інтерпретація видається не зовсім умотивованою. При уважнішому читанні з'ясовується, що дискурсивна історичність у А.Мельничука мережитья болісними відчуттями "історично загубленого" персонажа-маргінала. Так про історію міркує Стефан. "Річ у тому, — пише він у щоденнику, — що ми всі маргінали, відкинуті на периферію історії. Навіть наші справи виглядають смішними: хто б не спробував написати нашу історію, буде писати історію полювання з перспективи дичини".

Людський вимір історії в А.Мельничука зумовлений не вивищенням загальнолюдської моралі над власне історією, а тим, що персонаж гостро відчуває свою маргіальність у цій же історії, яка мовби проходить повз, а він не має жодної можливості вплинути на неї.

Історія в тексті становить собою постійне джерело болю. Вона амбівалентна: з одного боку, виступає основним складником ідентичності кожного персонажа, а з другого, саме історія, зануреність у неї перешкоджає їм відшукати свою ідентичність.

Кожен із головних персонажів, караючись історією, намагається позбутися її: Наталка після того, як зник її чоловік, нищить і його бібліотеку, що виступає символічним нищенням старої — уже прописаної! — історії України. Єдине, що вона залишає, — це легенду про Тура. Чому? Тому що легенда правдивіша за написану історію. Тому що вона ближча до життя (Наталка — утілення реалістичності), аніж усе написане у книжках. Відмовившись від історії, Наталка, розбита паралічем, гине. Гине і Зенон, який намагається сховатися від історії в пізній любові. Аркадій після тривалих мук ховається в сімейне життя. Отже, усі вони по-своєму програють. І лише Бо — це розуміє Стефан — вільний від старого болю. Він вільно бере історію як спадок, аби переробляти його, плавити, як йому самому заманеться, у власну нову ідентичність.

Антиколоніальна утопічність — "жіноча раціональність". Контроверсійні, майже антагоністичні шляхи пошуків нової ідентичності розкладаються по осях жіноче — чоловіче. Ще до еміграції, у часи швидких змін влади в Роздоріжжі, Зенон, який захоплювався народним і селянським, а також націоналістичними, агресивними теоріями, репрезентує антиколоніальний дискурс. Його уявлення про національні справи позначені утопічністю, навіть сентиментальністю. Ідеалістичність його настанов формально посилюється завдяки контрасту з реалістичністю, позитивізмом дружини. Забігаючи вперед, варто зазначити, що в романі всі жінки вирізняються практицизмом, реалістичністю в оцінці дійсності, певною, дещо примітивною іронічністю. Скажімо, Наталка часто зупиняє чоловіка, який переймається ідеальними національними "позаторішніми" проблемами: "Зенонова жінка висміювала його сантименти щодо селянства, але завжди стежила, щоб у нього була телятина з томатами і його сорочки мали накрохмалений комірець".

Та незважаючи на свою заземленість, жінка також програє. Це зумовлено насамперед редукованістю її поглядів. Якщо Зенон урешті зраджує своїй антиколоніальній пристрасті на користь пристрасті тілесній, вважаючи, що погляди його помилкові, і гине, вочевидь, тому, що, віддавши всі сили на службу національній ідеї, без неї не бачить сенсу життя, то Наталка, внаслідок позитивістичної налаштованості, відмежованості від світу (для неї Англія — це країна варварів, у Франції та Америці живуть монстри) теж зазнає поразки і впадає в повний колапс — як фізичний, так і духовний.

Отже, простеживши розвиток двох “крайніх” моделей і довівши їх до краху, А.Мельничук увідносноє старі константи. І Зенон з його антиколоніальною пристрасстю, і Наталка зі своєю гіперболізованою прагматичністю, як виявляється, ішли в пошуках ідентичності хибними шляхами.

Але ці пошуки, як естафета, передаються представникам молодшого покоління. На шляху з табору ДіПі вони абсолютно випадково зупиняються в Нью-Джерсі. І це стає символічним, бо територія, куди прибули молоді люди, абсолютно інша; вона вимагає мутації ідентичності, хоч би як опиралися цьому персонажі твору. Першим чинником, що поставив їх перед необхідністю наново шукати себе, була свобода: “Свобода лякала майже так, як її протилежність. Вони мусили бути обережними, помалу вчитися. Вчитися мовчанки”.

Старе середовище під психологічним тиском нових обставин починає здаватися негативним. Аркадій прагне вирватися з його умовностей, але не може, і тому намагається очорнити його (Зенон його ідеалізував). Про те місце, де жив раніше, Аркадій згадує тепер як про середовище, де чоловіки говорять “лише про жінок, урожай і Бога”, а жінки мають “стегна, широкі, як корита, і лоби, вузькі, як чайна ложечка”. Минуле в його очах пройняте садизмом, і водночас він сам перетворює це минуле на знаряддя садистського знущання над власною дружиною: скажімо, щоранку змушує Ластівку співати гімн, за виконання якого ще й жорстоко критикує. Урешті, це призводить до бунту домашніх, особливо вільнодумного Стефана.

Прикриваючись домашньою тиранією, Аркадій не завважає, що вона зумовлена глибокою кризою ідентичності. Відірвавшись, як йому здається, від старого, він раптом опиняється майже перед екзистенційною порожнечою. Америка для нього закрита: “Навіть будинок змінився. Стіни підморгували, темні вікна примружувалися на нього. Ким він був? Якою мовою розмовляв? Де був його паспорт? Чи знав він англійську? Кому присягав? Минулого місяця вони їздили до ратуші складати присягу громадянина. Вони повернулись, несучи маленькі прапорці на чорних пластмасових підпорках. Аркадій налив кожному домашнього токайського. Але настрої їхній був безрадісний, темний. Він налаштував приймач на радіо “Вільна Європа”. Вони почали усвідомлювати, що ніколи не повернуться додому”. Після чергової сварки Аркадій думає про Ластівку: “Сука! [...] Та що ти знаєш? Тут боси ставляться до тебе так само, як росіяни. Пути нерозривні. Кажуть, ти собі можеш перейти з класу у клас. Але для цього треба вбити того, ким ти є”. Агресія Аркадій спрямовується на нове середовище: “Він продирався косилкою через довге волосся трави. Мотор ревів так, що він ледве чув власні думки. Він бачив свою матір на залізничній станції, із задертою солдатами спідницею, і він вгризався косилкою вперед, все глибше, впихаючи і впихаючи її в Америку”.

Тим часом Ластівка несвідомо намагається знайти компроміс. На всі кишенькові гроші вона купує перуки, приміряє їх перед дзеркалом, уявляє себе іншою людиною. Попри те, що ці дії неусвідомлені, вони накреслюють вихід із пастки ідентичності. Урешті, набувши певного досвіду завдяки театральним розігруванням перед дзеркалом, Ластівка “виходить” у зовнішній світ як Ейвонледі. Ниточкою, що тримала її в полоні минулого, були ірраціональні з’яви вже померлого батька. Розмови, які вони ведуть між собою, амбівалентні. З одного боку, Зенон після смерті відірвався від території, де жив, і вільно подорожує світом. З другого, ці розмови все більше прив’язують Ластівку до ностальгійних

спогадів. Усе ж вона знаходить у собі сили відірватися від ірраціонального світу минулого, і, коли починає працювати, привид Зенона перестає відвідувати її.

Після смерті Стефана Ластівка копає біля його могили ямку, в якій символічно ховає своє минуле. “Вона пригадувала стару на кораблі, яка говорила, що вони всі дуже страждатимуть, бо залишають своїх привидів. Але вони не забули їх. Вона робила все, що було в її змозі, щоб потоваришувати з ними”. Зрештою жінка відпустила минуле з миром і повернулася до свого живого чоловіка. Тур, заглядаючи у вікно на пару, що заснула після бурхливої ночі, благословляє їх. Більше того, він упізнає місце, хоч це й не Роздоріжжя. Він проникає поглядом у майбутнє, бачить дітей цих дітей, потім оглядається на минуле. Усе йде своєю чергою, і він пускає корені тут.

Для Аркадія вихід із пастки ідентичності дається набагато важче. “Що, врешті, таке ця національна ідентичність? — рефлектує Аркадій. — Хіба країни — це не ілюзорна категорія? Інколи він бажав зробитися євреєм, ірландцем, італійцем. Вони досягли привілею бути побаченими. Тим не менше перед тим, як світ побачить тебе, треба знайти правильні слова, щоб назватися. Він боявся, що Америка втомилась від галасу маленьких республік і вичерпаних націй, кожна з яких якомога голосніше волала “Я є!” А що ти скажеш про країну, яка пережила свої кращі часи 700 років тому?”

“Стільки суперечностей, — продовжує цю тему наратор. — Чи має людина залишатися вільною без землі, без країни, поклоняючись лише святому духу, не залежно від того, де вона його знаходить? Насправді це було неможливим. Душа дивилася на світ через тілесні очі, а отже, любила лише конкретні дерева, людей, обрії. Мабуть, святоші відсторонювалися, проголошуючи рідними універсальне сонце і спільне небо, однакові всюди; але навіть Христос залишався в Галілеї. Він не рвався до Риму в пошуках більшої аудиторії. Бути українцем — це те саме, що бути самотнім”.

Зроблений Аркадієм у кінці своїх роздумів вибір — це його екзистенційний вибір. Він знаходить ідентичність через її функціональний вимір — фактично в соціальній ролі. Коли Аркадій не піддається на злочинну пропозицію свого начальника Копфа — це теж вибір ідентичності. Він прагне бути особистістю, а не гвинтиком у чьомусь бізнесі. А бути особистістю — значить гідно нести свій вибір, навіть якщо він породжує самотність: “Навіть якщо він змарнував своє життя, у нього вистачить сил показати світу, що він може дотримуватися свого вибору”.

Пошуки Ластівки та Аркадія готують ґрунт для “зняття напруги” або ж бгабгівський “третій простір”. Стефан, названий у романі *un homme du monde*, у 75-річному віці згадає своє життя на тлі важливих історичних подій і розуміє, що змарнував його. В інших країнах великі люди вершили історію — Франц-Йозеф зрештою здав імперію, Распутіна вбили, Макс Планк отримав Нобелівську премію за квантову теорію, яку Стефан не второпав навіть через 80 років. Із богемної, загадкової молодшої людини він перетворився на комівояжера третьорядної фірми за океаном. Він утратив усе, але не втратив якоїсь внутрішньої рівноваги, приналежності до якогось колективного “ми”: “Посмішку! — сказав він сам собі. — Якщо ми ні на що інше не здатні, ми будемо посміхатися краще за цих американців. Добра воля. Добра воля — ось що втримає нас”. Говорячи “нас”, Стефан шукає вихід для цілої громади, шукає якоїсь такої конституюючої риси, яка б, з одного боку, зробила їх вартими уваги й поваги, а з другого, сприяла б входженню в американську більшість. Він усвідомлює, що для цього ідентичність мусить модифікуватися. І він намагається це зробити.

“Вимагай свого місця, синку! — звертається Стефан до Бо. — Не соромся. Світ не такий ніжний. Він чекає, щоб ти зробив свою позначку... пам’ятай, що ти тут, бо твої батьки повстали проти людей, яким протистоять також і американці. Пам’ятай це... Вони були на правильному боці. Синку, вони стояли за власність, за особисту відповідальність. Ти сам вибираєш, у що вірити. Це зумовлює все інше. Пам’ятай, чому ти тут перший”. Для Стефана, який у молодості вважав, що українець зі своєю історією завжди перебуває в позиції “дичини на полюванні”, тепер важливо відмовитися від комплексу поразки, ввести до нової ідентичності дієвість як основну рису. Його останнім життєвим вибором і є така дієвість. Він “спокутує за себе. Не лише за себе. За всю свою нестерпну расу! Завтра одним променистим жестом він спокутує все, своє минуле, історію свого народу!”. Стефан кидається з даху, щоб на гроші за страховку дати Бо освіту, адже освіта — це шанс бути почутим.

А.Мельничук схвалює цей вибір, який повертає Стефанові його автентичність. Тепер він має право на заспокоєння. “Тоді він почав падіння. Він падав дуже довго, аж врешті опинився у своєму старому ліжку в Роздоріжжі, тим часом як сніг кружляв, наче зорі. Він чув церковні дзвони, незважаючи на те, що був мертвим”.

Бо починає формувати нову ідентичність, можливі шляхи розвитку якої Мельничук лише накреслює. Скажімо, Бо приймає англійську мову. Яюсь його мати казала, що, “якщо почує, що він заговорив англійською, то проколе йому язика голкою”. Але він “любить англійську, бо нові слова мають смак, а старі — ні. Нові слова роблять дім кращим. А chair має подушку, тоді як крісло — з твердого дерева”.

Двомовність не означає відмови від ідентичності. Адже Ластівка, запитуючи у привида свого батька, як виховувати сина, отримала недвозначну відповідь: розповідай йому про наші традиції. Бо охоче слухає її розповіді, лише сприймає їх уже по-своєму. Завдяки двомовності він отримує можливість розповісти про себе зовнішньому світові, вийти з гетто, яке створили у своєму домі його батьки. Знання мови тієї країни, в якій живеш, за риторикою автора, стає не ганджем, а обов’язковою умовою творення єдино життєздатної в сучасному світі ідентичності — ідентичності гібридної (термін Г.Бгабги).

Отже, роман А.Мельничука “Що сказано” — це розповідь про процес творення гібридної ідентичності.

Юлія Ткачук

СЕСІЯ ПСИХОАНАЛІЗУ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (“ПОСОЛ МЕРТВИХ” АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА)

Увагу більшості дослідників творчості Аскольда Мельничука як в Україні, так і у США, привертають насамперед культурні традиції, що переплітаються в його текстах на тематичному та стилістичному рівнях¹, а також історичний контекст розповідей та роздуми про роль минулого і спогадів у житті людини. “Посол

¹ Денисова Т. Американське втілення української ідентичності // *Україна — проблема ідентичності: людина, економіка, суспільство.* — К., 2003. — С. 72-85; Денисова Т. Історичний час і простір: міфічний

мертвих”, кращий роман у США за рейтингом “Лос-Анджелес Таймз”, яскраво демонструє, як жахи Другої світової війни повторно вириваються у житті двох родин українських американців”, — констатує Біркертс²; “Я ненавиджу старий світ”³, — визначає ключовий мотив тексту Шварц. Саме тематика осмислення історії та окреслення власної культури особливо вирізняється на перетині української та американської культур, на якому розташовані персонажі Аскольда Мельничука. Суперечності між “старим” і “новим” способами життя сприймаються як центральна лінія нарративу. За словами оглядача “Вашингтон Пост”, у романі “Посол мертвих” постає “історія американської еміграції, витончена, оригінальна, така, що ставить оті докучливі американські питання: як перейти в цей новий “кращий” світ; що ми винні старому світові, тій історії, яка — не зважаючи на ступінь її примарності — наповнює наші кістки, тіло та душі?”⁴; показано, як “насильство та містицизм Старого Світу перевтілюються у психічні хвороби та саморуйнування в Новому”⁵. Привертає увагу літературознавців і тонкий та проникливий стиль твору. Дослідники вписують його в ширшу, міжкультурну традицію письма, порівнюючи творчі техніки та підходи, до яких вдається автор роману, із тими, якими послуговуються у своїй творчості Кундера, Маркес, Джойс, Фолкнер, Еліот, Моррісон, Гарді, Толстой⁶ та Апдайк⁷. Дехто намагається переконати, що “Посол мертвих” — це специфічний зразок магічного реалізму⁸, дехто робить спроби помістити текст у “простір інтелектуального письма”⁹.

Водночас відчувається і якась непевність критиків щодо тексту: “не зовсім переконливо”¹⁰, “інформативно, зі знанням справи, але неясно”¹¹, автоцентрично¹², “забагато персонажів, що спантеличують”¹³. Варто зазначити також, що науковці

хронотоп України в “іншому” мультикультурному світі // *Іноземна філологія*. — 2003. — № 114. — С. 62-71; *Денисова Т.* Український міф в американському мультикультурному просторі // *Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки*. — 2003. — № 21. — С. 56-62; *Думчак І.* Екзистенційний світ українських емігрантів (на прикладі роману А. Мельничука “Посол мертвих”) // *Слово і Час*. — 2004. — № 1. — С. 61-67; *Думчак І.* Художня специфіка роману А. Мельничука “Що сказано” // *Українознавчі студії*. — № 3 (2001). — С. 164; *Павличко С.* Про Аскольда Мельничука // *Сучасність*. — 1997. — № 6. — С. 9; *Ткачук Ю.* “Що сказано” Аскольда Мельничука: від Просвітництва до постмодернізму // *Американські літературні студії в Україні*. — 2005. — № 2. — С. 254-270.

² *Birkerts S.* Literature: Snapshots from the Bridge // *American Teenagers, Journal USA: Society and Values* 10. 1(2005) // <http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/birkerts.htm>

³ *Schwartz I.* Ambassador of the Dead. Book Review // *RALPH: The Review of Arts, Literature, Philosophy and the Humanities* 140(Winter 2005–2006) // <http://www.ralphmag.org/BH/briefs.html>

⁴ *See C.* Fitting In, Flipping Out: ‘Ambassador of the Dead’ by Askold Melnyczuk. 11 May 2001. Style: C02 // www.washingtonpost.com

⁵ *Sharma-Jensen G.* Lyrical Character Touches Heart. 9 Dec. 2001. Milwaukee Journal Sentinel // <http://www.jsonline.com/enter/books/dec01/3734.asp>

⁶ *Ruescher S.* Displaced Persons: Ambassador of the Dead, a Novel Examined. 2001. Arts Editor // http://www.artseditor.com/html/october01/oct01_book.shtml

⁷ Див.: *De Lossa R.* Ambassador of a Generation: Melnyczuk’s New Novel of the Ukrainian American experience // *The Ukrainian Weekly* LXIX, 24(2001) // <http://www.ukrweekly.com/Archive/2001/240129.shtml>

⁸ *Ibid.*

⁹ *Tarnawsky M.* What is Told in The Green Library: History, Institutions, Language. A paper presented at the conference Cross-Stitching Cultural Borders: Comparing Ukrainian Experience in Canada and the United States, October 29-31, 1998. Toronto // <http://www.chass.utoronto.ca/~tarn/courses/melnkeef.html>

¹⁰ *Eugenides J.* New World Disorder // 10 June 2001. *NY Times* // <http://www.nytimes.com/books/01/06/10/reviews/010610.10eugenit.html>

¹¹ За відсутності Імені-Батька на місці Іншого (закону, ладу, порядку) “я” позначає нестачу батьківської метафори як дефект, що дає вихід психозу. Див.: *De Lossa R.* Ambassador of a Generation: Melnyczuk’s New Novel of the Ukrainian American experience // *The Ukrainian Weekly* LXIX, 24(2001) // <http://www.ukrweekly.com/Archive/2001/240129.shtml>

¹² *Tarnawsky M.* What is Told in The Green Library.

¹³ *Schwartz I.* Ambassador of the Dead. Book Review.

виявилися не надто рішучими у проведенні глибоких теоретично обґрунтованих розвідок стосовно Мельничукових текстів. Маємо лише кілька статей, в яких здебільшого йдеться про вже згадані культурні виміри, на яких, варто зазначити, наголошується і в популярному публічному дискурсі.

Прикметно, що цитати з роману “Посол мертвих” наводяться в газеті “Глоуб” у статті про Помаранчеву революцію 2004 року в Україні¹⁴. Її автор трактує згаданий твір як ключовий наратив української національної спадщини. Отже, наведений дискурс переконливо свідчить, що в тексті існує щось значуще, комунікація, яка навантажує його суттєвим. При цьому традиційні історичне, психологічне, постколоніальне чи мультикультурне прочитання не можуть повністю розкрити суті роману.

Спробуємо скористатися іншою методологією – психоаналітичною теорією Лакана, Л-схемою розвитку особистості та супровідними концептами образного, символічного й реального в самоідентифікації. Фройдове ж поняття екрану пам’яті¹⁵ та Лаканову стадію дзеркала^{15а} використаємо з метою пояснення значення наративу для самоусвідомлення індивіда. Особливу увагу слід приділити з’ясуванню ролі малого та великого “інших”, а також шляхів до розуміння ідентичності суб’єкта, окреслених текстом А.Мельничука.

Скажімо, згідно з Лакановою схемою саморозвитку особистості, Адріана Крук (Ада), основний протагоніст роману, – індивід, становлення ідентичності якого було неоправно перерване травматичним досвідом зруйнованого символічного ладу. Для Ади цей символічний лад (світпорядок) складається із втраченої батьківщини – України, рідної мови, що залишилася за океаном, та батьків, які вже померли. Формування та усвідомлення певного порядку довколишнього світу та її власного місця в ньому чітко виписане в тексті кількома вузловими моментами з Адиного дитинства. Їх можна схематично поділити на два типи: досвід, що становить індивідуальний бік ідентифікації на межі образного самосприйняття й усвідомлення символічного ладу, та правила, що становлять соціальний/громадський бік ідентифікації у вимірі символічного ладу, мови, законів.

Перший тип ідентифікації дівчинки репрезентований епізодами “руда незнайомка” та “сімейний портрет”, що глибоко вписані в дитячі спогади. Упродовж літніх канікул, проведених на узбережжі, Ада бачить на пляжі красиву оголену жінку й захоплюється її образом. Інтуїтивно відчуває вона й певний зв’язок із цією ідеальною жінкою: “[...] ретельно вдивлялася: де вона вже бачила її? [...] Засинаючи, вона раз у раз бачила оголену жінку, яка зникає у воді, її волосся шумить, торкаючись хвиль”¹⁶ (тут і далі переклад мій. – Ю.Т.). Відчуття спорідненості з рудоволосою жінкою засвідчує когнітивну ідентифікацію Ади із особою однакової статі. Отже, жінка з пляжу в романі А.Мельничука виступає символом фемінності. Ада бачить незнайомку біля води, що теж становить

¹⁴ Carroll J. Ukraine’s Scream // Globe. – 2004. – 30 Nov.

¹⁵ Екран пам’яті – раніша згадка служить завісою для пізнішої події. Але ця “раніша згадка” не обов’язково згадка про подію, що трапилася в реальності. “Екран” може бути сконструйований психікою суб’єкта через низку причин.

^{15а} Стадія ментального розвитку, через яку проходить немовля, коли стикається з зовнішнім тілом (матері або основного опікуна) і отримує образ власного цілісного тіла як відбиток, який приходить від зовнішнього суб’єкта – іншого. Так немовля починає сприймати своє Я як те, що відрізняється, як об’єкт, відмінний від іншого; власний образ формується іншим у цей момент ментального розвитку. (Див.: Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the as Revealed in Psychoanalytic Experience // The Norton Anthology of Theory and Criticism. – N.Y.; London, 2001. – P. 1285-1290.

¹⁶ Melnyczuk A. Ambassador of the Dead. – Washington, 2001. – P. 110–112. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

прикметну деталь, пов'язуючи образ рудоволосої з жіночністю. Крім того, вода в Мельничуковому тексті означає ще й свободу, безтурботність, насолоду життям, які Ада теж приписує поняттю жіночності. Отже, незнайомка виступає в ролі першого дзеркала для дівчинки, яке засвідчує її статеvu приналежність або гендерну ідентичність. Ада намагається щодня спостерігати за жінкою на пляжі, вона говорить про неї з подружкою Славою так, начебто розуміє, хто ця рудоволоса красуня. “Хто це?” – запитала Слава. “Хіба ти не знаєш?” – відповідає Ада, натякаючи, що усвідомлює, ким є для них незнайома красуня (111): утіленням ідеї жінки, жіночності, гендерної ідентичності, спільної для них трьох – рудоволосої, Ади і Слави. Якби мала змогу, Ада всі дні споглядала б вродливу жінку.

Однак ідентичність дівчини складається і з інших чинників. Скажімо, вона мусить виконувати обов'язки, які накладає на неї родинне життя, зокрема слухатися батька. Приміром, одного дня Ади не дозволили піти до моря, а натомість веліли позувати для сімейного портрета. На цьому етапі дівчинка проходить через ідентифікацію під поглядом іншого, отримує ще одне дзеркало, в якому бачить себе. Дивлячись на намальовану художником картину, “Ада сумно розмірковувала над тим, наскільки більшими за неї видавалися батько та мати, наскільки гарнішими та досконалішими вони виглядали. Вона насупилась, зі щирим презирством споглядаючи своє обличчя: біляве волосся, зелені очі у формі мигдалю посаджені так широко одне від одного ... [підборіддя] таке квадратне, що можна помістити кухлик чаю ... ноги та шия, як у жирафа, точно” (115).

Художник фактично зафіксував більше, ніж могло б показати дзеркало: він відтворив образи членів родини, дещо модифікувавши їх у більш привабливі, доповнюючи стійку образну ідентифікацію, яка вкорінилась у свідомості дівчинки, її зображенням на картині, що і стало поштовхом для самосприйняття Ади. Художник уписав, вималював Аду як частинку вічного родинного кола, що відображає символічний лад ширшої громади.

Повсякденне життя родини Круків тісно пов'язане зі справами політичними, громадськими та національними. Ади, найстаршій дитині, дозволено слухати розмови дорослих за недільним обідом чи за іншої якоїсь нагоди. “Майже щовечора приходили гості, серед них і генерали та єпископи, письменники та проповідники; у спілкуванні вони легко переходили з української на польську, французьку чи російську мови. Люди за батьковим столом намагалися побудувати країну...” (121). Фактично вони також прагнули сконструювати власні я, і дівчинка вбирала ті ідентичності, що вихлюпувалися з мультикультурних дебатів, сприймала різні історії, що, здавалося, пояснювали правила, на яких трималося суспільство і якими керувалися його члени, знайомилася з образами українських народних героїв. Вона вивчала цінності цього символічного світопорядку, дізнавалася про важливі риси, що їх вона мусила мати як частину цього порядку. Аналітичне мислення Ади та множинність поглядів на світ стали наслідком присутності дівчини під час дискусій дорослих; прислужилися цьому і книжки, які давала їй читати мати. Отже, Ада отримала великий набір дзеркал, що визначали її ідентичність, відбивали її я, проектуючи для неї образи її самої як дієвого члена громади, що живе за законами певного – українського – символічного ладу.

Однак текст унаочнює напругу, зумовлену комбінацією Адиних образних і символічних ідентитетів. Очевидно, що дівчина надавала перевагу свободі рудоволосої красуні на пляжі перед обов'язками члена родини. Природно, вона намагається дізнатися більше про себе, довідатися, що означає бути дівчиною/

жінкою і яких правил поведінки слід дотримуватися, граючи цю роль. Інтерес посилюється й частими зверненнями до образу жирафа — знака, який розвиватиметься упродовж усієї нарації. Разом із іронічними та грайливими конотаціями цей образ-символ вивисує Аду над натовпом, характеризує її як людину, яка бачить світ з іншої перспективи (зверху) й увиразнює речі, що непомітні знизу, ті, яких не бачать інші. Пізніше цей дитячий образ трансформується в постать сліпого посла, який знає більше, ніж решта, який володіє сакральним знанням про життя.

Ада переживає і ще одне відкриття, яке зміцнює її самосприйняття та забезпечує розуміння власної самості на перетині тілесного, сімейного та соціокультурного чи національного ареалів. Таким вирішальним моментом у самоідентифікації дівчини стала зустріч із Циганом зі Старого Міста. Він пояснив Аді, як влаштований цей світ, розвіявши її неспокій. Зняв старий і психічну напругу дівчинки, задовольнивши її цікавість, пов'язану з пошуками власного я. При цьому Циган назвався сином покійного короля, тим, хто успадкував знання про суть світу Божого. За його словами, довколишній світ був безпечним і сповненим любові до всіх, не зважаючи на ідентичність кожної окремої людини, якщо лише вона знає свої корені, свого батька. Звісно, говорячи “батько”, він мав на увазі суспільний лад, правила, символічний світопорядок, мову (“...Люди тобі допоможуть у біді, але ти ... мусиш знати як висловити себе” (119)). Циган, образ якого неодноразово з'являється впродовж усього тексту, живе за власними законами, правилами; він усвідомлює свою ідентичність і стежить, аби інші люди теж не забували символічний лад, необхідний для формування я, довершеності кожної окремої ідентичності. Він називає себе Чингіз-Ханом, особою, що в Україні традиційно символізує ворога. Водночас це й алегорія спадковості, плинності, послуху перед правителем, що в Лакановій термінології належить до сфери символічного ладу чи великого Іншого. Скажімо, Ада добре усвідомила те, що говорив Циган; вона осягнула себе, побачила власне я в поглядах сотень малих інших, людей, які допоможуть їй, якщо вона залишатиметься у сфері свого великого Іншого, буде відданою символічному закону. Це принесло дівчині полегшення: “Ада відчула, як легені хмар ноповнюють її подих. Це був один із тих моментів, коли ти почувашся господарем власного життя, неначе на сцені, піднесений поглядами тисячі пар очей” (119). Іншими словами, старий Циган подарував Аді дзеркало, в якому вона побачила відображення власної ідентичності, уміщеної у вимір Іншого. Тут вона могла комфортно сприймати й усвідомлювати себе як жінку, доньку, українку. Не дивно, що образ “жінки з жорстким рудим волоссям” (119) з'являється знову, ніби повторно стверджуючи цілісність самосприйняття дівчинки.

Отже, по-перше, ідентичність Ади зафіксована і стабільна в межах української культури, що стала її великим Іншим. І цей символічний лад, поданий у тексті як елемент, що надає гармонійної єдності всім різноманітним ідентифікаціям особи, спільний для всіх представників старшого покоління українців, зображених у тексті (Віктор-Дзига, поет Антон, чоловік Ади Лев, родина Блудів та ін.). На противагу їм, діти емігрантів, народжені у США (Алекс та Пол Круки, Нік Блуд), мають іншу ідентичність, адже символічний порядок, в якому вони перебувають, інший — інша мова, інша країна, інші правила. Більше того, батьки постають як такі, що нездатні артикулювати чи достатньо переконливо пояснити дітям свій “дорослий”, український, символічний лад. Їхній Інший не тільки зруйнований ззовні і залишений за океаном, а й сам факт його зникнення, зумовлений ходом історії (голод та війна), понівечив ідентичності українських емігрантів та призвів

до нездатності відбудувати власні я, не кажучи вже про допомогу їхнім дітям у спробах зрозуміти себе.

По-друге, текст особливо наголошує на ролі символічного ладу або великого Іншого для формування людської ідентичності. Невдалі спроби повернутися до нього породжують трагічні долі персонажів роману. Послугуючись мовою психоаналізу, саме “відсутність Імені-Батька”¹⁷ пояснює психотичне існування й урешті-решт смерть героїв на шляху до реконструкції власних ідентичностей. Однак у плані мультикультурного та постколоніального підходів до тексту А.Мельничука американська історія українців, зокрема й питання конфлікту поколінь, розглядається в рамках теорії межової чи гібридної свідомості персонажів, а їхні ідентичності інтерпретуються на тлі опозиції двох культур. Фокусуючи увагу на утвердженні власної присутності як рівної нації-культури у множинності інших культур, дослідники говорять про подібності та відмінності українського й американського світоглядів і про шляхи пошуку універсального, транс-/інтеркультурного підґрунтя, необхідного для становлення ідентичності. Скажімо, твердження про ексклюзивну роль символічного ладу в самоідентифікації Ади звучатиме в межах мультикультурного прочитання тексту як більша важливість сім’ї/громади/соціального капіталу/традицій для українців порівняно з американцями. Подібні висновки вповні прийнятні, але вони не генерують вичерпного тлумачення суті тексту, а натомість увиразнюють елементи, які не підпадають під загальну концепцію тексту чи постають як суто випадкові.

Центральна та експліцитна лінії відбудови ідентичності увиразнюються через образ Ади — чарівної, владної та надзвичайно сумної жінки, скривдженої неказаними жахами її минулого в Україні. Після переїзду до США її переслідують видіння-марення, вона бачить мертвих людей, батьків та інших членів родини, які не вижили під час війни. Оце й усе, що відомо про Адині втрати з головної сюжетної лінії нарації. Однак текст містить ще й історію-в-історії, написану про Аду її другом дитинства Антоном. Наратив під назвою “Посол мертвих” за логікою додатку Дерріди — основний ключ до розуміння Адиної ідентичності. Він не тільки дає змогу читачеві відстежити у зворотному порядку досвід жінки й дістатися до первинної психічної травми, а й відіграє роль фройдівського екрану пам’яті.

Окрім пошуків власного я, Ада Крук докладає зусиль для виховання синів, що залишилися без батька, але врешті втрачає психічну рівновагу та відчуття реальності. Звичним явищем для неї стають численні секс-афери й алкоголь — допоки не прочитала історію, написану Антоном. Завдяки їй жінка під новим кутом зору побачила своє дитинство, формування ідентичності та її руйнацію, зумовлену голодом, зґвалтуванням, утратою батьків, безмежною самотністю і т.д. Ада відкрила для себе таке відображення власної ідентичності, яке могло пояснити всю драму її життя та логічно поєднати минуле, теперішнє, майбутнє; більше того, примусило її усвідомити власну сутність, зрозуміти, ким вона є. Саме тому жінка приймає написану версію її ідентичності так, ніби це її власні правдиві спогади. “Вона щойно прочитала історію свого життя... Це була не точна її історія, звісно. Антон трошки змінив певні речі...” (152-153). “Уривки щойно прочитаного прошмигнули в її голові наче сни. Антонові образи здавалися сильнішими за її власні” (153). Відшукавши себе у дзеркалі наративу, Ада відчула

¹⁷ За відсутності Імені-Батька на місці Іншого (закону, ладу, порядку) “я” позначає відсутність батьківської метафори як дефект, що дає вихід психозу.

¹⁸ *Derrida J. Writing and Difference.* – Chicago, 1978. – P.278.

полегшення і “вперше за довгі роки... заснула глибоким сном” (154). Знову ж таки тут маємо справу із фрейдівською сконструйованою пам’яттю-екраном, що презентована наративом. Він допомагає Аді зробити крок уперед на шляху до я-ідеалу. На структурному рівні історія Антона виконує функцію деррідівського центру, який водночас і введений у текст, і виступає як позатекстовий, забезпечуючи завдяки цьому можливість текстової гри та динаміки¹⁸.

У цій історії можна також чітко простежити Лакановий опис складу та процесу формування людської свідомості. Скажімо, Адин образ статевої ідентичності було зруйновано внаслідок її згвалтування: “Вона почувалася розчахненою навстіж, як одна із тих жабок, яких її брат хлопавкою розривав на шматки” (130). Цей досвід радикально різнився від того, чого дівчинка очікувала від своєї фемінної ідентифікації. Отже, образна ідентифікація Ади з жіночою статтю була знівечена болючим досвідом, а матері, яка могла би принести зцілення, не було поруч. Дівчинка жадала смерті гвалтівника, але не могла висловити цього, тож витіснила травму зі свідомості. І одразу після згвалтування Ада переживає першу галюцинацію: “межу було порушено... вона більше не втримувала свої сни. Вони почали вихлюпуватися — раз у раз вона чула голос чи бачила людину, яка їй снилася, залишаючи її непевною, чи то сон, чи дійсність” (132). З цього моменту і до кінця нарації Ада переживає проблеми з фемінністю — не може вписатися в загальноприйняті норми гендерної ролі.

Поступово дівчинка наблизилась до наступного рівня деформації ідентичності — втрати символічного ладу. Після майстерного зображення автором її великого Іншого, нарація триває як художнє втілення його руйнації, позбавлення батьківської метафори. Одразу після смерті обох батьків Ада, усвідомлюючи важливість родинних законів, досить сміливо бере на себе роль глави сім’ї, дозволяючи двом єврейським хлопчикам сховатися в її домі. Вона починає виконувати функцію батька, визначати правила для молодших, послуговуючись батьковими директивами й відновлюючи поведінкові паттерни. Але для самої дівчини новий символічний порядок став реальністю, ніхто не зміг стати новим великим Іншим. Ідентичність Адріани не відновилася, і це стало особливо очевидним, коли у відповідь на запитання репортера в таборі для переміщених осіб дівчина не змогла описати, ким вона є. І знову-таки одразу після невдалої спроби ідентифікувати себе у вимірі нав’язаного символічного ладу, який різниться від її власної концепції світопорядку, Ада переживає чергове марення — батько приходить поговорити й підтримати її. І дівчина “заснувала своє посольство: вона залишалася в добрих стосунках з мертвими” (150). Ніби для підтвердження правильності обраної стратегії долання ментальних труднощів старий Циган з її дитинства, тепер уже сліпий і з палицею (відсилка до Едіпа), з’являється серед жителів табору. При цьому ідентичність Адріани в новій реальності так і не відбудовується, важливу частину своєї самості вона тримає вміщеною в утраченому символічному ладі — жінка сумлінно служить справі минулого.

З розгортанням нарації Адріана перетворюється на міфічну Аріадну, яка веде одних до відбудови ідентичностей, а інших — до втрати самосвідомості та до смерті. Чоловік Лев, коханець Семмі, частково Антон і Нік завдяки Аді змогли успішно перевизначити власні я. Водночас її сини Алекс та Пол стали жертвами ретельного нав’язування матір’ю старого світу, символічного ладу, ворожого їхнім делікатним самостям.

Лев Крук, якого Ада зустріла під час війни, побачив у її особі найбільш прийнятне для нього віддзеркалення власного я. Він увійшов у життя жінки як визволитель, сильний чоловік, кандидат на виконання функції великого Іншого.

Але йому так і не вдалося замінити Батька і стати втіленням символічного ладу. Натомість Лев відігравав роль основного опікуна, метафоричної матері (“ти вирішуй, а я подбаю”).

Сини Ади від народження входять у символічний лад матері, який міститься поза реальністю. Як і будь-який психічно стурбований суб'єкт, Адріана потребує підтримки власних марень з боку малих інших. Саме тому вона вважає надзвичайно важливою участь синів у спілкуванні з привидами, адже, як зазначає Фройд, їй потрібно було відновити себе та показати власне я поза стурбованістю й непевністю, засвідчити свою здатність давати раду власному життю. Однак варто наголосити, що життя уявлялося Аді як втручання, а посольство привидів — як справжнє життя. Не знаходячи в наративі дзеркала ідентичності, вона наполегливо штовхає синів до минулого, до виміру її привидів, примушуючи бути дзеркалами, які б відбивали образи, що підтримують дійсність її символічного ладу. І якщо старший син Ади Пол ще намагається звільнитися від напруги, створюваної непевністю стосовно символічного ладу й відсутністю законотворюючої функції батька (постійно встрає в бійки, соматично виражає ментальні проблеми із самосвідомістю), то молодший Алекс, який народився, коли ідентичність Лева була вже досить розхитаною, змалечку отримує мітку “пацієнта хвороби зникання” і відповідно неохоче бореться за батька (як у розумінні Лаканового батька-закону, так і як персонажа нарації). Для нього Лев, який приходить відвідати синів, ідентифікується як “ніхто” (82). Тобто боротьба за окреслення власної ідентичності зосереджена для Алекса у вимірі та сфері впливу матері.

Пол, на противагу братові, намагається відшукати символічний лад поза родиною. Відбиток своєї ідентичності як чоловіка він побачив у дівчині на ім'я Гетті; у пошуках знання про символічний лад він вирушає до В'єтнаму, але знаходить там не символічне, а радше реальне — біль та смерть, те, що Лакан називає потягом (драйвом) смерті, і довічну людську боротьбу з ним. Пол прагне поділитися цим знанням з Алексом — не сказати про нього прямо, адже воно невимовне, а якось дати відчутти ту правду життя, яку він відкрив. “Ти нічого не можеш вдіяти, це природа системи, в якій ти застряг. Можеш замкнути двері, але хтось виб'є їх, навіть якщо ховатимешся чи горітиме будинок, тому що в основному тобі завжди присутні принаймні двоє, і ти борешся зі своїми фашистськими імпульсами весь час, і вони розривають тебе” (178), — стверджує Пол. Отож напрошується висновок, що він убачає в символічному ладі, суспільних правилах захист людини від природи, від реального. І якщо хтось безжально знищує порядок, особа потрапляє в безвихідь розщепленої, зруйнованої ідентичності, а це веде лише до смерті. Алекс не збагнув братового повідомлення, навіть коли той зробив його разюче очевидним, покінчивши життя самогубством.

Випробування молодшого Крука Адиним законом тривають. Частково він рятується малюванням. Картини, виконуючи ту саму функцію дзеркала, необхідного, щоб побачити себе, ідентифікувати, відбудувати власне я, надають йому тимчасовий притулок поза виміром матері, української громади, поза речами, що позначають “старий” символічний лад. У художній творчості Алекс також шукає гармонії, простору, де б міг примирити суперечливі бажання, що не дають йому змоги відбутися як цілісна особистість, стати самим собою. Його інтерес до художників із роздвоєною свідомістю, “містиків”, особливо Гойї, засвідчує прагнення знайти хоча б одну постать, якій удалося відбудувати свою ідентичність, побачити вдалі відбитки (208).

Алекс вступає до Інституту Образного Навчання (ІОН), прагнучи відновити бодай образну ідентичність. Але з'ясувалося, що цей навчальний заклад зовсім не

покликаний сприяти самоствердженню й роботі студента над розумінням символічного ладу. Це радше підкоригована структура законів, які керують людською екзистенцією. Алекс, не маючи чіткого уявлення про образ себе самого, каже Нікові: “Хоч би що відбувалося, я не можу вписатися, друже. Можна боротися, але ти знаєш, що цього ніколи не станеться. Вони занадто сильні” (197). Очевидно, кажучи “вони”, юнак має на увазі материних привидів, її символічний лад, якого він не в змозі переступити чи позбутися. Ада постійно смикає за невидимі ланцюги, якими Алекс прикутий до її посольства; вона шле йому листи, примушує повертатися знову і знову. Після безладного статевого життя, втрати дівчини, вживання наркотиків Алекс приходять додому – напівмертвий, фізично розтятий напіл ножем і ментально гранично роздвоєний, ніби стверджуючи, що людина не може відбутися поза символічним ладом. На жаль, успадкований і вкорінений в Алексів світопорядок належить не йому, а матері. І Ада діє за єдиною можливою в цій ситуації логікою: вона фізично переносить хлопця у свій світ мертвих, адже Алексове небажання перейти туди всеодно вбивало його ментально, зсередини його самості.

Щодо двох експліцитних нараторів, присутніх у тексті, – поета Антона та Ніка, під чиім кутом зору розповідається вся історія, – образ Ади виконує функцію дзеркала чи погляду малого іншого. Але й історія, що постає зі сторінок роману, і відтворення досвіду Ади Крук та одночасне виписування власних ідентичностей – це метод, завдяки якому Нік та Антон також узгоджують свої власні я з образним та символічним вимірами. Скажімо, Антон постає перед діаспорною громадою як людина, від якої співвітчизники сподівалися отримати пояснення тому, що трапилося з ними, а також почути поради щодо майбутнього. Але замість пророкування у християнській манері, замість інтерпретування їхніх життів він говорить про поезію Вітмена. Більше того, робить це англійською мовою. Так Антон відчужується від поглядів, які могли б означити його як шамана, того, хто знає суть обох символічних ладів, нового і старого, і навіть осягає реальне та може вказати українцям шлях до примирення обох світів і синтезування їхніх ідентичностей. Але англійська мова виступу одразу ж засвідчила, що “мудрець” помістив себе поза українським світом, відмежував себе від громади. “Юрба аплодувала фальшивому Месії летаргічно, і ще перед тим, як завіса закрила його худорляву постать, люди почали вдягатися й поспішати до виходу. Ніхто не хотів бути присутнім, коли він спуститься” (102). Антон не тільки розчарував аудиторію, а й не задовольнив власну потребу отримати у відповідь погляди, які робили б його тим, хто знає про символічний лад і суть людської екзистенції. Саме брак такої ідентифікації та прогалина у формуванні ідентичності можуть бути причинами того, що Антон дав Аді прочитати історію, яку написав для неї і для самого себе. В Антоновому “Послові мертвих” зображено його самого як чоловіка, який “знає пояснення людських страждань”. Він сконструював таку ідентичність для себе і, запрошуючи Аду поїхати разом до Англії, спонукав її підтримати цю витворену ідентифікацію носія батьківської метафори, позиції, якої він ніколи не досягав у реальності. Ада не пішла за ним. І Антон зникає, щоб потім з’явитися знову, але вже не для неї, а для Ніка.

Отже, наступного разу Антон постає в образі мудреця, який володіє знанням про свою добу. Він визнає, що його ідентичність також було скалічено війною, що зруйнувала його символічний лад, світопорядок, в якому він міг усвідомити своє я. “Війна зробила збоченцями багатьох людей”, і щоб відновити ідентичність, людина мусить дотримуватися певного порядку, закону. Тобто кожен має побудувати свій

власний символічний лад, в який вписана його/її самість, і відрізнити власне я від нав'язуваних чужими світопорядками образів. “Я не кажу, не цікався тим, що робили батьки. Цікався. Але май своє життя. Не потрапляй у пастку. Минуле може стати примарним визволенням, з яким давати собі раду легше, ніж зі справжнім світом навколо” (238).

Саме це й робить Нік упродовж усієї історії. Завдяки Аді він дізнався про символічний лад старшого покоління. Адріана розказала йому те, чого не наважились повідомити батьки. Вона передала йому знання, але водночас він спромігся побороти тягар минулого. Так само, як оволодів Адою, кохаючись із нею. Після сексу вони обоє “знали, що все, що вони бачитимуть чи робитимуть, буде навіки змінено, і це, мабуть, те, чого хотілося: іншого світу, світу перетвореного” (187). Для Ніка Ада – уособлення Едему, надзвичайно щасливого божественного саду, втілення екзальтованого стану насолоди (лаканівського *jouissance*), суб'єкта інцесту, смаку забороненого. У цей момент Ада ставиться до нього як до своєї дитини, як “кішка, яка вилизує новонароджене маля” (188). Фактично Нік перероджується внаслідок метафоричного інцесту-ініціації, повного злиття з іншим. Цей момент обопільно цінної людської взаємодії можна розглядати як ідеальну формулу, за якою *інший* виступає для тебе тим, чим ти є для *іншого*. Ада стала материнською фігурою першої образної ідентифікації. Нік читав їй Антонову історію, і в ній ця жінка поставала такою, якою вона прагнула бути; він повернув їй власний образ, той самий, який вона спроектувала на нього. Але Адріана швидко повертається до ролі батьківської метафори й оголошує правила, кажучи “ні”, закриваючи “таємні двері”. “Ти ніколи не прийдеш сюди знову. Ніхто ніколи не дізнається. Те, що сталося, неповторюване. Тримай це у своїй пам'яті. Насолоджуйся” (190). І Нік таки “насолоджувався своїм симптомом”; до того ж із цього моменту, засвоївши урок, почав відбудовувати себе. Згодом він знайшов своє дзеркало, закріплене в символічному ладі: ним стала дружина Шелла і створений спільно з нею світ. Нік подорожує у світі реальному, відкриваючи складові, присутні в будь-чиєму символічному порядку, – інтеркультурні цінності. І, звівши всі ці знахідки в історію-нарацію, отримує власну ідентичність, стверджену й цілісну.

Люди пишуть і читають, щоб відшукати себе, свої ідеальні я.

Отже, текст Мельничукового роману містить множинні варіанти Лаканової Л-схеми, парадигми розвитку і становлення ідентичності, що виступає структурною репрезентацією індивіда в навколишньому світі, свідомістю особи, вписаною в зигзаг ідентифікацій. З такої перспективи кожна найменша деталь тексту, кожен образ, кожна алюзія відповідають загальному повідомленню-нарративу – поясненню принципів функціонування людської свідомості, екзистенції *я* в навколишньому світі на прикладі образів української громади у США. Питання про цінність минулого обговорюється упродовж усієї нарації. Це те сакральне, що зберігається й передається від батьків до дітей. Подорож дітлахів до старого поета (19-20) символізує пошуки сакрального знання. Ті, хто ним володіє, зображені або як едіповські фігури (сліпий старий Циган із палицею, незряча Ада наприкінці роману), або як письменники, поети, оповідачі (старий самітник у лісі, Антон, Нік до певної міри). У цьому аспекті два розрізи тексту – психологічний чи індивідуальний та колективний або національний – зливаються та підсилюють один одного, генеруючи повідомлення про способи осмислення людиною власного я.

А чим виступає знання про принципи функціонування свідомості, замасковане в багатовекторній розповіді, якщо не міфом? Структура ж та композиція роману унаочнюють його міфопоетику: спостерігаємо тут і множинні

варіації сюжетних ліній, що мають однакове значення, і циклічний час, сакральне знання, що передається від покоління до покоління, і постать шамана чи едіпа, що відіграє в наративі важливу роль, опис щастя або золотого віку, тобто всі ознаки, якими наділяють міф дослідники. Окрім того, власне роман становить собою коло, точніше спіральний виток, який закінчується тією сценою, що й починався: Ада свідомо й послідовно виконує міфічний обов'язок примирення суперечностей, утілених у розпанаханому навпіл Алексові. Вона замикає коло, відновлює лад, робить історію завершеною й водночас підсилює повідомлення, створюване цілим текстом. До того ж роман пройнятий зверненнями до Біблії — ще одного виду сакральних текстів; багато в ній і алюзій з класичної міфології.

Особливо вражає в тексті А.Мельничука метафоричний опис Ади як “Медеї. Менади. Каннібала. Матері як убивці; пожирачки дітей” (259), що нагадує грецький міф про Тантала. Згідно з переказами, Тантал був королем Сайполосу в Лідії і близьким другом богів. Але він образив богів, убивши сина Пелопа й подавши його як страву, щоб перевірити їхню спостережливість. Зображення Ади як матері, яка вбила дитину в інтертекстуальному коридорі із класичним міфом, де *батько* їсть сина разом із богами, вкотре привносить міфологізм у текст і вказує на символічну батьківську функцію Ади. Логіка міфу передбачає також покарання з боку богів. І в тексті йдеться про таке покарання — відновлення Адою своєї цілісної ідентичності ніколи не буде повністю реалізоване.

В аспекті методології літературознавчого аналізу повідомлення, розглянуте в цій студії з використанням Лаканових “інших”, — це послання, яке можна прочитати в межах усіх вимірів тексту — психоаналітичного, культурницького, історичного, структурного. Відмінність полягає лише в тому, як сформулювати це повідомлення. Можна назвати символічний лад національною ідентичністю, образну ідентифікацію — суспільно прийнятною поведінкою, розщеплення ідентичності або роздвоєння особистості — пограничною свідомістю, національні легенди чи перекази — екраном пам'яті, а дзеркало наративу — національним міфом, але конфлікту між різними прочитаннями немає, якщо текст майстерно створений. Лаканова теорія в даному разі виявилася методологією літературного аналізу, що дала змогу розшифрувати текст.

СЛОВО і ЧАС

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ

№5(545) ТРАВЕНЬ 2006

Зміст

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

- Барабаш Юрій.* “Пушкін” як текст у гоголівському контексті..... 3
Поліщук Ярослав. Маска та ім’я автора 10

XX СТОЛІТТЯ

- Вздольська Валентина.* Історія, метаісторія та симулякри
в романах Аскольда Мельничука 15
Куликова Нана. Український персонаж та автор в американській
мультикультурній традиції. Пошуки ідентичності 22
Ткачук Юлія. Сесія психоаналізу для української діаспори
 (“Посол мертвих” Аскольда Мельничука) 29

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Пастух Тарас.* “Слуга півонії” Миколи Воробйова:
філософські та естетичні виміри..... 40
Ольшевський Ігор. Дорости до себе, або Альтернативна
картина світу Ігоря Павлюка 52
Баран Євген. Ігор Павлюк: між талантом і ремеслом... 55
Голобородько Ярослав. Андрій Бондар. Архітектура верлібрів 57