

Міністерство освіти і науки України  
Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**КУЗЬ ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 821.161.2'06.09

**Дисертація**  
**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ**  
**ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01 «Українська література»

Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії).

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ В.В. Кузь.

Науковий керівник: **Мацько Віталій Петрович**, доктор філологічних наук, професор.

Тернопіль – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – українська мова і література). – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2020.

Дисертаційне дослідження вперше в українській науці про літературу репрезентує аналіз матеріалів діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття із системно-аналітичним підходом до наукового тлумачення жанрово-стильових особливостей епічних творів. Об'єктом дослідження є романи, повісті, а також найрепрезентативніша мала проза – оповідання, новели, белетристичний нарис, фрагментарні жанри – етюд, образок (акварель), ескіз. На прикладі жіночої малої прози розглянуто різні види оповідань, зокрема різдвяне, соціальне, історичне, етнографічне, детективне, оповідання-портрет, психологічне оповідання. Досліджено жанрово-стильову систему жіночої прози української діаспори другої половини ХХ століття. Виявлено соціопсихологічні домінанти творів, що є підґрунтям структурної, семантичної і стилістичної специфіки поетологічних складових художності прозаїків.

Результати дисертації можуть бути використані як матеріал для лекційних курсів із історії української літератури ХХ століття у закладах вищої освіти, коледжах, гімназіях та загальноосвітніх школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін, а також – під час підготовки відповідних підручників та посібників, спецкурсів про національне письменство, зокрема автобіографічну чи історичну прозу, при написанні наукових праць з історії і

теорії літератури, курсових та дипломних робіт студентами філологічних дисциплін. Матеріали дисертації та її висновки будуть корисні вчителям-словесникам навчально-освітніх закладів різного типу.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (243 найменування). Загальна кількість сторінок – 199, основний текст викладено на 176 сторінках.

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, окреслено стан вивчення проблеми, сформульовано мету дослідження, завдання, спрямовані на їх реалізацію, визначено об'єкт і предмет, методи дослідження, наукову новизну роботи, її практичне значення, форми апробації результатів, структуру й обсяг дисертації.

**Перший розділ «Теоретико-методологічні основи феномену діаспорної жіночої прози»** складається із трьох підрозділів. У підрозділі 1.1. «Стан вивчення жіночого письма в науці про літературу» розкрито теоретико-методологічне підґрунтя творення прози письменницями, які мешкали поза Україною. Дослідники Т. Гундорова, С. Філоненко, Г.-П. Рижкова, О. Копач та ін. стверджують, що порівняно з першим повоєнним десятиліттям, жіноча проза виявляє поширення тематики, розвиток жанрів, аналітичний підхід зображення, нові стилістичні форми тощо.

Виявлено, що англійський філолог-науковець П. Сміт звертав увагу на стиль письма, він стверджував, що чоловікам притаманний гіпотаксис, а жінкам – паратаксис. У літературно-теоретичних працях С. Єфремов зацентровував на пріоритетності творення образів, у ракурсі яких, на його думку, більш прозоріше увиразнюється національна вдача персонажів, національний дух і навіть національна ідея кожного народу.

Підрозділ 1.2. «Діаспорна жіноча проза: теоретико-методологічний аспект» містить теоретико-методологічний аналіз художнього зображення історичних подій минулого в жіночій прозі другої половини ХХ ст. Розкрито феномен чутливих проблем української історії, які є і залишаються тим

матеріалом, що спонукає митців слова для творення художньої прози. Жіночу літературу розглядаємо як соціокультурний та художньо-естетичний феномен. Його сутність увиразнюється творенням жінками-літераторами текстів, що випромінюють їхнє своєрідне сприйняття світу, передачу на письмі вишукано-елегантної лексики й у такий спосіб тексти постають перед читачем репрезентантами жіночої художньої практики. Прозовий твір, в якому за основу взято історичну подію, факт, змодельований на історичному сюжеті. Останній в художній формі увиразнює певну епоху чи період історії. У прозі історична правда синтезується з художньою, історична подія – з художнім вимислом.

Підрозділ 1.3. «Особливості художнього зображення української ідентичності в діаспорній жіночій прозі» досліджено проблему ідентичності (тотожності), яка привертає увагу істориків, філософів, психологів, літературознавців, конфліктологів та ін. Ідентичність є поліаспектним явищем, демонструючи ідеї постійності, спадкоємності індивіда і його самосвідомості.

З'ясовано, що художня проза Ольги Мак яскраво виражена виваженою позицією щодо національної ідентичності персонажів-українців (літературні казки «Морозні візерунки», «Як Олег здобув Царгород»). Художнє відтворення неординарних ситуацій, коли людина стоїть перед вибором до належності певної спільноти, характерне для діаспорної жіночої прози і нерозривно пов'язане з національною свідомістю, перевіркою на стійкість моральних принципів, патріотичних почувань, любові до рідної землі, української мови і культури. Літературні персонажі жіночої прози усвідомлено роблять свій вибір на користь України, її народу, послідовні у своїх діях, з перспективою дивляться у майбутнє і почуваються благополучно.

У другому розділі «Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти діаспорної жіночої малої прози другої половини ХХ століття» репрезентовано два підрозділи. Підрозділ 2.1. «Жанри та стильова парадигма

діаспорної жіночої малої прози» оприявнює аналіз новел та оповідань Івanni Чорнобривець, Ольги Мак, Марії Кузьмович-Головінської, Ірини Савицької в контексті наративного та символічного дискурсів.

Доведено, що рольовий дейксис у малій прозі вказує на кількість учасників мовленнєвого акту (монолог, діалог чи полілог) і є своєрідною знадобою у справі затримки уваги письменника (адресанта) на конкретному елементі дейктичного простору і часу. Крізь спектр позначення кольоролексем кожен прозаїк підсвідомо передає і свою психологічну сутність, що сприяє реципієнтові переосмислити і поглибити естетичне сприйняття кольорово-чуттєвого світу. У підрозділі 2.2. «Ідейно-тематичні домінанти художнього зображення людини і світу у творчості Ольги Мак» ідеться про те, що письменниця у своїх творах не змінювала зовнішній світ, але намагалась у них змінювати внутрішній світ читачів. Європеїзм, засудження тоталітаризму, проблема нових кадрів в Україні під владою більшовиків яскраво виражені в образах Олексія Уха («Чудасій»), Андрія («Каміння під косою»). Жанрово-стильові ознаки розкривають специфіку сюжету на рівні хронотопу, часопросторової матриці, подієвості та образності. За такими ж естетичними критеріями О. Мак написала й літературну «Казку про Киянку Красуню Подолянку».

**Третій розділ «Жанрово-стильова парадигма діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття»** складається з п'яти підрозділів, у яких проаналізовано жанрово-стильові особливості прозової творчості письменниць. У підрозділі 3.1. «Характерні особливості жанру роману в контексті проблеми дослідження» схарактеризовано жанрово-стильову, ідейно-тематичну специфіку романної епіки О. Мак, Д. Гуменної, Л. Коваленко.

Доведено, що стиль романів письменниць зумовлений їхнім умінням використати мовно-стилістичні ресурси, а також стилетвірні чинники, до яких відносимо обрану тему та її реалізацію, проблему, жанровий канон,

світорозуміння, світосприйняття, світогляд автора. Стильові чинники прочитуються крізь призму композиції, архітектоники роману.

У підрозділі 3..2. «Взаємодія ліричного й орнаментального стилю в жанровій організації повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної» з'ясовано, що жанрово-стильову кореляцію у ракурсі орнаменталізації та ліризації нарративного дискурсу прозаїк передає художніми засобами в психологічному контенті, екзистенційному поруху душі персонажа під час активного наступу більшовизму на свободу, громадянські права. Виявлено, що ліризація оповіді увиразнює стиль викладу авторської позиції. Лірична нарація оприявлена в описах природи, зображенні краси довкілля, водночас пейзажі відбивають складний внутрішній світ героїв, настроїв і почуття. Орнаменталізм підсилює художній світ повісті «Селянська санаторія», він репрезентований окремими елементами (гіперболізація, протиставлення, ускладнений синтаксис, ритмізація мови) і підпорядкований художній цілі: підсилити емоційний вплив на реципієнта.

У підрозділі 3.3. «Стильова специфіка і поетика повісті «Сніжинки в хуртовині» Алли Цівчинської» визначено й проаналізовано жанрово-стильові параметри означеної художньо-документальної повісті. З'ясовано, що на сюжетному рівні увиразнюється поетика часопростору, принцип інтратекстуальності як дискурс контрастного зіставлення, що атрибутують співвідношення, взаємозв'язок усіх мікротем і які широко організують подієву структуру тексту. Основна сюжетна тема – втрата жіночого щастя, як і, утім, втрата Батьківщини, ностальгія за Україною, рідним краєм. Мікротеми – репресії, переслідування інтелігенції в добу розгулу сталінізму, вигнання, втеча. Поетика означених мікротем у жанровій матриці документально-художньої повісті вияскравлює кілька сюжетних ліній нарративної структури.

У підрозділі 3.4. «Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу»: людина в своєму/чужому просторі» осмислено зображення людини в чужому/своєму просторі. Доведено, що авторка прагнула водночас відшукати

шлях до власної ідентичності, доторкнутися минулого, історичної дійсності існування в чужому просторі. Свій простір – написання повісті українською мовою – життя у рідному слові, чужий простір – вихід україномовної літератури далеко від України, фізичне існування і письменниці, і її персонажів на сторінках повісті, в полілінгвальному, полікультурному просторах. Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу» є своєрідним імплікатором, що зменшує біль, ностальгію за рідним краєм.

Підрозділ 3.5. «Художнє осмислення літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси» Оксани Керч» окреслює універсальне мистецтво епохи модернізму, творцями якого були західноукраїнські інтелектуали 30-х рр. ХХ століття. З'ясовано, що прозаїк через ракурс події виходить на простір сприйняття модерного мистецтва, його осмислення персонажем, наратором, реципієнтом передачі розумових рефлексій, самовияву, самоаналізу творчих інтенцій-можливостей та їхнього художнього втілення на сторінках повісті «Альбатроси».

У **Висновках** синтезовано результати дослідження. В роботі схарактеризовано й осмислено жанрово-стильові особливості діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття. З'ясовано, що в жіночій прозі порушена проблема ідентичності (тотожності). Ідентичність є поліаспектним явищем, що втілює ідею постійності, спадкоємності індивіда і його самосвідомості. Виявлено, що духовний та ціннісний вектори національної ідентичності розкриваються й у структурі літературних казок на історичну тематику. Жінки-письменниці української діаспори в умовах поліетнічної культури не зійшли з обраного шляху, не примножували славу чужомовної культури, а моделювали високохудожні твори українською мовою далеко від Батьківщини, рідної землі. Такий факт свідчить про їхню самосвідомість, схильність до осмислення патріотичного чину, заґрунтованості власного Я-его на національній основі.

Доведено, що діаспорна жіноча проза другої половини ХХ століття задекларувала оновлення жанрово-стильової і тематичної системи, яку

тракуємо як інтелектуальну опозицію до зааганжованої прози доби соціалістичного реалізму. Д. Гуменна, О. Мак, Л. Коваленко «розімкнули», розширили увесь історичний простір України аж до XX століття, «населили» свою прозу персонажами різних прошарків населення, майстерно зобразили психологічні типи, голоси яких зазвучали різними тональностями, а композиційні прийоми, сюжети, стилістичні ідентифікатори по-особливому оновилися ознаками ліричного та орнаментального стилю за зразками західноєвропейської культури з підкреслено національною тотожністю, ментальністю.

**Ключові слова:** жанр, стиль, світогляд, гендерний підхід, дейксис, наратор, діаспора, жіноча проза, психологізм, символіка.

## SUMMARY

**Kuz V. V. Genre-Style Peculiarities of Diaspora Women's Prose of the Second Half of the XX Century.** – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for obtaining a scientific degree of Candidate of Philological Sciences, speciality 10.01.01 – Ukrainian literature (014.01 – Ukrainian language and literature). – Ternopil National Volodymyr Hnatiuk Pedagogical University. Ternopil National Volodymyr Hnatiuk Pedagogical University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ternopil, 2020.

For the first time in domestic science about literature the analysis of materials of diaspora women's prose of the second half of the XX century with the system-analytical approach to the interpretation of genre-style peculiarities of epic works has been carried out in the dissertation. The object of the research is novels, narratives, as well as the most representative prose – fictional essay, fragmentary genres – sketch, pattern (watercolor), sketch. On the example of women's little prose various types of stories have been considered, including Christmas, social, historical, ethnographic, «detective», story-portrait, psychological narrative. The genre-style system of women's prose of the Ukrainian diaspora of the second half of the XX century has been explored. Socio-psychological dominants of works,



which are the basis of structural, semantic and stylistic specificity of poetological components of artistic creativity of prose writers, have been revealed.

The results of the dissertation can be used as a material for lectures on the history of Ukrainian literature of the XX century in higher education institutions, colleges, gymnasias and general educational schools with advanced study of humanities, as well as - in the preparation of relevant manuals, special courses on national writers, in particular autobiographic or historical prose, when writing scientific works on the history and theory of literature, course and diploma projects by students of philological disciplines. The materials of the dissertation and its conclusions will be useful for teachers-philologists of educational institutions of various types.

The dissertation consists of the introduction, three chapters, which are divided into subchapters, conclusions, list of sources used (243 names). The total number of pages is 199, the main text is set out on 176 pages.

**The introduction** substantiates the relevance of the topic, outlines the state of studying the problem, formulates the purpose of the research, the tasks aimed at its realization, defines the object and the subject of the research, the scientific novelty of the work, its practical significance, methods of analysis, the form of approbation of the results, structure and volume of the dissertation.

**The first chapter «Theoretical-Methodological Foundations of the Phenomenon of Women's Prose»** consists of three subchapters. The subchapter 1.1. «The Degree of Studying the Theory of Women's Writing in Literary Science» discloses the theoretical-methodological basis for the creation of prose by writers who lived outside Ukraine. Researchers T. Hundorova, S. Filonenko, H. P. Ryzhkova, O. Kopach and others argue that compared to the first post-war decade, women's prose reveals the spread of topics, the development of genres, the analytical approach of depiction, new stylistic forms, etc.

It has been found out that English philology scientist P. Smith drew attention to the style of writing, he argued that men had hypotaxis, and women had parataxis. In his literary-theoretical writings, S. Yefremov emphasized the priority

of creating images in the perspective of which, in his opinion, the national character of the characters, national spirit and even the national idea of each nation are more clearly revealed.

Subchapter 1.2. «Artistic Reproduction of the Past in Women's Prose: Theoretical-Methodological Aspects» contains a theoretical-methodological analysis of the artistic depiction of historical events of the past in women's prose of the second half of the XX century. The phenomenon of sensitive problems of Ukrainian history, which are and remain the material that prompts the artists of the word to create artistic prose, has been revealed. We consider women's literature as a socio-cultural and artistic-aesthetic phenomenon. Its essence is expressed by the creation of women-writers of texts that radiate their peculiar perception of the world, the expression of elegant vocabulary in writing, and thus the texts are presented to the reader by representatives of women's artistic practice. A prose work that takes as its basis the historical event, the fact is modeled on the historical plot. The latter in artistic form represents a certain era or period of history. In prose historical truth is synthesized with artistic one, historical event - with artistic fiction.

Subchapter 1.3. «Peculiarities of the Artistic Image of Ukrainian Identity in Women's Diaspora Prose» reveals the problem of identity (similarity) which attracts the attention of historians, philosophers, psychologists, literary critics, conflictologists, and more. Identity is a multifaceted phenomenon, demonstrating the ideas of continuity, succession of the individual and his / her consciousness.

It has been found that Olha Mak's fiction is clearly expressed by the balanced position on the national identity of Ukrainian characters (literary fairy tales «Frosty Patterns», «How Oleh Invaded Tsargorod»). The artistic reproduction of extraordinary situations when a person is faced with the choice of belonging to a certain community, is characteristic to women's diasporaprose and is inextricably linked with national consciousness, testing for stability of moral principles, patriotic feelings, love for the native land, Ukrainian language and culture. Literary characters of women's prose consciously make their choice for the benefit of

Ukraine, its people, are consistent in their actions, looking ahead to the future and feeling happy.

**The second chapter, «The Ideological-Thematic, Genre-Style Aspects of Small-Format Diaspora Women's Prose of the Second Half of the XX Century»,** is represented by two subchapters. Subchapter 2.1. «Genres and Style Paradigm of Small Women's Diaspora Prose» contains analysis of short novels and stories by Ivanna Chornobryvets, Olha Mak, Mariia Kuzmovych-Holovinska, Iryna Savytska in the context of narrative and symbolic discourses.

It is proved that role-playing deixis in small prose indicates the number of participants in the speech act (monologue, dialogue or polylogue) and is a kind of knowledge in the matter of attracting the attention of the writer (addressee) to a particular element of the actual space and time. Through the spectrum of color-marking, each writer subconsciously conveys his or her own psychological essence, which helps the recipient to re-think and deepen the aesthetic perception of the color-sensual world. The subchapter 2.2. «The Ideological-Thematic Dominants of the Artistic Image of a Person and the World in the Creative Work of Olha Mak» is about the fact that the writer in her works did not change the outside world, but tried to change the inner world of readers. Europeanism, condemnation of totalitarianism, the problem of new people in Ukraine under the Bolshevik rule are clearly expressed in the images of Oleksii Ukho («Eccentric Man»), Andrii («Stones under the Scythe»). Genre-style features reveal the specifics of the plot at the level of chronotope, time-space matrix, event and imagery. According to the same aesthetic criteria, O. Mak wrote the literary «Tale of Kyiv Dweller Beautiful Podolianka».

**The third chapter – «Genre-Stylistic Paradigm of Diaspora Women's Prose of the Second Half of the XX Century»** consists of five subchapters, in which the genre-stylistic peculiarities of the writers have been analyzed. Subchapter 3.1. «Specificity of the Reception of the Novel in the Context of the Stated Research Problem» characterizes the genre-style, ideological-thematic specifics of the novel epic of O. Mak, D. Humenna, L. Kovalenko.

It is proved that the style of the writers is due to their ability to use linguistic-stylistic resources, as well as style-creating factors, which include the chosen topic and its implementation, the problem, genre canon, worldview, world perception, author's outlook. Style factors are read through the prism of the composition, the architectonics of the novel.

In subchapter 3.2. «Interaction of Lyrical and Ornamental in the Genre Organization of the Novel «Peasant Sanatorium» by Olena Zvychaina» it is cleared out that genre-style interaction in the perspective of ornamentation and lyrics of narrative discourse the prose writer transmits with the help of artistic means in psychological content, existential movement of the character's soul during the active onset of Bolshevism on freedom, civil rights. It is found out that making the narrative lyric explains the style of presentation of the author's position. The lyrical narrative is evident in the descriptions of nature, the depiction of beauty of the environment, while landscapes reflect the complex inner world of heroes, their mood and feelings. Ornamentalism reinforces the artistic world of the story «Peasant Sanatorium», which is represented by separate elements (exaggeration, juxtaposition, complicated syntax, language rhythmization)) and subordinated to the artistic purpose: to increase the emotional influence on the recipient.

In subchapter 3.3. «Style Specificity and Poetics of the Story «Snowflakes in the Blizzard» by Alla Tsivchynska» the genre-style parameters of the mentioned artistic-documentary story have been determined and analyzed. It is revealed that on the plot level, the poetics of time space, the principle of intra-textual motif, which attributes the correlation and interconnection of all motifs, is evident. The latter widely organize the event structure of the text. The main motive of the plot is the loss of women's happiness, as well as the loss of the Fatherland, nostalgia for Ukraine, the native land. Motives are repressions, persecution of the intelligentsia in the era of rampant Stalinism, expulsion, escape. The poetics of the mentioned motives in the genre matrix of the documentary-artistic story reveals several plot lines of the narrative structure.

In subchapter 3.4. «The Tale of Oksana Drahomanova «On the Other Side of the World»: a Person in Their / Alien's Space» the image of a person in their / alien's space has been shown. It is found that the author sought at the same time to find the path to her own identity, to touch the past, historical reality of existence in alien's space. Their space is the writing of a story in Ukrainian – life in the native language world, alien's space means the output of Ukrainian-language literature far from Ukraine, physical existence of the writer, and her characters on the pages of the story, in the poly-language, multicultural space. The tale of Oksana Drahomanova «On the Other Side of the World» is a kind of implicant that reduces pain, nostalgia for native land.

Subchapter 3.5. «Artistic Comprehension of Literary-Artistic Modernism in the Intellectual Novel «Albatrosses» by Oksana Kerch» outlines the universal art of the epoch of modernism, the founders of which were Western-Ukrainian intellectuals of the 1930-s. It is found out that the prose writer, through the perspective of the events, goes into the space of perception of modern art, its understanding by the author, character, narrator, recipient of the transfer of mental reflections, self-expression, self-analysis of creative intentions-possibilities and their artistic embodiment on the pages of «Albatrosses».

**The conclusions** synthesized the results of the study. The genre-style peculiarities of diaspora women's prose of the second half of the XX century have been characterized and comprehended in the dissertation. It is found out that in the women's prose the problem of identity (similarity) has been raised. Identity is a poly-aspect phenomenon that absorbs the idea of continuity, heredity of the individual and their consciousness. It is revealed that the spiritual and value vector of national identity is also revealed in the structure of literary tales on historical themes. Women-writers of Ukraine under the conditions of poly-ethnic culture did not fail the chosen path, did not multiply the glory of foreign-language culture, but they modeled high-quality works in the Ukrainian language far from the Motherland, their native land. Such a fact testifies to their self-consciousness, the

tendency to comprehend, and the susceptibility of their own I-ego on the national basis.

It has been proved that the diaspora women's prose of the second half of the XX century announced the updating of the genre-style and thematic system, and such a step has been an intellectual opposition to the prose of the socialist realism era. D. Humenna, O. Mak, L. Kovalenko «opened up», expanded all the historical space of Ukraine up to the XX century, «populated» their prose with the characters of different layers of population, skillfully depicted psychological types whose voices sounded different tones-timbres, and composite receptions, stories, stylistic parameters in a specially updated lyrical and ornamental writing on samples of Western European culture with the emphasis on national identity, similarity and mentality.

**Key words:** genre, style, world outlook, deixis, narrator, diaspora, women's prose, psychologism, symbolism.

#### **Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

1. Кузь В. В. Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти прози Ольги Мак. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 8. Т. 1. С. 116-120.
2. Кузь В. В. Спроба канонізації Оксаною Керч літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 88-95.
3. Кузь В. В. Взаємодія жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі (за повістю «Селянська санаторія» Олени Звичайної). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. д. ф. н., проф. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 49-60.

4. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості малої прози Ольги Мак. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 29. Одеса: «Астропринт», 2019. С. 145-156.

5. Кузь В. В. Повість «Сніжинки в хуртовині» Алли Цівчинської: стильова специфіка і поетика. *Science and Education a New Dimension: Filology*. VII (58). Issue 194. Budapest, 2019. S. 53-56.

#### **Додаткові публікації:**

6. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості оповідання «Чічка» М. Кузьмович-Головінської. *Пріоритетні напрями розвитку науки: XXVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція, м. Вінниця, 18 березня 2019 року*. Вінниця, 2019. Ч. 4. С. 48-52. (інтернет-сторінка e-conf.com.ua).

7. Кузь В. В. Семантика кольору як центральна ознака поетики української жіночої діаспорної прози. *Актуальні проблеми сучасної культурології та філології: дискурс традиції в постмодерній парадигмі: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. заочної інтернет-конф.* (Хмельницький, 15 травня, 2019 р.). Хмельницький: ХГПА, 2019. С. 71-74.

8. Кузь В. В. Проблема національної ідентичності у жіночій прозі української діаспори. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Матеріали XII Міжнародної наукової конференції «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур» 17-18 травня 2019 р.* Острог: Національний університет «Острозька академія», 2019. С. 124-131.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФЕНОМЕНУ ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ</b> .....	26
1.1. Стан вивчення жіночого письма в науці про літературу.....	27
1.2. Діаспорна жіноча проза: теоретико-методологічний аспект.....	35
1.3. Особливості художнього зображення української ідентичності в діаспорній жіночій прозі.....	48
Висновки до Розділу 1.....	56
<b>РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ, ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	59
2.1. Жанри та стильова парадигма діаспорної жіночої малої прози.....	60
2.2. Ідейно-тематичні домінанти художнього зображення людини і світу у творчості Ольги Мак.....	79
Висновки до Розділу 2.....	99
<b>РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	102
3.1. Характерні особливості жанру роману в контексті проблеми дослідження.....	105
3.2. Взаємодія ліричного й орнаментального стилю в жанровій організації повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної.....	119
3.3. Стильова специфіка і поетика повісті «Сніжинки в хуртовині» Алли Цівчинської.....	128
3.4. Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу»: людина в своєму/чужому просторі.....	138



	17
3.5. Художнє осмислення літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси» Оксани Керч.....	152
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>167</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>171</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>176</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>196</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Прозова творчість письменниць української діаспори – видатне явище в українській літературі другої половини ХХ століття. Мистецький феномен їхніх творів визначається оригінальною жанрово-стильовою концепцією, яка, за сприятливих умов для розвою культури на батьківщині, стала б окрасою не лише української, а й європейської та світової літератури (романи «Жаїра» О. Мак, «Рік 2245» Л. Коваленко, «Золотий плуг» Д. Гуменної, повісті «Чудасій», «Каміння під косою» О. Мак, «Селянська санаторія» Олени Звичайної, «Альбатроси» Оксани Керч, «По той бік світу» О. Драгоманової та ін.). Однак художня практика письменниць української діаспори ще не стала об'єктом пильного аналізу літературознавців.

Українська еміграційна проза другої половини ХХ століття повертається в загальноукраїнський літературний контекст, аби повніше розкрити правду буття людини, «розіп'ятої між континентами» (В. Вовк). У тогочасній прозі письменниць української діаспори зафіксовано період існування тоталітарного режиму в СРСР, що постає художньо і змістовно обрамленим зі сторінок романів, повістей, оповідань. Актуальність феномену прози еміграційних белетристок полягає в тому, що в їхніх текстах реалістично містко розкривається складний пошук ідентичності на особистісному, соціальному, психофізіологічному рівнях, а також увиразнюється відрефлексована біографія автора, його самість (повісті А. Цівчинської, оповідання І. Савицької, Іванни Чорнобривець, О. Мак та ін.), спроможність відтінити свій голос в наративі оригінальної жанрової форми задля збереження національної самототожності.

За роки незалежності України художня творчість письменниць діаспори ставала предметом дослідження в проблемно-тематичному та жанрово-стильовому аспектах, зокрема, відзначимо праці І. Гавриш «Творчість М. Цуканової (проза, драматургія, мемуари)», Ю. Григорчук

«Прозова творчість Віри Вовк: поетика сакрального», І. Жодані «Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк)», І. Реги «Художньо-філософська своєрідність прози Ольги Мак», О. Фірман «Жанрово-стильові особливості прози Наталени Королевої» та ін. Художні особливості жіночої прози розглядали у наукових розвідках М. Васьків, В. Жила, Ю. Ковалів, О. Коломієць, Г. Костюк, В. Мацько, Л. Онишкевич, А. Погрібний, Л. Тарнашинська, Т. Ткаченко, Ю. Шевельов та ін.

Актуальність теми зумовлена й назрілою потребою більш детального вивчення української діаспорної жіночої прози другої половини ХХ ст. у жанрово-стильовому, творчо-психологічному контекстах, виявлення через текст основних світоглядних засад письменниць, аналітичного осмислення різновекторних жанрових ознак їхньої творчої спадщини, значущість якої безсумнівна. Відтак проблема жанрово-стильових особливостей прози у творчості авторок є актуальною. Відсутність таких узагальнюючих праць виявляє чимало історико-літературних, жанрових прогалин. Вважаємо, що їх ґрунтовне осмислення у процесі розвитку літературознавчої думки (історичної, загальноестетичної та літературно-критичної) дозволить обґрунтувати жанрово-стильову своєрідність художнього доробку письменниць української діаспори, чия проза дає для цього поважний матеріал. Комплексний аналіз нововведених у науковий обіг творів, їх ретельне вивчення і зумовлюють актуальність нашого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в руслі комплексної теми «Національні моделі української та світової літератури» (номер державної реєстрації 0118U003136). Тема роботи затверджена на засіданні вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 25 жовтня 2016 року, протокол №4.

**Мета дисертаційного дослідження** – з'ясувати жанрово-стильові особливості діаспорної жіночої прози в українському літературному дискурсі другої половини ХХ століття.

Відповідно до заявленої мети сформульовано такі **завдання**:

- простежити наукову рецепцію особливостей жіночого письма в сучасному літературознавстві;
- окреслити тенденції розвитку жіночої прози в контексті літератури української діаспори другої половини ХХ століття;
- розкрити специфіку моделювання української ідентичності в діаспорній жіночій прозі;
- обґрунтувати жанрово-стильову організацію діаспорної жіночої малої прози в українській літературі другої половини ХХ століття;
- виявити взаємодію жанру і стилю в оповіданнях Олени Звичайної, А. Косовської, М. Кузьмович-Головінської, О. Мак, І. Савицької, Іванни Чорнобривець;
- схарактеризувати жанрово-стильові особливості романів Д. Гуменної, О. Мак, Л. Коваленко;
- розглянути процеси оновлення жанру повісті у межах інтелектуально-психологічного письма О. Мак;
- проаналізувати структурні елементи і поетику повістей О. Драгоманової, Олени Звичайної, Оксани Керч, А. Цівчинської;
- визначити внесок еміграційних письменниць у розвиток української художньої прози другої половини ХХ століття.

**Об'єктом дослідження** є романи «Золотий плуг» Д. Гуменної, «Проти переконань» О. Мак, «Рік 2245» Л. Коваленко, повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної, «Сніжинки в хуртовині» А. Цівчинської, «По той бік світу» О. Драгоманової, «Альбатроси» Оксани Керч, а також різножанрова мала проза Олени Звичайної, А. Косовської, М. Кузьмович-Головінської, О. Мак, І. Савицької, Іванни Чорнобривець та ін.

До наукових студій залучено матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), Відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Інституту рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, приватних архівів, листи, архівні журнальні та газетні публікації, спогадові твори окремих літераторів, у яких порушується проблема жанрово-стильової специфіки жіночої прози.

**Предмет дослідження** – типологічні характеристики та жанрово-стильові ознаки діаспорної жіночої прози в українському історико-літературному контексті другої половини ХХ століття.

**Теоретико-методологічною основою дисертації** є праці науковців у галузі теорії, історії української літератури, літературної критики, рецептивної естетики, філософії, аналітичної психології, культурології, зокрема В. Агеєвої, Т. Адорно, Х. Арндт, О. Астаф'єва, М. Бахтіна, О. Башкирової, Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, М. Гайдегера, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, І. Денисюка, І. Жиленко, С. Єфремова, Дж. Кавелті, Т. Качак, І. Качуровського, Ю. Коваліва, Н. Колошун, Н. Копистянської, М. Крупки, Дж. Купера, О. Куцої, Ю. Кушнерюк, С. Ленської, С. Луцій, Б. Маліновського, А. Матусяк, Л. Мацевко-Бекерської, В. Мацька, М. Медарич, Х. Ортеги-і-Гассета, Л. Рудницького, Н. Тамарченка, Є. Тележинської, Я. Поліщука, О. Потебні, А. Реги, О. Селіванової, М. Смульсон, П. Сороки, М. Ткачука, Г. Улюри, В. Фащенко, І. Фізера, С. Філоненко, І. Франка, О. Чиркова, А. Швець, Ю. Шевельова та ін.

**Методи дослідження** зумовлені метою і завданнями роботи, специфікою об'єкта, предмета дослідження: *біографічний* (для виявлення творчої індивідуальності авторів, з'ясування основ їхньої світоглядної системи), *порівняльно-історичний* (для вивчення генези жіночої прози, враховуючи специфіку розвитку жанрів у діячності), *естетико-функціональний* (розгляд творів як художнього феномена), *психологічний* (для з'ясування психології персонажів як віддзеркалення «діалектики душі»),

читацького сприйняття тексту і форми його розкриття, закономірностей художнього мислення письменниць, оприявлення образу автора і персонажа в прозових творах), *лінгвістичний* (для окреслення специфіки мовної самоідентифікації прозаїків) методи дослідження.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що у дисертації вперше комплексно досліджено українську діаспорну жіночу прозу другої половини ХХ століття, в контексті новітніх наукових поглядів проінтерпретовано внесок еміграційних письменниць у розвиток української прози, збагачення української культури. Простежено їхні духовно-національні пошуки поза Україною, а також функціональність різножанрових прозових творів. Системно проаналізовано різноформатну прозу, її стильову і жанрову своєрідність, модернізацію зображально-виражальних засобів, еволюції художнього письма українських авторок, що засвідчили оригінальність художньо-естетичної картини світу, самотутній талант кожної з них. У науковий обіг уведено малодосліджені чи досі не досліджені твори О. Драгоманової, Олени Звичайної, Оксани Керч, А. Косовської, М. Кузьмович-Головінської, О. Мак, І. Савицької, А. Цівчинської, Іванни Чорнобривець, що заповнюють певні прогалини в історії української літератури другої половини ХХ століття. Дослідження дозволяє залучити до українського письменства значний масив досі не відомих українському читачеві художніх текстів.

**Теоретичне значення дослідження.** У роботі удосконалено аналіз жанрово-стильових параметрів діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття; осмислено провідні засади гендерного підходу щодо поділу художньої літератури на маскулінну та фемінну в історичному розвитку та дискусійних питаннях у сучасному літературознавстві; схарактеризовано малу жіночу прозу у ракурсі поетики та художньої нарації. Подальшого розвитку набули підходи щодо особливостей трансформації традиційних жанрів у нових історичних реаліях.

**Практичне значення роботи.** Результати дисертації можуть бути використані як матеріал для лекційних курсів з історії української літератури ХХ століття у закладах вищої освіти, коледжах, гімназіях та загальноосвітніх школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін, а також під час укладання відповідних підручників і посібників, підготовки вибіркового курсів про національне письменство, при написанні курсових, бакалаврських та магістерських робіт. Матеріали дисертації та її висновки будуть корисні вчителям-словесникам навчально-освітніх закладів різного типу.

**Особистий внесок здобувача** полягає в систематизації широкого літературознавчого і літературного матеріалу. Усі теоретичні і практичні результати отримані дисертантом самостійно. Публікації з теми дисертації надруковані без співавторства.

**Апробація результатів дисертації** здійснювалася в ході обговорень на засіданнях кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Окремі аспекти роботи оприлюднювались у формі доповідей на наукових конференціях різних рівнів: *міжнародних* – «Літературна етноімагологія: рецепція України та її культури в наукових працях Мікулаша Неврлого» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 1-2 листопада 2016 р.); «Григорій Костюк та його доба» (до 115-річчя від дня народження літературознавця)» (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 26-27 жовтня 2017 р.), «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2-3 листопада 2017 р.), XXVIII Міжнародна інтернет-конференція «Пріоритетні напрями розвитку науки» (Вінницький науково-видавничий центр «Аетерна», Вінниця, 18 березня 2019 р.), «Philology and Linguistics in the Digital Age» (Будапештське Товариство культурного та наукового прогресу в Центральній та Східній Європі, Будапешт, 31 березня 2019 р.), VII Міжнародна науково-

практична конференція «Актуальні проблеми сучасної культурології та філології: дискурс традиції в постмодерній парадигмі» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 15 травня 2019 р.), «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур», (Національний університет «Острозька академія», Острог, 17-18 травня 2019 р.); *всеукраїнських* – «Інновації в сучасній філологічній науці / до 115-річчя з дня народження академіка Григорія Костюка» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 25 жовтня 2017 р.), «Творчість Олеся Гончара в українському та загальноєвропейському контексті / до 100-річчя з дня народження письменника» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 25 квітня 2018 р.), «Проблеми історичного та теоретичного осмислення філологічної науки в контексті реформування освіти в Україні» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 15 листопада 2018 р.), «Орбіти художнього слова» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 4-5 квітня 2019 р.), «Проблеми національної ідентичності в українській та зарубіжній літературі / до 115-річчя з дня народження Докії Гуменної» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 11-12 квітня 2019 р.), VIII Фащенкоівські читання «Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 20-21 червня 2019 р.); *регіональних* – «Національно-патріотичне виховання дітей та молоді» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 14 лютого 2019 р.), VII Регіональний науково-практичний семінар «Концептуальні проблеми розвитку мистецької освіти» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 19-20 березня 2019 р.), а також на щорічних науково-звітних конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2017-2019).



**Публікації.** Основні аспекти досліджуваної проблеми висвітлено у 8 публікаціях, із них 4 – у фахових виданнях України, 1 – за кордоном, 3 – апробаційного характеру. Усі статті одноосібні.

**Структура наукової роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (243 найменування). Загальна кількість сторінок – 199, основний текст викладено на 176 сторінках.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФЕНОМЕНУ ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

У ракурсі української діаспорної жіночої прози другої половини ХХ століття прочитується тенденція жанрового та тематичного розшарування текстів. Вони увиразнюються розмаїттям психологічних та світоглядних параметрів кожного автора, індивідуальним баченням-сприйняттям людини і світу, а відтак відбувається художня реалізація в аспекті західноєвропейського письма у жанровому діапазоні – роману, повісті, оповідання, новели, етюда, легенди, літературної казки. Активний розвиток реалістичного жіночого письма спостерігаємо у прозі Д. Гуменної, О. Драгоманової, Г. Журби, Оксани Керч (Ярослави Гаращак), Л. Коваленко, О. Копач, А. Косовської, М. Кузьмович-Головінської, О. Мак, Віри Марської (Марії Струтинської), Н. Мудрик-Мриц, С. Наумович, Л. Палій, І. Савицької, А. Цівчинської, Іванни Чорнобривець (Олександри Сулими-Блохин), С. Яблонської та ін. Представниками інтелектуально-модерного жіночого письма є Е. Андієвська, В. Вовк, Патриція Килина – члени Нью-Йоркської літературної групи.

Дослідниця Л. Сікора розглядає жіночу прозу в аспекті самовизначення жінки як суб'єкта [155, с. 237]. Термін «жіноча література» і похідні від нього дефініції «жіноча проза», «жіноче письмо» є дискусійними з тієї точки зору, чи варто ділити художню літературу на чоловічу і жіночу, мовляв треба говорити про читабельні чи нечитабельні твори, масову чи елітарну літературу. У такому разі осторонь залишається проблема естетичних потенцій жіночої художньої практики, сприйняття тексту, його стильових особливостей. Як зауважує Т. Гундорова, «самосвідомість і пам'ять покоління впливають на зміну дискурсивних парадигм і культурних стилів, виконують психотерапевтичні функції, формують образ епохи» [38, с. 10]. Тому в дослідженні нами оприявнюється жіноче письмо вищезначених

діаспорних літераторів, які перебували у процесі пошуку ідентичності в еміграційному середовищі, бачили перспективу розвитку жіночої прози на кілька десятиліть. Їхня проза на рівні з чоловічою утверджувала національну ідею, «працювала» на «державну суверенність українського народу» [146, с. 21], вселяла віру читачам у краще майбутнє. Діаспорна жіноча література розкривала переважно авторські рефлексії про минулий побут в СРСР, актуалізувала український національний колорит, героїзм народу, гостросюжетні аспекти національної історії від давнини до сучасності, критикувала авторитарні режими, таврувала зло, пропагувала християнські звичаї і традиції, динамічно висвітлювала гуманні цінності, пробуджувала у молодого підростаючого покоління любов до України. Жіноча проза виконувала роль психотерапії, як для автора (понижувала ностальгію за рідним краєм), так і для мільйонної читацької аудиторії емігрантів за принципом естетичної насолоди від зустрічі з Україною бодай на сторінках рідномовної белетристики, що вселяла надію у відродження соборності, незалежності нашої держави.

### **1.1. Стан вивчення жіночого письма в науці про літературу**

З часу проголошення незалежності України інтерес до культури української діаспори постійно зростає, особливо щодо збереження в поліетнічному середовищі української мови, літератури, звичаїв і традицій, християнської релігії – того основного корпусу, що формує національну ідентичність, самобутність, прищеплює любов до своєї історичної батьківщини. На початку 90-х рр. ХХ століття з'явився новий напрям гуманітарного циклу – діаспорознавство, а отже, на ґрунтовному науковому рівні дослідники студіюють різні аспекти наукового і культурного буття зарубіжних українців, у т. ч. наукового підходу у пізнанні української жіночої прози.

Ю. Ковалів наводить слова Г. Журби про нелегку долю жінки-емігранта. Письменниця зазначала, що кожен емігрант «опинився на психологічному безгрунті, повис у порожнечі загального розгублення, безжиттєвості, переживаючи трагедію Антея, відірваного від рідної землі» [69, с. 178]. Письменниця Ольга Мак 1944 року опинилась із двома дітками на території Словаччини. Бракувало харчів, надокучали часті переїзди-переміщення. В газетній статті вона наводила розмову із владоможцями села Каменяни: «– Ми дістали наказ і мусимо його виконати! Ви не смієте відмовлятися!.. /– Пане нотар, – відповідаю з пошаною, але твердо,– дуже мені прикро, але я таки відмовляюся. Щодня інший наказ і щодня інший маршрут! Маю вже досить того всього! Я збожеволю від того їждження! Я з Каменян уже нікуди не поїду, а як поїду то тільки додому! / – Та може, – вмішується один з поліцаїв, – вас якраз і повезуть додому...» [101, с. 2]. Після напруженої боротьби з побутовими негараздами, жінка, вклавши дітей спати, сідала за письмовий стіл і творила неперевершені художні речі. Саме так були написані казка «Морозні візерунки», спогади «З часів ежовщини» тощо. Зазначимо, що темпорально-екзистенційний код поколінняєвої ідентичності становить збірний образ доби. З погляду Т. Гундорової, «в новітній культурі діє закон боротьби генерацій, і generation gap стає у ХХ столітті не лише соціальним, культурним і психоемоційним феноменом, а й феноменом естетичним, котрий породжує різноманітні форми і стилі самоідентифікації» [38, с. 10].

Друкований орган Союзу українців Америки (СУА) жіночий журнал «Наше життя» (Нью-Йорк) у 2018 році відсвяткував 75-річчя з часу заснування. Як зазначає Леся Біловус, у змісті видання за весь період мало що змінилося. Все лишилося на місці – «сторінка жіночих портретів в українській історії та сучасності, Українського музею у Нью-Йорку (яким опікується СУА), повідомлення Головної управи СУА, резолюції конвенцій, актуальний матеріал щодо жіночого руху в США, зокрема новини СФУЖО, діяльність округ і відділів, як і сторінка для дітей, добродійництва та сторінка

харчування – залишилися незмінними. Однак із здобуттям Україною незалежності та організацією там Союзу українок, з'явилося чимало матеріалів із самої України, про співпрацю СУА із українськими жіночими організаціями, новин літератури та мистецтва» [17, с. 55-56]. На сторінках цього престижного журналу друкувалися переважно жіночі твори, в часописі побачили світ художні і публіцистичні твори Ганни Черінь, Діми, О. Мак, І. Савицької (Трешневської), Д. Гуменної, О. Костюк, О. Кузьмович (Шепарович). Остання редагувала журнали «Молоде життя» (1952-1953), «Юнак» (1968-1992), працювала в редакції газети «Свобода» (1953-1968).

В другій половині ХХ ст., перебуваючи в еміграції, активізували творчу діяльність в чужомовному середовищі Л. Драгоманова, Н. Королева, В. Вовк (Селянська), Л. Коваленко, М. Цуканова, О. Копач, М. Кравців, Е. Андіївська, Ганна Черінь (Галина Грибінська-Паньків), Л. Денес, О. Лятуринська, Г. Мазуренко, Іванна Чорнобривець (Олександра Сулима-Блохин), Г. Лашенко, О. Чорнобривець (Олена Кобець), Діма (Діамара Ходимчук), О. Мак (Ольга Петрова-Дорошенко-Гец), Д. Гуменна, Лада Горлиця (Олександра Костюк) та багато інших, твори яких зчаста друкував на своїх сторінках журнал «Наше життя» (Філадельфія, США). Саме цей журнал найбільше пускав у світ літературно-критичних праць, відгуків, рецензій на жіночі художні твори. Друге місце у цій ділянці належить газеті «Свобода», третє – журналам «Сучасність», «Нові дні» та газетам «Гомін України» (Канада), «Вільна думка» (Австралія), «Америка» (США). Промовистий факт: уже в першому числі (1944 р., 1 січня) тодішній усього десятисторінковий журнал «Наше життя» друкує вірші М. Підгірянки [134, с. 1], О. Лятуринської [134, с. 6], оповідання «Ледви пів години» К. Олесницької [134, с. 5-6]. Із погляду головного редактора видавництва «Кальварія» П. Мацкевича, «проза, писана жінками, часто є значно міцнішою од прози, писаної чоловіками, в цій прозі майстерність поєднана з новаціями – стилістичними, інтонаційними, формотворчими та жанровими. Ця проза позбавлена будь-яких феміністичних пересторог і нудної дидактики та

сповнена такого різного й несподіваного світобачення, яке ставить під великий сумнів твердження про те, що наше життя сіре й нецікаве» [116]. Тут можна було б погодитися з автором, якби не промовистий факт: у хрестоматійній літературі із шістдесятників другої половини ХХ століття з письменниць до класиків зараховано лише поетесу Ліну Костенко.

Слушною є думка В. Агеєвої, яка зацентровує на визначальних культуротворчих процесах жіночого тексту, які є для української ситуації «актуальними й болючими з огляду на чергове «наздоганяння» інтелектуальних стандартів, від яких довго були відлученими: адже радянська ментальність законсервувала патріархальні цінності й уявлення ХІХ століття» [3, с. 438]. У діаспорі володаркою живого слова називали літературознавці Лесю Лисак-Тивонюк. Вона пам'ятала слова своєї бабусі Катерини, яка казала онучці, майбутній письменниці: «Хлопцеві легше жити на світі. Хлопець усе дасть собі раду, а ось дівчина залежить від людей» і, звертаючись до уявної подружки Рені (тобто до самої себе) в повісті «Стежка додому», з гіркотою визнає: «Я не феміністка, Реню, але думаю, що бабуня мала рацію. Бодай у моєму випадку» [16, с. 13].

У житті Леся Лисак (з роду Олександра Іванівна Руда; 1921-1981) прийняла для себе правильне рішення: в природі все мусить гармонувати, тому й відносини між людьми повинні бути рівноправними і гуманними. Маючи хист письменниці, свої твори підписувала в еміграції прізвищем Лисак-Тивонюк, бо дівоче звучало б немилозвучно, як Руда, хоча вповні вона мала право вдатися до псевдоніму(ів). За життя письменниця надрукувала у США прозові твори «Терпкі пахощі» (1969), а також – у Торонто (Канада) повісті «Срібна Мадонна» (1973), «Замок на вулиці Мейн» (1976), «Стежка додому» (1978). Рецензуючи книжку малої прози «Терпкі пахощі» Лесі Лисак, О. Мак зауважила, що тематика збірки «...переважно українська. У своїх нарисах та елегіях авторка заторкує всі позитиви, всі негативи та всі проблеми нашого життя в діаспорі: питання тяглости нашого національного «Я», передаваного з покоління в покоління (у нескінченність) нашої

культури, традиції нашого мистецтва, питання нашої молоді та пропаганди нашої справи поміж чужинцями» [134, с. 1-2].

М. Лоза назвав повісті Лесі Лисак своєрідною біографічною трилогією, маючи на увазі «хроніку «Хата в лісі», «Стежка додому» і «Замок на вулиці Мейн», в них майже весь життєвий шлях Лесі Лисак» [108, с. 13]. У спогадах Леся Лисак завжди порівнювала свій/чужий простір, у них надавала перевагу рідному, далекому, але духовно близькому, тому й тепло, щиро по-жіночому, залишила своєрідний заповіт нащадкам: «Хотіла б я, щоб хтось написав, що я була закохана в Красу – з великої літери. Я шукала краси усюди, зокрема в природі та в традиціях нашого народу. Чому я писала? Це був мій поклін, мій вияв подяки моїй рідній Галицькій Землі. Це була моя святість, моя любов. Навіть коли я писала про теперішність, то бачила її крізь призму рідного» [16, с. 13].

Тексти переконують в тому, що жіноче письмо допомагає реципієнтові глибше проникнути у свідомість та підсвідомість літературного персонажа й автора, повніше пізнати мистецтво слова, внутрішній світ людей і себе водночас завдяки компаративному методу, співставлення, порівняння. Також прикметно й те, що психологічні основи гендерної літературної технології спроєктують дослідників на простір поетологічного аналізу щодо специфіки мистецького втілення в художній спадщині письменників проблеми жіночої долі.

У довіднику «Сучасні письменники України» (2011), ми з'ясували, що в літературному житті нашої держави беруть активну участь багато жінок-письменниць, а отже, жіноча художня література нарівні конкурує з чоловічою, нічим не поступаючись останній. Помітним також є дискурсивний феномен дискусії щодо визнання першості жіночої літератури в українській культурі [56, с. 160], про що свідчить постійний інтерес дослідників до творчості прекрасної статі, звернення до більш сучасних методологічних прийомів у прочитанні жіночого письма. Таке зацікавлення викликано глобальними сучасними змінами філософського та

літературознавчого потрактування щодо осмислення ролі, статусу та призначення жінки в суспільному житті.

За визначенням Г.-П. Рижкової, поняття «жіноча» проза є «неоднозначною категорією літературознавства, оскільки для виділення відповідного масиву художніх текстів переважним чином застосовуються не жанрово-стильові чи ідейно-тематичні виміри, а мотивація за ознаками гендеру автора твору». Втім дослідниця висновує, що «жіноча» проза має й певну специфіку, що, власне, і дозволяє виділити цей шар літературного потоку в окремий ієрархічний рівень розвитку світової та національної літератури» [147, с. 19]. С. Філоненко у дисертаційній праці «Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття» розкриває характерні особливості парадигми художнього відтворення образу жінки в українській прозі помежів'я ХХ-ХХІ століть, моделювання персонажа-героїні нового типу, «осмислення ролі жінки в патріархальному суспільстві і можливостей її зміни» [173, с. 2].

У повоєнному еміграційному культурному середовищі альтернативою Спілці письменників СРСР була Організація українських письменників «Слово» (1954-1997). Символічно, що до свого Сьомого з'їзду (відбувся 26-27 травня 1990 р.) надруковано список членів у збірнику «Слово», який красномовно свідчить, що українські діаспорні письменники репрезентували сім країн світу: США, Канада, Бразилія, Англія, Франція, Німеччина, Австралія [186, с. 219-228]. Найчисельнішою була організація літераторів у Сполучених Штатах Америки – 62 особи, серед них 17 жінок, що становить 1/4 частини від загальної кількості. В Канаді кількість членів ОУП «Слово» відповідно складала 48/15 осіб, Бразилію представляла і тут донині залишається єдина жінка Віра Вовк, Франція – 3/1, Німеччина – 8/3, Австралія 5/2 осіб. Всього 39 жінок були членами ОУП «Слово», серед них Олександра Копач, авторка дослідження «Українська проза 60-х років». В означеній статті вона дотримувалася політики гендерних прав, однаково аналізувала жіночу й чоловічу прозу. Особливу увагу авторка звертала на



історичну тематику, яка зродилась, «немов спонтанний вибух життєвої сили, довго затримуваної під тиском політичних заборон» [93, с. 248]. Українська художня проза 60-х років, констатувала О. Копач, в порівнянні з першим повоєнним десятиліттям, виявляє поширення тематики, розвиток жанрів, аналітичний підхід зображення, нові стильові форми [72, с. 250].

У студіюванні літературознавчої проблеми ми використовуємо різні теоретико-методологічні прийоми, зокрема – дискурсивний, спрямований на методику аналізу тексту, в осерді якого науковий опис структури художніх різножанрових, різностильових прозових творів. Дослідники А. Яворський, Н. Купленд у праці «Перспективи дискурсивного аналізу» вважають, що дискурс репрезентує мовне, соціальне і когнітивне явище; соціальне ж виявляється у відносинах між мовними значеннями і є більш ширшим контекстом, де відбувається їхня взаємодія [217, с. 9, 13]. До речі, за твердженням науковців, основи наратологічного аналізу сягають саме дискурсивного аналізу. Наратологічний аналіз, до якого вдаємось, найпоширеніший у комунікативному просторі, адже під час нарації відбувається процес встановлення і підтримання контактів між персонажами, членами соціальної групи, відтворення аспектів ідентичності, розуміння Я з Іншим. Як зазначають А. Яворський та Н. Купленд: «Частково завдяки наративному дискурсу ми розуміємо світ і демонструємо наше розуміння з іншим» [217, с. 1-44].

У дисертаційному дослідженні «Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX століть» Л. Томчук розкриває теоретико-методологічні засади літератури, твореної жінками. Наприклад, оприявнюючи методологічні концепції, дослідниця «спирається на теорію літературного процесу, естетичних течій та художніх стилів, що розроблялись у працях українських дослідників В. Агеєвої, О. Білецького, О. Гнідан, Р. Гром'яка, А. Гуляка, Т. Гундорової, І. Денисюка, М. Жулинського, Н. Зборовської, М. Ільницького, Н. Калениченко, Ю. Коваліва, М. Наєнка, С. Павличко, В. Панченка, В. Погребенника та ін.»

[165, с. 6]. Із погляду С. Анісімова, нині кожен повинен усвідомити важливий феномен у підході щодо гуманістичних цінностей, включення людства в гуманістично субординовану шкалу, базовану «на науковому розумінні смислу людського існування» [8, с. 136].

Досліджуючи еміграційну прозу другої половини ХХ ст., ми помітили, що стилістика жіночого письма уподібнена до паратаксису, зчаста синтаксичний зв'язок самостійних речень розташований один за другим, зрідка об'єднані сполучниками в складне підрядне речення. Свого часу англійський науковець П. Сміт стверджував, що жіночий синтаксис уподібнений до «низки перлів», де кожна перлина щільно прилягає одна до другої, що, за О. Єсперсеном, називається координацією, таким чином, чоловікам притаманний гіпотаксис, а жінкам – паратаксис» [237, с. 214]. Якщо П. Сміт звертав увагу на стиль жіночого письма, то С. Єфремов – на творення образів, у ракурсі яких ємко, всебічно можна пізнати національну вдачу, національний дух. Науковець вважав, що національний дух, ідею національного буття кожного народу найкраще втілено у жіночих постатях, саме в їхніх образах увиразнено «найтиповіші вияви національного духу, найглибші його ознаки та разом і ті загальні змагання, які хвилюють почуття» [51, с. 334-335].

Антропорцентрична суб'єктивність вияскравлює ставлення автора до об'єкта. Такий процес А. Барладин пов'язує із психологічним аналізом в контексті вітакультурної методології, а предметом сприйняття, як не дивно, дослідниця вважає тіло особистості як матеріальну субстанцію: спершу людина сприймає світ на психологічному рівні, а тоді реагує на зовнішні виклики. Щодо самооцінки Я-его, філософ І. Кон аналізував механізм сприйняття особистістю самої себе в результаті позитивного чи негативного ставлення до себе. Науковець пояснював похідну оцінку «Я», котра узалежнена від сукупності окремих самооцінок, останні в остаточному підсумкові становлять своєрідний загальний знаменник [71, с. 71].

Отже, прикладів із теорії жіночого письма в науці про літературу можна наводити чимало, але, на жаль, їх недостатньо наведено з літератури української діаспори. Епізодично, фрагментарно літературознавці Г. Костюк, Ю. Шевельов, В. Чапленко та інші заторкували розгляд жіночого прозописьма в рецензіях, а також в особистих документах (мемуарах, листах, щоденниках). Тому нижче спробуємо комплексно, системно проаналізувати художній світ жіночої прози в аспекті заявленої теми нашого дослідження.

## **1.2. Діаспорна жіноча проза: теоретико-методологічний аспект**

Світ художнього твору відображає дійсність в умовному, скороченому чи дещо в розширеному варіанті, тож такий світ по-своєму обмежений. Художня література із реального життя бере лише деякі явища, факти, довкола них розгортає сюжетну лінію, уводить персонажів, мову яких обрамлює тропеїчними засобами. Прозовий твір є багатожанровим: роман, повість, оповідання, новела, новелета, літературний нарис, ескіз, образок, мініатюра. Усе залежить від задуму письменника, амбівалентності творчого обдарування, обширу уяви, фантазії. Основними стильовими ознаками традиційної чи модерної прози виступають аналітичність, занурення у внутрішній світ персонажа, зображення зовнішніх ознак, дій, задля досягнення певного сенсу, мети.

Жанрова система жіночої діаспорної прози різноманітна, залежно від тематичних парадигм – це біографічна, автобіографічна, історична, пригодницька, фантастична, детективна, казкова тощо. Дослідники підходять до визначення стильових домінант у жанрово-тематичних різновидах із сучасних теоретико-методологічних концепцій, вважають, що стиль прочитується в ракурсі проблематики, конструювання часопростору, образної системи та засобів її творення. В історичній прозі, скажімо, спільними для жанрового різновиду (історико-біографічний, історико-

міфологічний, історико-пригодницький твір) є органічний зв'язок із усною народною творчістю, яка репрезентує романтичну частку в змістовому наповненні: думи, легенди, перекази, історичні пісні. В прозових творах («Давні дні» Л. Коваленко, «Мініатюри» О. Копач) ірраціонального жанрового утворення спостерігається симбіоз міфічного і реального (образ Бога-Надлюдина як жива істота), міфічного та біблійного сюжетів і тематичних констант. Дослідники Г. Фоміна, А. Нямцу такі критерії пов'язують із хронотопом. На їхню думку: «Генералізація змісту ситуації, здійснювана в одному (декількох) персонажі, яка концентрує в його змістовому комплексі фундаментальні сутності, на певному етапі починає вимагати смислової конкретизації, яка приводить до суттєвого зниження зовнішнього рівня абстрагування, «прив'язує» дію до певного хронотопу» [175, с. 16]. До стилетвірного хронотопу «прив'язані» оповідання Л. Коваленко у збірці «Давні дні» (1960), новелети О. Копач у збірці «Мініатюри» (1988). Тому слушною є думка Е.-Т. Холла, що «вивчення літератури повинно продукувати відомості про просторове сприйняття, у протиставленні до неї я можу перевірити інформацію, яку отримав з іншого джерела» [213, с. 88]. Дослідник наближає нас до герменевтичного кола, якщо йти за Е.-Т. Холлом, то кожен історичний твір читач повинен перевіряти на дійсність. Звернувшись до кількох джерел, читач побачить, що вони містять різну інформацію на одну і ту ж подію. Справді істина багатовимірна, метафорична. Тому в художньому творі, оскільки він є умовний, не слід звертатися до інших джерел, адже автор має право і на вигадку, і на художню версію, припущення. Тому слушною є думка Е. Циховської, яка резюмує: «Поняття хронотопу виходить за межі художнього твору, оскільки пов'язане з естетичними тенденціями доби, стилем автора, жанром твору й читацькою реакцією» [182, с. 9-10].

Жіноче письмо в українській науці про літературу досліджували В. Агеева, Т. Гундорова, Г. Улюра, С. Філоненко та ін. Моделювання жіночого характеру в українській діаспорній художній літературі другої

половини ХХ ст. вияскравлюють літературознавчу проблематику в усій її повноті та вітакультурному метапідході художнього зображення людини і світу.

Українське письменство в другій половині ХХ століття потужно працювало над проблемою переосмислення парадигми національного минулого. Прозаїки української діаспори у своїй художній практиці зверталися до різних жанрів, висвітлювали різні теми. Нами спостережено, що митців пера переважно приваблювала історична тематика, причому минулі події в Україні хвилювали не лише жінок, а й літераторів-чоловіків. Знаковими є романи «Слово за тобою, Сталіне» В. Винниченка, «Жорстокі світанки», «Хай розсудить меч», «Плем'я вовків», «Між славою і смертю», «Доба страхіть», «Під молотом війни», «Армія нескорених» Степана Любомирського (справжнє ім'я автора – Любомир Рихтицький), «Марш молодости» Віталія Бендера, «В облозі», «Куди веде казка» З. Дончука, «На руїнах минулого» Є. Слонівського, повісті «Коли горять ліси» П. Мірчука, «Андрій Первозванний» Р. Володимира (Романа Кухара), «Сім золотих чаш» Б. Полянча, оповідання «Запорожець» О. Рая, «Іду на вас»: історичне оповідання з часів князя Святослава (960-972 рр.)» Ю. Опільського, «Поразка маршала» А. Галана, «В дорозі» Ф. Одрача та ін. Аналізуючи прозову спадщину письменників, Л. Рудницький висловлює таку квінтесенцію: «Українська література, загалом кажучи, дуже багата на історичні повісті й романи. Найкращі українські письменники цікавилися цим жанром, черпаючи теми для своїх творів із часу Княжої і Козацько-гетьманської доби, або з недавнього минулого» [150, с. 5]. Тезу Л. Рудницького розширює і доповнює М. Ткачук такою квінтесенцією: «У другій половині ХХ століття розквітла українська історична проза, в основі якої – нерозривний вічний зв'язок часів та епох, прагнення крізь призму минулого збагнути сучасне, пізнати його джерела, врахувати уроки» [164, с. 602].

Прозовий твір, у якому за основу взято історичну подію, факт, змодельований на історичному сюжеті. Останній в художній формі

увиразнює певну епоху чи період історії. У прозі історична правда синтезується з художньою, історична подія – з художнім вимислом. Прикладом такого поєднання є різножанрові історичні твори жінок-письменниць – романи Д. Гуменної «Діти Чумацького шляху» [44], «Золотий плуг» [43], О. Мак «Жаїра» [138], повісті О. Василевої «Коли орбіти схрещуються» [30], В. Марської (Марії Струтинської) «Буря над Львовом» [140], М. Кузьмович-Головінської «Сефта» [102], оповідання О. Горянки «Предки кличуть» [42], М. Кравців «Калейдоскоп» [98], С. Наумович «Королева» [161] тощо. В Україні, коли цензура строго контролювала художнє слово письменників, аби кожен літератор чітко дотримувався марксистсько-ленінської доктрини, моделював твори в дусі соціалістичного реалізму, чимало прозаїків оминали тему сучасності, надаючи перевагу опануванню історичної проблематики. Теми, заборонені в СРСР, порушували у своїх творах діаспорні письменниці.

Л. Гарнашинська, аналізуючи художнє слово між ненавистю і любов'ю в аспекті психологізму творчого процесу, слушно зазначає: «Оскільки за умов побудови «розвинутого соціалізму» стиль життя перетворювався на культивованій ідеологічній стилі, що повністю підпорядковував собі людину, психологія окремої індивідуальності, втрачаючи смисл самодостатності, розчинялася в колективному «реально несвідомому». У прозі тоталітарного періоду з її деіндивідуалізацією, а отже, дегуманізацією, де культивувалися дистильовані ерзац-почуття з проекцією на побудову «світлого майбутнього», «психологія» схематичного гатунку була наділена смислом абстрактного загального» [163, с. 43].

У жанрі історичної прози в Україні працювали З. Тулуб («Людолови»), О. Іваненко «Тарасові шляхи», Р. Іванченко «Гнів Перуна», «Золоті стремена», «Отрута для княгині». Свого часу Валерій Шевчук поіменував Н. Бічюю «королевою жіночої прози» [18]. Її твори «Дрогобицький звідар», «Повісті», «Біла Вілла» вияскравлюють інтелектуальну напругу, глибокий психологізм. У 80-х роках минулого століття майстерно написана жіноча

проза вийшла з-під пера Г. Гордасевич («Відцвіла шипшина», «Двадцять років і один день», «Ноїв ковчег»), Г. Пагутяк («Діти», «Господар», «Потрапити в сад», «Гірчичне зерно»), Л. Пономаренко («Тільки світу», «Дерево облич») та ін.

Історична пам'ять, ідентичність, критерії її формування, взаємозв'язок історичного та літературного наративів у процесі утвердження етногенетичності пам'яті – усі ці питання зацентровано у наукових розвідках. Так, сучасний американський науковець Ян Морис з антропологічних позицій веде відлік історії із сивої давнини до сьогодні. Він заперечує думку про розбіжності людей за расовими, етнічними, культурними критеріями, підсилюючи свою тезу тим, що люди у великих групах є однаковими. Східна та Західна цивілізації пішли від спільного пращура – першої людини. Головним діячем на сцені театру історії є людина. Щоразу вона має відповідати на чотири виклики, а саме – кліматичні зміни, міграція людей, мікроби/хвороби, падіння одних держав і піднесення інших [123].

Ян Морис оприявнює свою власну концепцію, власний погляд на розвиток світової цивілізації. Він думка зводиться до того, що перебіг подій минулого виявляє атрибуцію парадоксів, спрямованих у майбутнє, тому наукові роздуми мають дискусійний характер, нагадують жанр фантастики. Науковець пояснює парадокс розвитку майбутнього людства тим, що зміниться світовий порядок, мовляв, «центр як територія досягнувши стелі свого розвитку може самознищитися своїми ж ресурсами, або під дією інших чинників. Кожен центр живе за рахунок периферії та змушений захоплювати нові території, якщо хоче існувати й далі; людський розвиток на даному етапі досяг своєї стелі. Можливі наступні сценарії: 1) далі панує Захід; 2) панує Схід; 3) близько 2040-50 рр. ми переходимо в еру Сингулярності (злиття людського і штучного інтелекту), тобто нового світу; 4) настає Ніч і єдине, чим ми б могли кидатися одні в одних, буде каміння» [129].

Німецький теоретик культури Йорн Рюзен історико-літературне мислення розглядає в комплексі суспільного життя: філософії культури,

історичного мислення, свідомості, знання послідовності історичних епох із тим, щоб людина пізнала сама себе і власне призначення на землі. Науковець вважає, що в досвіді минулого індивід постійно сподівається не краще майбутнє. Комунікативну тріаду часу він зводить до терміну «темпоральна інтерсуб'єктивність», що є зв'язком «між людьми минулого і сучасними людьми», означений час для людей знаходиться на лінії змістовності практики їхнього життя. Сподівання, як і очікування та страхи, на цій лінії певною мірою передаються в ланцюгу поколінь у спадок [151, с. 315]. Письменник звертається до історичного минулого, щоб вказати читачам шлях у майбутнє. Йорн Рюзен вважає, що минуле є матеріалом для наступного інтерпретування, відчитання, оцінки діяльності та страждання народу певної епохи, і таке переосмислення стане в добрій нагоді для майбутніх поколінь [151, с. 14]. Історична пам'ять є своєрідним дороговказом і для автора, і для реципієнта, адже переосмислюючи, аналізуючи події давно минулих літ, художньо обрамлюючи їх в логічну структуру прозотексту, ми їх (події) осучаснюємо, «освоюємо, відкидаємо, то відштовхуємо, то наближаємо, то обожнюємо, то паплюжимо, то матеріалізуємо, то розвіюємо. Ми його забуваємо, але воно все одно не дає нам спокою» [151, с. 299].

В історичній жіночій прозі синтез часу-тріади (минуле-теперішнє-майбутнє) постійно перетинається не лише в ситуативній, а й у смисловій матриці. Йорн Рюзен застерігає сучасних читачів від необачливого кроку в поведженні з історією, адже саме сучасник відповідає за минуле. Саме так потрактовує ставлення до минулого поетичними рядками Паша Ємець, дружина Анатолія Юриняка. Наведемо одну строфу з її вірша «Слава», в якому останній рядок спонукає читачів бути відповідальним за вчорашнє заради кращого завтра: «Дуже добре, що так воно сталося: / Згинув Гітлер і Сталін за ним, / Що советська петля розірвалась, / Але лад треба дати нам самим» [50, с. 67]. Так, якщо не дотримуватися такої настанови, тоді запрацює, на думку Й. Рюзена, «теза з німецької поштівки: «Хто не пам'ятає історії, того покарає майбутнє» [151, с. 322].



Письменниця, в'язень сумління Паша Ємець згадувала про авторитарний режим у спогадах «Дорогою терпіння» про авторитарний режим під керівництвом комуністичної партії, від якого увесь час прагнула позбавитись. Після звільнення з концтаборів кілька разів писала в Міністерство закордонних справ СРСР, аби дозволили їй виїхати в США, куди емігрував її брат-журналіст. І лише 1988 р. їй вдалося домогтися одержати дозвіл [120, с. 157]. У мемуарах про свій арешт згадує: «Брат був у советській армії, попав у полон, а потім повернувся в місто Лохвицю і пізніше, в часи окупації, став редактором газети «Лохвицьке слово». Я почала друкуватись в цій газеті, мої вірші були антирадянського змісту, особливо вірш «Сталінська слава». А коли вернулися совети, то через рік мене було арештовано, Судив військовий трибунал по статті 58, дали мені десять літ виправних таборів і п'ять років висилки» [50, с. 6-7]. Жінка шукала сенс у житті, бути корисною українській культурі, а її насильно ізолювали як суспільно небезпечну особу, що порушила табу, критикувала у віршах політику Сталіна, насаджуваний ним тоталітарний режим. Адже Сталін не лише ізолював письменницю, педагога, а й увесь радянський народ, щільно перекривши кордони, без дозволу спецслужб ніхто не міг виїхати за межі СРСР, навіть як турист.

Аналізуючи працю Г.-Г. Гадамера «Істина і метод», Р. Козеллек (учень М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, А. Вебера) звертав увагу на Гадамерівське судження про розуміння тексту в аспекті пошуку сенсу людського буття. Останнє, суголосне часовому вимірові, є духовним, синхронічним камертоном індивіда. Науковець зауважує, що «розуміння у трактуванні Гадамера демонструє зворотній зв'язок із літературно-історичним процесом відображення реальності, джерела якого неможливо збагнути лише діахронічним шляхом, бо своєрідність цих джерел полягає в тому, що вони можуть бути досягнутими лише у своєму часовому континуумі» [70, с. 119-120].

Автор концепції «місце пам'яті», французький письменник й історик П. Нора у праці «Теперішнє, нація, пам'ять» [133], висновує думку про те, що історичні процеси, історичні події в тексті безумовно оприявнюють зв'язки теперішнього та минулого, нації та ідентичності, історії та пам'яті. Йому опонує український літературознавець Г. Улюра, яка, зацентровуючи на центральній тезі постпозитивістської науки, що на неї посилається автор праці «Теперішнє, нація, пам'ять», варто водночас зауважувати і реципієнтові Нора на тій позиції, що «не існує істини, натомість є об'єкти, що їх творять дослідники. Історик пам'яті вільно перетинає межу між індивідуальним та універсальним, колективною та афектованою пам'яттю, забуває теперішнє і згадує минуле... Сума індивідуальних свідчень про минуле ніколи не дорівнюватиме минулому як цілому» [168].

Теоретико-методологічний наратив художнього зображення історичних подій минулого розглядає у праці «Як ми пишемо і розуміємо історію» Єжи Топольський [166]. Торкаючись образу автора-історика, він зацентровує на тому, що письменник «в ході конструювання нарації не тільки «пише», але і сам «описаний» (сформований, змінюваний, керований нарацією» [166, с. 390]. Іншими словами, автор залежить від наративізації – відбувається процес самопізнання через власну художню практику. Є. Топольський вказує на відмінність між історичною та літературною нараціями. Так, в історичній нарації чітко виокремлюється оповідач, який бездоганно переповідає (усно чи письмово) результати наукових пошуків, а в літературній нарації «описується процес розвитку якихось ситуацій (наприклад, прийняття рішення, народження почуттів, що виражається, серед іншого, в діалогах, внутрішніх монологів, описах взаємин тощо)... Історик завжди виступає в масці наративного диктатора, натомість літератор може одягати різні маски, хоча насправді є не меншим (а може навіть деспотичнішим) диктатором, котрий упевнено нав'язує своє бачення і свої переконання (beliefs) читачеві» [166, с. 27]. Дослідник в дужках позначив англійський термін, який в українській мові означає вірування, тобто письменник настільки майстерно

може описувати історичні події, що читач увесь прозовий текст сприйматиме на віру, навіть авторський художній домисел.

Проблему колонізації, несвободи людини в тоталітарному світі зображено у фікційній і нефікційній літературі, зокрема в повістях «Чудасій», «Каміння під косою» О. Мак, «Буря над Львовом» В. Марської, «Папороть не цвіте» Д. Ярославської, «Голос крові» І. Сірко, оповіданнях «Терпкі пахощі» Лесі Лисак, «Кривава пляма», «Зловісні маки», «Помилка» А. Косовської, спогадах «Дар Евдотеї» Д. Гуменної, «Стороною йшла гроза» Л. Палій, «З Україною в серці» Г. Коханської, «У Просвіті і навколо» О. Соловей, «Тернистими шляхами» Г. Кубанської, «Дорогою терпіння: від Сибіру до Каліфорнії» П. Ємець тощо. Німецький філософ Х. Арендт у праці «Джерела тоталітаризму» ізольованість у політичній сфері спілкування між людьми називала самістю. Однак, розмірковувала дослідниця, концепції тоталітаризму, ізольованість і самість не є тотожними поняттями: «Я можу бути ізольованим (тобто бути в становищі, за якого я не можу діяти, тому що немає нікого, хто діятиме зі мною), не будучи самотнім; я можу бути самотнім (у становищі, коли я як особа почуваю себе покинутим усіма), не будучи ізольованим. Ізоляція – глухий кут, до якого заганяє людей руйнація політичної сфери їхнього життя, де вони діяли разом у спільних інтересах» [9, с. 370].

Звичайно, досліджуючи джерела тоталітаризму, Х. Арендт не знала усіх подробиць про існування людей в СРСР, про рабську працю колгоспників за трудовні, не відчула на собі злодіянь фашизму (у 26-літньому віці, 1933 року, з Німеччини емігрувала до США), тому не дивно, що вона не аналізує спротив тоталітаризму, а, оперуючи газетними та журнальними публікаціями, творами попередніх науковців, теоретизує над філософією історії про тоталітарні режими. Х. Арендт розмірковує над свободою людини у світі несвободи і доходить висновку, що терор, як покірний слуга природного чи історичного руху, має прибрати із суспільного процесу не лише свободу, а й власне сам наслідок свободи з часу появи

людини на світ й у такий спосіб вбити у зародку її (людини) здатність самостійно починати без особливого дозволу владоможців будь-яку модерну справу [9, с. 519-520]. За логікою науковця виходить, що свобода є поняттям абстрактним, тож сама теза авторки є дискусійною: не панували би тирани, якби не було би рабів. Все залежить від розуміння і потрактування ходу історії автором, тобто літературний процес багато в чому залежить від творчої особистості.

Власне модель самотності знаходимо в щоденникових записах Д. Гуменної, яка філософствувала над побутом в еміграції, над проблемами людських взаємин, які, на жаль, її не тішили. Очевидно, образ самотності «згрівав» її внутрішній світ. Письменниця вважала, що «не подвиг – когось любити, подвиг – сказати «мені нікого не треба» і дотримувати цього все життя» [28: 4, арк. 37]. Важко сказати, що спонукало жінку до такого визначення внутрішньої ізоляції. З нашого погляду, – це винесена психологічна травма з передвоєнних літ побуту в СРСР, коли її, члена літературної організації «Плуг», не прийняли в Спілку письменників України, переслідували владоможці, а критики від партії називали прозаїка «куркульським охвістям». В еміграції, як свідчить щоденник, вона скаржилась на холодне ставлення колег по перу до її творчості [29: 6, арк. 38].

Із погляду Т. Швець, «Я»-індивід перебуває на двох рівнях буття і репрезентує себе в бінарній позиції: у суспільному і приватному житті, зовнішньому і внутрішньому світі. Осмислення письменницею онтологічних, філософсько-антропологічних, культурно-історичних концепцій спрямовували її (Д. Гуменну. – *В.К.*) до творення літератури у рідні краєві традиції національної культури, особливо, творів про історичне минуле України» [190, с. 133].

Чимало роздумів про насильство людини над людиною прочитуємо у повісті О. Мак «Чудасій». Зокрема, в сюжетну канву авторка залучила історичні події 1932 року, коли на село насувався голод. Селяни масово

виїжджали у промислові райони. Одного ранку біля ботанічного саду жителі помітили чималий загін міліції. Радянські правоохоронці стирали з муру антибільшовицькі написи, що їх залишили невідомі патріоти України. Заручниками ситуації стали прості люди. Енкаведисти репресували «нічного сторожа, старшого городника, секретаря й одного наукового співробітника. а решта ходила, мов у воду опущена, і чекала своєї черги...» [110, с. 72]. У такий спосіб авторка моделює контрастність суспільної думки: менша частина жителів України вела підпільну ідеологічну боротьбу зі сталінським режимом, а більша частина – покійно «чекала своєї черги». Авторське версіювання спротиву тоталітарній системі вкладено в уста центрального персонажа Олексія Уха, який прагнув створити машину часу, і тоді «я таку б машину використав на те, щоб понаправляти всякі історичні несправедливості» [110, с. 50]. Відповідь на питання, чому у світі панують диктаторські режими, знаходимо у щоденнику Д. Гуменної, яка занотувала думку про те, що тоталітаризм існує у тих капіталістично-визискувальних імперських системах, де міцно тримається сила зла, насильства, фальші та брехні [27: 1, арк. 10].

Чутливі проблеми української історії є і залишаються тим матеріалом, який спонукатиме митців слова для творення художньої прози. Таку тенденцію помітив Я. Поліщук, він пояснює свою позицію тим, що літератори винятково дотримуються тієї позиції, яка змушує їх повертатися до уроків історії з тим, аби заінтригувати, спонукати реципієнта у переосмисленні минулого [142, с. 69]. Отже, повертаючись до Гадамерівської теорії про істину і метод дослідження тексту, зішлемося на думку літературознавця О. Чиркова, який доводить, що літературний процес «розпадається на множинність окремих письменницьких процесів, котрі й є свідченням неурегульованості, стихійності й спонтанності першого. У творенні саме такого літературного процесу головна і визначальна роль належить створюючим особистостям...». [185, с. 192-193], тобто – письменникам.

Унісонуючи О. Чиркову та ілюструючи приклади із прозових творів Д. Гуменної, О. Мак, П. Ємець, переконуємось в тому, що викладені в тексті роздуми про історичні події, факти залежать від хисту автора. У прозових творах письменниць спостерігаємо кілька функціональних домінант: оцінна, гносеологічна (пізнавальна), контрастивна (протиставлення різних суспільних явищ), порівняльна, комунікативна, ідеологічна (суспільна, соціальна), культуротворча функції. Письменниці розкривають бачення довкілля і людини в ньому в аспекті гуманістичного змісту методології пізнання внутрішнього і зовнішнього світу персонажів, маючи на меті культурологічну діалектику справедливості та загальнолюдських цінностей. Але головна, центральна особливість творів – це пізнавальність історії України.

У праці «Куди прямує сучасна гуманітаристика?» польська дослідниця Е. Доманська простежує розвиток теорії про минуле від середини ХХ століття, аналізуючи моделі історіописання в гуманітаристиці й соціальних науках. Дослідниця зацентровує на «глибокому прочитанні», пізнавальному релятивізмі, що спирався на тезу, згідно з якою усі науки є витворами культури, тому пізнання тексту є культурно детерміноване. «За такого підходу, – резюмує науковець, – текст перетворювався на своєрідну парадигму культури, бо ж цю культуру нібито можна адекватно зрозуміти та зінтерпретувати лише шляхом застосування відповідних методів прочитання текстів (при цьому їм надавали привілейований статус порівняно з контекстом). Текстуалізм запропонував також специфічний метод дослідження, в якому значне місце належить специфіці розшифрування через відкриття чергових нашарувань («глибоке прочитання») [43].

Щодо парадигми прочитання тексту як культурно детермінованого, то єдиного підходу немає. Наприклад, Г. Улюра вважає, що у той час, коли культура потребує швидкого «перезапуску», тоді кризовим рішенням стає жіночий погляд. Науковець резюмує, що у 90-х роках в Україні оновлення художньої літератури відбулося завдяки жіночому письму, а отже, читачі

«отримали спосіб якось та й говорити про травму меншовартості (чит.: постколоніальності). А разом із тим – цікаву і впливову жіночу прозу» [170].

Жіночу прозу розглядаємо як соціокультурний та художньо-естетичний феномен. Його сутність увиразнюється творенням жінками-літераторами текстів, що випромінюють їхнє своєрідне сприйняття світу, передачу на письмі вишукано-елегантної лексики й у такий спосіб тексти постають перед читачем репрезентантами жіночої художньої практики.

У процесі дослідження нами спостережено, що в українській діаспорі наприкінці 90-х років ХХ століття літературний процес дещо пригальмувався. Причиною була кадрова проблема, одні письменники вичерпали свій творчий потенціал, другим, людям старшого віку, докучали хвороби і, на жаль, чимало літераторів на цей час відійшли у потойбічний світ. Свідченням такої ситуації є епістолярна спадщина О. Мак. Скажімо, у листі (10.06.1995) до В. Мацька письменниця пояснює уповільнення творчого процесу через фізичний стан: «Трощить мене артрит (гляди, скоро треба буде з палицею ходити), палить гастрит, в одному оці, слава богу, починається катаракта, в другому – главома. Одним словом – «все йде на краще, друже мій». Тільки писання не йде» [95, с. 81]. В другому листі (6.06.1996) прозаїк зізнається, що «впала в халепу й дуже невчасно занедужала. Властиво, вся ця історія почалася вже давненько, але стала особливо дошкульною з минулого року. Якось воно трималося-трималося, а тоді все несподівано полетіло шкереберть. Останніми місяцями живу від таблетки до таблетки, що, заспокоюючи біль, наганяють сонність й очманіння, хоч іще, слава Богу, до стероїдів не дійшло. Час у мене справді дуже обмежений, бо у просвітлинах між атаками артриту і посоловінням від усяких аспірин на перший плян виступають порожні горщики... чи незамітана хата. Творчий процес мусить їм поступатися» [95, с. 82-83]. Ще однією причиною уповільнення літературного процесу є той факт, що четверта хвиля еміграції поповнилася незначною кількістю творчої молоді, відтак наприкінці ХХ століття в

українському діаспорному середовищі не спостерігалось жваве оновлення письменницьких рядів.

### **1.3. Особливості художнього зображення української ідентичності в діаспорній жіночій прозі**

Феноменальною рисою українського етносу є вроджений талант до відтворення. Доведено, що означений феномен породжує трансформацію етносу із спільної групи людей, міцно об'єднаних соціальними і природними факторами, у націю. Остання визначається спільністю етносу, об'єданого довкола головних ознак – мова, територія, культура, історія, економічна складова. Проблема ідентичності (тотожності) привертає увагу істориків, філософів, психологів, літературознавців, конфліктологів та ін. Відтак латинський термін ідентичність є поліаспектним, загальнонауковим, він синтезує ідеї постійності, спадкоємності індивіда і його самосвідомості.

Огляд останніх публікацій засвідчує, що в українській і зарубіжній літературі тема ідентичності знаходить широке висвітлення. Зокрема, Г. Косарева розглядає проблему ідентичності персонажів у часопросторових площинах в українсько-польській сучасній прозі (на матеріалі роману Юрія Винничука «Танго смерті» та повісті Лукаша Сатурчака «Галиція»), О. Зварич зацентровує увагу на історичній свідомості у прозі Ю. Косача в аспекті національної ідентичності, В. Муқан проаналізував проблему національної ідентичності за творами М. Куліша і Т. Шевченка, О. Міллер у дисертаційній роботі науково потрактувала модуси ідентичності в художній прозі письменників, які належали до Мистецького Українського Руху, О. Свириденко присвятила свою статтю українській національній ідентичності та її характеристики в епістолярній спадщині О. Стороженка.

Цікавим, із нашого погляду, є дослідження Марка Андрейчика, літературознавця і перекладача із США, адміністратора Програми



українських студій Інституту Гаримана (Harriman Institute) у Колумбійському університеті й водночас викладача української літератури відділення слов'янських мов та літератур. Він у 2005 році здобув докторський ступінь із української літератури в Університеті Торонто. Науковець, працюючи над перекладами творів сучасних українських літераторів К. Москальця, В. Неборака, Ю. Андруховича та інших скрупульозно студіює прозу мовної ідентичності. Дослідниця О. Полюхович, студіюючи творчість І. Костецького, помітила мінливість, несталість ідентичності у творах Ігоря Костецького, такий феномен вона пояснює подвійною ідентичністю імені, уведення в текст гри, в результаті чого власне образ літературного героя набуває рис «уявної» ідентичності», споглядання як елемент стилю [143, с. 64]. Зигмунт Бауман пов'язує ідентичність із витвором мистецтва, реципієнт же намагається у своїй уяві «створити з крихкого «матеріалу» життя» [199, с. 82]. З нашого погляду, філософ потлумачує ідентичність в літературному творі спрощено, вказуючи лише на феномен фікції, вигадки (fiction) [200, с. 20], завуальовуючи вимисел історії «ідентичностей» із циклічним колообігом життя людини. Таким чином можна констатувати, що науковці у визначенні ідентичності особистості розкривають різновекторні підходи, наукове обґрунтування. Тому зробимо спробу на конкретних прикладах жіночої української діаспорної прози виявити проблему національної ідентичності, її художню реалізацію.

Письменниці української діаспори Леся Богуславець (О. Ткач), В. Вовк, Лада Горлиця (О. Костюк), Д. Гуменна, Діма (Діамара Ходимчук), Л. Драгоманова, Олена Звичайна (Дельгівська), Оксана Керч (Ярослава Гаращак), Л. Коваленко, О. Копач, Г. Лащенко, О. Мак, Л. Палій, Леся Храплива, О. Цегельська, А. Цівчинська, Ганна Черінь (Галина Паньків) та інші в еміграційних умовах, в чужомовному середовищі, перебуваючи далеко від рідного краю, пропагували українську мову засобами художнього слова. Твори жінок-письменниць увиразнюють самосвідомість, схильність до

осмислення патріотичного чину, заґрунтованості власного Я-его на національній основі.

Деякі науковці зацентровують увагу на суто феміністичному аналізі творів. Так, французька письменниця Монік Віттіґ вважає, що як теорія, так і практика жіночості повинна зосереджуватись на самих жінках, а не на їхній аномальності від чоловіків [239, с. 366]. Дослідниця таким чином оприявнила теорію осмислення-«відчуження» художнього тексту, твореного чоловіками, акцентуючи увагу лише на жіночому прозописьмі. Отже, тут погоджуємося з думкою постструктуралістів, які слушно стверджували, що не можна ділити будь-який художній твір на «чоловічий» і «жіночий», оскільки чоловік і жінка – суто культурні конструкції, відтак окремішньої точки зору в культурному просторі не повинно домінувати, – гендерні стереотипи зникають перед витвором мистецтва. М. Еванс, посилаючись на Гелен Сиксу, зазначає, що ми не повинні говорити про «жінку» чи «чоловіка», аби «не опинитися в ідеологічному театрі, в якому зростання репрезентацій, образів, віддзеркалень, міфів, ідентифікацій трансформує, деформує і переробляє всі концептуалізації докорінно» [208, с. 204-205]. Отже, виходить, якщо у літературному творі превалює емоційна тональність, то такий текст слід віднести до жіночого, мовляв, усі жінки емоційні, то і текст має відповідні ознаки. Звичайно, то хибна думка.

Художня проза Ольги Мак яскраво виражена вираженою позицією щодо національної ідентичності персонажів-українців. Наприклад, країну Володарки Ночі реципієнт легко дешифрує у казці «Морозні візерунки», яку увібрала темними тонами. Володарка Ночі володарює в мертвому лісі, а в ньому доокруж мертві квіти, немає жодного звуку, рожевого ранку чи золотого полудня. Володарка Ночі заточила у підземелля Царівну Волю, яка мережить золоту сітку спогадів. Троє синів-соколів із благословення батьків заходилися визволяти Волю. В літературній казці авторка вдалася до нестандартного прийому: руйнує традиційну сюжетну форму, ввівши в розповідну канву елементи філософської медитації, паратексту (післямова

автора), пряме звертання до читача, як ознака ігрового сегменту. Читаємо: «А що ж далі? – питає читач. Казка ще не скінчена, читачу. Царівна ще й досі у підземеллі царства Ночі, шляхетні лицарі в дорозі. Але – чуєте? – часом вже доносяться відголоски боротьби у зачарованій країні» [106, с. 4]. Письменниця вселяє читачам надію, що казкові герої-лицарі перепливуть глибоководні ріки, перейдуть непролазні ліси, врубаються у скляні хащі і, звільнивши Волю, разом зустрінуть щасливе майбутнє, лише тоді «минуле ляже золотою сіткою спогадів» [106, с. 4].

Надіславши В. Мацьку електронний варіант казки, дочка письменниці Мирослава Гец у листі (28.03.2018), зауважила, що «Морозні візерунки» був одним із перших прозових творів, який появився друком. Казка написана чорнильним пером, рукопис не зберігся, але письменниця зберегла часопис, а з нього зробила ксерокопію казки. Вищеназваний твір прозаїка має національні ознаки. У літературній казці випромінюється національна ідентичність не лише в аспекті прихованого співчуття персонажа-оповідача за долю казкової Волі, що закрита в глибокому підземеллі, а й у позатекстовому посилі: троє мужніх лицарів підросли, сформували свою самосвідомість, їхня самоідентифікація сягла вищих горизонтів, тому вони усвідомили своє призначення на землі творити добро, а не зло, заходися з ним боротися – визволяти Волю з країни Володарки Ночі.

Казка О. Мак завершується щасливо. Втративши Батьківщину, авторка засобами художнього слова утілила в образі Волі рідну Україну, але сподівається на краще прийдешнє, бо неодмінно настане той час, коли «засяє над похмурих Царством знову Сонце». В авторському версіюванні світ у кризовій ситуації постає уявою, в результаті цього відбувається переосмислення уявно власного «Я» в дорозі до себе. І казкові герої, й авторка перебувають в дорозі, у пошуку власної домівки. М. Гайдеггер розмірковував над проблемою дороги істини, ілюструючи свою тезу таким чином: «Водій вантажівки знаходиться вдома на дорозі, на своєму шляху, хоча й там він позбавлений притулку» [214].

Художнє відтворення означених ситуацій, характерне для діаспорної жіночої прози, нерозривно пов'язане з національною свідомістю, яка має, за визначенням Ю. Кушакова три ступені, а саме: «чуттєва вірогідність», «сприйняття» та «розсудок» [90, с. 13]. Означена триступенева свідомість персонажів оприявлена в історичній казці О. Мак «Як Олег здобув Царгород», в якій дія і подія на мовленнєвому рівні позначені теперішнім часом, а позатекстово часовий і просторовий виміри синхронно переміщуються до минулого перебігу подій: «по Аскольдові й Дирові став князем на Русі, у Землі Полянській, малий князь Ігор» [102, с. 5]. Рідний дядько Олег вирішив допомогти племінникові у боротьбі з ворогом, відправивши Чорним морем своє військо до Царгорода. Авторка реальних історичних постатей підсилює казковими героями. Так, Олег розмовляє із морським Ненаситцем, який на прохання князя кам'яні брами відчинив. Опинившись на вільному просторі, воїни зраділи, коли царі моря Посейдон, Стрибог посилено почали сприяти їм безперешкодно дістатися Царгорода. Русичі перемогли греків, до того ж змусили кривдників сплатити дорогий викуп. Грецький цар Олега-переможця вітає, від Царгорода ключі йому вручає, аби лише життя їм дарував. Олег відповідає цареві: «Ми переможених не вбиваємо, але за заподіяні нам кривди розлічитись і договір на письмі списати мусимо» [102, с. 28]. Засобами історичної казки О. Мак підсилює патріотичні почуття, прищеплює юним читачам любов до України, прославляючи героїчне минуле українського народу. Казка має і виховне значення, письменниця художнім словом прагне вплинути на формування національно-патріотичного почуття, твір сповнений гордістю за наших славних предків-русичів. Прочитавши казку О. Мак «Як Олег здобув Царгород», молоде покоління неодмінно схоче бути схожим на позитивних героїв, любити захищати рідний край, свій народ.

Саме з кристалізації нації, зауважує В. Чупира, зароджується консолідація спільноти, громадських інтересів, а за ними – система представництва, самоорганізації у вигляді громадянського суспільства.

Єдність нації, спільних інтересів виносить на гребінь історії громадських активістів, політичні сили, які створюють державу. Таким чином, резюмує науковець, *«нація – це сукупність соціально-економічних, культурних і політичних відносин, що консолідують певне суспільство і створюють нову ідентичність. Це суспільство, що усвідомлює себе нацією, може мати переважно моноетнічну основу, а може мати і поліетнічну основу»* (курсив В. Чупири. – В. К.) [189, с. 149]. В унісон В. Чупирі дослідник Б. Явір (Шкільнюк) вказує на три основні різновиди ідентичності: психофізіологічна, соціальна і особиста (самоідентичність). Центральною серед них є соціальна ідентичність, що всорбовує в себе кілька різновидів, зокрема етнічну, національну, політико-громадянську, соціокультурну, просторово-територіальну (локальну) ідентифікації індивіда, а також – ідентифікація особистості як громадянина світу [195].

Дослідник В. Євтух до різновидів етнічної ідентичності відносить етноцентричну, трансетнічну ідентичність, субідентичність та ін. [49, с. 155-157]. Д. Гуменна у своєму щоденнику також розмірковує над проблемою національної ідентичності, між рядками вловлюється її послідовий наратив приналежності до українського етносу, як й, утім, підтримувати історію власного «Я». Прибувши до Нью-Йорка, потрапивши у чужомовний соціум як цілісну соціальну систему, українка 14 травня 1951 року занотовує розчарування: «В цю Америку приїхала, як у новий світ, а він виявився старим. Ті самі люди, ті самі болячки» [192, арк. 15]. Основою самоідентифікації для письменниці-українки були сформовані переконання, відмовитись від них вона не могла з патріотичних почувань приналежності до рідного народу, своєї культури.

Самоідентичність персонажа Ольги Петрівни Безрідної, персонажа повісті Олени Звичайної «Селянська санаторія», змінилося, образно кажучи, на 180 градусів, під впливом засвоєння і переоцінки соціокультурних зразків, норм, цінностей. Будучи активним діячем обкому партії, вона у 30-х роках була агітатором, постійно закликала селян вступати в колгосп, обіцяла їм у

майбутньому комуністичний рай на землі. А в цей час у хаті самотнім лежав її важко хворий її батько, він помер, сусіди поховали. Тому Ольга була піддана громадському осудові. В одному із сіл більшовицька агітаторка вічна-віч зустріла літню односельчанку Чуйчиху, яка добре знала фельдшера Безрідного. Бабця присоромила Ольгу Петрівну: «А яблучко то від яблінки як далеко відкотилося... Подумай, що робиш! Схаменися, дочко!» [57, с. 98]. Партийний функціонер сіла в сани і поїхала в інше село. Отримала вказівку згори, аби вона провела агітаційну роботу в селі, де народилась. І тоді перед нею постала дилема: пригадавши слова Чуйчихи, до неї повернулось сумління. Шукала вихід із ситуації, як не поїхати в рідне село. За авторською версією, Ольга вночі лягла на сніг, а на ранок піднялась висока температура, злягла в лікарню із пневмонією, яка згодом пришвидшила розвиток туберкульозу легень. Довго лікувалась, а путівки в санаторій ніяк не могла дістати. І лише в силу важких обставин вона усвідомила, що партія її обдурила, використовувала, як розмінну монету. Тепер же нікому не потрібна. Всю цю непривабливу історію власного змарнованого життя Ольга Петрівна переповіла перед смертю дівчині Уляні. Після її смерті Уляна передала розмову з колишнім партійним функціонером лікареві Підгаєцькому, який сказав: «Я відчув, що ви не тільки полтавчанка родом, себто моя землячка, але й українка... Я переконаний, що саме це єднало Вас з Ольгою Петрівною» [57, с. 187-188].

Прикметно, що діалогізація повісті набуває чітко вираженого розмовного колориту, мовна палітра ємко розкриває тон доступності і невимушеності нарації. В діалогах оповідач звертається до співрозмовника, а насправді – апелює до читача, який має рівні права з літературними героями, співпереживає з ними, і все те, про що розповідають персонажі, сприймає на віру. Авторка в образі Ольги Безрідної змалювала модель несприйняття різних ролей Я у взаємодії з Іншим, що призводить літературного персонажа до зміни самоідентифікації.

Ілюстрація переконує, що фіктивний адресат (О. Звичайна) не є реальним співрозмовником, вона не втручається в індивідуальні розмови персонажів, не коментує їх. Діалоги з персонажами відбуваються крізь призму сприйняття Підгаєцького-наратора у формі здогадів, передчуття, передбачення, супроводжуються реплікою. У повісті діалогізований монолог виконує наративні функції: наратор прагне «завоювати» серця читачів щирістю думок, емоційною стихією самоаналізу. Наратив репрезентує історію, що має свій часопростір. Автодієгетичний наратив (герой власних історій) розмикається спогадами Ольги Петрівни про бурхливу революційну молодість, зріле життя, його переосмислення, що призводить до відправної точки – повернення в лоно національного буття, розуміння самоідентичності. А відтак, оповідач завжди знає більше, ніж герой. Авторка в другій частині повісті надає перевагу розповіді від першої особи. Улянка перебуває в санаторії, спостерігає за подіями, розповідає про них. На думку М. Ткачука, «наративна ситуація полягає в тому, що хоча розповідь ведеться в теперішньому часі й безпосередньо зображує події, що відбуваються на очах наратора, проте відчувається наявність оповідача – дорослої людини, а відтак часова дистанція від оповідуваних подій» [164, с. 411].

Головна тема твору О. Звичайної – проблема збереження національної ідентичності в авторитарній державі. Письменниці йдеться про те, що репресії, лінгвоцид, етноцид були основною причиною масової денаціоналізації і манкуртизації в колишньому СРСР. Невипадково, неприйнятні цінності, комуністичні приписи, постійний обман власного народу, цензура зродили загострене відчуття консолідації нації: 1 грудня 1991 року під час проведення Всеукраїнського референдуму виборці віддали свій голос за суверенну Українську державу.

Отже, духовно-ціннісний вектор української національної ідентичності висвітлюється в художній структурі літературних казок Ольги Мак, повісті О. Звичайної, де головною ознакою національного буття є розрив традиції, який спровокований революцією 1917 року, приходом до влади більшовиків.

Україна випала із власної орбіти, під керівництвом більшовиків розпочався деструктивний процес затушкування історичної пам'яті про все українське. Означений феномен можна назвати головним критерієм, характеристикою, курсом на колонізацію, провінційність українського суспільства в складі Радянського Союзу. Однак, за версією О. Звичайної, не всі партійці вірили в недосяжний комунізм, як, скажімо Ольга Безрідна, лікар Підгаєцький, тисячі студентів, подібних до Уляни. Вони прозріли, в їхній свідомості переважають антиколоніальні тенденції, добре знають минуле України, свій козацький родовід, не цураються рідної мови, дотримуються християнських звичаїв і традицій, – ось ті головні атрибути, які для них є фундаментом збереження національної ідентичності.

Нами спостережено, що жіноча проза нічим не поступалася чоловічій, особливо в жанрово-стильових параметрах. Нижче на конкретних прикладах спробуємо довести, що художня література, творена жінками-письменницями, не завжди перебувала на маргінесах літературного процесу.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Проаналізувавши першоджерела в теоретико-методологічному та історико-літературному аспектах, виявлено інтерес літературознавців до жіночої белетристики через застосування сучасних наукових прийомів в осмисленні художнього моделювання на жанрово-стилістичному, композиційному рівні осмислення і призначення жінки в суспільному житті. Закцентовано на терміні «жіноча проза», що уможливило виділити її в окремий ієрархічний рівень розвитку української літератури ХХ століття.

У процесі дослідження доведено, що українську жіночу прозу розглядали у літературознавчих дослідженнях В. Агеєва, О. Башкирова, Т. Гундорова, Т. Качак, Ю. Кушнерюк, Я. Поліщук, Л. Томчук, С. Філоненко та ін. Вони звертають увагу на проблему світоглядної моделі в художній



творчості письменників, вказують на специфіку моделювання ідентичності персонажа та провідні типи характерів як стилетвірні чинники, розкривають аксіологічні концепти в системі світомислення жіночої прози.

Закцентовано, що жіноче письмо було спроектоване на перспективу. Їхня проза на рівні з чоловічою утверджувала національну ідею, «працювала» на здобуття Україною державності, суверенітету, вселяла віру читачам у краще майбутнє. Діаспорна жіноча література переважно розкривала авторські рефлексії про минулий побут в СРСР, актуалізувала український національний колорит, героїзм народу, гостросюжетні аспекти національної історії від давнини до сучасності, критикувала авторитарні режими, таврувала зло, пропагувала християнські звичаї і традиції, динамічно висвітлювала гуманні цінності, пробуджувала у молодого підростаючого покоління любов до України. Доведено, що жіноча проза виконувала роль психотерапії, як для автора (понижувала ностальгію за рідним краєм), так і для мільйонної читацької аудиторії емігрантів за принципом естетичної насолоди від зустрічі з Україною бодай на сторінках рідномовної белетристики, що вселяла надію у відродження соборності, незалежності нашої держави.

З'ясовано, що консервативне мислення переважає в суспільстві стабільному, яке не зазнало будь-яких екстремальних стресів, інакше при радикальних змінах, коли кожна стать свою генетичну програму здійснює не в природному ритмі, як, наприклад, персонажі повісті А. Цівчинської «Сніжинки в хуртовині» чи літературного нарису О. Мак «Червоний скетч у словацькому виконанні». Моделювання жіночого характеру в українській діаспорній художній літературі другої половини ХХ ст. вияскравлюють літературознавчу проблематику в усій її повноті та вітакультурному і осмисленні художнього зображення толерантних стосунків між людьми в поліетнічному середовищі, виявлення позитивних біополюсів на релактивному рівнях (родина, відпочинок, організація вільного часу) як

інтегральної особистісної риси людини, своєрідне об'єднання всіх її властивостей у процесі розвитку.

На початку 90-х рр. ХХ століття з'явився новий напрям гуманітарного циклу – діаспорознавство, а отже, на ґрунтовному науковому рівні дослідники студіюють різні аспекти наукового і культурного буття зарубіжних українців, у т. ч. літературознавчого підходу у пізнанні діаспорної жіночої прози. Вивчення жіночого письма можна розглядати в кількох ракурсах: психологічних, морально-етичних, філософських позиціях, відкидаючи епістемічну модальність (логіку припущень та суджень), оскільки остання є швидше лінгвістичною, ніж літературознавчою категорією.

Проблема тотожності є принциповим орієнтиром для діаспорних письменниць під час творчої праці над прозою, в якій образ України немислимий без національної ідеї. Латинський термін ідентичність є поліаспектним, демонструючи ідеї постійності, спадкоємності індивіда і його самосвідомості. Прикметно, що духовний та ціннісний вектори національної ідентичності увиразнюються в художній структурі роману, повісті, оповідання, новели, літературної казки. Жінки-письменниці української діаспори Леся Богуславець (О. Ткач), В. Вовк, Д. Гуменна, Діма (Діамара Ходимчук), О. Драгоманова, Олена Звичайна (Дельгівська), Оксана Керч (Ярослава Гаращак), Л. Коваленко, О. Копач, Лада Горлиця (О. Костюк), Г. Лашенко, О. Мак, Л. Палій, Леся Храплива, О. Цегельська А. Цівчинська та інші в умовах поліетнічної культури поза межами Батьківщини творили високохудожні зразки українською мовою. Такий факт свідчить про їхню самосвідомість, заґрунтованість власного Я-его у національні основи.

## РОЗДІЛ 2

### ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ, ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Наприкінці 80-х років XX століття в українському літературознавстві дослідники почали проявляти активність у вивченні художньої практики діаспорних письменників. Однак науковці переважно характеризують художній світ письменників, оминаючи жанрово-стильові, композиційні елементи прози, твореної жінками в діаспорі. Їхня проза вирізняється багатоаспектною тематикою, стильовим новаторством, глибиною висвітлення порушених проблем. У монографії «Українська еміграційна проза XX століття» В. Мацько зауважує, що «на сучасному етапі особливої актуальності набувають проблеми інтеграції України у світовий культурний простір, конструктивного діалогу з інонаціональними культурами, головною умовою якого є збереження національної ідентичності. Вивчення творчості письменників діаспори, з огляду на історико-культурні умови, в яких їм довелося творити, допомагає дати відповіді на зазначені питання, значно розширити сферу мистецької комунікації» [120, с. 371]. Дослідник окреслив тематичний «калейдоскоп» афористичної прози – морально-етичні, філософські, побутові, історичні, літературно-мистецькі, мовні, релігійно-міфічні, біблійні теми. На його думку афоризми, крилаті слова свідомо породжені національним життям, історичними реаліями.

На прикладі жіночої малої прози нижче ми розглянемо різні види малої прози, зокрема і фрагментарну, за визначенням І. Франка. І. Денисюк наголошував, що є всі підстави «виділити як самостійні жанри в українській дожовтневій прозі оповідання, новелу, а також фрагмент як об'єднуючий жанр прози, що її Іван Франко назвав фрагментарною (різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія у прозі)» [42, с. 7]. У малій прозі літературний герой шукає себе поза світом власного Я

(«Чічка», М. Кузьмович-Головінської), на межі ірреального й національного «Кипарисовий хрестик» О. Мак, мініатюри О. Копач, Л. Коваленко. Малій жіночій прозі у діаспорі притаманні своєрідна символіка, елементи таємничості, вдало розставлені психологічні акценти й прозоро закроена українська ідентичність.

## **2.1. Жанри та стильова парадигма малої жіночої діаспорної прози**

Визначення подій під час ведення розповіді/оповіді, багатовекторність розповідного дискурсу, базовані на стратегіях – подієвій, часовій, комунікативній, фікціональній, метанаративній, естетичній та ін. Наприклад, комунікативна стратегія – це загальний «вектор» мовленнєвої поведінки конкретного автора чи конкретного персонажа. Такий план (вектор) реалізується тоді, коли відбувається продуманий (запланований) автором порядок мовленнєвих дій задля скорочення розповідної відстані між автором і читачем. Наративна лінія мовленнєвого акту спеціально запроектована і здійснена на підставі усвідомлення взаємодії між суб'єктами комунікації, під час якої здійснюється обмін інформацією. Комунікативна стратегія спрямовується на досягнення позитивного, безпосереднього, умовно синхронного спілкування з реципієнтом. Будь-яка комунікативна стратегія увиразнюється набором, індивідуальним поєднанням мовленнєвих тактик. Під час спілкування мовленнєві дії спрямовуються на реалізацію стратегії, досягнення комунікативної мети, дії по-різному можуть сприйматися реципієнтом (одержувачем повідомлення).

Закцентуємо, наративний час є засобом інтимізації, який підтверджений маркерами часового і просторового наративного дейксису, поділяється на три ступені:

а) на учасників мовного акту – рольовий дейксис, – виражений особовими займенниками (я, ти, мій, твій);

б) на ступінь віддаленості об'єкта висловлювання, дейксис виражається вказівними займенниками, частками (цей – той, ось – от);

в) на просторову і часову локалізацію – хронотопічний дейксис – виражається займенниковими прислівниками (тут, зараз) [40]. Мовознавець О. Селіванова розуміє і пояснює термін «дейксис» як вказівну функцію мовної одиниці, що передбачає локалізацію й ідентифікацію осіб, предметів, подій, процесів щодо просторового та часового контексту, котрий змодельований автором у формі акту висловлення комунікантами [153, с. 109].

Хронотопічний дейксис підказує реципієнтові, що для нього закритих тем і зон немає, тобто разом з автором читач умовно перебуває в лірично-орнаментальній часопросторовій точці прозового твору. Американський філолог Чарльз Філлмор співвідносив термін «дейксис» із назвою таких критеріїв мови, які узалеженні від ситуації висловлювання (хронотопу): конкретного відрізка часу висловлювання, комунікації адресанта і адресата до та після часу висловлювання, де відбувається процес комунікації персонажів (закритий/відкритий простір), місце розташування носія інформації (сидить за столом, стоїть біля вікна, дивиться співрозмовнику в очі чи постійно позирає у вікно тощо) [210, с. 220]. Хронотопічний дейксис є основним текстотвірним концептом і компонентом інтимізації: «Я бігла далі... Тут уже вода видавалася теплою і наче б стояла непорушно» [137, с. 137].

Наратор актуалізує зображувану картину часовим дейктиком зараз (синонім – негайно, в цю мить), викликаючи в читача ілюзію одночасності, симультанності зображуваного і наратованого, що умовно переносить його до вигаданого світу, ближче до наратора: «В цю мить з обличчя сильний вихор бурі лагідну маску голуба зірвав» [184, с. 54]; «В цю хвилину почувся перший сміливий спів від комори, де почали прясти» [194, с. 201].

Події подаються читачеві у формі своєрідного репортажу, такий стиль письма сприяє наближенню оповіді до реципієнта й створює ефект

синхронності комунікації «автор-читач», як, наприклад, в оповіданні «Проповідниця» Іванни Чорнобривець: «Весняне сонце золотими плямами тріпотіло на стінах бюро, на писальних машинках, перескакуючи аж на лиску підлогу. Хтось несміливо постукав. Поки ще прийшла відповідь, широко розчахнулися обидві половинки високих дверей, і на порозі виструнчились спочатку милиці, а потім і власниця їх. Генеральний секретар еміграційних справ поверх окулярів зиркнув на появу і кивнув у бік стола, що репрезентував жіночу організацію. Ласкаво простягаючи руку до відвідувачки, відсунула голова свої папери набік» [188, с. 189]. Ефект синхронності комунікації автор/читач відбувається на когнітивному рівні: адресат на психологічному рівні підключає уявлення як розумовий процес, що пов'язаний із символічним сприйняттям умовної ситуації, творчо опрацьованої письменником на мистецькому рівні за допомогою образного слова.

Читач уявно може «переносити» символічні образи на зовнішні реальні об'єкти задля порівняння, зіставлення, вивчення, переосмислення відповідно до сформованого світогляду. Просторовий дейксис «тут» сприяє наближенню читача до місця художньо змодельованої події. У такий спосіб він спостерігає за літературним персонажем зсередини, тобто при такій психологічній дії інтимізація досягається на імпліцитному (прихованому) рівні: «Тут оселюся! – вирішила. Бо, крім води, знайшла тут «їжу». Не дуже багату, правда: кущі ожини, «варварські фіги» – рід кактусів, що ростуть досить високо, як грушки, овочі соковиті й смачні. На скелях побачила так звану «верблюжу троку» – рід лишайника, який також є їстівний. Глянула на пальми, може – інколи! – вітер струсить перезрілий дактиль?» [74, с. 590].

Рольовий дейксис у малій прозі вказує на кількість учасників мовленнєвого акту (монолог, діалог чи полілог), відтак означена форма є своєрідною знадобою у справі затримки уваги письменника (адресанта) на конкретному елементі дейктичного простору. В літературній «Легенді про Ломикамінь» Ніни Мудрик-Мриц лише один промовець – Господь-Бог.

Безіменний юнак прагне знайти істину: що ховається у глибинах людських таємниць. Відповідь отримав від Надлюдини, яка тримала в долоні насіння. Учитель промовив: «Ось тобі. З нього виросте квіття. Тонюсіньке – воно буде ламати тверде каміння. Піди й посій їх на гірському камені... Не забувай. брата любий, що найтвердіший камінь – це серце людське!» [126, с. 6]. Останні слова Учителя упродовж легенди звучать рефреном, нагадуючи, аби світ подобрішав, то кожен індивід повинен творити більше добра на землі. У монологі Учителя ступінь віддаленості об'єкта висловлювання виражається вказівним займенником «ось».

Діалогічність тісно пов'язана з мисленням, вона вказує на форму існування мови в процесі комунікації і мовомислення. Діалогічність є сутністю і реалізованої комунікації, і мовним проявом соціалізації мови. Термін «діалогічність» слід читати як категорію художнього тексту, який завжди адресований. Він спроектований автором на читача, останній повинен належно сприймати текстові й позатекстові компоненти. За культурологічною парадигмою О. Потебні, художній світ окреслений і позатекстовими чинниками, які зчаста узалеженні від характерних особливостей творчої уяви, фантазії не лише автора, а й читача, бо мова, стверджує науковець, не відтворює готові думки, а породжує їх. Письменник створює світ в образах, що їх кожен читач сприймає зі своєї світоглядної позиції. О. Потебня висловив думку, що й один художній текст, і один літературний образ не однаково сприймаються різними людьми, як і в різний час не сприймається конкретним індивідом, оскільки мовлення, як процес спілкування людей між собою, кожен зрозуміє й проінтерпретує по-різному, – тут відносна незмінність образу при змінному змісті [144, с. 23]. Таким чином, кожен реципієнт повинен бодай частково володіти поетичним даром, мистецтвом образотворення, відрізнити умовний світ від реального.

Рольовий дейксис у новелі «Актриса» І. Савицької вказує, що в мовленнєвому акті беруть участь двоє осіб – літня актриса, що частково втратила психічну рівновагу, та її давня знайома (безіменний персонаж).

Перед процесом передачі комунікаційного акту авторка розкриває портретний образ персонажа: «Широкий побляклий оксамитовий капелюх, прикрашений кольоровими биндочками (старий реквізит з якоїсь шекспірівської драми), цеглястої барви рум'янці, розгублені, сильно підмальовані очі й дрантливі торби, великі й малі, туго наладовані дріб'язком. У тих торбах – трагедія її життя» [152, с. 28].

Далі прозаїк будує діалог. Хвора жінка питає:

«– Ви їдете кудись надовго?

– Їду, як звичайно, до праці.

– О, а я думала, що ви їдете до моїх... Хотіла передати гостинців і недешевих. Я не з тих, що обдаровують абичим» [152, с. 28].

Відтак у новелі «Актриса» І. Савицька вивела словесний образ хворої жінки, наче художник намалював портрет. Дослідник новелістичного жанру В. Фащенко зауважував: «У безфабульних творах і так званій «ліричній прозі» особливі драматичні події відходять на другий план або й зовсім відсутні. Основним способом розгортання сюжету стає метод зіставлення і зіткнення подробиць і деталей звичайного потоку життя» [171, с. 258]. Науковець звертав особливу увагу на ознаки ліризації новели, вказуючи на фрагментарну композицію, «усічену» фразу, різновекторну символіку, на стилістічності алюзій, умовчання [171, с. 259].

Жінка про жінку написала без емоцій. Портрет із натури вийшов без особливої патетики чи жалю до літньої людини. Адже можна було б чимось зарадити, чи провідати стареньку дома, чи відправити її в геронтологічний будинок, чи в лікарню, – означені домисли залишилися поза текстом. Професор М. Смульсон вважала, що «людині стає конче потрібним слухач, і психотерапевтичну функцію виконує саме перетворення спогадів на оповідь, оповіді на наратив, а також «наративу для себе» – на «власне наратив» [157, с. 143]. Трагедію колишньої актриси, яка тішилася оплесками і квітами, тепер гнітить хвороба й самотність із сумним кінцем: «Її постать гейби згорбилася, змаліла, схилилася, і так, хитаючись, з напам'ять вивченою



ролею, пішла на життєву сцену догравати останню дію нікому незнаній трагедії» [152, с. 29]. Пішла, додамо, бо людина не належить сама собі, а природі (віруючі підкріплюють тезу ірраціональною концепцією: все залежить від Бога) – вона є невільницею часу, від нього і залежна. На думку М. Данилевич, трагедія життя кожного з літературних героїв «сприймається як чисто індивідуальна завдяки суб'єктивізованій ліричності оповіді і використанню елементів імпресіоністичної техніки зображення внутрішнього світу персонажів» [39, с. 27].

І. Савицька не зазначає, в якому просторі, в якій частині світу відбувається «трагедія» жінки, але така невиліковна хвороба може спричинитися з кожним у будь-якій країні. Кожен із нас грає певну роль в життєвому спектаклі. В новелі авторка передовсім засуджує не актрису, а бездушність її знайомої. Персона з легкою іронією демонструє не співчуття, а, швидше, осуд актриси, сама не відаючи, яка на неї чекає старість. У такий спосіб І. Савицька однією з перших в діаспорі порушила табу на геронтологічну проблему, яка замовчувалась на Заході. Новелу написано на злобу дня, бо саме тоді «західний культ молодості і здоров'я породив течію, яка в 1970 році отримала назву ейджизм (від англійського age – вік). Ейджизм звичайно визначають як соціальне настановлення на невинувато високу оцінку молодості і дискримінацію старих людей, про що писали у своїх працях Л. Колеман, В. Neugarten (Б. Нойгартен) [220]. Це призвело до певного «замовчування» навіть самого факту наявності такого життєвого періоду, як старість, своєїрідної психологічної ізоляції старих людей у соціумі» [157, с. 127]. Персонаж І. Савицької не прагнула допомогти актрисі «терапією спогадами», що допомогло б їй змиритися із життям. Для літньої жінки спогади зменшили б різницю контрастності між нудним для неї сьогоденням і сповненим приємними пригодами розкішним минулим. А головне – відчутти тепло і любов людей до її старості, тішитися тим, що вона не одинока у цьому світі.

Про любов до людини в історичну добу О. Мак в журнальній статті зізнавалася щиро, відверто, безкомпромісно, заявивши, що історія вселяє їй віру у визволення України. І водночас у кожному творі, стверджувала прозаїк, «висуваю ЛЮДИНУ... люди мали щось своє, інтимне, неподільне, недоступне, щось таке, що завжди буде предметом найбільшого мистецького зацікавлення. І про це я хочу писати. Такий є мій «Чудасій», такими є герої роману «Проти переконань». Питаєтесь про мою історичну тематику? Люблю її. Вона посилює в мені віру у визволення України. Нарід, що міг зродити стільки керманичів, мудреців, героїв і мучеників, і який посьогодні вилонює із себе сотні відданих борців, мусить вийти на свою власну дорогу. І ще тому вабить мене історична тематика, що в ній утворилось лише те все, що було велике й важливе» [107, с. 4]. Її «Казка про Киянку Красуню Подолянку» в історичній тематиці найповніше виявляє маркери категорії «свій» – «чужий». У творі дейксис посідає центральне місце. Ольга Мак усвідомлювала, що «Я-адресант» і «Я-адресат» перебувають кожен у своєму просторі, умовно ж казка їх «переносить» то у свій, то у чужий простори, де свій добрий, теплий, привітний, а чужий – ворожий, холодний, не лагідний. Тобто, центральне місце в Я автора-наратора посідає своє, як інтимізована, особиста зона, а те, що перебуває поза її межами – дистанційоване, чуже. Такі маркери авторка приписує головній героїні Киянці, яка знає і вміє визволити себе з неволі, кмітлива, завзята і працьовита. Хан у творі уособлює чужий простір, а князівна – свій. Вона поставила таку умову, що хан не міг її виконати, змушений був відпустити з неволі: «Киянка Красуня Подолянка на те не вважає, підступає сміливо до хана і пригадує:

– За першою умовою, хане, ти зобов'язався мене звільнити, а за другою – кожне моє прохання вдоволити. Твої царедворці й гості свідками були.

Та хан так охляв, що лише рукою махнув: мовляв, хай буде!

Отже, князівна й каже:

– А моє прохання таке, щоб ти всіх моїх земляків, які у вас тут у татарській неволі перебувають, звільнив і додому відпустив. Бо у нас

незабаром рокове свято – Великдень, а в цей день усі мусять бути щасливими.

Мусів хан і на це погодитись, щоб перед світом у брехуни не пошитися.

Ох, і справді ж радісний був того року Великдень...» [104, с. 15].

Зчаста у малій прозі, особливо, коли персонажі безіменні, автори поіменують їх займенниками. Скажімо, особовий займенник за допомогою монолексемних дейктичних маркерів локалізує й ідентифікує особу у комунікативному контексті. Особові займенники вказують на мовлення з його центрами: автор-читач, той, хто говорить і той, хто слухає. Так, в новелі «Очі матері» І. Савицька порушила морально-етичну проблему підліткового розбишацтва, невихованості, що штовхає хлопців до крадіжки чужих речей. Безіменний ватажок, який керував такими хуліганями, про одного з них, хвилюючись, сказав: «Я знав, що так станеться, – сказав схвильовано ватажок. – Він недотепа, з нього більше клопоту, як користи. До ста чортів! Може бути погано» [152, с. 34].

Невдовзі підліток таки з'явився не з порожніми руками: у жінки вирвав із рук торбину з харчами. Особовий займенник в структурі монолексичних дейктичних маркерів скеровує увагу на предмет, ідентифікує наратора (оповідача) й за допомогою дейктичних маркерів співвідносить з комунікативним контекстом: «Я скочив, шарпанув, а жінка не дає. Борониться і проситься, плаче. Я пхнув її, вона впала, і ось я тут, ніби нічого не сталося! Вдоволені?» [152, с. 34]. Діалогізуючи наратив, прозаїк використовувала риторичні речення (вигукові і запитальні), які не потребують відповіді. На думку А. Палійчук, «ефективним засобом діалогізації наративу, що актуалізує та регулює увагу адресата, є імператив. Використовуючи наказовий спосіб, наратор не приховує свого наміру ввійти у безпосередній контакт із реципієнтом, допомогти йому правильно інтерпретувати текст. Інтимізація за допомогою імператива є постійною й експліцитною» [138, с. 193].

Розв'язка інтригуюча, несподівана, у ній закодована повчальна формула морально-етичної проблеми. Ватажок вихопив гаманець, який, виявляється, належав його мамі, бо коли розкрили портмоне, то з кишеньки стирчали якісь «документи, шпитальні неоплачені рахунки, лист від директора школи, малий образець першого Святого Причастя, а із-за них, повні болю і докору дивились на сина із знімки – очі рідної матері» [152, с. 34].

Гомодієгетичний персонаж (ватажок) І. Савицької симультанно постає в ролі оповідача і дійової особи. На все життя йому запам'ятаються очі матері, що промовляли до сина святі слова: будь гідним імені Людини! Сина обпікав сором і заговорила совість. Цей емоційний стан авторка передавала стисло, але ємко. Психологічна картина функціонально зближувала категорії «Я-оповідач» й «адресат». Таку ситуацію дослідник В. Руднєв пов'язував із «дейктичним паритетом», який є «можливим завдяки тому, що імпліцитні автор і читач сприймають художній текст очима фокалізатора – наратора/персонажа. Це дозволяє об'єднати їх в одну категорію – спостерігач» [149, с. 286]. Вище проілюстрований текст вказує на те, що фокалізатор є «співучасником», виразником думки авторського Я, регулюючи часопросторові та психологічні фокуси на сторінках прозового твору, але регулює таким чином, щоб у межах цих категоріальних параметрів розгорталися тактики стратегії інтимізації. Нідерландська літературознавець, професор Амстердамського університету Міке Баль назвала фокалізацію всевладним механізмом, у результаті якого відбувається зближення між автором прозового твору і читачем [197]. Водночас теоретик літератури доводить, що фокалізатор у наративній структурі залишається на рівні історії як «відношення між представленими елементами і баченням, через яке вони представлені» [197, с. 142]. М. Баль говорить про окремі елементи тексту, в яких відвернена увага до історії оповіді, і такий феномен вона називає засобом маніпулювання сприйняттям, позаяк неможливо повністю досягнути відсторонення, відчуження позиції посередника – осердя

розуміння – між читачем та історією нарації. Причому слідом за цією тезою, свою позицію підкріплює висновком: «Упередження фокалізатора не може бути цілком відсутнім, воно імпліцитно залишається, оскільки не існує такої речі, як «об’єктивність» [197, с. 149].

Мала проза письменниць української діаспори увиразнює уточнення дефініції «стильова парадигма». Остання чітко розкриває особливості індивідуального стилю жінок-письменниць другої половини ХХ століття, які, емігрувавши в силу політичних обставин, позбувшись радянської цензури, відчули розкрилля творчої думки, писали вільно, без примусу, збагачуючи художню форму відчуттям просторово-часової свободи, а зміст – взаємодією ліризації та орнаменталізації тексту. Стиль оприявнюється як у межах будь-якого окремого прозового твору, так й у рамках творчості окремого автора. Стильовою окрасою новели, новелети, етюдів, оповідання виступає ліризація оповіді, виражена у текстовій словесній моделі, яскравих кольорах, запахах, засобах синористики. Такі стильові прийоми сприяють кращому викладу позиції наратора, яскравості змісту і виразу. Прикметно, що стильова домінанта деяких творів співвіднесена із тенденцією імпресіоністичного письма, хоча більшість із них змодельовано в раціональній концепції і представляє реалістичну літературу. Мала жіноча проза репрезентує різновекторну проблематику та ідейні колізії: дихотомія любові і ненависті, людини і світу, добра і зла, внутрішній світ персонажа і його ставлення до екологічних проблем тощо. Прозаїк разом з літературними героями обстоює ідею добра, світлого кохання, засуджує насильство людини над людиною, устами персонажа схвалює гармонію цивілізованого ставлення до навколишнього природного середовища.

Жанрова система переважно сконцентрована в межах традиційних ідейно-тематичних парадигм, зокрема історична, фантастична, пригодницька, ірраціональна, реалістична мала проза, легенди та літературна казка. У рамках одного жанрово-тематичного різновиду малої прози яскраво простежується ідіостиль того чи іншого майстра слова. Однак за

калейдоскопічністю різножанрових творів, за жанрово-тематичними різновидами віддзеркалюються стильові домінанти:

- а) проблематика, ідейна спрямованість, майстерність відтворення часопростору, сюжетна лінія і фабула, образна система та інші домінанти;
- б) центральні стильові течії: казково-міфологічна, ірраціональна, іронічно-лірична, реалістична, філософська тощо.

Відтак можна стверджувати, що параметри жанру і стилю в українській діаспорній прозі увиразнюють синтетичну функцію, що її називаємо нерозривною єдністю. Хоча жанр є рухливим, від нього «проліг» шлях до метажанру, який є «синтетичним художнім утворенням» (В. Назарець), що вбирає у себе окремі жанри за семантичними та структурними особливостями.

Письменниця А. Косовська, автор повістей «Гірський вовк», «Двісті перший», у новелі «Ціна душі» порушила дві проблеми: митця і мистецтва в суспільстві й людини соціального дна. Абстрактний іменник «душа» є осердям твору, довкола якого розгортаються події. Наративний час в оповідній структурі розгортається в емоційно-експресивному та психологічному аспектах, що впливає на зближення категорій «автор» і «читач». Експресивно забарвлені лексеми, емоційні слова і словосполучення на позначення любові, щастя, радості, смутку дозволили письменниці більш прозоріше, чіткіше передати своє ставлення до події, до виявів справжнього мистецтва, створивши низку яскравих образів: «Якраз сьогодні Віра має вільний вечір, бо чоловік прийде пізно, вечерю зроблено завчасно, і вона може собі дозволити таку розкіш, як відвідини виставки образів під відкритим небом» [75, с. 166]. За авторською версією, для неї пріоритетом у житті були дві речі: любов і воля. Любові вона зазнала, бо для неї «довголітнє подружжя було таке ж щасливе тепер, як і змолоду». А воля, безтурботна радість приходила тоді, коли справлялась із хатніми клопотами і вільно могла відвідувати театри, музеї, художні виставки.

Сентиментальність нарації зближує автора і читача, останній переймається долею головних персонажів, разом з автором співпереживає, а зображально-виражальні засоби посилюють насолоду від прочитаного тексту, а раз так, то, відповідно, здійснюється процес інтимізації. Остання відбувається під час опису почуття, його виразу чи повідомлення про нього.

Одного червневого дня жінка відвідала виставку, і хоч у мистецтві не була поважним знавцем, але перед портретом «монаха» зупинилась, довго розглядала, помітила, що «його обличчя було осяяне якимсь дивним внутрішнім світлом, а в ясних очах відбивалося таке несамовите захоплення, така мука і радість, що у Віри з подиву навіть уста розтулились» [75, с. 168]. Удома, коли розповіла чоловікові про силу таланту митця, він поцікавився, чому вона не спитала ціну цього портрета. На що дружина відповіла, що з її боку це виглядало б блюзнірством, бо як вона звернеться до автора, «за скільки ви продаєте душу?». Наступного дня, Віра йшла до праці. Насувалась гроза, шукали притулку. І раптом перед дверима ресторану «Глорія» вона побачила бомжа, точнісінько того, що вчора бачила на картині. Не насмілилась підійти до нього. Раптовість – це художня деталь у творі, своєрідний перехід до іншої сюжетної лінії. Деталювання в оповіданні підсилює ідейно-естетичну функцію і матеріальної, і психічної сфери буття персонажа. Картина – предмет, людина – жива істота, але картина – це мікрообраз, а людей є чимало схожих один до одного. Отже, картина – деталь і раптовість – деталь як художні прийоми. Через мікрообраз А. Косовська виходить на психологічний простір «двійника» – людини, яка існує в реальному світі.

Образ людини соціального dna з високими моральними чеснотами авторка увиразнила через несподіваний поворот ситуативної нарації у часопросторовому континуумі: «спливали дні, тижні». І знову подієвість виводить Віру на персонажа картини: вертаючись з роботи, вона побачила натовп. Коли підійшла ближче, то помітила на дорозі людину, котру збила машина. Придивилась пильніше, то був «монах» із картини. Вона торкнулася

його руки. Очі бомжа відкрилися, щоб навіки попрощатися із незнайомкою. Авторка не просто вивела його головним персонажем, у такий спосіб вона хотіла привернути увагу суспільства, що люди без постійного місця проживання також мають серце і душу, і вони вміють випромінювати доброту. Позаду Віри розмовляли двоє «бітників»: «Це – Чарлі... Джек малював з нього своїх святих. Та власне, якби не кинувся рятувати дитини, не загинув би сам» [75, с. 170]. Рухливість жанру динамізує наративну стратегію, таку властивість помітив В. Фащенко, який вважає, що рухливість категорії жанру та його специфіка трансформувати стійкі загальні ознаки призводять до утруднення у студіюванні жанрових явищ, у тому числі й жанру новели, адже «в самій історії розвитку новели найвиразніше демонструється змінність жанрових ознак» [171, с. 161].

Зазначимо, що творчий набуток прозаїка М. Кузьмович-Головінської (1904-1986) досі науково не потрактований. Письменниця працювала в жанрі малої та середньої прози, драматургії, мемуаристики. З-під її пера вийшли збірки оповідань «Вітрениця» (1933), «Вівчар» (1935). За кордоном вийшли такі твори, як «Сефта», (1952), «Чічка» (1954), «Горбатенька» (1958), «Осіньне листя» (1966), «Лісовий голуб» (1970), драми «Марія» (1962), «Попудник» (1965), спогади «Портрет: Автобіографія» (1978), «Зарваниця» (1973), «Чужиною» (1977). Характерно, що авторка мешкала у Філадельфії (США), але всі твори надруковано в місті Торонто (Канада), хоч сама авторка мешкала у Філадельфії (США). До болю знайомі їй простори Гуцульщини, Поділля, Бойківщини знайшли відображення на сторінках її прозових творів, які увиразнені в мові персонажів, ліричних відступах й освітлюють особливості світосприйняття письменниці.

Зміст оповідання «Чічка» ліризується, драматизується, психологізується через домінування внутрішнього мовлення, наповнюється філософськими роздумами про сенс буття. Такі жанрово-стильові особливості характерні для малої прози М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Є. Ярошинської, Л. Яновської та ін. Так, в оповіданні М. Кузьмович-



Головінської «Чічка» дочка церковного служителя Люба дивакувата не з природи, а через нервову хворобу. Переїхавши з Поділля на Бойківщину, одного разу дівчинка знепритомніла у сусідів, які після такого прикрого випадку почали ставитись до неї з осторогою. Люба подружилась із ровесницею Марійкою. Вони пішли на прогулянку понад схилами Карпат. Раптом Любі в очі впала незвичайної краси квітка небесного кольору. Дівчинка почала згадувати, що десь цю рослину бачила. І таки пригадала, що квіти небесного кольору бачила поміж засушеним зіллям в хаті паламаря.

Коли хвора дитина почала пильно дивитися на живі квіти, Марійка спитала: «Не виділа нігда? Ни цвіла там... на долах?». «Ні! Яка гарна!». «Як називається?». «Чічка Матінки Божої...» [87, с. 17]. Дівчинка захопилась чічкою, яку називала Небесною Ненькою. Люба почала вчашати на схили гір, вона з квітами розмовляла в надії, що саме вони посприяють їй перебороти недугу.

Оповідання глибоко психологічне. Психологічний стан посилюється через сільські забобони, мовляв, дівчинка не така, як усі, що їй пороблено. Мама зчаста шукала дівчинку, іноді дорікала, що та далеко блукає, а Люба ніяк не могла сказати правду, чому вона ходить аж на схили Карпатських гір, чим її так причарувала чічка. Авторці вдалося вивести образ байдужості до людського горя крізь призму дитячої психології, внутрішнього світу персонажа. Дитина більше розмовляла з природою, ніж з людьми, від яких крім посміху та образ, нічого доброго не чула. Письменниця «звільнила» прозовий твір від побутового етнографізму, надавши перевагу внутрішньому світу героя прозового твору. І. Денисюк зауважував: «У центрі такого оповідання – «маленька людина» з її радощами і смутком, а найчастіше таки з зажурую, з невеселою долею в умовах жорстокої дійсності» [167, с. 16].

Прикметно, що картини природи відтінюють світлу душу дівчинки, яка знаходить розраду у просторі, довкіллі, рідній землі. Вона вірить, що саме природа посприяє в її одужанні, вдихне свіжі сили. Таким чином, оповідання М. Кузьмович-Головінської позначено глибоким психологізмом,

драматизмом, філософськими узагальненнями. Для підсилення образу дівчинки авторка звертається до фольклорної та христологічної проблематики, заселяє мікротексти образами флори і фауни, елементами фантастики. Словесні різнобарвні пейзажні малюнки ємко освітлюють чисту красу душі дівчинки, її благородні наміри. «Побутові і пейзажні описи, – розмірковує Н. Алексеєнко, – створюють ефект контрасту: побутові описи відображають картини безрадісного, дисгармонійного, брудного і важкого життя, а пейзажні замальовки передають гармонію і велич природи, її вічну і неперевершену красу, світ ідеального, вище буття» [5].

Знаковими аспектами жанрово-стильової концепції малої прози М. Кузьмович-Головінської є художня умовність, ліризація оповіді, динамізм сюжетних ліній, згущена змістова наповненість-концентрація, поглиблений психологізм і філософічність. Екзистенційне світовідчуття – ось той головний критерій, що забезпечив письменниці сформувані естетично наснажений художній світ оповідання «Чічка». Прозаїк сфокусувала увагу читача на художньому осмисленні внутрішньо-психологічних, емоційних, світоглядних нюансів, що увиразнюють специфіку ставлення людини до людини, людини до світу, водночас зосередивши увагу реципієнта на протиставлення «Я – Інші». Створюючи психологічний малюнок довкола нелегкої долі юної героїні оповідання, прозаїк художньо відтворила амбівалентність людини, зацентрувала (позатекстово) на морально-етичних приписах й у такий спосіб виокремила красу довкілля із внутрішньою красою доброти Люби, яка у фіналі стала щасливою від того, що батьки її зрозуміли, адже саме квітка, Небесна Ненька, стала їй у поміч.

У передмові до друкованого варіанту оповідання «Чічка», О. Мох зауважив, що «... правдиве мистецтво це саме неактивність, не розруха, а спочинок у Тому, який є Правдою, й Добром, і Любов'ю, а відблиском недосконалим Його – земна краса. Співаючи земну красу за Божими слідами, Марія Головінська-Кузьмович співає голосом правди гімн Творцеві краси» [124, с. 14]. Проілюстрований текст свідчить, що автор передмови

дотримувався ірраціональної концепції, прославляючи всемогутність понадземної Надлюдини. У межах такої концепції певною мірою творила і М. Головінська-Кузьмович. Коли мама зробила дівчинці зауваження, щоб не бігала босоніж, батько відповів: «Досі їй нічого злого не сталося, а бліде колись обличчя вкрилось здоровою, засмаглою вітром та сонцем, барвою». «Це правда, хай бігає! – годилася мама» [87, с. 37]. Люба, почувши розмову батьків, стішилася, та так, що аж «радість розривала груди». Вона переконалася, саме «Вона! Це Вона, Небесна Ненька і її чічки дали мені здоров'я!» [87, с. 37]. Тут авторка реалізувала прийом метаморфози як народну прикмету докільля, людину та її місце у макрокосмосі.

Отже, в оповіданні «Чічка» відчитується рухливість категорії жанру, майстерно змодельовані побутові деталі, часопростір, пейзажні замальовки сповнені філософським смислом, вони усебічно розкривають національне життя українців на Бойківщині. Письменниця зобразила світ людини, який залежить від обставин, умов, що в них вона перебуває. Літературний герой оповідання перебуває в дорозі, у пошуку сенсу, пізнає світ на природі, в соціумі, в діалозі з Іншим. В авторському версіюванні означений пошук призводить персонажа до тієї межі, де психологічна напруга спонукає героя твору перебувати в неспокої, протистоянні добра зі злом на межі життя і смерті.

Авторка структуру тексту вибудувала на принципі поєднання-синтезу екзистенційної, ірраціональної та раціональної концепцій. Характеризуючи жанрово-стильові особливості, помітним є той факт, що вони розкривають специфіку сюжету на рівні часопросторової матриці, подієвості та образності. Дія постійно відбувається на пленері, у часово-просторових координатах. Сюжет об'єднує весь твір у композиційно-сміслову ціле саме завдяки взаємодії часово-просторових відносин. Художній образ центрального персонажа сконцентровано переважно у відкритому просторі, на обмеженій території гірських Карпат, де відбуваються події. Такий

концептуальний простір, вважаємо, письменниця обрала свідомо, він для неї був тією формою, що успішно посприяла реалізації творчого задуму.

Семантика кольору є центральною ознакою поезики української жіночої діаспорної прози другої половини ХХ століття. Зокрема, семантика кольору стає кодовим знаком оповідання «Чічка» Марії Кузьмович-Головінської: квітка наділена образом, її будова «лілево-рожевої барви – малесенькі зіроньки тісно попритулювалися до високого, зеленого стовпика, а від самої землі, від кореня, охороняють її подовгасті зелені листки» [19, с. 17]. Авторка через образ чічки передала психологічну гаму почуттів психічно хворої дівчинки, яка в церкві пройшла через царські врата, чого не дозволено жінкам робити. Мати від сорому мало не померла, вона вхопила Любу за руку і повела мерщій додому. Батько, який правив у церкві, розумів дитину, ніколи не гнівався і не кричав на неї, коли вона йшла у ліс і розмовляла з природою. Батько інтуїтивно відчував на психологічному рівні, що дочка бігає на зустріч із чічкою, бо вона вірить у її цілющі властивості. Стиль твору виразно імпресіоністичний, авторка штрихово застосувала прийом потоку свідомості, хаотичного процесу мислення, і тоді в уяві персонажа картина світу наче розпадається. Означений прийом уможливив прозаїку розкрити події як психологічне переживання, витворити художню красу крізь деструктивне, але ліричне сприйняття пейзажу, довкілля. У такий спосіб психопоетика, психосвіт (свідомість, підсвідомість, темперамент) виявляються в індивідуальному стилі авторки. Тобто психосвіт для читача – це доступні джерела, що розкривають свідомість автора та підсвідому сферу. Скажімо, в художньому тексті лексема «чічка» набуває сакрального значення, наповнюючись енергією морально-естетичного гатунку і стає мікрообразом, доповнюючи цілісний образ хворої дівчинки Люби. Її психологічний портрет, буттєву драму життя прозаїк «огорнула» в контрастні кольори «темний» і «білий». Люба Чічку Матінки Божої «гладила своїми руками. Може забруднені?... платина спадає на зморшки білої сорочки довкруг шії» [113, с. 17].

У мові творів письменниці присутній колірний епітет білий, який на думку лінгвістів, спершу вказував на прозорий, блискучий, невидимий, а згодом – на чистий, світлий колір. Відтоді предмети і явища, позначені білим кольором, відносять до позитивних: «Люди в пестрих одягах, з перевагою білої барви, облягали церковцю, наче і не було бурі» [87, с. 30]. На думку дослідниці творчості В. Винниченка Н. Бобух, сприймання кольору людиною пов'язано з психологічним порухом душі. Однак поряд із прямим (номінативним) значенням кольоролексеми-ад'єктива білий у творах трансформується у переносне. Останнє значення, ґрунтуючись на народній символіці, поглиблюється, конкретизується відповідно до ідивідуально-авторського поетичного бачення [19, с. 17]. Отже, білий колір асоціюється зі світлом, чистотою, вічністю. Ольга Мак у казці «Морозні візерунки» білий колір наповнює відтінками до ясного, молочного, прозорого – «на ясному морозному небі», «по рівній молочній імлі», «квітнуть білосніжні прозорі лілеї» [106, с. 3-4].

Зелений колір у народі традиційно пов'язують із відродженням, пробудження природи. Ольга Мак розширила кольорову площину зеленого, спершу передаючи пригнічений настрій персонажа: «З твоїм зеленим шумом поволі спливає печаль» [106, с. 3], але згодом казковий наратор наповнив його життєствердним настроєм, динамікою життя: «Ніч сповнює келих серця глибокою урочистою радістю», «блакитний ліс в країні мрій», «кришталевий палац під срібним дахом», «блакитні горді пальми», «рожеве сяєво вступає в боротьбу з блакитною мрякою», «тупає діамантовим черевиком Ніч», «Ялина облита рожевим світлом сонця» [106, с. 3-4].

Автор праці «Семантика природної мови» Алан Кейт вважав, що слово активує і забезпечує структурне семантичне знання конкретної концепції із структурної термінологічної семантики. Семантична структура є системою фактів. Останні визначають «характерні особливості, ознаки, і функції взаємодії з речами, які обов'язково або, як правило, пов'язуються з ними» [219, с. 251]. Іншими словами, система кольоролексем у кожного народу,

етносу є унікальним мікросвітом і трактується відповідно до сформованої культури, звичаїв і традицій. Тобто уніфікованої єдиної системи дешифрування символів і знаків барвопису, кольороназв у світі не існує. Однак в українській мові, словнику символів все ж таки закріплено певне семантичне значення кольорів, що сформувалося і відбито в культурно-історичному полі, свідомості, світовідчутті українського етносу. В художньому творі колір є головною ознакою поезики, тим елементом мистецтва слова, за допомогою якого письменник відображає і видимий світ, і внутрішній світ персонажа.

У сучасних українських літературознавстві і мовознавстві, зауважує І. Бабій, за типологією існують складні кольороназви, що передають багатство відтінків кольору (наприклад: біло-голубий), ступінь інтенсивності, яскравості (синій-синій), колір із додатковим відтінком (жовтогарячий, помаранчево-червоний, жовто-блідий), проміжні кольори (білувато-голубий), розкривають суб'єктивну оцінку кольору (ніжно-білий) [11 с. 143]. Довкілля, зовнішній світ позначено різновекторними складними кольороназвами і відтінками у збірці новел та оповідань «З потоку життя» Іванни Чорнобривець. Так, перший розділ має назву «В синьому єдвабі», тобто шовку, дорогій тканині. Але така «матерія містить» в середині тексту різні кольори: шпиль гори «торкається білої хмари» [187, с. 7], «орел сірі крила простер; поверхня агатова (різнобарвна, біла, смугаста від світло-рожевих до сургучно-коричневих відтінків. – В. К.); кров'ю скроплений щит; білий кінь; іскрилися вина червоним фонтаном; жовтий пергамент; срібна парчева суконка; яскраво-синє море; блакитне небо; прозорі хмаринки білою парою клубочуться; блакить і синь – безмежні; темні глибини; молочний туман; темні щілини; повітря кришталево-чисте; в зелених улоговинах біліють тераси; золоті паси сонячних променів» [187, с. 7-10].

Особливу увагу ми звернули на словосполучення «поверхня агатова» та «діаманти коштовні» [187, с. 8], що освітлюються різними відтінками. Наприклад, діамант має рожеві, жовті, коричневі («бурі»), блакитні,

кришталеві (сліпучо білі) тони, хоча найціннішими вважають діаманти без відтінків. Як бачимо, і діамант, й агат позначені бурими (коричневими) відтінками. Бурий колір, на думку Є. Тележинської, походить від прикметника бронзовий і предметів, виготовлених із бронзи [238, с. 14-16]. Але це трохи не такий колір, адже він віддає жовтизною. Точний бурий колір образно й неоднозначно пояснив польський поет Юліан Тувім в поезії «Kwiaty polskie»: «[...] brąz taki prawie jak cukier umoczony w kawie» [241, с. 14]. Поет порівняв колір із вмоченою грудочкою цукру в розчинну каву, тоді колір виходить не темний, не жовтий, а справді коричневий (від кориці).

Отже, в жіночій прозі, твореній у другій половині ХХ століття поза межами України художній простір дуже барвистий, наповнений різними лексемами на позначення кольорів та відтінків. Зіставляючи виявлені барволексеми з даними психологічних досліджень, зазначимо: жінки-письменниці належать до екстравертного психологічного типу. Вони орієнтують себе і читача на сприйняття зовнішнього світу, соціальних і суспільних відносин дихотомії Я – Інший, а їхні літературні персонажі прагнуть спілкування з оточенням, участі в цікавих проектах, заходах, аби отримати стимул до існування у соціумі, реалізувати свої можливості, закладені природою. Крізь спектр позначення кольоролексем кожен прозаїк підсвідомо передає і свою психологічну сутність, що дає можливість реципієнтові переосмислити і поглибити естетичне сприйняття кольорово-чуттєвого світу.

## **2.2. Ідейно-тематичні домінанти художнього зображення людини і світу у творчості Ольги Мак**

Насамперед зацентруємо на тому, що епічні твори О. Мак, письменниці української діаспори, були генеровані не лише потребами історичних подій, політичним протистоянням, що призвели жінку з малими дітьми до еміграції,

а й модернізації естетичних концепцій, які були співзвучні культурі, західноєвропейській, принципам розвитку творчої особистості без цензурних заборон, динамічній енергії, що рухалась по висхідній і повинна була підняти українську літературу на вищий щабель кращих зразків світового красного письменства. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує жіноча проза (Е. Андієвська, В. Вовк, Лада Горлиця (О. Костюк), Д. Гуменна, Оксана Керч, Л. Коваленко, О. Копач, С. Кузьменко, Ганна Черінь та ін.). З-поміж них вирізняється художня практика О. Мак, яка в роки Другої світової війни виїхала з України. В. Юрченко зауважила, що «...перед нею стелилася незвідана дорога скитальщини й поневірян на чужині» [73]. О. Мак, як дружина «ворога народу», вирішила відступати на Захід, подолати шлях невідомого: 1943 року із двома донечками опиняється у Добромилі на Львівщині, там познайомилась із журналістом Миколою Гецом, з яким по війні одружилась. І знову – відступ, на цей раз до Словаччини, згодом – до Австрії.

Останнім часом творчість О. Мак досліджували В. Василенко, О. Коломієць, С. Кузьменко, В. Мацько, В. Просалова, А. Рега, Є. Сохацька, які переважно простудіювали формотворчі аспекти жанрової специфіки романів та повістей письменниці. Однак малі прозові жанри залишилися недослідженими, у той час, коли ім'я письменниці та її проза є окрасою-оздобою української літератури, без них годі уявити загальноукраїнський культурний простір, адже, як зазначає Мирослава Гец (дочка прозаїка), «Ольга Мак – це її «Чудасій» у жіночому виданні. Понад усі людські й громадянські чесноти, у її творах стояла Вільна Людина і Рідна Земля» [33, с. 8].

У 1970 році письменниця емігрує до Канади, там брала активну участь в культурно-громадському житті. Зокрема, разом з У Самчуком вона підписала Резолюцію з'їзду канадської філії об'єднання українських письменників «Слово», який відбувся 1-3 червня 1973 р. в Торонто. У документі занотовано глибоку стривоженість подіями мовно-культурного



зросійщення, що «насильницькими засобами проводиться окупаційною владою Москви в Україні та інших республіках-колоніях Радянського Союзу. Цей стан, – йдеться в документі, – ще виразніше суперечить статутіві Організації Об'єднаних Націй, членом якої є СРСР. У зв'язку з цим ми звертаємося до вільних народів світу... щоб вони приєдналися до цього нашого протесту в ім'я основних засад та ідеалів, якими керується сучасне цивілізоване людство. Ми віримо в грядучу незалежність і державну суверенність українського народу» [146, с. 21].

Окремі дослідники вважають, що початок творчої діяльності О. Мак сягає часу навчання в Ніжинському педагогічному інституті. Внесемо уточнення, бо, сама письменниця 1966 р. в журналі «Юнак» свідчила: «Уважаю, що початком моєї літературної роботи були два віршових рядки, написані у віці 9 років:

А серденько моє в'ється  
І, мов риба об лід, б'ється.

Написавши цих два рядки з одного розмаху, я відразу ж страшенно зніяковіла через їхню незугарність, бо у віці 9 років дитина вже розуміє, що серце не може «витися», оскільки не є подібним ані до хмелю, ані до гадини, а щодо «риби об лід», то воно було занадто оклепанним. Зрештою всякі «серденька», чи там інші «риби об лід» були жалюгідними, щоб висловити бодай тінь того великого, нез'ясованого смутку і тієї солодкої тривоги, що є вислідом потягу до чогось надзвичайного, притаманного, мабуть, усім тим, хто народжений із мистецьким вірусом у крові. В усякому разі в мене ці почування прокинулись досить рано й мучили мене дошкульно саме тому, що я їх не могла ні вияснити, ні зрозуміти...» [107, с. 3-4].

Серйозно захопилась художньою практикою, будучи студенткою педінституту, але друкуватись не поспішала, бо не хотіла бути одним із авторів заганжованого красного слова, такої літератури, яка суворо контролювалась ідеологами однопартійної системи, була цензурованою і творилася в дусі естетики штучного соціалістичного реалізму. З цієї точки

зору вона не могла продукувати творчі «шедеври» за зразками, заздалегідь розробленими у високих більшовицьких кабінетах.

Перші публікації О. Мак оприлюднила, коли перебувала в Австрії, друкується у тижневику П. Волиняка «Нові дні», газеті «Свобода». У невеликій газетній статті «До праці», письменниця звернулася до українських емігрантів з патріотичної спонуки – творчо розвивати на чужині українську літературу, не забувати рідну мову й водночас поширювати інформацію про утиски свобод і громадянських прав в Радянській Україні, розповідати про репресії. Фактично жінка-літератор спонукала колег по перу перекреслювати («пером по перах») заганжовану літературу. Вона прагнула оновити літературний процес на засадах західноєвропейської філософії задля престижу українського художнього слова, української культури і у такий спосіб сприяти наближенню довгоочікуваного і жаданого дня незалежності України. Недаремно в одному з інтерв'ю заявляла, що в радянській Україні писати так, як хотіла, не могла, а писати так, як вимагалось – не бажала, бо «продажність не лежить у моїй вдачі, й тому я махнула рукою на своє покликання» [100, с. 9].

Родина О. Гец 1949 року емігрувала до Бразилії. Бразильський період (1949-1970) позначився для прозаїка припливом творчих сил і творчої енергії, про що сама письменниця в листі (11.10.1993) до В. Мацька зізнається, що у Південній Америці написала романи «Жаїра» (1957-1958), «Проти переконань» (1960), повісті «Бог вогню» (1956, «Чудасій» (1956), «Куди йшла стежка» (1961). Письменниця стисло переповідає про малу прозу: «... за історичне оповідання «Лебідка» – перша премія СФУЖО. 1972 року на конкурсі Союзу українок Канади в Едмонтоні драматичний етюд «Дала дівчина хустину» – третьою нагородою. З більших творів, друківаних фейлетонами в періодичній пресі, слід відзначити такі: «Земля плаче», «Шкіци з Бразилії», «Українське село під більшовиками», «Червоний Скетч у Словацькому виконанні», «Мої учителі», «Коли скрипіли возики», «За гріхи батьків», «Воно знову оживає» – драматичний етюд з останніх днів життя

Тараса Шевченка, «Суджена», «На місячнім промені», «Душа дикого степу», «Любо», «Сила юности», «Орденоносець», «Історія половини вишиваного рушника» [120, с. 264-265]. Навіть не заглиблюючись у текст, самі назви творів указують, що письменниця у свої творах розкривала різні теми. Проблематика і тематика прози О. Мак досить широка – соціально-побутова, шевченкознавча, еміграційна, історична, сільська та інтелектуально-психологічна тематика та ін.

Історична проблематика оприявлена у повістях письменниці «Каміння під косою», «Руслом угору», «Чудасій», романах «Жаїра», «Проти переконань», оповіданнях «Лебідка», «Кипарисовий хрестик», «Орденоносець», «Зелена писанка», «Щастя», «Таємнича знахідка», «За гріхи батьків». Авторка порушувала больові точки української та бразильської («Жаїра») історії, без знання якої неможливо творити майбутнє. Такий феномен Я. Поліщук пояснює тим, що митці слова «декларують повернення до уроків історії, заманюючи читача в інтригу з переосмисленням минулого» [175, с. 69]. І не лише переосмислюючи минуле, додамо, а насамперед – задля виховання молодого покоління через систему художніх національно маркованих топосів, в яких чітко віддзеркалено історичні факти, події як естетично цілісний часопростір, який виступає основоположним елементом будови мистецької дійсності.

Про те, що художня практика Ольги Мак мала успіх в діаспорному середовищі свідчить той факт, що її ім'я 1958 року було серед номінантів на Нобелівську премію. На жаль, українська письменниця її не отримала, бо нобелівський лауреат А. Камю висунув кандидатуру Б. Пастернака. Останній хоча й був номінований, але через цькування в СРСР змушений був відмовитись від нагороди. Отже, якби А. Камю передбачив наслідки, то О. Мак могла б стати нобелівським лауреатом за повість «Чудасій».

Ольга Мак в дитинстві залишилась без батька, який 1921 року помер від раку шлунка, зростала в постійних нестатках, про такий факт залишила спогади її ровесниця Т. Сис (Бистрицька), адже з приходом до влади

більшовиків «...життя було важке. Оля Петрушка (прізвисько походить від дівочого прізвища письменниці Петрова. – *В. К.*) була аж синя – така прозора від голодухи. <...> Яюсь до себе я запросила Олюньку. Побачила моя сердешна матір цю подружку та й руками сплеснула: «Доцю мамина, а ти чому аж світишся! Хто в тебе є? Що роблять батьки?». «Батько давно вмер, мама шиє капчики, продає на Польських фільварках, на Плані». У моєї мами градом покотилися сльози. Додому Олюнька вже йшла не з порожніми руками, а з квасолею, кукурудзянкою і пляшкою молока. З того дня так і повелося, і коли та дякувала, матір відповідала одне: «Рука даючого не обідніє» [22, с. 3]. Тоді однокласниця-кам'ячанка не знала, що її мама рятувала життя майбутньої відомої письменниці, котра увійшла в історію української літератури другої половини ХХ століття під псевдонімом Ольга Мак. Її біографія схожа з дитячими літами французького філософа А. Камю, батько якого загинув на фронті Першої світової війни. Уже будучи дорослим, науковець писав: «Я був десь на півдорозі між злиднями і сонцем. Злидні не дозволяли мені повірити, нібито все гаразд в історії та під сонцем; сонце навчало мене, що історія – це ще не все. Змінити життя – так, але тільки не світ, який я обожаю» [6].

О. Мак у творах не змінювала зовнішній світ, безумовно, але вона своїми творами змінювала внутрішнє єство адресатів. Вона поставила перед собою мету: художнім словом прищеплювати читачам любов до України, її культури і творити добро і для суспільства, і для будь-якого індивіда, дотримуючись десяти заповідей Божих. Писала в ім'я людини і для Людини в багатокультурному, поліетнічному середовищі з надією, що колись її твори знайдуть своє визнання і на рідній землі, бо, як зазначає Л. Храплива-Щур, «чи могла б бути більша мрія для нас, емігрантів, як те, щоб нас знали й читали в рідному краю?!» [55].

Для дітей О. Мак писала казки, оповідання, видрукувала окремими книгами «Призабуті казки» (1977), «Як Олег Царгород здобув» (1989), а в Україні – повість «Каміння під косою» (1994), казка «Як Іван-великан чортів

перехитрив» (2005) [103, с. 117-122]. В. Мацько художню практику О. Мак так характеризує: «У більшості прозових творів зображена молодь, яка прагне до морального вдосконалення, шукає свою стежку в житті. Головних героїв письменниця наділяє рисами доброти, людяності, високих гуманістичних ідеалів, поривань. Стиль її письма позначений імпресіоністичною наснагою, пройнятий ностальгійними елементами, любові до України. Її герої вольові, сповнені енергії, люблять свій народ, свою країну» [119, с. 116-117]. Від себе додамо, що, працюючи у малому жанрі, письменниця виформовувала онтологічні цінності підростаючого покоління на основі духовного досвіду, який суголосний морально-естетичним принципам українців («Кипарисовий хрестик», «Як Іван-великан чортів перехитрив», «Казка про Киянку Красуню Подолянку»). На думку Ю. Шереха, досвід увиразнює закономірні відмінності: «Покоління – навіть найбільш стандартизоване й змеханізоване – ніколи не цілість. Воно складається з прошарків [...] І ще важливіше: воно складається з людей. Люди покоління мають спільні риси, але це все таки індивіди» [191, с. 462].

Дослідник В. Бузейчук слушно зазначає: «Важливим своїм завданням бачила Ольга Мак справу виховання українців, передовсім дітей та юнацтва, гідними високого звання Людини, як вона бачила її в своїх ідеалістичних мріях» [23]. Цю тезу підтверджує авторське бачення проблеми людини і світу, а також її зацікавлення історією України: «Що саме найрадіше описую із життя? Висуваю Людину... люди мали щось своє, інтимне, неподільне, недоступне, щось таке, що завжди буде предметом найбільшого мистецького зацікавлення. І про це я хочу писати. Такий є мій «Чудасій», такими є герої роману «Проти переконань». Питаєтесь про мою історичну тематику? Люблю її. Вона посилює в мені віру у визволення України. Нарід, що міг зродити стільки керманічів, мудреців, героїв і мучеників, і який посьогодні вилонює із себе сотні відданих борців, мусить вийти на свою власну дорогу. І ще тому вабить мене історична тематика, що в ній утворилось лише те все, що було велике й важливе...» [107, с. 4].

У романі «Жаїра» авторка виводить образ дівчини Жаїри, яка є своєрідним прообразом українки-Роксолани. Внутрішній світ героїв вигранює в діалозі Жаїри з вождем Татаурано: « – Та ти ж зарікалася, що не будеш моєю жінкою. / – О, Татаурано! – винувато вигукнула дівчина і простягнувши до нього благально руки. – Вибач мені, прошу тебе ще раз! Я ж тоді ще того не знала... / – Чого не знала? / – Що ти хутко станеш володарем держави. / Татаурана похилив голову й сумно посміхнувся. / – Занадто забігаєш вперед, Жаїро, – сказав гірко. – Я взагалі не знаю, чи ми збудуємо державу, а, як і збудуємо, то не так хутко. / – Коли? / – На це потрібні десятки років, дівчино... / Жаїра вражено відкинулася назад, бо в її очах Татаурана раптом змалів, змізернів і з героя-лицаря та з казкового королевича став знову лише вбогим морубішабою маленького племені» [107, с. 4].

Авторка осмислювала психосвіт літературних персонажів, розкривала відсутність емпатії в досвіді вождя племені. Елементи психосвіту самої письменниці увиразнюють у всіх доступних джерелах текстової структури, саме вони розпрозорюють авторську свідомість і підсвідому сферу. Простір душі автора розширює психопоетика і мегатекстовий дискурс – авторські відступи, ідіостиль, художня біографія героїв, їхні монологи у жанрі сповіді, філософські медитації.

Європеїзм, засудження тоталітаризму, проблема нових кадрів в Україні під владою більшовиків ємко постають в образах Олексія Уха («Чудасій»), Андрія («Каміння під косою»). У місті, серед пролетарського люду Олексія Уха авторка зчаста зображує в нестандартній ситуації настільки, що він в очах оточення постає справжнім диваком, мовляв, так легше вижити у добу тоталітаризму, диваків репресії обходять. Персонаж повісті «Каміння під косою» підліток Андрій до Харкова прибуває із села Грунь, рятуючись від голодної смерті. Літня жінка Лідія Чернявська знесилоного хлопця приютила, зіграла, нагодувала, ще й прописала до своєї оселі. І тепер Андрій почувается на сьомому небі, адже став учнем фабзавучу, отримує харчову

пайку. На заводі, де проходить практику, виконує денну норму – будує нове життя. Натомість Олексій Ухо радянські порядки, більшовицькі гасла сприймає до навпаки, він саркастичний критик тоталітаризму, в його душі нуртує екзистенційний спротив диктаторському свавілля, але з любов'ю і співчуттям сприймає життя радянського простолюду. В образі Олексія, його думках і почуттях, його діях відчитується авторська присутність у творі – Ольга Мак симпатизує таким дивакам, як її Олексій Ухо, в якому поєднано скептицизм щодо революційно-романтичного настрою ідеологів комунізму та прихильність до тих, кого більшовицька влада визискує непосильною працею денними нормовиробітками, а в колгоспах – трудоднями під гаслами соціалістичного змагання. Спостережливість й аналітичний розум підштовхували хлопця до пошуку сенсу в житті: під час війни він емігрує й опиняється в монастирі. Його іронія над сенсом буття людини в СРСР – це виклик тоталітарній системі, смисл такої іронії, говорить В. Бут, вимагає певної реконструкції [202, с. 33], додамо, реконструкції і літературознавчого, лінгвістичного штибу через застосуванням порівняльного методу щодо наявності лакун, експресем, ідіолексем – реконструкції усієї системи внутрішніх ментальних процесів персонажа. Адже відомо, що іронія сприяє особистості уникати прямолінійного трактування дій і вчинків суб'єкта чи об'єкта, на кого спрямована увага персонажа, носія мови.

У повісті О. Мак «Каміння під косою» підліток Андрій непомітно зникає з дитячого будинку і правдами-неправдами опиняється в Харкові, шукаючи харчів, рятуючись від штучного голоду. Психологічно розпросторений твір наповнений несподіваними сюжетними поворотами, причому письменниця паралельно описувала репресії (образ Лідії Чернявської) і голодомор (образ Андрія з Груні). Підліток Андрій уособлює українську молодь 30-х років та інтерес прозаїка до висвітлення процесів стадіального формування людського характеру. Молодь долає важкі зовнішні чи внутрішні перешкоди на своєму шляху й виходить переможцем над ситуацією у великий світ. Так, наприклад, Андрій показаний не як

затурканий селюк, що позбавлений права на будь-яке самовиявлення, а рішуча, вольова дитина. Його характер розкривається в дії, через внутрішній, психологічний злам. У Харкові він намагався знайти роботу. Зайшов на будову, але натрапив на бездушного прораба, який наvertsає хлопця знову до голодного села. Андрій на таку мову сміливо, як для підлітка, відповів прорабові: «А ви ж чому до колгоспу не вступаєте?.. Чому до міста тулитесь?». Показово, що прозаїк зосереджувала увагу читача на осмисленні внутрішнього світу, емоцій і переживань персонажів у непростий час суспільно-економічних зрушень, «диктатури пролетаріату», а фактично – диктатури партії більшовиків. З приводу означеного психосвіту В. Мацько резюмує: «Із такими сповідальними одкровеннями пов'язані, поза сумнівом, здобутки психологічного письма. Повість Ольги Мак багатогранна, сповнена несподіванок і таємниць. Авторка майстерно володіє «словесною рудою», реалістично виписуючи картини тогочасного життя» [120, с. 185]. Це драма несвободи, коли людина постійно перебуває в стані внутрішнього конфлікту через суспільно-економічну кризу, штучно створені катаклізми. Сублімація, захисні механізми у zagrożеному бутті персонажів реалізовані в художньо-документальних оповіданнях «Українське село під більшовиками», «Коли скрипіли возики», «Кипарисовий хрестик», «Столиця голодного жаху», «Історія половини вишиваного рушника», мемуарів «З часів єжовщини». У них розкрито високі ідеали стоїчної духовності українця, який протистоїть викликам долі.

Дотримуючись традиційної системи літературних видів і жанрів, О. Мак, як бачимо, оновлювала змістоформу, оскільки зверталася до інтелектуально-психологічного письма. Авторка мінімізувала прямі портретні характеристики персонажів, детальне побутописання, натомість освітлювала характеристику героя в аспекті психологізму: на передньому плані у неї – дифузія ізольованих засобів розкриття характеру, водночас, широко чи пунктирно описувала внутрішній світ персонажа, про що він



мислить, які особливості його темпераменту (характеристика екстраверта чи інтроверта), що він відчуває у спілкуванні з іншими персонажами.

Новизна прози О. Мак виразняється через ідейно-емоційний зміст твору, нестандартні зображення конфліктів, композиційні та стильові прийоми. Не озираючись на аберації, стверджуємо, що діаспорна жіноча проза другої половини ХХ століття заявила про оновлення жанрово-стильової системи, що стало інтелектуальною опозицією до зааганжованої прози доби соціалістичного реалізму. О. Мак «розімкнула» увесь історичний простір України аж до ХХ століття, «населила» свою прозу персонажами різних прошарків, майстерно зобразила психологічні типи, голоси яких звучали різними тональностями-тембрами, а композиційні прийоми, сюжетні лінії, стилістичні засоби оновилися за допомогою ліричних та орнаментальних елементів за зразками західноєвропейської культури, але з підкресленою національною ідентичністю.

Зосереджуючи увагу на ідейній специфіці, проблематиці, стильових особливостях оповідання «Кипарисовий хрестик», зазначимо, що воно побудовано на поєднанні ірраціональної, раціональної, міфологічної концепцій зображення людини і світу, а також синтезі культурологічного та екзистенційного вимірів. Жанрово-стильові ознаки розкривають специфіку сюжету на рівні хронотопу, часопросторової матриці, подієвості та образності. За такими ж естетичними критеріями О. Мак написала й літературну «Казку про Киянку Красуню Подолянку». Твір за жанрово-стильовими параметрами відповідає усім критеріям до такого жанру: елементи реалій поєднані з вигадкою, фантазією, вони підсилюють справжнє сприйняття читачем дидактично-словесної гри.

Жінка-літератор є берегинею родинного затишку, заклопотаною господинею, для неї дозвілля – розкіш. У вільний час сідає за письмовий стіл, або вечорами, коли діти ляжуть спати. Посилаючись на члена ради Світового союзу українок З. Мірну, С. Наріжний наголошував, що, крім письменницької діяльності, жінки «перейняли на себе усі негоди й турботи

ведення господарства при тих мізерних засобах, які виробляли чоловіки на еміграції» [130, с. 290]. А що це саме так, то свідчить лист (11.10.1993) О. Мак до В. Мацька, в якому зазначала, що «...з чоловіком й однорічним сином опинилася в Бразилії. Після нової екзотичної біди під тропіками, яка тривала 23 роки на рижі (у вас кажуть рис) і чорній фасолі та інших незнаних вам південно-американських делікатесах, приїхала (1970 р. – *К. В.*) на білий канадський хліб з грубо намащеним маслом» [121, с. 266]. Незважаючи на побутові негаразди, саме у Бразилії О. Мак написала найбільшу кількість прозових творів, серед яких чимало оповідань, казок, нарисів. Особливості жанротворення її малої прози, зображально-виражальні засоби, метафоричність, стильова своєрідність досі ще не здобулися на системне вивчення. Означений феномен схиляє до думки, що і сьогодні ця літературознавча проблема залишається актуальною, потребує розв'язання.

До 100-річчя з дня народження письменниці газета «Гомін України», що виходить у Торонто (Канада), надрукувала оповідання О. Мак «Кипарисовий хрестик». Тема – життя вимушених українських емігрантів навесні 1945 року в Німеччині під кінець завершення німецько-російської війни, ідея – віра у незнищенність української душі.

Твір написано у межах компліментарної концепції: поєднання раціональної, ірраціональної та міфологічної парадигм. Дія розгортається у безіменному місті, на яке червонозоряні літаки скидають бомби. Виють сирени, люди біжать до сховищ: «Спокою не було ні вдень, ні вночі» [105, с. 9]. Повернувшись із сховища, безіменний оповідач розмовляє із літньою сусідкою панною Оленою. Прозаїк зацентувала на невідомому, потаємному, міфічному для того, аби реципієнт самостійно дешифрував приховане відповідно до сформованого світогляду. Відсутність імені персонажа і назви міста вказує на анонімність. За Д. Купером, «анонімність – втрата своєї індивідуальності, а отже, занурення в божество» [88, с. 35]. Пані Олена в кризовий період наverts розмову до понадземної Надлюдини: «Бог милостивий: і посварить, і покарає, а таки й помилує, бо ж не всі ж і

винуваті» [131, с. 9]. Після розмови на релігійну тему пані Олена сказала, що має два кипарисових хрестики, які їй перейшли у спадок. Один із них вона подарувала співрозмовниці, бо він наче має чудодійну силу, оскільки «робили його схимники, благаючи в Бога про допомогу в біді для тої людини, котра буде їх носити» [105, с. 9]. Письменниця зосередила увагу читача на предметі, що винесений у заголовок. Розмову почув емігрант Павло, він скептично сприйняв чудодійність сакрального предмета.

Переконаємось, художньо втілені моделі антропоцентричної світобудови авторка об'єднала за кількома концептуальними парадигмами, серед них – міфологічна. Остання розкривається у чудодійній силі, а щоб переконливіше такий міф сприймався реципієнтом, то прозаїк увела в структуру подієвість. Слушною є думка М. Павловича, який заявляє, що при сприянні уяви міф підноситься до рангу *sacrum* [230, с. 41]. Про одну і ту ж подію розповідає автор, персонаж, наратор, підсилюючи художній світ психологізмом, за яким, на думку І. Денисюка, «...пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя, причому життя людської душі передусім» [41, с. 154].

Оповідна структура насичена несподіваними подіями, неординарними поворотами, надзвичайною динамікою довкола «кипарисового хрестика». Під час чергового авіанальоту люди бігли до бомбосховища. Безіменний оповідач також поспішала, а посеред дороги згадала, що на ній немає хрестика, він залишився висіти в хатині на цвяшкові. Вирішила повернутися, їй назустріч біг Павло, просив не вертатися. Не послухала, бо «зі мною діється щось дивне», а Павло дивився на неї, як на божевільну. Оце «дивне» вказує на міфологічний світ, на віру людини в чудодійну потойбічну силу, екзистенційний код. Убігши в хату, схопила хрестика і молилася, втративши свідомість від страху. Остаточно опритомніла від голосу Олени: «То пані? Живі? Не поранені? А Павла вбило, знаєте?». І раптом позаду чути інший голос: «Павла не вбило, лиш поранило і оглушило» [105, с. 9]. У такий спосіб авторка порушує антропологічну проблему: людина у кризовій ситуації

об'єктивує себе, водночас «стає для себе проблемою і намагається зрозуміти себе із себе самої, через власну індивідуальність, із власної повноти і цілісності» [127, с. 45].

Екзистенційні мотиви виражені умонастроєм, персонаж занурюється в неповторну індивідуальну сутність і прагне бути одержимим. Але така одержимість, за версією прозаїка, досягається завдяки вірі: христологічна проблематика є актуальною для істинно віруючої людини, а для скептика – обернулася трагедією. І тут літературно-антропологічна проєкція трансцендентності заґрунтована, за В. Мусієм, у ситуативному розумінні, подієвості, переживанні людиною (автором, оповідачем, розповідачем, персонажами) [127, с. 51]. Акцентація авторки на всепереможній силі христика, її звернення до міфопоетичної константи як сили духу божественного є тим образом, що належить у християнському світі до сталої системи міфологем. Дослідниця І. Фрис резюмує: «З огляду на поширення фольклорно-міфологічних та біблійних структур у художній літературі ХХ-ХХІ ст., особливо актуальними у сучасному літературознавстві стали теми міфологізму та міфотворчості» [177, с. 377].

Сакральні концепти, міфологічні стратегії «переносять» людину у несвідоме, відштовхуючи від раціонального мислення. Міф людині «привідкриває» таємницю, віру в існування іншого світу. Відтак М. Еліаде співвідносив міф до онтологічної (буттєвої) оповіді, яка «описує якусь сакральну історію, а саме праісторію, що сталася на початку часу, *ab initio*» [206, с. 109-110], а тому є абсолютною реальністю. За науковцем, щоб осягнути трансцендентне, людині необхідно відмовитись від раціонального пізнання. Унісонуючи М. Еліаде, польський дослідник Б. Маліновський атрибує справжнє існування віри в міфічну силу, бо, за його версією, міф «є прецедентом, який підтримує суспільний та моральний порядок, а також релігійні та магічні вірування» [224, с. 144]. Авторка устами літературного персонажа переконувала читача в тому, що саме христик мав чудодійну силу і врятував людину од смерті: «Що було б зі мною, – вперто думалося мені, –

коли б я не послухалася дивного внутрішнього голосу і не повернулася б? Чи скалічило б і мене, чи зовсім позбавило б життя?» [105, с. 9]. Важко сказати, чи *spera incognita* (довіра невідомому) врятувала жінку, яка повірила в силу хрестика, чи це всього-навсього іронія долі, але героїня твору вирішила допомогти Павлові. Відвідавши його в лікарні, жінка передарувала сакральний предмет хворому. І знову події розгортаються стрімко: під час чергового бомбардування лікарню знищено. Однак Павло залишився живим, бо перед цим його перевезли в інший, віддалений, госпіталь. Така наративна структура підсилює комплекс міфологічних уявлень про силу Божу, бо, за В. Маліновським, «важко осягнути міф, сприймаючи його як оповідь, без віри в нього – таким чином він перетворюється на фантастичну подію... Міф – це не інтелектуальне пояснення чи художній вимисел, а прагматичний документ первісної віри і духовної мудрості» [225, с. 476].

Сферою архетипу письменниця обрала сакральний предмет, хоча будь-якій людині притаманна таємниця душі: Я-его дошукується істини пізнання себе у відношенні до Іншого (середовища). За визначенням «Літературознавчого словника-довідника», термін «архетип актуалізується і виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення» [96, с. 64]. Ольга Мак змалювала своїх персонажів у нелегкій ситуації під час воєнних дій, коли на людину постійно чатувала небезпека, тому герої оповідання перебувають у сфері психологічної напруги.

К. Г. Юнг, заторкуючи роль архетипів в теорії психоаналізу, висновував думку про те, що вони зринають саме у кризових ситуаціях, «зустрічі» людини у тісному колокрюзі «народження-смерть». Тоді архетипи «репрезентують психологічно необхідні реакції на певні типові ситуації; оминаючи свідомість, вони ведуть до поведінки, яка відповідає психологічній необхідності» [218, с. 20].

Хрест (криж) має сакральне значення і за церковними канонами символізує Розп'яття Ісуса Христа, хрест – оберіг від злих духів. Але хрест не

лише є сакральним предметом, архетипне слово-символ бере свій початок з античного (дохристиянського) історичного періоду: язичники вважали хрест уособленням вогню, астральних світил – сонця, зорі, місяця. Ольга Мак в епілозі надала символу хреста саме сакрального значення з напівміфологічним підтекстом, адже він не вберіг чоловіка від небезпеки. Після війни «Павло попав у більшовицькі руки» [105, с. 9]. Підсумовуючи художню ірраціонально-міфологічну концепцію оповідання О. Мак, можемо констатувати, що антропологічні проблеми освітлено в аспекті часової проекції: віри і надії сьогодні на краще завтра. Одвічні питання буття індивіда у світі абсурду – пошук людини відповіді про сенс життя. Не маючи змоги знайти відповідь в реальному житті, вона намагається її віднайти за допомогою міфічного, метафізичного пояснення, про що цілком слушно Ю. Ніжник завважує: «Зацікавлення міфами є, з одного боку, виявом кризи знань про людину, з іншого – надією подолати цю кризу за допомогою метафізичного, нереального» [227, с. 164].

Майстром творення малої прозової форми письменниця зарекомендувала себе у жанрах казки, оповідання, нарису. Особливо її хвилювала антигуманна політика більшовиків в Україні. У творах прозаїка постають «жахливі картини «справжньої колективізації», «потворне обличчя голодомору, що сунув Україною, лишаючи за собою пограбовані хати та понівечені долі» – «Проциха», «Столиця голодного жаху», «У великодню ніч», «Українське село під більшовиками» та ін. [65, с. 6]. Ці твори О. Мак засвідчують, що письменниця вдало використовувала екстервентну (непряму) форму психологічного розкриття і відтворення думок, почуттів «Іншого» в авторських відступах чи роздумах персонажа. Через динаміку зовнішнього зображення особистості в ракурсі опису міміки, жестів, погляду очей, діалогічний чи монологічний дискурси вона відтворила внутрішні зміни в психологічній організації персонажа. О. Мак моделювала екстервентний психологізм зображально-виражальними засобами, ліризацією оповіді чи зображення пейзажу для підсилення психологічного образу

головних чи другорядних персонажів твору. Недаремно біограф О. Мак, письменниця Г. Кирпа порівнює її твори з мозаїкою болю, стражданням народу через силу-силенну трагедій, що її спричинила в Україні більшовицька влада, спустошуючи «людські душі до невпізнання» [65, с. 7]. Суголосні Г. Кирпі думки висловила О. Башкирова, досліджуючи постколоніальну травму і гендерну ментальність як шляхи відновлення ідентичності. Дослідниця резюмує: «У постколоніальному дискурсі української літератури гендерна ідентичність постає, як правило, травмованою, чи, принаймні, такою, що потребує утвердження через випробування, болісний акт пригадування, відкриття родинної таємниці тощо» [13, с. 12]. Саме так, через втрату родового коріння, втрату батьківщини, випробування долі пройшла письменниця і цим шляхом провадила своїх літературних персонажів – вольових, сміливих, непоборних і гордих за свою Україну. Вона піднялася у творчості на таку висоту, на якій гідні перебувати найдостойніші митці слова.

Ольгу Мак справедливо можна назвати казкарем. Її перу належать авторські казки на історичну тематику «Як Олег здобув Царгород», «Казка про Киянку Красуню Подолянку», «Як Іван Великан чортів перехитрив», «Призабуті казки». Жанрово-стильові особливості авторської казки відповідають усім параметрам жанру, зокрема у ній реальні події поєднані з вигадкою, фантазією, підсилюють дидактично-словесну гру. Починається казка віддаленим прислівниковим часопросторовим кліше: «Давно, давно, ще за тих часів, коли татари на українські землі наїзди робили, була в київського князя донька Киянка Красуня Подолянка, про яку слава по цілому князівству котилася і навіть у сусідні держави доходила. Казали про неї, що була вона гарна, як ясна зоря в небі, розумом і відвагою могла з кожним мужем помірятися, а лагідністю й добротою то хіба святим поступалася» [104, с. 10]. Основна ідея казки – морально-етична, виражена у позиції «добро перемагає зло». Однак поряд ще одна сюжетна лінія – це проблемно-сміслова інтерпретація національної ідентичності, що є екзистенційною сутністю

досвіду попередніх поколінь українців. Хан забажав для старшого сина вибрати дружину, яка була б найвродливішою із красунь. Посли сказали, що є така у Києві. Хан зібрав військо і рушив на столицю. Оточивши місто, він промовив: «Прийшли ми не з війною, а з доброю новиною. Не будемо міста здобувати, ані людей бити-грабувати. Хочемо лише вашу князівну Киянку Красуню Подолянку за нашого хороброго ханенка – сина самого татарського хана висватати. Буде вона в сріблі-золоті походжати і найбільші почесті серед нас, правовірних татар, мати» [104, с. 11]. Звісно, кияни розсердилися, хотіли битися, але кмітлива Красуня Подолянка заспокоїла їх. Аби вберегти життя людей від татарської навали, вирішила йти із ворожим військом. Хан вдоволено промовляв: «Бачу, що ти й справді розумна та відважна. А щодо вроди, то, мабуть, у Криму такої красуні зроду не було. Якраз такої дружини хотів я для свого сина улюбленого. А за місто і за людей своїх не бійсь – я слова дотримаю!» [104, с. 12]. У казці антитетичним виступає не лише свій/чужий простір, а й ментальність українського народу в образі Киянки. Хронотоп у казці підпорядковується і моральним устоям, що визначає її архітектоніку і систему образів, бо, як слушно резюмує Н. Копистянська, «чужий простір є сюжетним і жанровим ядром» [73, с. 91]. У чужому просторі Красуня Подолянка тримається гідно, упевнено з вірою у свою духовну перемогу над ворогом. Національна ідентичність задекларована в авторському відступі: центральний персонаж «пісень рідних співає та ревно Богу молиться» [104, с. 13].

Як і кожна казка має щасливий кінець, тож й у творі О. Мак Красуня Подолянка перемогла ворога на інтелектуальному рівні. Які лише дарунки не передавав князь Київської Русі, аби хан відпустив його дочку, та він стояв на своєму. Тоді українка поставила умову ханові, вона принесе такий дарунок, щоб його відгадав, а як не відгадає, то щоб відпустив додому. Цілий тиждень не виходила дівчина з кімнати, а коли вийшла, то поставила кошик із писанками. Молодий хан сказав, що це яйця. На що Красуня Подолянка відповіла, що яйця білі, а ці є витвором мистецтва. Не міг назвати хан, що це



за вид мистецтва, змушений був відпустити бранку. Але не просто так, а пристати на умову дочки князя: «А моє прохання таке, щоб ти всіх моїх земляків, які у вас тут у татарській неволі прибувають, звільнив і додому відпустив. Бо у нас незабаром рокове свято – Великдень, а в цей день усі мусять бути щасливими» [104, с. 15]. Інтертекстуально – алюзія на думу про Марусю Богуславку.

А. Рега звертає увагу на смислові, культурні, інтелектуальні параметри тексту. Вона висловлює думку, що «художньо-філософські виміри прози Ольги Мак інтегрують низку смислових, інтелектуальних та культурних особливостей, котрі виявляються як на внутрішньотекстовому рівні, так і на рівні архітекτονіки та міжтекстових зв'язків. Своєрідність творчого мислення письменниці великою мірою зумовлена виразною антропоцентричною інтенцією, яка визначає основні його аспекти та естетику вираження. Авторська модель світу включає як літературну репрезентацію історичного та культурного досвіду, тобто певну систему історіософських мотивів, так і екзистенційні за змістом рефлексії щодо проблеми смислу в його глибинному значенні, що зумовлює філософсько-релігійні домінанти її художнього мислення» [145, с. 173].

Письменниця засобами гіперболізації, метафоричності (метафорики) досягає пуанту-розв'язки, яка підсилює матрицю національної та культурної ідентифікації українського народу. А «Красуня Подолянка вернулася в рідний Київ і привела зі собою видимо-невидимо людей, що довгі роки в татарській неволі поневірялися! Кажуть, що тоді сонце цілий тиждень на небі стояло і не заходило. А дзвони так дзвонили, так дзвонили, що на цілий світ було чути» [104, с. 15]. В літературній (авторській) казці сюжетотворення переважає над фантастичною фабулою казкової оповіді. У казці поєднано матеріальне і духовне, реальне і фантастичне, чарівне і прагматичне. Жанр казки уможливив прозаїку змалювати історичну тему давньої України, оприявнити творчі можливості, спонукавши читача до діалогу крізь спектр роздумів, співпереживання за головну героїню Красуню Подолянку, яка

вийшла із ситуації переможцем: своєю кмітливістю, талантом, працею і розумом принесла славу Київській Русі. Позаяк казка має історичний підтекст, то, відповідно, історія для людини є сутністю буттєвої основи, тому-то нелінійний процес історичного розвитку людства співзвучний із внутрішнім досвідом часу літературних персонажів.

Отже, у процесі дослідження жанрово-стильових особливостей малої прози Ольги Мак зацентруємо на тому, що в оповіданнях, новелах, казках прозаїк виявила себе майстром психологічної деталізації, поетики історичної епіки, предметного світу, культурної та історичної пам'яті, художнього часу і простору, пейзажних замальовок, сповнених новим смислом зображення етнонаціонально-духовних домінант – буттєвої основи українського народу. У жанровій формі малої прози представлено світ людини, що узалежнений від обставин, умов, тих обставин, в яких вона існує. Літературні герої перебувають в дорозі у пошуку власного «Я», його знаходять в соціумі, в діалозі з «Іншим», проте він (пошук) викликає в персонажів певну психологічну напругу, конфлікти у протистоянні добра і зла. Стильові особливості казки увиразнюють ознаку невідповідності з реальністю (нереальне постає через гіперболізацію мовленнєвої структури, заміну позитивної ознаки на негативну, дисфемізм, що базується на перебільшенні негативної ознаки).

Дисфемізм, троп протилежний евфемізмові, дозволяє прозаїку більш точно розкрити критичне, навіть зневажливе ставлення до антисуспільного явища, події, факту чи влучно змоделювати образ окремого персонажа («стільки праці людської іродів бусурмен знищив») – бузувір, бусурмен (англ.: faithless, infidel) – це зневажлива назва турків і татар. Емпіричний часопростір позначений дією персонажів. У форматі подієвості час фігурує як реальна парадигма нарації. Таким чином, художній світ малої прози О. Мак наповнений інтенціональністю, вишуканістю несподіваних фабульних колізій, фантазій, міфічними та сакральними мотивами. У такий

спосіб прозаїк пропонувала концептуальне прочитання явищ, подій української історії світового масштабу.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

У розділі охарактеризовано малу жіночу прозу, творену поза межами України в другій половині ХХ століття, зацентровано на жанрово-стильових особливостях окремих оповідань, літературних казок О. Мак, М. Кузьмович-Головінської. З'ясовано, що письменниці збагатили українську літературу новаторським підходом у творенні української прози в умовах полікультурності й полілінгвальності. Нами проаналізовано композиційні, ідейно-тематичні та жанрово-стильові елементи в прозі О. Мак. Виявлено, що авторка майстерно розкрила психологічні основи соціалізації персонажів в тоталітарному світі, тоніка, лад їхніх голосів звучала по-різному залежно від обставин життя, стильові параметри, композиційні прийоми оновилися, ліричним та орнаментальним письмом з підкреслено національною тотожністю, ідентичністю.

У малій прозі письменниць української діаспори майстерно змодельовано побутові деталі, часопростір, пейзажні замальовки, які всебічно увиразнюють національне життя українців. Стильові особливості її казки визначаються гіперболізацією мовленнєвої структури, заміні позитивної ознаки на негативну, дисфемізм, що базується на перебільшенні негативної ознаки тощо. Дисфемізм, троп протилежний евфемізмові, дає змогу прозаїку точніше розкрити негативні явища дійсності, зневажливе ставлення до антисуспільних явищ, подій, фактів, влучно змоделювати образ окремого персонажа («стільки праці людської іродів бусурмен знищив») та ін. У форматі подієвості час фігурує як реальна парадигма нарації. Художній світ малої прози О. Мак характеризується інтенціональністю, несподіваними фабульними колізіями, фантазіями, міфічними та сакральними мотивами. У

такий спосіб прозаїк пропонує концептуальне прочитання подій української історії та світового масштабу.

Проаналізована мала проза письменниць української діаспори переконує в тому, що Іванна Чорнобривець, Ольга Мак, Марія Кузьмович-Головінська активно використовували кольоролексеми, за допомогою яких змоделювали світ і людину в ньому. Доведено, що семантика кольору увиразнює усталений художній принцип лаконічності і точності на позначення предметів, образів, станів людської душі. Семантика кольору розпрозорює потенціал українського символічного коду. Колірний компонент багатofункціональний, серед функцій найважливішими є предметно-образна і номінативна, символічний сенс яких сприяє наповненню тексту філософсько-моральним, естетичним змістом. Метафоричні образи майстерно відображають усі настрої і бажання людини, а синтез зорових і слухових образів увиразнює загальну ліричну тональність опису внутрішнього світу персонажа (тихомелодійний шум смerek; срібlistий із твердими листочками цвіт; голубий хітон розсунувся по небі тощо).

Колір є тим художнім прийомом, котрий дає змогу прозаїкам емотивніше висловити свої думки і почуття, відтворити своєрідність оповіді, описати індивідуальні риси персонажів, передати авторське бачення подій і ситуацій. Мовні засоби, що позначають колір, мають потужний потенціал зображальних можливостей (настрій персонажа, роздуми про єдність людини і природи).

Психологічно напружене оповідання І. Савицької «Очі матері» порушує морально-етичну проблему підліткової девіації. Гомодієгетичний персонаж симульtanно постає в ролі оповідача і дійової особи. У творі психологічна картина на функціональному рівні сприяє зближенню категорій «Я-адресант»/«Я-адресат». Означене наближення є дейктичним паритетом, бо імпліцитні автор і читач сприймають художній текст очима фокалізатора – наратора/персонажа. Отже, фокалізатор є «співучасником», виразником

думки авторського Я, регулюючи часопросторові та психологічні фокуси на сторінках прозового твору.

### РОЗДІЛ 3

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ДІАСПОРНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Літературознавство постійно перебуває на шляху пошуку методологічних основ потлумачення художньої літератури, їх оновлення з тим, аби найповніше й найточніше визначити те чи інше літературне явище. Саме завдяки тому, що письменники у своїх творах порушували проблеми взаємин між статями у творах, з'явилися гендерні дослідження в науці про літературу. Методи літературознавчої системи, методологічні параметри сконцентровують переважно увагу на тріаду «чоловік-жінка-художній текст». Із цієї «трійці» у своєму дослідженні відповідно до заявленої проблеми вичленовуємо два компоненти – «жінка-художній текст» – у ракурсі жанрово-стильових особливостей моделювання жіночого письма з урахуванням ідентичності дихотомії автор/читач.

Художній текст є результатом креативної діяльності жіночого твору. Як стверджує Дж. Голлоуз, раніше художні твори писали спеціально для жінок, але з початку 70-х рр. минулого століття в західноєвропейському літературознавстві відбувся різкий поворот: від вивчення образу жінок в мистецтві до аналізу «жіночих» жанрів таких, як романси, жіночі фільми та мильні опери, тобто фактично відбувався аналіз творів, у яких феміністичні теоретики прагнули привернути увагу читачів на жіночі жанри, які б вони хотіли «смакувати» [215, с. 38]. У статті «Маскулінні міфи та феміністичний перегляд: деякі думки про майбутнє популярних жанрів» дослідник Джон Кавелті також підтримував реінтерпретацію, віднайдення смислу в тому, що філологи зацікавилися жанрами популярної жіночої белетристики. На його думку, жінки любили читати романси, сентиментальні романи [205, с. 123]. Насправді, жінки читають все, точнісінько так, як передплатники читають періодичні видання – від першої і до останньої сторінки. Інша справа, що в

них може бути власний погляд на світ, відмінний від того, що їм репрезентує-підносить патріархальна культура.

Дж. Голлоуз вважає, що «смакувати» хотіли жінки такий твір, у якому відчували б безпечний світ: прекрасна стаття залежна від чоловіка і водночас має владу над ним. Тут думка науковця суперечить здоровій логіці, адже у ній прочитується дисгармонія гендерних відносин, гендерної чутливості, гендерної поведінки, ігнорування гендерноспецифічних потреб. Автор праці з рецептивної естетики «Читання романсу: жінки, патріархат та популярна література» Дж. Редвей ставить під сумнів думку, що романтичні твори сприяють узалежненню жінки-читача від чоловіка, навпаки, стверджує дослідник, «романтична фантазія – це не фантазія про успішні пошуки надзвичайно цікавого супутника життя, а ритуальне бажання відчувати піклування, любов і власну значущість» [232, с. 83]. Відтак, із погляду автора, читачеві не варто зациклюватися на екзистенційному, не програмувати себе на страх, а лише на естетичне сприйняття твору. Інакше кажучи, людина повинна перейти від читання тексту, який є умовно ізольованим, обмеженим форматом жанру (новелета, нарис, оповідання, повість, роман), до складнішого прочитання простору соціального гатунку. Як бачимо, літературознавець пропонує рецептивну критику в контексті «автор-читач-художній текст» розглядати в ракурсі антропології та феміністичної психології.

І. Жиленко вважає, що «провідним жанром малої прози у жіноч-письменниць є оповідання – етнографічні, різдвяні, соціальні, «оповідки вигнання», оповідання-портрет, психологічні й «детективні» [52, с. 232]. Дослідниця висновує, що в художній практиці українських авторок притаманний пафос страждання, національно-патріотичний та етнокультурний аспекти, що є продовженням традицій, закладених М. Черемшиною, В. Стефаником, О. Кобилянською. Твори, що їх написали жінки, слід розглядати точнісінько так, якби їх написали чоловіки: у складній діалектичній сув'язі – це «культура-текст-читач», причому під культурою

слід розуміти не лише матеріальну, а й духовну, внутрішньо сформовану культуру автора і читача. Головне при сприйнятті жіночого тексту не залишатися наодинці зі своїми думками, враженнями від прочитаного, бажано поділитися з ними у сімейному колі, з друзями, знайомими. Всі читачі певним чином також є романтиками, особливо в процесі «зустрічі» з персонажами прозового твору, а також тоді, коли автор поставив три крапки. Недомовленість автора прозового твору читач сам домислює. Недаремно Дж. Редвей говорить про романтичну фантазію, в результаті якої реципієнт разом із літературним героєм відчуває та відчитує «підкування, любов і власну значущість».

Світоглядні аспекти та жанрово-стильова парадигма творчості жінок-письменниць другої половини ХХ ст. потребує поглибленого аналізу входження української діаспорної епіки в українську літературу, визначення місця у ній, а також наукового потрактування основних жанрово-стильових особливостей великої, середньої та малої прози письменниць. Філогенія креативного себевияву жінок-письменниць охоплює також літературні казки, легенди, окремі автобіографічні твори. Влучні мовленнєві засоби у прозі письменниць підсилюють сприйняття доквілля, творення портретної характеристики персонажів, а художні прийоми такі, як гіперболізація, епітети, метафора, порівняння зчаста співвідносяться зі світом живої природи. У творчості О. Мак, Д. Гуменної, Д. Ярославської у жанрово-стильовій матриці прози прочитується народно-фольклорна естетика, яка ріднить головних персонажів – патріотів-борців за свободу і незалежність України – з героїчними воїнами-русичами, богатирською величчю козаків.



### 3.1. Характерні особливості жанру роману в контексті проблеми дослідження

Ретроспективний погляд на генезу і розвиток роману сягає XII століття, коли у Франції письменники прагнули познайомити читача з античними міфами, оригінальною літературою (компіляції і переспіви – «Роман про Трою», Роман про Фіви», «Роман про Енея»). Термін «роман» зродився на філологічній основі: епічний, твір написаний не латинською, а романськими мовами (французькою, іспанською, румунською, італійською, португальською). В середні віки – лицарські романи, в епоху Ренесансу – пародія на лицарський роман французького гумориста Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Найбільшого розквіту в Європі роман як жанр набув у XVIII-XIX століттях. Україна припізналась із розвитком великого прозового жанру на цілих сім століть. Для цього були різні причини, головна з яких – несприятлива культурно-політична ситуація, колоніальний гніт, заборона російською церквою і царським урядом друкувати і розповсюджувати книги українською мовою. Тому не дивно, що перші романи в XIX ст. Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка друкували російською мовою. Українською ж мовою першим романом прийнято називати «Чорну раду» П. Куліша. За ним – Панаса Мирного, А. Свидницького, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, О. Кобилянської, А. Кримського та ін.

У XX столітті до романістів активно долучалися жінки-письменниці. Дехто друкував твори чужою мовою. Так, бестселером стали французькі романи українки Наталі Саррот (при народженні Наталія Іванівна Черняк, 1900-1999), яка в дитячому віці мешкала в Кам'янці-Подільському, в родині дядька Григорія Шатуновського, матиного брата. Так, вона згадувала у мемуарах «Дитинство» (1983): «Місто, куди ми їдемо, має назву Кам'янець-Подільський. Там ми проведемо літо у мого дядька Гриші Шатуновського, одного з братів моєї матері, який працює адвокатом. Те місце, куди ми їдемо, те, що чекає мене там, пов'язане з прекрасними спогадами дитинства,

спогадами, про які розповідають, зазвичай, з певними нотками гордості» [131]. У восьмирічному віці Н. Черняк виїхала в Париж, до батька, там залишилася жити. Отримала юридичну освіту. В тридцятих роках ХХ ст. надумала стати письменницею. Першу книжку надрукувала 1939 р., далі з-під її пера у світ вийшли романи «Портрет невідомого», «Мартеро», «Планетарій», «Золоті плоди», «Між життям і смертю», «Ви чуєте їх?», «Дар слова», «Ти себе не любиш», які стали окрасою французької літератури, мали вплив на її розвиток. Член Нью-Йоркської літературної групи Патриція Килина (Патриція Нелл Воррен, 1936-2019), перекладач новел В. Стефаніка, М. Коцюбинського, є автором малої прози, надрукованих у часописах «Лос-Анджелес Таймс», «Читачі дайджесту», «Сан-Франциско Хроніка», «Чикагська трибуна», «Міфосфера». Надрукувала кілька англомовних романів, найвідоміший із них – «Бігун попереду» («The Front Runner») [242], що вийшов у Нью-Йорку 1974 року і здобув прихильність у читачів. Авторка реалізувала роман «Бігун попереду» близько 10 мільйонів примірників у всьому світі.

Дослідники романної епіки звертають увагу на неканонічність, відкритість, а відтак жанрову невизначеність роману. Як стверджує О. Ліпатов, «жанрова визначеність роману – в його невизначеності» [94, с. 110]. Тобто наукова інтерпретація роману як жанру літератури є дискусійною і вказує на синонім наративної літератури. Наприклад, у національній традиції східнослов'янської наративної прози термін роман ототожнюється із повістю. Н. Бернадська, досліджуючи проблему жанрових меж роману й повісті, знаменує тезу щодо жанрової дефініції роману, зокрема, «зображення людини як приватної особи у різноманітних вимірах її буття є жанроутворювальною ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку. Але ця риса не є самодостатньою – тільки в поєднанні зі специфічними структурними ознаками (здатністю до численних ретардацій та до виокремлення певних завершених фрагментів як

самостійних цілісних частин, множинність точок зору на основну подію) вона творить теоретичну модель жанру» [15, с. 22].

Таку модель жанру варто унормувати, аби не було двозначних тлумачень, на що звернув особливу увагу Б. Клименко, який слушно зауважує, що окремі дослідники не мають на меті пояснити реципієнтові, чому саме вони вдаються до використання того чи іншого терміна, не завершують фразу до кінця, й абзаци в окремих дослідженнях можна переформатовувати в будь-якій послідовності. Тому, вважає автор, дотримання чітких правил «у використанні термінів, особливо в умовах ревізії термінологічної системи, мала б стати одним із засадничих принципів наукових досліджень» [66, с. 11-12].

На сьогодні літературознавцями розроблена класифікація романних різновидів – за будовою: відкритий діям персонажів та інтенсивний: зосереджений на внутрішньому світі персонажів; за змістом: біографічний, філософський, історичний тощо. За напрямом написання роман відносять до просвітницького, середньовічного, барокового, сентиментального, романтичного, екзистенціалістичного і т. [148, с. 393-394]. Щоправда, за змістом нині в моду увійшли роман-колаж, роман-екфразис, роман-метафора, роман-міф та інші жанрові модифікації, що їх детально розглядає Т. Бовсунівська у монографічному дослідженні «Жанрові модифікації сучасного роману» [20, с. 4].

Погоджуємось із Н. Бернадською, яка висновує думку про те, що «український роман як естетичний феномен характеризує шляхи розвитку вітчизняного письменства, його самобутність, інтегрованість у світову літературу» [15, с. 2]. У цьому, додамо, є також запорука успіху талановитих діаспорних жінок-прозаїків. Завдяки активній творчості в українській діаспорі стали відомі імена авторів романного жанру, серед яких Е. Андієвська («Герострати», «Роман про добру людину», «Роман про людське призначення»), Д. Гуменна («Діти Чумацького Шляху», «Хрещатий яр», «Скарга майбутньому», «Золотий плуг»), О. Звичайна («Страх», «Ворог

народу»), Л. Коваленко (трилогія «Наша, не своя земля», романи «Тиха вода», «Рік 2245»), М. Ласовська-Крук («Дзвінка молодість»), О. Мак («Проти переконань», «Жаїра»), М. Цуканова («Проба»), Ганна Черінь (роман у віршах «Слова»), Д. Ярославська («В обіймах Мельпомени») та ін.

Д. Гуменну цікавила більше історична тематика, Л. Коваленко, О. Мак також не оминали тему історії України, а поряд – тема духовного вдосконалення людини. Так, роман О. Мак «Проти переконань» порушує проблему історичної пам'яті, національної ідентичності, «випадання» України з власного простору внаслідок колоніальної залежності. Розмова з шевцевою Марусею Кобзаренко її співрозмовник і майже ровесник (на рік старший від дівчини) довідався, що старий Кобзаренко ніяк не говорить на російськ, крім москаль чи кацап [109, с. 48]. Звичайно, це авторське версіювання, художня вигадка, бо в тридцятих роках ХХ ст. за такі слова можна було отримати щонайменше три-п'ять років тюремного ув'язнення. Насправді, націоналізм не в тому виявляється, як назвати представника іншої нації, а в глибокій любові до України, рідного краю, високих патріотичних чеснотах, аж до самопожертви, як це засвідчила Небесна сотня під час Революції Гідності у 2014 р.. Прикметно, що європейські цінності поряд з українцями захищали патріоти різних національностей.

Отже, структура романного сюжету поліфонічна, нарація закроена за діалогічним принципом, в осерді якого змальовано протиставлення двох світоглядних систем: релігійної (Григорій Кобзаренко, Маруся) та матеріалістичної (Ігор Березовський), а за філософською концепцією зображення людини і світу – ірраціональної та раціональної, яку можна віднести до компліментарної. Аналізуючи роман, О. Астаф'єв зауважує: «Світоглядна модель Григорія Кобзаренка ґрунтується на позараціональному осягненні трансцендентних смислів, пізнанні світу як «мови Божої». Тому він розмірковує про поняття чудесного, яке відкинули скептики, і найбільшим дивом є для нього людина. Саме втрата вищих сенсів, на його думку, спричинила гуманітарну катастрофу ХХ ст., призвела до заміщення Духу

фальшивими еталонами духовності. Постановка непростих буттєвих викликів та запитань духовно-ціннісного плану пов'язана з позараціональною сферою смислів, зрощенням екзистенції з трансценденцією» [10, с. 27].

Антитетичним світом, з одного боку, є родиною Кобзаренків та окремих персонажів, з другого боку – Ігор Березовський. Контрастність між ними виражена у сповідуванні ціннісних систем. Залучення прозаїком до текстової структури тоталітарного контенту набуває в екзистенційному полі більш радикальної психологічної гостроти, напруги, що зацікавлює читача, мовляв, до якого фіналу дійде суперечка персонажів.

Заідеологізованість твору (Марусю прийняли до технікуму не за знаннями, а за соціальним походженням; будьте обережні при висловлюванні, застерігає Ігор, бо може статися нещастя тощо) свідчить, що О. Мак у такий спосіб засуджувала несвободу, приниження людської гідності в тоталітарному суспільстві. Авторка підсилила думку тим, що під час «репетиторства» Ігор Березовський сказав Марусі: «Може й справді я помиляюся, і ви будете дуже строгою вчителькою, твердо виховуючи дітей на основах марксо-ленінської педагогіки. А тепер пишімо далі» [109, с. 55]. У тексті присутня деяка публіцистичність викладу матеріалу: «...говорити правди не можемо, приймати за правду те, що нас змушують говорити – також ні. Що ж лишається? Мусимо вірити в одне, а говорити інше» [109, с. 61], а також надмірна, іноді штучно натягнена, дискусія про те, що «в майбутній державі для релігії не повинно бути місця, і Божі храми мусять заступити храми науки – інакше не може бути!» [109, с. 164]. Це – з діалектичного матеріалізму, програми і доктрини комуністичної, марксо-ленінської методології.

Означені публіцистично наснажені акорди віддзеркалюють стильовий камертон головної думки, вияскравлюють внутрішній голос персонажа, який переймається долею свого покоління в країні, що на кістках власного народу задекларувала побудову «щасливого» майбутнього – комунізму. Ігор зчаста таким чи іншим чином «зомбує» студентку педагогічного технікуму, яка не

проявляє власної ініціативи, щоб знати більше, тож внутрішньо такий феномен призводить учителя до злоби, негативної думки про ученицю. Але твір є видом мистецтва, тому категорія естетичного прочитання роману має свою природу прекрасного: прекрасний зовнішній світ і внутрішній світ людини, що вигранює, наче в калейдоскопі, різними кольорами, переливається відтінками, і така гама почуттів впливає на читацьке сприйняття тексту. Повчально-дидактичними для реципієнта є формулювання дискусійних положень персонажів, у чому, безперечно, вловлюється образ письменниці, її світоглядна настанова. Маруся в житті виявилась стійкою до недолі, зміцніла духом, від батька перейняла християнські цінності, звичаї і традиції. Ігор же, йдучи за Ніцше, казав, що Бога нема, «нема!– крикнув роздратовано. – Нічого не просякнене його Духом, бо Дух не існує, а існує лишень матерія!.. Але саме по закону матерії ми таки будемо «вічні»!..» [109, с. 95-96].

Саме зрощенням екзистенції з трансценденцією, матеріалістичний світогляд Ігоря, за авторським версіюванням, Ігор зіпсував свою долю. Апофеозом світоглядних протиріч для Березовського звучали слова Марусі, яка наче докоряла ровеснику, що за двадцять років їхнього знайомства він так і не спромігся вибудувати концепції національної ідентичності. При зустрічі Маруся звинувачує чоловіка в «злочині», бо, мовляв, своїм світоглядним ригоризмом призвів до смерті її батька, «убив спочатку віру в тебе, убив віру в мене, а потім уже його самого. Ти є звихненим злочинцем, Березовський, і тому ти не маєш права не то що виховувати, а й підходити близько до молодих незіпсованих душ». О. Мак розкрила ідейну поразку матеріалізму, вивищивши ідеалізм, в основі якого переважає ідея духу, її симпатії – на боці Платонічного реалізму, який постулює існування метафізичних ідей.

За змістом, роман О. Мак «Проти переконань» є філософським. У ньому порушено світоглядні, культурологічні, суспільні, політичні проблеми буття людини, боротьби нового і старого, зіткнення протилежних думок

різних поколінь. Дослідниця І. Голоднюк стверджує: «Результатом акультурації традиційною українською культурою елементів модерної є реорганізація першої, що проявляється в патернах запозичення (acceptance) (Ігор) та відкидання (reaction) (Маруся) нових культурних домінант. Поза сумнівами, проблематика роману є глибокою, складною, актуальною і знаковою в історіо- та націософському дискурсі української літератури ХХ століття» [34, с. 348].

На думку О. Астаф'єва, роман «Проти переконань» репрезентує релігійно-християнське світовідчуття авторки. Він збудований за діалогічним принципом: в його основі протиставлено дві картини світовідчуття – релігійно-духовну, що символізує родина Кобзаренків, і раціонально-матеріалістичну в особі Ігоря Березовського. Ідейні розбіжності персонажів породжують конфлікт, спровокований на тривалу дискусію, що визначає подальше життя літературних героїв, їх екзистенційно-моральні переживання. Принцип розуму в концепції Березовського є універсально-безособовою силою. Звільнення людини від влади надособистісного – ідея-фікс персонажа, вона жодного ціннісного навантаження не має» [10, с. 27]. Прикметно, що подібні ірраціональні світоглядні тенденції були характерними для повоєнного покоління письменниць Л. Коваленко, О. Копач, І. Савицької та ін.

Історичну проблематику розкриває на сторінках роману «Золотий плуг» Докія Гуменна. Роман наділений рисами автобіографізму, в образі Гаїни Сай легко впізнати портретну характеристику самої Д. Гуменної. Молоді науковці-історики Микола Мадій і Гаїна Сай – романтики. Працюють над книжками, вивчають археологію, готуються вступити в аспірантуру. Читають і лише поглядами зустрічаються. Одного разу Мадій розмовляв на вулиці із приятелем Василем, а їм назустріч іде Гаїна Сай. Василь легко уклонився. На слова приятеля, чи знає він цю дівчину в картатому пальті, відповів позитивно. Але в авторському відступі, роздумах Василя прочитується сегмент автобіографії Д. Гуменної: «Це правда, що Гаїна Сай

кінчила в одному році з ним літературний факультет... Ну, ще пам'ятає, що вона щось там надрукувала, щось із нею трапилось – неприємна історія... Чи то куркулька, чи то репресовані родичі. Словом, із підмоченою репутацією» [36, с. 24-25]; «Куркульське охвістя, рупор дрібної буржуазії, дрібнобуржуазна націоналістка, – а він ще питає!» [36, с. 29].

Подібні контенти інформації з автобіографічної канви письменниці зустрічаємо в ліричних відступах, діалогах (сс. 30-31, 200, 242-243 та ін.). Як і в романі «Проти переконань» О. Мак, так і в романі «Золотий плуг» Д. Гуменної спостерегли, що прозаїк іноді вдається до публіцистичного прямолінійного опису подій, наближеного до нарисового жанру: «Цими днями має бути затвердження в аспірантуру. Микола спокійний, та не дуже. Що то вирішать там нагорі, де й керівник катедри не має голосу? Затверджує нових аспірантів Наркомат освіти, але фактично тих, кого затвердив відділ науки при Цека партії» [36, с. 46]. Головних персонажів роману письменниця наділяє рисами порядності доброти, гуманними поглядами на світ, вони вміють співчувати іншим і готові прийти на допомогу кожному.

В епічному творі авторка оминає естетику трагічного, але проте у розмислах персонажів, авторських відступах – широчінь сфери прекрасного умовно на вербальному рівні переноситься у світ сьогодення. Романіст апофеозно, піднесено прославляє давню історію України з тим, щоб повернути сучасне покоління до втраченої пам'яті, уберегти від затирання правічних звичаїв, традицій і культури слов'ян, які своїм корінням сягають Трипільської доби. В розлогих роздумах молоді дослідники історії України зазирають ще в давніші часи. Відчувається, як у Д. Гуменної фемінні риси характеру втілилися в мові Аріядни. Вона у дискусії «нетерпляче сказала: «Ах, мене зовсім не обходить «десь»! Я говорю про Україну й кажу, що довгий час співжиття громад мисливців на мамута, з матір'ю-покровою на чолі, – підклад, що на ньому зросла сьогоднішня етнічна цілість України. Може це на перший погляд видається фантастичним, як мені колись очі Тарас, але це з оіньяку й до сьогодні на цій землі живе й квітне неугасний культ:



культ Матері» [36, с. 199-200].

Таким чином, у романі, наче в кінострічці, персонажі переносяться з однієї історичної епохи в іншу, і якби не ліричні відступи, тропеїчні засоби, то реципієнт, прочитавши роман, наче побував на лекції з археології, давньої історії України. Прикметно, що читача заінтриговують філософські ремінісценції автора про людину, яка дошукується істини і намагається зберегти спадкоємність поколінь, залучаючи до цього слова-символи такі, як бик-сонце, арії, бог Ай, Ярило та інші, що вказують на прадавні вірування слов'ян.

Гаїна Сай – інтроверт, зосереджує увагу на своєму внутрішньому світі, зчаста розмірковуючи про минуле України з проекцією-порівнянням із сучасністю, про реальне довкілля, духовність людини, філософські категорії добра і зла. Людина в романі Д. Гуменної прагне розкuttя душі, свободи мислення, яким сповнений внутрішній світ, демократичні та гуманні аксіологічні параметри. Її персонаж розмірковує над утвердженням у світі добра і зла. Екзистенційно-езотеричні роздуми, за версією прозаїка, – це внутрішнє сонце посеред невиразного, сірого животіння в добу сталінізму. В авторському відступі споглядається Я-его центрального героя твору: «Виступає ця володарна Я і думає про цю малу я з малої літери та з мімозистою вразливістю, як про пацієнта лікар. І ця Я анітрохи не заражена стражданням маленької я. Все цікаве стає, наче вперше побачила, прибувши з іншої планети. Все яскраве кольористе... І ця невразлива велика Я не знає ні страху, ні втоми, ні камінного мішка самоти» [36, с. 286].

Отже, єдність Я зі своїм призначенням зумовлює єдність світу. Духовність Гаїни Сай конститується з вибором власного світу, долі, ролі індивіда в суспільному житті. Гармонія, єдність Я внутрішнього сприяє єдності зовнішнього світу відповідно до свого покликання, сенсотвірної активності поведінки, сформованих морально-етичних, світоглядних концепцій особистості.

Зовсім інших жанрових параметрів набуває роман Л. Коваленко «Рік 2245», який порушує мілітарні проблеми у незвичній формі – фантастичного художнього світу. Сюжет роману закреслений на уявному пульсуванні думки, що не відповідає реальному, образ персонажа вибуває за межі мімезису, твориться в умовах «нового світу» за своїми постулатами. Інтригуючою є назва роману, іменник із цифровою позначкою є образно символічним кодом, який дешифрує, відзеркалює в концентрованому сегменті узагальнену художню систему епічного твору. Авторка умовно переносить читача у рік 2245 і через науково-фантастичні візії передає двосвіття добра і зла. Фантастична умовність, вигадані картини-візії застосовані письменницею, аби реципієнт за допомогою художніх засобів краще усвідомив, переосмислив дійсність, зрозуміліше сприйняв головну думку прозаїка-фантаста.

Заголовок є образно-символічним контекстом твору, що концентрує, вбирає в узагальненому вигляді художню систему. Письменниця обрала форму передачі двосвіття через науково-фантастичні картини-візії. Зав'язка роману традиційна й неодмінно зациклена на негативному персонажі, яким є росіянин пілот Іван Ранцев, що потрапив у катастрофу. Людмила Коваленко пов'язує цю неординарну подію з утопією, яка поступово трансформується в творчий ритм романіста, оживляє науково-фантастичне художнє полотно. Наукові фентезі, чудеса розпрозорюються через описи нестандартних засобів електроніки, роботів, висвітлення на екрані-моніторі всілякої інформації в Країні Дітей (умовна назва), електронних літальних апаратів, своєрідних приборів, різноманітного приладдя. І ось на екрані з'явилися пілоти, їх порятували чийсь руки, від чого були подивовані пілоти. Коли Ранцев падав, то абсолютно не усвідомлював простору, де небо, а де земля, де верх а де низ [67, с. 7].

Льотчиків у повітрі плавно підхопили чийсь руки й обережно опустили на землю. Антитетичний текст увиразнює контрастність добра і зла, СРСР і країн Заходу, тоталітаризму і демократії, самодержавства, монархічної системи правління і цивілізації. Замість подяки Ранцев уособлює зло,

тоталітарне мислення, бо коли покидав літак, то прихопив із собою бомбочку, яку сховав у кушах. Він хоче підірвати Країну Дітей, у якій панує справжній комунізм. В цій фантастичній країні немає ні грошей (сила зла), ні магазинів, ні керманічів держави, проте панує справжня дружба, взаєморозуміння, підтримка один одного.

Письменниця перенесла владу Країни Дітей в образи електронних літальних апаратів настільки, що вони не те, що дії кожної людини бачать на табло, вони ще й думку кожної людини дешифрують, а тоталітарне мислення й поготів – окремі сигнали подають. Та про таке ще не знає Ранцев, не здогадується й тоді, коли подумав, який сьогодні день, і на табло одразу ж засвітилась інформація: 21 September, 2245. Електронні засоби – це ігровий простір у художній структурі роману, а ілюзорні люди є антисвітом реальності. Їхні помисли не войовничі, не творять зла нікому, навпаки, ізолюють тих, хто прагне чинити зло. Такий ігровий, психологічний конструкт у романі відіграє центральну роль: указує людині справжнє її призначення на землі – творити добро, щоб світ подобрішав, поборов силу зла, бо ніхто не може двом господарям служити, як мовиться у Євангелії від Матвія. У ній чітко написано «Не можете водночас Богові служити і мамоні» (Мт. 6, 24). Мамона в перекладі з арамейського означає багатство, яке людина нажила нечесним шляхом.

Внутрішній світ головного персонажа і світ його побратимів є полярними полюсами. Їх чотирьох врятували електронні літальні апарати і лише один із них – Іван Ранцев – нечесним шляхом нажив бомбочку, якою прагне тримати у страхові всю Країну Дітей, щоразу анафорично, рефреном промовляючи «Ох, і гахну ж!». Він демонструє тоталітарне мислення, мілітаристську риторіку, позицію сили, прагнення війни. Але фантастика підсилюється містиккою, бо Ранцеву ніяк не вдається виконати свій злочинний намір, хтось відвертає від лихого, якась надприродна сила скеровує його помисли і дії в інше русло. Містика у реципієнта пробуджує інтерес до наукової фантастики, водночас інтригує таємничістю, породжує

передбачення, інтуїтивні почуття.

Крім пілотів-туземців, у романі введено образи персонажів Петрика, Лексі, мешканців Країни Дітей, що живуть за законами природи, краси, випромінюють добро. Л. Коваленко образ Ранцева передає як ледаря, він звик до стереотипного мислення, ні вчитися, ні працювати фізично не хоче. У розмові з Петриком лукаво спитав: «Коли у вас учаться? Коли женяться?.. Все навиворіт проти нашого». На ці слова хлопець відповів: «А то просто. Років до 14 дитина лишається в родині. У років 15-16 їде до дальшої науки і спорту. Там перебуває до 25-27 років... Після того 5-7 років мандрує по Землі, знайомиться з людьми, звичаями, професіями. У 33-34 відбуває 2 роки обов'язкової державної праці. Після того починає жити самостійно» [67, с. 107]. В ілюзорному прочитується прихований смисл, дешифрування якого привідкриває завісу іншого світу, де немає, як на Землі, хаосу, увесь процес, за авторським версіюванням, запеленгований в електронних засобах, які уособлюють закон природи. Отже мешканці, подолавши стереотипне мислення й існування, у Країні Дітей живуть за законами природи.

Іван Ранцев бунтує, він прагне здійснити свій чорний задум, знищити людей цієї прекрасної країни. Для цього викрадає літак, прихопивши бомбочку, зі словами «Ох, і гахну ж!». Та не встиг Ранцев як слід злетіти, як відчув, що повітряна машина починає падати, а в нього ж немає парашута. Тільки подумав, як «в цей час дві еластичні руки раптом обняли його ззаду за стан, – і він злякано озирнувся. Нікого не було тільки дві еластичні присмочки висунулись з-поза сидіння і тримали його міцно на місці» [67, с. 206]. Замість подяки людям, які подарували йому життя, персонаж весь час протестує. У цьому протистоянні, внутрішньому протиборстві уся трагедія людини, що засвідчує кризу індивіда. Один супроти всіх – це нонсенс, злам душі, врешті часткова втрата психічної рівноваги.

Коли пілот легенько приземлився, помітив, як на нього з екрана дивилися очі (містика. – *В. К.*), вони оглядали всіх, тільки Ранцева ігнорували. Очі давали йому можливість ще раз озирнутися довкола,

переосмислити своє минуле, ставши на праведний шлях. Він таки дійшов до думки про те, що серед цього люду не прижився, усамітнися: «І тут Іван усім єством зрозумів, що він не має нічого. Не має нічого, що міг би показати тим очам. Як своє. Він порожній і нецікавий. Хіба тільки злість в ньому. І ця злоба – то є він» [73, с. 38]. Означена ілюстрація красномовно характеризує образ персонажа, який прагнув панувати над світом засобами військової сили, а не розуму, що ним природа наділила кожную людину. Його повертає на добру життєву дорогу Степан, який у розмові популярно пояснює: «Хто хоче завдати людям муки, щоб у майбутньому жилось добре – той небезпечний брехун і злочинець. Людина живе тепер і тепер повинна бути вільна, здорова і зі спокійним духом» [67, с. 74].

У процесі аналізу переконуємось, що авторка, застосувавши різновекторні філософські діалоги, роздуми персонажів, допомагає читачеві сприймати добро і зло через різні світогляди й порівняти, що майбутнє людства таки не у насильстві людини людиною. В процесі взаємопорозуміння, взаємодопомоги мусимо зберегти сьогоднішній світ в ім'я майбутнього, бодай 2245 року, в якому здійсниться фантастика Людмили Коваленко. Людство до того часу розвине електронні засоби, і ми оселимося на Місяці чи на Марсі, назвавши наше поселення Країна Дітей, тобто – Країна Молодості. А молодість уособлює романтику, мрію, яка нікому не шкодить, бо при належному плануванні і розбудові внутрішньої культури, мрія завжди здійснюється.

Романом «Рік 2245» Л. Коваленко засудила спробу світових лідерів розв'язати третю світову війну. Прозаїк художніми засобами уможливорює реципієнтові, ставши ніби збоку, глянути на порушену проблему й належно осмислити тему мілітаризації, яка призведе до хаотичного світопорядку, а при застосуванні ядерної «бомбочки», що нею розмахує Ранцев через власну трансцедентність (знання про незнання), – призведе до загибелі цивілізації. Світоглядна трансцедентність, ніцшеанська зневіра в цінностях людини, впертість характеру при спробі нашкодити людству врешті-решт призводять

Ранцева до загибелі, яка вправно виписана романістом, умовно ідеалізує перемогу добра над злом, а онтологічний ключ відкриває сторінку розуміння того, що інобуття позбавляє людину від земних мук, людину яка не усвідомлювала знакової несумісності ідеалу та сутності, простої морально-етичної культури співжиття Я з Іншим (суспільством).

Отже, нами проаналізовано філософський роман «Проти переконань» О. Мак, історичний – «Золотий плуг» Д. Гуменної, фантастичний – «Рік 2245» Л. Коваленко, в результаті чого з'ясовано, що стиль письменників як художня закономірність зумовлений їхнім умінням використовувати мовно-стилістичні ресурси, а також стилетвірні чинники, до яких відносимо обрану тему та її реалізацію, проблему, жанровий канон, світорозуміння, світосприйняття, світогляд автора. Стильові чинники прочитуються крізь призму композиції, архітекτονіки роману. Роман Д. Гуменної швидше всього нагадує розімкнуту композицію, де кожен підрозділ має свою мікротему і яка водночас доповнює фрагментарно центральну історичну тематику, але кожна по-своєму, авторські відступи постулюють своєрідний педагогічний ригоризм у формі лекції-уроку історії. На нашу думку, така різновекторність, фрагментарність, монтаж мікротем, авторські розлогі підтексти закроєні у дисгармонії. Романи «Проти переконань» О. Мак, «Рік 2245» Л. Коваленко створено за законами замкненої композиції, в яких майже з перших сторінок виписано розгорнутий конфлікт, фабула представлена основними сюжетними компонентами, пропорційністю ліній. Такі романи легко читаються, сприймаються, а текстове наповнення кожного підрозділу переосмислюється, відкладаються у пам'яті реципієнта як рівнозначні, гармонійні.

### 3.2. Взаємодія ліричного й орнаментального стилю в жанровій організації повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної

Проблему дифузії жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі української діаспорної письменниці Олени Звичайної (Дельгівської, 1902-1985) літературознавці досі не аналізували. Занурившись у художній світ епічного твору, відкриваємо жанрово-стильову взаємодію у ракурсі орнаменталізації та ліризації нарративного дискурсу (за повістю «Селянська санаторія»). Деякі аспекти художньої практики Олени Звичайної знайшли своє обґрунтування у рецензіях Г. Ващенка, Ю. Григорієва, літературознавчих працях С. Журби, С. Ленської, С. Луцій, В. Мацька, В. Просалової та інших дослідників. І. Фізер радив інтерпретувати стильові особливості художнього твору «з перспективи синтетичного поєднання їхньої текстуальної наявності та їхнього понятійного осмислення» [172, с. 162].

Жіноча проза українського зарубіжжя увиразнюється оригінальністю орнаментального та ліричного письма, що розкриває характер експресії історичної правди, розпрозорює їхній індивідуально-творчий хист. Орнаменталізм характеризує ліричну прозу Іванни Чорнобривець (Сулими-Блохин Олександр), О. Драгоманової, Д. Гуменної, О. Звичайної, О. Мак та інших. У ході дослідження виявлено, що орнаменталізм не співвіднесений з тим чи іншим стилем, він репрезентований компонентами, котрі підпорядковані мистецькій меті, зокрема, для підсилення емоційного впливу на реципієнта.

Повість О. Звичайної належить до розповідного епічного жанру. А. Юриняк характеризує її як «невіршований твір з широким, розгалуженим сюжетом, що дає авторові можливість повнішого втілення в мистецьких образах власних думок і переживань» [193, с. 5]. Розкриваючи психологічні реалії внутрішнього стану персонажа повісті «Селянська санаторія» О. Звичайна намагалася органічно поєднати переживання людини, яка

переосмислила вплив ідеології тоталітарного режиму на людину з натуралістичним відтворенням невтішних подій, репресій і голодомору, нищенні українського народу. Художніми засобами прозаїк крізь психологічні параметри, екзистенційні порухи душі персонажа розкриває механізм наступу більшовизму на свободу, громадянські права. Такий механізм зображено у ракурсі антиукраїнської пропаганди, наступу і нищення спершу інтелігенції (справа СВУ), зати́м – селянства під ярликом «українських націоналістів» і репресій «ворогів народу», аби показати свою антигуманну силу, щоб народ добре засвоїв, хто в домі господар – не народ, а більшовицька влада, яка оголосила курс на побудову комунізму в окремо взятій країні з аббревіатурою СРСР. Таку тенденцію в художній прозі письменниці помітила С. Ленська, яка у статті «Антитоталітарний дискурс у малій прозі Олени Звичайної» вказує і на автобіографізм її творів, адже її чоловік М. Джуль був репресований як учасник національно-визвольних змагань, покарання відбував на Колимі. Тому дослідниця резюмує: «Автобіографічна основа притаманна більшості творів Олени Звичайної. Псевдонім, вибраний письменницею, декларує невіддільність її особистої долі від трагедії українського народу» [93].

Незважаючи на віддалений простір життя авторки на чужині, повість «Селянська санаторія» написана українською літературною мовою, а залучення до художнього тексту синтезу мистецтв, авторських ремінісценцій лише підсилює історичну правду в художньому обрамленні. Прозаїк розкриває в образі члена партії з 1917 року Ольги Петрівни (її рік вступу до більшовицької партії підкреслено звучить рефреном упродовж твору як стилістичний прийом) прозріння, що йшла не тим шляхом, куди її спроваджував батько, сільський фельдшер. Але молодість і романтика революційних подій взяли гору, і вона відкинула моралізаторське повчання рідної людини. Запізнене каяття перед студенткою Уляною, її землячкою з Полтавщини, у кримському санаторії для туберкульозних – то сповідь про змарновані молоді роки, спам'яталася, що у житті йшла не тим шляхом. За



непослух батька тепер спокутує гріхи, через невиліковну хворобу покидає білий світ. З нашого погляду, дослідниця С. Журба про антитоталітарну проблематику у творчості О. Звичайної висловила влучно: «Для творів письменників діаспори характерне звернення до екзистенційних проблем: життя і смерті, самотності, відчуження, межового буття людини у тоталітарному світі, осягнення сенсу буття, свободи відповідальності. Превалюючим для Олени Звичайної... стало екзистенційно-філософське осмислення буття людини у часи голодомору, змалювання антигуманної сутності радянської влади й проголошуваних нею фальшивих гасел, розвінчання «процвітаючого» радянського суспільства» [54, с. 112-113].

У повісті діалогічний словесний контент наповнений історичною правдою про радянську дійсність з її затуманеними гаслами. З уст члена партії 1917 року звучать ноти звинувачення комуністичної системи, яка її спритно використала у потрібний час, а тепер, коли вона захворіла, викинула на задвірки історії. Комуністка прозріла, шкодує, що була у тих рядах і сприяла нищенню приватного сектора, закликала вступати в колгоспи, прозріла після того, коли партією цинічно був організований штучний голодомор українського сільського населення. Треба було, щоб мільйонні жертви невинних людей підштовхнули жінку до усвідомлення батькових слів: прихід до влади більшовиків спричинить для України велику біду.

Художній світ письменниці естетично наснажений, ліричний, тяжіє до орнаментальності. Зауважимо, що без поетичних компонентів важко досягнути ліризму. Мовний орнамент як стильовий прийом присутній в окремих частинах повісті, характеризується експресією, автобіографізмом, створює поліаспектні підтексти, увиразнює певні лейтмотиви, свідоме сприйняття персонажем світу, просторово-часові виміри, посилює впливову функцію художнього слова на читача – функцію сугестії (навіювання), вказує на додаткові смислові алюзії, передчуття, звернені до емоційної сфери. Ліризація тексту реалізується на рівнях жанру, образу автора і його присутності у творі, тематики, художнього моделювання системи

персонажів. На думку В. Мацька, чітку межу між ліричною та орнаментальною прозою визначити важко, однак, пояснює дослідник, мовний орнамент у прозовому творі уможлиблює вийти на лінію буття, філософський рівень, доповнити, змінити чи розширити масштаб зображення картини світу, а «лірична проза «вказує» на позицію, відношення наратора до життя, його думках, переживаннях, відчуттях» [117, с. 265].

Мовний орнамент підсилений психологічною розповіддю про невтішні картини 1933 року в Харкові. Біля магазину «Торгсін» у поросі лежить знесилений від голоду чоловік, стогне від фізичного і морального болю, але на нього ніхто не звертає увагу. Чоловік помер від байдужості сторонніх: «Своїм стогоном він не порушує більше радісної симфонії яскравого весняного дня! Хіба що вигляд його декому зіпсував настрої... Але з цього боку нема небезпеки, бо на нього ніхто не дивиться: змінно-рухливий натовп завмер у лакомому спогляданні харчів на вітрині, і байдуже йому до того, що робиться... під вітриною...» [57, с. 8].

Ліризацію повісті «Селянська санаторія» підсилюють кольори, звуки, фарби, запахи, графічні і пейзажні лінії. Їх читач може уявно сприймати, «почути», переосмислити. А в авторській креативній можливості вони художньо трансформуються, аби стати сутністю адресата (реципієнта), який зміг би виразніше сприйняти складну динаміку думок, почуттів письменниці, що майстерно розкриває настрої персонажа засобами тропеїзації, стилістичного прийому – рефрену: «Гуде вітер, стогне море. Розбиваючи хвилі об скелі... Гнуться лози виноградників слухняно й запобігливо, – гнуться саме в той бік і так низько, як наказує їм вітер-буян...

Гуде вітер, стогне море, високі хвилі рвучко поспішають до берега – до скель, щоб розбитись... Щоб розлетітись перлистим каскадом сріблястих краплин і знову тікати назад...

Гуде вітер, стогне море, гнуться слухняні лози виноградників... Гнуться пальми – кокоси та фініки, гнуться олеандри, ліяни, цитрини та лаври... Та не гнуться стрункі кипариси: вони стоять високі, горді, прямі та негнучкі, вони

чорніють, чітко вирізьблюючись на тлі ясної кримської ночі, неначе ті молоді черниці, що присвятили себе й свою молодість Богові, і буйний вітер кохання ніколи не зрушить їх. Чи ж можна їх зломити? Можливо. Але зігнути – ніколи! Гордими чорними силуетами оточують вони стару віллу на березі моря...» [57, с. 17-18].

Повторення окремих лексем (в О. Звичайної дієслово «гнуться»), групи слів («Гуде вітер, стогне море»), повторення однієї і тієї ж картини природи надає ліричному текстові ритмоформули, динамізму. Відтак рефрен міцно входить у композиційну структуру, він у тій чи іншій лексичній формі постійно повторюється для того, щоб зосередити увагу читача на головній думці, темі. Рефрен виконує композиційну роль, тісніше поєднує компоненти тексту, вказує на порівняльний аспект людини і природи.

У проілюстрованому матеріалі бачимо обірвані фрази, недомовленість. Така обірвана розповідь підсилюється розмислами оповідача у кожній із трьох однакових повторів новою думкою, враженням, почуттям. Але останній абзац ліричної нарації сповнений смисловим змістом, лакунами, філософськими максимами про сенс буття, що закладені в реченнях про силу природи в образі кипарисів: «Чи ж можна їх зломити? Можливо. Але зігнути – ніколи!» [57, с. 18], – безапеляційно розмислює оповідач. Ось у цих роздумах, повторях закладено головну антропоцентричну загальноприйнятую аксіому: народ можна зігнути, але ще нікому не вдавалося зломити волю, силу духу у його прагненні до свободи, незалежності.

Як бачимо, внутрішній світ дівчини-полтавчанки Уляни, яка приїхала до санаторію лікувати туберкульоз, передається станом неспокою за майбутнє особисте життя і життя українського народу у Країні Рад, де панує, за версією письменниці, більшовицька «дика сваволя, яка не знає меж», де на кожного інакомислячого чатує небезпека. Для увиразнення Я-его у ставленні до Іншого авторка застосовує порівняння не прямолінійно, а закодовує в образі природи. Ніжний душевний стан протиставлено стихії,

вітрові. Така антиномічність чіткіше увиразнює експресію, відповідний чинник суб'єктивного світосприйняття, його переосмислення.

Рефрен авторка використовує й в епілозі. Лікар Підгаєцький, вилікувавши Улянку, одружився з нею. Але не довго тривала сімейна ідилія, бо наприкінці 30-х років його заарештували за український націоналізм (нісенітниця, бо наче українець повинен підтримувати не свою, а іншу націю, відмовившись від свого коріння родового) і відправили на Колиму. Там бригадир його побив до смерті за невиконання норми. Трагічну картину підсилюють явища природи, сонорний вигук із вкрапленням тропеїзації – порівнянням, епітетами, метафорою: «В-в-гу-у-у! Гу-у! Гу-у!– мов лютий звір, реве пурга на Колімі – «планеті»...

Ш-ш-у-у! Ш-ш-ш! – мертвим шелестом зловісно шепочуть непроглядно-білі хмари сухого і гострого, мов голки снігу, що їх несамовито несе оскаженілий вітер у дикій сваволі, яка не знає меж...

Гу-у! Гу-у! – реве пурга, стрясаючи стінами новозбудованої амбулаторії табору примусових робіт НКВД, на золотокопні «Ледяной», – письменниця додала до рефрену екзистенційний компонент, – «Скріплена цупкими пазурами, нечуваного в Україні, морозу, люта колимська хуртовина-пурга сіє довкола смерть...» [57, с. 213].

Проілюстрований матеріал переконує, що О. Звичайна, застосувавши стилістичну фігуру, підсилила експресивно-виражальні доміанти художнього тексту влучним слововживанням, надавши йому образної художності. Естетичне мовлення графічного малюнка спонукає читача до роздумів над сенсом буття, адже саме в логосі закладено глибину самої сутності онтології, антропологічні концепти істини, що її прагне віднайти Уляна, героїня повісті «Селянська санаторія».

Авторка змалювала світ у контрастній оболонці, в такий спосіб підвівши читача до осмислення протиріччя буття в найрізноманітніших життєвих ситуаціях. Досягненню художнього ефекту сприяють вдало виписані образи персонажів, позитивних і негативних, їхні помисли і дії емко

увиразнююють двосвіття, поляризацію, настрій, явища, почуття, особистісне і суспільне. Важливу роль у ліричному тексті відводиться колористиці, звуковому інструментуванню тексту, відтворенню автором вражень від дійсності засобами синтезійності, одоративних епітетів, які характеризують предмет за запахом, нюхом, смаком, дотиком: «Ольга Петрівна з Улянкою минають величавий, суворий, похмурий будинок, виконаний виключно в тонах жалоби й печалі: чорні та брунатні кольори в своїй взаємодії разять глядача і надто різко контрастують з радісно-буйним доквіллям... Осяяна сліпучим промінням весняного сонця, багата, яскраво-зелена кримська рослинність, прозоро-блакитна безодня неба без єдиної хмарки, і вітрець – тихесенький і пестливо-ніжний... Він лишає на губах ледве вловимий смак солі і запах олеандр, цитрини і ще якихось дивних квітів, назви яких Улянці невідомі...» [57, с. 59].

Текст характеризується манерою лірико-філософського споглядання. Прикметно, що у повісті образ рефлексуючої індивідуальності простежується крізь ледь помітні інтонації змінного настрою, а також ліричну сповідальність. При цьому в ракурсі узагальнення прочитується автобіографія душі, ледь вловиме зрощення ліричного «я» з біографією автора. Можемо констатувати, що повість «Селянська санаторія» Олени Звичайної явила перед читачем лірико-психологічну прозу. Письменниці вдалося художньо відтворити світ, людські характери, образи засобами тропеїзації, привернувши увагу реципієнта до майстерно окреслених відтінків, деталей і на слуховому, і на зоровому рівнях. Ось як прозаїк описує картину відвідувачок прокурора, чиї чоловіки засуджені на різні терміни тюремного ув'язнення, але повідомлення про судові вироки не дали на руки: «Високі чорні двері – мовчазні, суворі й неприступні... На тлі бездоганно-білої стіни вони ніби пнуться вгору, досягаючи годинника. Вони вперто замовчують якусь таємницю, і жодна жінка не сміє дотикнутись до їх блискучої металевої ручки. Стандартний канцелярський годинник, демонстративно виставивши своє кругле, як повний місяць, обличчя і гордо

тримаючи його над припишклим натовпом, ритмічно відмірює хвилину за хвилиною... І всім без винятку жінкам здається, що він занадто мляво відстукує секунди...» [57, с. 204].

Як бачимо, в авторській інтенції метафорично опредмечені дії (двері... пнуться вгору, замовчують якусь таємницю, годинник... ритмічно відмірює хвилину) художньо трансформуються в образи і в контекстуальному просторі стають своєрідною людською сутністю. У повісті згруповано предмети задля того, щоб реципієнт всеохопно, ємкіше, об'ємніше відчитав дискурс думок і почуттів автора. Моделювання закритого ліричного простору (приймальні прокурора) сприймається свідомістю читача як образ тоталітарної системи, причому авторка підсилює його контрастною колористикою, вводячи в структуру оповіді чорний і білий кольори, як динамічно протиставні: чорний уособлює силу зла (чорні двері сумні і неприступні), а білий – добро у збірному образі трудящого люду, жінок безневинних «ворогів народу». У символіці темних тонів авторка втілила власну позицію, виражену антитоталітарним мотивом, що є наскрізним у творі. У творі реципієнт натрапляє на чимало умовностей, домислів, без яких художній твір не був би мистецьким, а події сприймалися б у буквальному смислі. Таку тенденцію у прозі помітив М. Ткачук, який зауважує: «На умовності базується наша згода всевідання автора прозового твору... його художній домисел, який буває правдивішим від емпіричного. Так виникає умовна, ілюзорна, фікційна, умовна дійсність» [164, с. 526].

Олена Звичайна зчаста вживає слова у переносному значенні, підсилюючи художній текст синонімами, антонімами, порівнянням, а структуру метафори розширює епітетом, порівнянням («годинник, демонстративно виставивши своє кругле, як повний місяць, обличчя»). З приводу переходу від прямого значення слова до переносного, аналізуючи прозу І. Качуровського, В. Мацько зазначає: «Метафора сприяє письменникові творити самобутні новаторські образи... сприяє рухомості подій, докільля, що їх зображено в тексті, і надає прозі І. Качуровського

естетичного смаку, який допомагає читачеві, занурившись у художній текст, правильно оцінити дійсність крізь призму естетичних категорій і супроводжується естетичним осяянням» [118, с. 9].

Подібну тезу науковця можна сміливо перенести на художню практику Олени Звичайної. Письменниця застосувала стилістичний прийом алюзії про таємні судові ухвали «трійкою», зацентрувавши увагу читача на означеному антитоталітарному мотиві в ракурсі зображення предмета – двері «вперто замовчують якусь таємницю» [57, с. 204]. Метонімія вказує на прокурора, який усе знає, але таємницю радянського судочинства не розкриває, бо він і сам є учасником беззаконня.

Таким чином, орнаментальний текст демонструє майстерність письменниці, яка тяжіє до застосування щедрого мережива тропів. Її мова вирізняється багатством лексичного потенціалу, синтаксичним розмаїттям. Орнаментальний текст відображає сюжетне співвідношення у ставленні до оповіді, а ліричний – впливає на психіку особистості, почуття, думки, формує у читача естетичне сприйняття, споглядання, естетичну уяву. Ліричний стиль демонструє різновид суб'єктивної форми образності, породжений креативною інтенцією автора, вказує на характер нарації, особливості художнього тексту.

Дифузія ліричного та орнаментального у прозі письменниці увиразнює оригінальність жіночого письма. Орнаменталізм представлений асоціативністю думок, образів, вишуканістю мови, багатством метафор, порівнянь, інших художніх засобів зображення. Думки, внутрішній світ персонажів розпрозорюються поетичною формою письма, протиставленням, контрастністю, що підсилюють експресію. Ліричне письмо постає в найрізноманітніших виявах відтінків, зображенні пейзажних малюнків, що дозволяє авторові повісті краще відтворити рух, плин часу, підсилити образи, риси характеру персонажів, їхній внутрішній світ, почуття. Пейзаж у повісті є частиною сюжету і колоритно доповнює розвиток подій у формі незначних вкраплень, які прив'язні до фрагменту чи конкретної ситуації.

### 3.3. Стилєва специфіка і поетика повісті «Сніжинки в хуртовині»

Алли Цівчинської

Ім'я А. Цівчинської сьогодні призабуто, її художня спадщина досі залишається «terra incognita», в бібліотеках України годі знайти її україномовні твори, що виходили у США. Відтак спробуємо наблизитися до постаті письменниці, розкриємо пунктирно «секрети» творчої лабораторії, індивідуальний стиль прозаїка, біографічні аспекти жіночої долі. В роки Другої світової війни окупанти вивезли її до Німеччини, начепивши на її одяг три літери «OST». По війні не повернулася в СРСР, 1950 року емігрувала до Австралії, а через дев'ять років – до США, де розкрився її талант. У документально-художній повісті «Сніжинки в хуртовині» увиразнено поетологічні аспекти, жанрові та стилєві параметри моделювання середньої прози, звернення прозаїка до ключових тем, проблем, настроїв літературних героїв, а також – художнє кредо, життєві принципи і переконання автора повісті.

Не дивно, чому досі залишаються поза науковою рефлексією жанрово-стильові особливості прози української діаспорної письменниці А. Цівчинської (1912-1997), яка є авторкою біографічної повісті про Миколу Зерова «Незабутнє, немеркнуче...» (1962; російськомовний варіант – «Незабвенное, немеркнувшее...»; 1963), україномовних повістей «Зоя – життя» (1987), «Сніжинки в хуртовині» (1979), «Край дороги» (1983), що вийшли в Нью-Йорку. На нашу думку, причиною того, що критики не цікавилися художньою практикою письменниці через її звернення до однотемності повістєвого жанру в компаративному ключі – доля жінки-інтелігента в колишньому Радянському Союзі і жінки-емігрантки в чужому просторі. Ще однією причиною замовчування у діаспорному середовищі творчості жінки-прозаїка, вважаємо, могла стати її професійна діяльність, адже у 1965-1977 роках А. Цівчинська була співробітником, коректором опозиційної до української еміграції газети «Новое русское слово».



Цівчинська Алла Аполлонівна народилась 27 (14 – за старим стилем) травня 1912 року в місті Олександрія (нині Кропивницька область). Після школи поступила на філологічний факультет Одеського інституту професійної освіти, навчалась три роки (1930-1933), згодом, за протекторатом М. Зерова, перевелась у Київський державний університет (1933-1934). Отримавши диплом, учителювала. Як було вище зазначено, 1959 року емігрувала до Сполучених Штатів Америки, замешкала в Нью-Йорку. Померла 13 травня 1997 року. Закцентовуємо на біографічних аспектах тому, що жанрово-стильова специфіка письменниці аналізується саме із позицій її сформованої світоглядної та внутрішньої культури, світобудови, естетичної концепції.

Художню творчість А. Цівчинської побіжно, не надто ґрунтовно розглядали С. Білокінь, В. Брюховецький, є кілька стислих передмов до повістей, зокрема, Лідії Каракаш та автора, який підписався криптонімом – В. Як. Надто стислий огляд літератури переконує в тому, що аналіз проблеми жанрово-стильових аспектів прозової спадщини діаспорної письменниці є затребуваним часом, актуальним. Повість «Сніжинки в хуртовині» А. Цівчинської, зауважує В. Як, майстерно позначає художнє змалювання «людей звичайних, підхоплених демонською завірюхою і розкиданих ген далеко один від одного, показує скалічену їхню долю, а проте не мовчить і про їхні індивідуальні духові скарби пречудесної краси» [196, с. 1]. Авторіві передмови йдеться про те, що А. Цівчинська в українському діаспорному середовищі перебувала серед тих, хто активно працював у ділянці розвитку художньо-документальної прози. Її повість «Сніжинки в хуртовині» подає яскраві малюнки буття інтелігента 30-х років під керівництвом більшовицької партії в Країні Рад.

Зазначимо, що поняття жанру і стилю в українському та зарубіжному літературознавстві науково обґрунтували такі дослідники, як Т. Бовсунівська, В. Бут, О. Галич, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, Ю. Подлубнова, Г. Поспелов, О. Рарицький, Н. Тмарченко, І. Тюпа та ін. Зауважимо, що жанрове

визначення художньо-документального твору, як і теоретичний інструментарій осягнення категорії жанру, є різновекторним, оскільки симультанно пов'язані з монолітністю і художньою, і нефікційною структури, динамічністю їх організації. Літературознавець Н. Тамарченко під час дослідження простежив, що «і в канонічних, і неканонічних різновидах – жанр не просто репродукує або готову і незмінну структуру, або принцип, що породжує все нові і нові власні варіації, – принцип творчого вибору однієї з альтернативних можливостей створення цілого в кожному його аспекті. Одночасно він є безпосередньою формою літературної самосвідомості» [140, с. 70]. Саме літературна самосвідомість керувала А. Цівчинською, коли реалізовувала задум. Започаткувала вона цикл художньо-документальної прози повістю «Незабутнє, немеркнуче...», яку надрукувала в газеті «Єдність» по приїзді 1950 року до м. Аделаїда (Австралія). У повісті портрети, характеристики літературних персонажів, як і аналіз буттєвих ситуацій поєднуються з художньою оповіддю наратора, що ним є вимишлений персонаж Ляля (тобто, сама авторка). А. Цівчинська розкрила факти добре їй відомі і які відклалися в пам'яті. Ляля гіперболізує захоплення поетом-неокласиком, професором Київського державного університету Миколою Зеровим. Уявний «роман» студентки і професора тривав через доброзичливу усмішку, приємний погляд при зустрічі. Очевидно, після реорганізації Одеського інституту у такий спосіб вона дякувала Учителеві за сприяння продовжити навчання в столичному університеті.

Авторка вдячно зберегла образ М. Зерова і передала читачам: «Двері відкрив середнього росту пан, в сірому костюмі, блондин, в окулярах, жвавий і рухливий... Негарне, але яке інтелігентне обличчя... Кирпатий м'ясистий ніс, випнуті наперед уста, а в розмові показуються... не зуби... лиш рештки зубів. В обличчі вченого, це особливо на перший погляд, неприємно дивувало» [183, с. 44]. Навчаючись на останньому курсі університету, Ляля була очевидцем цькування письменника літературними критиками, офіційними особами, їй було жаль спостерігати за відомим професором

української літератури Зеровим, як він страждав за несправедливо підданий остракізм. Емоційні доміанти внутрішнього світу Лялі, її святковий настрої залежав від зустрічі і розмови з поважним професором, душу дівчини освітлював його інтелект, глибокі знання української і зарубіжної класики. Спілкуючись із професором, у студентки ще більше додавались упевненість і солідаризація з Учителем. Образ незаконно репресованого поета залишився у пам'яті Алли Цівчинської на все життя, про нього вона щоразу згадувала майже у кожному із 25 листів до Михайла Ореста (Зерова), якому адресувала кореспонденції упродовж 1948-1962 років [26].

І в документально-художній повісті «Сніжинки в хуртовині» письменниця вводить образ М. Зерова в структуру тексту, обожає, як рятівника ситуації, адже дуже прагнула навчатись у Київському університеті. Головний персонаж твору Валерія (Валя) була переведена на літературний факультет: «До Києва! Там Микола Зеров!», – Валерія повторювала Борисові слова. У Києві, кілька місяців тривання останнього навчального року в університеті, Валерія була студенткою Миколи Зерова, що вже само собою було щастям, Київський університет, вся атмосфера Києва, що дуже різнилася від меркантильного духу Одеси, та й той факт, що в цілому все потроху ніби відживало – страшні роки суцільної колективізації минулися, а головне, особистість Миколи Зерова, – здавалося, відновили Валерію. І знову будилася в ній віра в життя, в майбутнє» [183, с. 44-45].

Художня спадщина письменниці, творена в полікультурному просторі чужини другої половини ХХ століття, розкривається в контексті раціональної концепції про особисті почуття та події з життя самої письменниці. В образі Валерії чітко простежується образ автора, тому твір А. Цівчинської сміливо можна назвати завуальованою автобіографією. Науковці О. Куца, Л. Куца, аналізуючи прозовий твір Є. Гуцала, слушно зауважують: «Найпереконливішим критерієм виявів завуальованого автобіографічного матеріалу є «представлення болісної колізії» [89, с. 140].

Означеною колізією виступає «втрачене» кохання Бориса і Валерії в країні несвободи, шпигування, недовіри і брехні. У суспільному розвороті панувала чорна заздрість до чесної людини, яка прагнула досягти щастя бодай в особистому житті. Не судилося: після безпідставного відрахування з інституту Борис виїхав до Криму, згодом був заарештований, потрапив у розряд «ворогів народу». Валерія під час війни емігрувала, однак все життя носила у серці його світлий образ.

У творі оприявлено поєднання художнього та документального модусів, що увиразнює стильові аспекти, стильову специфіку письма А. Цівчинської. Про стильову манеру Ю. Ковалів розмірковує: «Важливим моментом існування жанрів вважають їх синтез – невід’ємну від процесів диференціації загальну тенденцію таких структур до цілісності, єдності та взаємозв’язку, до поліжанрової системи, генетично зумовленої вродженим синкретизмом мистецтва й настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля» [68, с. 44]. Драма особистого життя жінки в тоталітарному суспільстві – основна ідея повісті «Сніжинки в хуртовині». Борис і Валерія – це ті дві сніжинки, які потрапили у хуртовину нерадісного життя, суспільно-політичний водоворот репресивних 30-х років ХХ століття в Україні. Через таку люту «хуртовину» не судилося героїні твору бути в парі зі студентом-старшокурсником Борисом Стівбою. Реальні картини підсилені песимістичною риторикою, паратекстуальними маркерами у трансгресії (вимірах) художньо-документального жанру – розкриття драми молодій парі через широкі узагальнення, публіцистичні відступи, авторські коментарі і, звичайно, відвертий художній домисел. У документально-художній повісті увиразнюється і суспільна проблема, й індивідуальні переживання та думки персонажів. У рамках означеного жанру мовні елементи рівноправні, адже синтезійне поєднання сприяє читачеві співпереживати разом з оповідачем (автором).

Твір складається із тринадцяти розділів. Авторська інтерпретаційна практика, індивідуальний досвід не є випадковим процесом в структурі

тексту, адже його фундаментальна база представляє набір нараційних схем. Останні репрезентують реальну сферу та потлумачують інформацію правдивого буття. У цьому випадку нараційна форма нещасливого кохання головних героїв повісті Бориса і Валерії веде реципієнта у переважній більшості розділів (від першого до дев'ятого), не минаючи звичайно змалювання художнього образу й другорядних персонажів. Якщо йти за думкою Анатолія Юриняка (Ю. Кошельника), то так і має бути, позаяк «сюжет більшості повістей розгортається не лише головною лінією акції, провадженою героєм твору чи парою їх (герой – героїня), але й лініями побічними, що їх проводять другорядні персонажі. В сумі це дає письменникові шанси подати (мистецьки зобразити) інтимне та суспільне життя свого героя (-їв) не на вузькій основі одного-двох епізодів із засягом широкого кола явищ людського життя» [113, с. 5]. Поетика паратекстуальності амбівалентна індикації, що співмірна основному психологічному навантаженню у зображенні радянського суспільства, трагічної епохи 20-30-х років минулого століття. Паратекстуальними елементами у повісті є пролог, назви підрозділів, автокоментарі у виносках, епілог. Скажімо, назви підрозділів «Жорстока дійсність», «Червоний терор» «Узаконене грабування», «Виключення з інституту», «Розлука», «Змарноване життя» без затушкування, реально натякають на подальший хід нарації. Письменниця в пролозі подає кілька спогадів Валерії про змарноване життя через нещасливе кохання, про мрію, що не стала реальністю й у такий спосіб підготувала читача до більш детальної лінійної нарації.

Повість постулює гендерну трансгресію, що вказує на стирання войовничої маскулінності, відтак відбувається стирання ідеологічних розшарувань, коли в жіночому серці відчувається біль, оскільки в її розумінні всі чоловіки постають «потенційними» гвалтівниками, чи свої, чи чужі. Діаспорна жіноча проза переосмислює давно минулі дні та епохи, подає альтернативну історію з антропоцентричних позицій. У творах зосереджується увага на гендерній рівності, за волю і незалежність України

однаково виступають на прою із супротивниками, як жінки, так і чоловіки. Зразковими у цьому контексті є прозові твори О. Мак, Д. Гуменної, О. Костюк, В. Марської, О. Копач, Н. Когуцької, О. Горянки та ін. Письменниці засобами художнього слова спонукають читачів до переосмислення уроків історії з проекцією, з перспективою побудови кращого сучасного та майбутнього життя у цивілізованому світі.

Саме минуле склало сюжетну композицію наративної структури в повісті А. Цівчинської. Лінійна нарація передається крізь призму подієвості. Розповідь у творі йде від першої особи, розгортається на відстані, спогадово, в тріаді часу, зміцнюючи наявність внутрішньої логіки наратора. Оповідачем є Валерія-Валя, в образі якої читач легко впізнає автора повісті. Відповідно до авторського задуму, нараторові випала головна роль йому відомий фінал, що має певний «ефект» – втеча на Захід, подалі від несвободи творчості. Можна констатувати, що генологічна проблематика художньо-документальної прози має свої особливості, про що стверджує В. Бут. На його думку, епічний твір «розказаний від першої чи третьої особи, означає не сказати нічого, якщо ми не станемо більш точними і не опишемо, як специфічні якості нараторів пов'язані із відповідним ефектом» [203, с. 146].

Літературна діяльність письменниці є явищем суб'єктивним, неординарним, залежним від психологічного стану автора, його індивідуального «проникнення» в психіку людини, сприйняття й осмислення світу. Оповідна стратегія, виражена в художній самореалізації, є тим чинником письменниці, що сприяє досягненню реалізації індивідуального стилю. Наративну структуру повісті зосереджено доокіл розповіді-монологу центрального персонажа про перипетії свого життя, невтішної долі жінки, яка з причини репресії Бориса, втратила надійного друга, і такого щасливого кохання більше не знайшла на своєму шляху. Саме такий факт став основою розділу «Змарноване життя». З метою розкриття драми головної героїні, письменниця в структуру тексту залучила різнорадіусові оповідні конструкції: героїня повісті у пролозі, Валерія Вікторівна, перебуваючи в

закритому просторі (у нью-йоркській квартирі), отримала лист з України. В кореспонденції мама повідомляє дочку, що два приятелі студентських літ Борис і Федір відвідали Одесу, розпитували тітку Домініку про Валю (авторка чомусь Валерію називає також Валею), але тітка не дала адреси з перестороги: не хотіла, щоб люди знали про закордонних родичів. У зачині персонаж несподівано зустріла в Одеському інституті народної освіти Бориса Стовбу. В кульмінації-меридіані між студентами поволі дружба переростає в аксесуальне, платонічне кохання, що уривається з причини авторитарної форми державного правління в СРСР. Дещо спрощено, публіцистичним стилем, подається розв'язка-монолог, не даючи можливості читачеві самому домислити подальші події. Тому усезнаючий головний герой повісті пояснює: «Він одружився не з Ніною Устимович, а з лагідною, малопомітно працюютою Марією, його колегою у фінансово-економічному відділі заводу... А Борисові іноді, таємно від усіх, крім друга Федора, у думках склалися уривки поезій – про Валю» [2183, с. 50]. В епілозі авторка описує про діаспорне життя героїні повісті, яка сім років була на посаді коректора газети, звідки вийшла на пенсію. До Сполучених Штатів Америки прилетіла Ядвіга, подружка студентських літ Валерії-Валі, а повернувшись у СРСР, вона відшукала адресу Федора і той їй розказав, що минуло десять років від смерті Бориса. Про це особисто написав Валерії сам Федір. Коли читати такий художньо-документальний твір, то наче переглядаєш театральну виставу. Австрійський літературознавець Ф. Штанцель називає такий тип нарації театральною п'єсою, коли «центр орієнтації читача знаходиться в сценічному відображенні» [48, с. 18].

У прозі А. Цівчинської головну роль відіграє факторіальний наратор, саме від його імені йде повісткування. Характерною рисою є внутрішній монолог реципієнта (солілоквіум), який від прочитаного тексту у подумках розмовляє із самим собою. Тому слушним є міркування Я. Лінтвельта, який говорив про підлаштування рецептивного сприйняття й оповідного типу художній комунікації таким чином: наратор – наративна оповідь – наратор

/ тип оповіді – читач – історія [223, с. 56]. Головна героїня залишилася на чужині наодинці зі своїми проблемами, екзистенційні порухи душі заспокоювали щирі рядки з епістолярію друга Феді, який написав: «А Борис Валерію любив...» [183, с. 55]. Центральну колізію повісті авторка моделювала в образах «Я-автора», «Я-наратора», «Я-персонажа». Аналізуючи повість «Сніжинки в хуртовині», нами спостережено перевагу суб'єктивної оповіді, яка увиразнює різновекторну наративну теорію: оповідач виконує роль дійової особи розповідної історії; у творі симультанно взаємодіють Я-оповідач, аукторіальний (всезнаючий, повсюдний) і персональний наратори. Таку взаємодію можна пояснити тим, що гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (автор, що веде за собою реципієнта, коментує факти, події) переповідає історію власної долі, в якій фігурує як головний герой твору.

Експліцитного автора, на думку Л. Мацевко-Бекерської, граматично можна пізнати у текстовій структурі, особливо тоді, коли розповідь йде від першої особи. У хронотопній системі Я-автор непомітний, хоча є «одночасним оприявленням себе як джерела інформації» [115, с. 66]. Позицію наратора в теоретичному осмисленні здійснив Дж. Прінс, він говорив, що в літературному творі гомодієгетичний оповідач виступає у ролі головного героя твору [231, с. 1-16].

Індивідуальний наратор у творі виконує своєрідну функцію репортера, дослідника-журналіста, свідка подій і явищ, спостерігача, уподібнений до Я-оповідача, хоча факти, події і явища подає з точки зору рефлексуючого головного героя. Поруч нього діють інші персонажі, кількість яких, за художньо-документальною версією автора, не обмежена з тим, аби правдивіше розкрити послідовне зображення життєвих подій і фактів. Наративна картина докільля у повісті побудована на реальних подіях, із незначним ступенем белетризації прози, де чільне місце відведено хронотопу. Прозаїк часопросторову множинність відтворила у двох площинах: час то звужується, то віддаляється, дії відбуваються то у



відкритому, то в закритому просторах. Наприклад, коли оповідач розказує про студентські літа – зустріч у кімнаті, аудиторії, у цеху джутової фабрики, то є звужена просторовість, віддалений простір – антитетичний Україна + американський континент. Просторова відкритість – це комсомольські збори на галявині у парку джутової фабрики [183, с. 30], опис вулиць і скверів Києва, Одеси, поле під час збирання студентами урожаю. Дослідник М. Медарич пояснює термін «поетика» як «стилістично маркований літературний прийом, що репрезентує відлуння жанру автобіографії» [122, с. 5].

Про поетику часу Д. Лихачов заявляв, що вона є «явищем самої художньої тканини літературного твору, яка підкоряє своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння письменником. Час є об'єктом зображення. Автор може відтворити короткий або довгий проміжок часу, може примусити час протікати повільно чи швидко, може зобразити його таким, що протікає безперервно або перервано, послідовно або непослідовно (з поверненням назад, із «забіганнями» наперед і т. п.)» [97, с. 211]. У творі широко представлена інтертекстуальність через біблійні ремінісценції, алюзії, листи, цитати поетичних творів, зокрема вірші П. Верлена: «І несе мене владно / Вітер злий у безвісті / Без мети і принади, / Мов опалєє листя» [183, с. 38] та Теодора Ботреля, французького поета [183, с. 48-49]. Героїня твору шкодує за першим коханням, що його безжально розтоптала тоталітарна система. Для неї Борис Стовба був єдиним, справжнім судженим, «І от за те, що так безоглядно перепустила це Справжнє – далі Бог посилає мені тільки сурогати...» [183, с. 47].

І філософські медитації, роздуми над сенсом життя, і засоби інтертекстуальності є основними джерелами у повноті розкриття теми вкраденого, зруйнованого жіночого щастя, адже, за версією автора повісті, «жорстока безглузда хуртовина большевицької затії «будівництва соціалізму в одній країні» (війни не було, але в цій країні, невгаваючи, повсякчас і всюди тривала війна) – розганяла дві чисті сніжинки у різні напрямки, і вони

безсилі і безправні, нічого не могли вдіяти. Тільки скоритися...» [183, с. 37-38]. Валерія-Валя позатекстово просить у Бога прощення за змарновані молоді роки.

Отже, в результаті аналізу жанрово-стильових параметрів художньо-документальної повісті «Сніжинки в хуртовині» А. Цівчинської виявлено, що на сюжетному рівні увиразнюються поетика часопростору, інтертекстуальність, яка атрибутує співвідношення і взаємозв'язок усіх концептів – репресії, переслідування інтелігенції в добу розгулу сталінізму, вигнання, втеча. Останні широко організують подієву структуру тексту. Любовна сюжетна лінія у повісті втілює етичне кредо прозаїка, яка дотримується культу вірної дружби, жіночої краси, світлих людських взаємин. Поетика зображення людських взаємин у жанровій матриці документально-художньої повісті постулює її наративну структуру: дискурсивний контрапункт різновекторного ходу подій-хуртовини; іноді суб'єктивність наявних життєвих ситуацій; повторне переказування персонажем одних і тих же фактів.

Таким чином, художньо-документальна повість письменниці є справжнім мистецьким твором, в якому ємко виписано психологію людини у депресивному соціумі, але наперекір недолі центральний персонаж цупко тримається за свої позиції: внутрішньо перемагає себе на шляху до самореалізації задля державного відродження України, примноження слави на ниві національної культури.

#### **3.4. Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу»: людина в своєму/чужому просторі**

В українському літературознавстві наприкінці 80-х років ХХ століття дослідники звернули увагу на вивчення художньої практики жінок-письменниць. Хоча, за визначенням Л. Сікори, жіноча проза «не є жанровою

категорією у звичному, скажімо, бахтінському чи ОПОЯЗівському розумінні жанру. Коли говорять про жіночу прозу, йдеться про визначення соціокультурного та цілісного художньо-естетичного феномену, сутність якого полягає в створенні жінками-письменницями текстів, які мають на меті передати специфічне жіноче світосприйняття і репрезентувати (а разом із тим і реабілітувати) жіночі культурні практики» [155, с. 237].

Насамперед зазначимо, що повість Оксани Драгоманової «По той бік світу» розпрозорює картину побутової і культурної адаптації українців-емігрантів, які після Другої світової війни прибули на поселення до Аргентини. Справді, авторка наче несміливо пролонгує проблему людини в чужому просторі засобами протиставлення, контрасту не лише у звичаях і традиціях, а й у зіставленні характерів. Така контрастність розкривається в образі сприйняття, переосмислення культури у своєму/чужому просторі. Важливу жанрову функцію в сюжетній колізії повісті виконують художній часопростір, його хронотопне втілення, буття людини в ньому. У ній авторка здійснила спробу розкрити типізацію часопросторових координат, узагальнити зображення людини в чужому/своєму просторі.

Із поразкою уряду УНР чимало інтелігенції опинилося поза Збручем, колишнім кордоном Польщі і більшовицької Росії. Найкраще про цей час написала Таня Малярчук у своєму романі «Забуття», вклавши в уста реального персонажа, доктора медицини, журналіста Віктора Піснячевського таке одкровення: «Багато української інтелігенції розвіялося по цілому світові. Але прийде час визволення, здіймуться бджоли і великими роями полетять в рідну пасіку» [113, с. 180]. До таких «роїв» належала й Оксана Драгоманова, яка, звичайно, не полетіла у свою «пасіку» (Україну), завершивши земний шлях 5 квітня 1961 року в Лос-Анджелесі (США). Вона повернулася до рідного краю своєю духовною спадщиною. Письменниця увійшла в українську літературу 1920 року новелою «Вікно» [178, с. 651-656], надрукованою у віденському журналі «Воля» (редактор Віктор Піснячевський), наступного року оприлюднила «Сентиментальне

оповідання» [179, с. 446-448]. У цих перших творах авторка засвідчила захоплення гендерною тематикою, непростим життям емігрантів. У «Сентиментальному оповіданні» вона подає характеристику Галі-гімназистки, якій важко перенести чужину, зчаста згадує батьківщину, у снах їй ввижаються «страшні химерні постаті, перекошені злістю обличчя, довгі коридори, низькі стелі... Жах, холодний, липкий обгортає душу» [179, с. 447]. У реальному житті поклала надії на пана Рудольфа, якого не так цікавила постать дівчини, як фінансова спроможність емігрантки.

Вікно в однойменній новелі є антитетичним кривому дзеркалові, з якого емігрант Клименко постійно спостерігає за світом панночки, що мешкає навпроти. Його захоплення перетворилося на своєрідне хобі настільки, що чоловікові привиділось убивство. Недарма О. Драгоманова промаркувала твір як «детективне оповідання». Новела привертає увагу нетрадиційним осмисленням реального буття емігранта, який ностальгує за Україною, від одноманітності та нудьги втрачає розсудок. І. Жиленко резюмує: «У творі викриваються соціальні проблеми й моральні вади емігранта Клименка, який живе в скрутному становищі у Відні, сумуючи за Україною. Одне із занять – спостерігати за панночкою з будинку напроти. Дійшло до того, що він «викрив злочин»: героєві здалося, що відбулося убивство, і всі ознаки того начебто наявні. Але коли підозрюваних жінок (загортали закривавлені куски м'яса і загрузали в корзини) урядовець попросив показати «жертву», то виявилися там шматки свинини – «різдвяний подарунок старому дядькові», а у другому пакунокві – свиняча голова...» [52, с. 231].

Перу Оксани Драгоманової належать короткі спогади «Запасний фонд» [44, с. 5-11], «Destiny» («Доля») [46, с. 14-16], а також низка перекладів, опублікованих в журналі «Пороги» протягом 1949-1955 років, зокрема, Ф. Буте «Невдячний острів», А. Крісті «Пояс Гіполіти», «Дев'ятиголова гідра», В. Фернандез «Фльоренс. Ноїв ковчег», А. Альберто «Іглесіас. Заклад», П. Лагерквіст «Варрава: Уривки», А. Кронін «Лік від кашлю бабусі

Тодд», Курціо Маляпарте «Чорний вітер», А.-М. Зелінко «Дезіре», Карт'є Раймонд «48 Америк» («Овид». 1955. Ч. 3. С. 11).

Оксана Драгоманова доводилась племінницею Олені Пчілці, двоюрідною сестрою Лесі Українки, але І. Качуровський, який жив в Аргентині і є автором передмови до повісті «По той бік світу», свідчив, що «про Лесю Українку Оксана Драгоманова, скільки пригадую, згадала в розмові лише єдиний раз» [121, с. 68]. Тут внесемо деяке уточнення, бо ім'я Лесі Українки, не лише згадано письменницею при розмові з Ігорем Качуровським, а й кілька разів зафіксовано у повісті (сс. 99, 138) під час фрагментарного опису діалогу-розмови літературних персонажів Василя Михайловича і Чубаренка про рідну Полтавщину:

– Пам'ятаєте, який краєвид відкривався з гори, де стояв острог?

– Як же, як же? На Поділ, на Псьол, на Вельбівку, що ховалась серед бору. Може, ви їздили човном по річці?

– Кожної неділі, повз Зелений Гай, де писала свої вірші Леся Українка, під Чернеччину і аж до самих Будищ, де Псьол тече широкою рікою.

– Як собі хочете, – промовив урочисто Василь Михайлович, – з такими спільними споминами ми з вами все одно, як родичі.

– Правда, – підтвердив Чубаренко. – Я ще ніколи тут нікого не зустрічав, з ким би було можна так побалакати про своє [47, с. 138].

Присвійний займенник середнього роду «своє» (буття. – *В. К.*) розкриває внутрішній світ не лише персонажів, а й образ автора. Оксана Драгоманова зчаста відвідувала Зелений Гай. Картини прекрасних краєвидів, які запали їй в душу з дитинства, вона вклала в уста героїв повісті. А те, що письменниця згадала Лесю Українку, – то художня версія, бо хтозна, чи прості селяни тоді знали, в якому місці і в який час Леся Українка писала свої твори. Присвійний займенник – це антитезна рефлексія чужого простору, до якого мусять звикати українські емігранти. Апеляція авторки до «знакових зіткнень» увиразнює своєрідну опозицію свого та чужого середовищ. Водночас засвідчує, що українські емігранти формують у собі внутрішнє

примирення з умовами, обставинами поліетнічної, полікультурної залежності, що чужий край поволі для них стає другою батьківщиною. Водночас образ автора повісті на практиці зображено в осерді, розмаїтті національних ментальних архетипів, формоутворень. Письменниця не піддалася «корозії» денационалізації, чужина не вбила її талант, яким збагатила українську культуру. Перебуваючи далеко від України, вона не підпала під прес зламу національної свідомості. У повісті процес входження персонажів-емігрантів, які потрапили до Аргентини, на американський континент, О. Драгоманова розкриває крізь призму естетичних принципів, національного світомоделювання, філософських узагальнень.

Тут варто зазначити, що інтенсивні суспільні процеси трагедійного ХХ століття спричинили зародження нових тем, ідей, сюжетів у художній практиці письменників діаспори, як і появу нових жанрів, в яких увиразнювалась дифузія між своїм і чужим простором. Ностальгійні елементи відкрито чи приховано присутні в будь-якому творі еміграційних письменників і були поштовхом, натхненням для творення високоідейних творів в поліетнічному просторі, гамували біль за втратою України. О. Мак, рецензуючи книжку оповідань Лесі Лисак «Терпкі пахощі» (1969), вказувала на дихотомію свій/чужий таким чином: «Та ми, люди, що живемо одночасно у двох світах – у тому, що з нього вийшли, і в тому, що в нього забрали. І того першого забути не годні» [111, с. 1].

Презентуючи читачам повість О. Драгоманової, І. Качуровський зауважував: «Речі, про які говорить автор, є для нього звичайними, повсякденними, добре знаними... Це повість про життя українців в Аргентині – бо ж Південна Америка відносно нашої батьківщини лежить дійсно «по той бік світу». Цілком реалістична повість про справжніх, реальних людей» [47, с. 5-6]. На думку, Т. Скрипки, О. Драгоманова «була людиною висококультурною, з таким діапазоном знань і таким рівнем сприйняття мистецтва, який притаманний лише одиницям» [156]. Її молодший родич, письменник Юрій Косач, ознайомившись із літературним напрацюванням, у

листі (18.01.1948) до О. Драгоманової висловив свою точку зору, мовляв, детективні оповідання, що друкувала прозаїк здебільшого під псевдонімом О. Drago, як і «підпис Драгоманова зобов'язує до чогось поважнішого». То, читаймо, з його боку була своєрідна «подяка» родичці за assurance (запрошення-клопотання), надіслане О. Драгомановою до табору Ді-Пі про переїзд Ю. Косача в Аргентину. З невідомих причин, Ю. Косач відхилив запрошення, а з 1952 року припинив й листування з О. Драгомановою [156]. А жаль, адже в листі (24.12.1954) до Л. Бурачинської адресант повідомляла, що переїхала до Аргентини, бо відчула, що тут дозволено їй «користуватись усіма правами громадянства, а не бути небажаною чужинкою, як це було у Відні, в Берліні, в Парижі. Аргентина – молода держава, яка має багато просторів і дозволяє усім людям доброї волі будувати тут своє життя, не втручаючись і не перешкоджаючи жити як вам подобається, аби ви не порушували державних законів та жили в згоді з приписами моралі» [156].

На думку С. Луцій, «опинившись в еміграції, українські прозаїки намагалися творчо засвоїти світовий мистецький досвід, зберігаючи при цьому традиції національної літератури. Інтеграція митців діаспори в європейський та американський культурний простір була нелегкою й досить повільною» [99, с. 339]. Таку тенденцію помітив І. Качуровський, який у передмові слушно зазначив, що «повість потрібна, бо при нашій прозовій бідності ми майже не маємо ні романів, ні повістей, ні новел, ані навіть оповідань з життя української еміграції, а з життя нашої еміграції в Аргентині не маємо в українській літературі взагалі нічого. А це ж цілий безмежний світ» [47, с. 6].

Повість «По той бік світу» базована симультанно на хронокомплексі дихотомії місто-село, хоча головні події відбуваються у місті довкола молодих людей. Відомо, ще шістдесят років тому польська дослідниця С. Скварчинська визначила, що у прозі час, як категорія історична, не існує без простору. Хронотоп вона розглядала у матриці практичного, методологічного і методичного аспектів, характеризуючи як категорію

конструктивну, що є «неодмінним чинником, атрибутом літературної реалізації представленої дійсності» [235, с. 124]. Ми можемо впевнено говорити про сукцесивний спосіб поступового, покрокового сприйняття інформації, формування волі і характеру персонажів, зокрема Петра і Катрі, у чужому просторі. Сукцесивний спосіб-синтез зображення подій і фактів розширює часові рамки, завдяки чому читач чіткіше сприймає алгоритм дії, входить у світ персонажів, художню площину тексту. А симультанний спосіб є одночасним спалахом-сприйняттям цілого розділу (твір структуровано на 18 розділів, позначених цифрами).

У першому розділі симультанно прочитується гострий характер Чічіти, яка не виказує своїх почуттів до українця-Петра, а маніпулює студентом, швидше хитрує, ніж говорить правду. І пройде ще чимало часу, допоки юнак зрозуміє ситуацію, вгамує свої почуття. Але це станеться у фінальній частині твору, коли Петро зізнався Чічіті про серйозні наміри з Катрею, то Чічіта і тут спробувала усе здійснити до навпаки: «Вона щохвилі переривала його. «Ох, бідолашна!. Ох, який жах! Сама-самісінька на цілім світі!». Врешті проголосила: «Привези її до мене!» [47, с. 135-136]. Не попросила, а наказала. Такий тон насторожив студента. Екзистенційні порухи душі підказували бути з такими жінками, як Чічіта, надто обережними, не робити поспішних кроків: «Петро трохи злякався. Вони такі різні, думав він і постановив не поспішати з цим знайомством» [47, с. 136].

Номінативне поле концептів свій-чужий є метафоричним. Все ж таки емігрантське життя навчило українців бути обачними, обережними в поводженні з автохтонами. Свій простір – внутрішній світ, голос Я контрастує зі світом зовнішнім, чужим простором. Наприклад, подібний контраст Леся Українка передала через протиставлення гармонії природи і дисгармонії екзистенційного Я в оповіданні «Місто смутку». О. Драгоманова внутрішній голос розкрила прикметником, що увиразнює несхожість, протиставлення не лише внутрішньої культури героїнь, а й художнього зображення чужого і свого простору у значенні географічному, культури



України й Аргентини. Є у текстовій структурі прикметник «різні» на позначення іменника множини «часи», він підсилює віддалену історичну епоху, тому означений прикметник не є протиставленням своєму просторові, а, навпаки, мисленнєво, подумки наближає його і ріднить персонажів. Коли святи (батьки Петра і Катерини) за обідом розговорились, то «виявилось, що його Копичинці всього тільки у вісімнадцятьох верствах від Гадячого, звідки походив Чубаренко. Обидва навіть учились там у Гадяцькій торговельній школі, хоч і в різні часи. Почались спогади...» [47, с. 137].

Хронотоп (за М. Бахтіним, часопростір) виступає у спогадах персонажів через поєднання минулого (свого простору), і сьогочасного та майбутнього (чужого простору). Триєдність історичного часу водночас демонструє синкретичну категорію психологічного часопростору персонажів, що його М. Бахтін обґрунтував так: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, котрі є художньо засвоєні в літературі, ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі – «часопростір»)» [12, с. 234]. У Літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка подано таке визначення: «Хронотоп (грец. *chronos* – час і *topos* – місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [96, с. 714]. Словом, хронотоп є тим осердям, що поєднує в сукупності подій і фактів увесь твір. На хронотопному рівні повісті читач має можливість простежити лінію розгортання сюжету, опису характерів персонажів, зазирнути в минуле тощо.

О. Драгоманова використала вживає минулий час для підсилення інтродукції з описами історії написання інтертексту чи алюзією на час створення за допомогою дієслівних форм у минулому часі, що корелює з параметризацією календарного відліку років. Наприклад, авторка використовує текст пісні (вірш «Надія» Лесі Українки): «Ні долі, ні волі у мене нема, / Зосталася тільки надія одна: / Надія вернутись ще раз на Вкраїну, / Поглянути ще раз на рідну країну...» [47, с. 99].

До тексту немає жодного пояснення, не вказано й рік написання. Коментар авторка вкладає в уста персонажів:

– Чудова пісня, і я її ніколи не чув, – мовив Петро.

– Слова Лесі Українки, а музику уложив невідомий музикант десь у таборі. Звідти завезено її до Парижу, а ми привезли її аж на цей бік світу, – оповів Науменко [47, с. 99].

У такий спосіб застосована стилістична фігура, – алюзія, вказує на певний історичний факт: створення вірша «Надія» в Луцьку 1880 року. Це був перший у житті Лариси Косач вірш, написаний під гнітючим враженням про долю тітки Олени Антонівни Косач (в одруженні Тесленко-Приходько), яку царський уряд відправив у Сибір на заслання за участь у революційному русі. Інтертекст підсилює образ свого простору. Навіть астральні явища, вмонтовані в структуру тексту, розкривають жанрово-стильову дифузію свого/чужого простору засобами контрастності. Катря звернулася до присутніх: «Гляньте на небо... Скільки зірок! Тільки вони мені невідомі. У Європі я вмiла знаходити сузір'я Волосожару, Чепіги, Косарів, Великий віз, Полярну зірку, а тут їх нема» [47, с. 99-100].

Для підсилення правдоподібності авторка звертається до діалогізації. Персонажі згадують прекрасні краєвиди України, їхній внутрішній світ сповнений тривогою за майбутнє на чужині. Психологізація душевних почувань переливається в настроєву емоційну гаму про рідні простори і мрією, що таки настане той час, коли вони повернуться на Батьківщину. Дослідниці С. Бородіца, Л. Вашків резюмують: «Почуття, думки, дії, портретні деталі стають виразниками їхнього психологічного стану. Діалоги, монологи відіграють значну роль у розкритті духовного світу кожного з них, і є важливим засобом характеротворення, оскільки в розмовах з іншими людьми, у власних роздумах персонажі шукають відповіді на онтологічні питання, які бентежать їхню душу» [21, с. 17].

У розумінні і мові персонажа Європа асоціюється з Україною. Авторка застосовує художній домисел задля підсилення концепту дихотомії

свій/чужий простір. Врешті, то право автора обирати стиль письма, про що слушно зазначала Г. Журба, якій йшлося про те, що «письменник пише так, як він дану річ бачить, відчуває й розуміє. Це його право й завдання, – вияв його індивідуальної творчості. Суть тільки в його щирості, в правдивості його сприймань, розумінь і показувань. Завдання письменника: відкривати й викривати, показувати й називати, без огляду на те, – подобається це комусь чи ні. Усім не догодиш, і це не мета мистця. Але мета мистця – подавати людську й мистецьку правду. Мистецтво повинне служити правді, як правда мистецтву» [53, с. 506].

Теперішній час має спонукальний потенціал викликати у реципієнта відчуття причетності до подій, про які йдеться у творі. Теперішній час «сприяє» реалізації можливостей емотивного впливу на читача художнього тексту. Наприклад: «Коли поїдемо? – спитав він». «Завтра, о шостій вранці, я заїду до тебе».

Ще перед призначеною годиною вийшов Петро з дому з валізкою і сів на ганку, чекаючи Роберта... Дві теритери поважно переступали по траві високими ніжками, а по дорожці бочком стрибав жовтогрудий сорокопуд. «Хай живе точність! – вигукнув замість привітання Роберто, під'їжджаючи на своєму маленькому авті» [47, с. 17].

Майбутній час передає плани персонажа, пов'язані з реаліями буття, відтвореного в художньому дискурсі: «Не знаю, чи добре мої хлопці навчилися від мене по-французьки, а я від них навчилась багато «покастижі». Увечері вчу граматику і читаю, скільки можу. Восени хочу шукати посади у бюрі і продовжувати освіту. «Еге, цілий продуманий план! – мовив Петро». «Без плану нічого не можна будувати» [47, с. 51-52]. Як бачимо, хронотоп є своєрідним єднальним містком поміж референційними параметрами часу (минулий – теперішній – майбутній). В усталеному часопросторі (минулому, теперішньому або майбутньому) в художньому тексті прочитуються девіації (відхилення) від загального часу твору – це девіація-ретроспекція і девіація-проспекція, перша навертає читача до

попередньої фактуальної інформації, коли словесно-художня гра персонажа кидає погляд у минуле: «Паливода емігрував до Аргентини ще у 1925 році, і йому пощастило улаштуватись у поважній будівничій компанії... він зайняв першорядне становище і матеріально був цілком забезпечена людина» [47, с. 79]. Прикладом проспекції є комунікативна ситуація, коли мова героя повісті скеровує запитання в майбутнє, озвучуючи надії, сподівання (*spem spero*): «Гарна конячка? Почекай, у тебе колись і не така буде. Ти хлоп'яга з головою» [47, с. 79]. Означений проспективний текст спрямовує читача передбачити майбутнє персонажа твору, якому автор імпліцитно (приховано) «репродукує» надію на краще.

У повісті «По той бік світу» художній часопростір виступає в ролі об'єкта опису, служить своєрідним фоном для подій. Мистецтво слова О. Драгоманової вигранює чітку лінію типологічного простору: географічний, фізичний, психологічний, природний, антропогенний простори. Так, географічний – вказує на конкретну державу, позначену на карті світу: «Країна (Аргентина. – *К. В.*) мені подобається, нагадує Україну степами, просторами, блакиттю неба...» [47, с. 27]. Психологічний простір існує у матриці внутрішніх переживань героя. Жінка-письменниця розуміє психологічний стан одиначки, жінки-персонажа, правдиво відтворює стан її душі: «Перебираючи свої спомини, Ельвіра пригадувала чоловічі постаті, що викликали в неї симпатію, яка могла б перетворитись в інше почуття, пригадувала вогники, що освітлювали деякі хвилини минулого, але ані один з тих вогників не спалахнув, не обпік, не зогрів. Так пройшли роки. І потроху вона почала розуміти, що з нею сталося найгірше нещастя, яке може трапитись з людиною: за все її довге життя з нею нічого не сталося. Може, також тому вона не хотіла перешкоджати своїй племінниці шукати інших шляхів» [47, с. 42]. До речі, Ю. Лотман поведінку персонажів певним чином пов'язував із простором, у якому вони перебувають. В художньому творі дійсний простір вбирає в себе функцію простору-метафори. Означена функція уможлиблює герою повісті вільно пересуватися з одного простору в

інший, що вказує на багатоаспектність ідеї «множинності просторів» [98, с. 34].

Природний простір, пов'язаний з відкритим простором, пленером, зі свіжим повітрям, актуалізується переважно в ситуаціях усамітнення персонажа: «...степ ніби присунувся до них ближче і почав знайомити з таємницями свого життя. Ось на грудці сидить біла чапля, на галявині граються зайчата...» [47, с. 18].

Антропогенний простір авторка художньо моделювала в закритих приміщеннях: «Вони опинились у сінцях зі скляною стелею, куди виходило декілька дверей. Тут аж шість кімнат, але тільки в одній є дротяні сітки на вікнах» [47, с. 19]. Антропогенний простір доповнює предметний ряд, який вказує на статичність чи динаміку внутрішньої культури, характер персонажа, його ставлення до світу речей: «Вже давно почався день, але в спальні Чічіти ще панував присмерк і сон. Вікна були завішені, всюди лежали у безладі спідниці, панчохи та інший жіночий одяг, на столі в'янула китиця квітів, що її недбало кинула звечора Чічіта, а сама вона спочивала на ліжку. Скрегіт трамваїв, гудки авт, крик вуличних продавців, увесь той гомін міста, що вдирався до неї з вулиці, не турбував її» [47, с. 28].

Проілюстрований текст демонструє, що, виявляється, структура простору може бути порожньою/наповненою, відкритою/закритою. У повісті домінує наповнений простір з описом обстановки довкола центрального персонажа із динамічними звуковими характеристиками (скрегіт, гудки, крик, гомін). А ось перцепція, чуттєве сприйняття зовнішніх предметів, потребує тиші. Тому з акустичної точки зору означений простір називаємо порожнім: «... дім стрінув його привітно, спокоем та тишею; крізь причинені віконниці не діставалися сонячні промені. Було холоднаво і затишно» [47, с. 11]; «Роберто так міцно спав, і таке безтурботно-спокійне було його обличчя, що Петрові шкода було його будити. Він одягнувся тихенько і пішов на долину...» [47, с. 25].

У повісті «По той бік світу» відкритий простір пов'язаний із подіями на природі (за містом, на подвір'ї, у міському парку, на вулиці, біля річки, у місті – в людних місцях – площа, вулиця, прибудинкові території). Закритий простір обмежений певним приміщенням – це міські квартири Чічіти, Ельвіри, будинок Петра на околиці міста, замське помешкання Роберта, автобус, невеличкий автомобіль Роберта, службові приміщення Катриної матері Лизавети Іванівни, ресторан, кафе, казино, телестудія, готель, магазин. У системі координат дотичного простору (референції) у повісті продемонстровано індивідуальні, міжособистісні й публічні простори. Прикладом індивідуального простору є кімната Петра, коли він прийшов від Чічіти без настрою й усамітнився в кімнаті: «За хвилину мати підійшла до дверей його кімнати... постояла трішки в дверях, ніби на щось чекаючи і відійшла тихенько. Петро сів за стіл, відкрив одразу декілька книжок та зшитків і поринув у науку» [47, с. 12]. Міжособистісний простір передбачливо окреслюється в закритому приміщенні – зустріч та розмова близьких, знайомих людей: «Тільки він переступив поріг, як Чічіта виголосила: «Поки тебе не було, я знімалась для кіно та нав'язала нові знайомства, тепер мені ніколи тратити час з тобою. Я мушу бувати з людьми і в себе їх приймати, ти мені тільки заважатимеш». Тут прийшла Лолі, що була дуже несимпатична Петрові. Дівчата почали балакати, не звертаючи на нього ніякої уваги» [47, с. 45]. Публічний простір у повісті позначений офіційністю, дія відбувається в закритому, але людному, приміщенні: «У казино Орландо зустрів багато знайомих. Щохвилі хтось підходив до нього, або вітав його здалека» [47, с. 86]; «Кав'ярня студії містилась поблизу у гарному кіоску під очеретяним дахом» [47, с. 31].

Проаналізувавши хронотоп, місце людини у своєму/чужому просторі, художньо реалізованому в повісті О. Драгоманової «По той бік світу», можемо констатувати, що антропоцентрична природа розташування кожного персонажа фізично детермінована обмеженістю, скомпресованістю (ущільненням) простору, що є прямою ознакою локусу. Зображення людини

та її переміщення в часопросторі залежать від творчого задуму і його реалізації письменницею. У прозовому творі визначено-детерміновано часові аспекти за референцією, хронологізацією, структурою, девіаціями, а також – просторові ракурси за типологією (географічний, фізичний, психологічний, природний, антропогенний простори), структурою (пустий/наповнений, відкритий/закритий простір), роллю (об'єкт опису, фон для подій), референцією (індивідуальний, міжособистісний, публічний простір).

Літературні персонажі перебувають як у відкритому, так і закритому просторах, залежно від зображення дуальної природи простору, дистанційності (далеко/близько), освітлення (світла/темна пора доби), інтенсивності фону, розміщення звукової атмосфери у просторі, в якому перебуває людина (чим ближче перебуває персонаж до джерела звуку, тим гучніше сприймаються звукові хвилі). Повість є словесним продуктом мистецтва, мистецтва комунікативно маркованого, що зумовлює категорії спілкування, зокрема часу – категорії тривалості спілкування і простору – об'єктивної форми протяжності та об'єму, обсягу, місця, де відбувається процес комунікації.

Узагальнюючи зображення людини в чужому/своєму просторі, авторка прагнула водночас відшукати шлях до власної ідентичності, осмислити минуле, історичну дійсність буття в чужому просторі. Свій простір – написання повісті українською мовою – життя у рідному слові, чужий простір – вихід україномовної літератури далеко від України, фізичне існування і письменниці, і її персонажів на сторінках повісті в полілінгвальному, полікультурному просторі. Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу» є своєрідним імплікатором, що зменшує ностальгію за рідним краєм. Отже, еміграційна жіноча проза, в т. ч. О. Драгоманової, привертає увагу науковців до проблем стильового новаторства, пошуку нових тем, ідей та способів їх втілення. У цьому контексті відзначимо праці Р. Радішевського, М. Жулинського, О. Астаф'єва, Л. Тарнашинської, Т. Карабовича, І. Руснак, Ю. Коваліва, С. Луцій та інших літературознавців.

Беручи до уваги історико-культурні умови, в яких довелося творити українську еміграційну літературу, звернення дослідників до аналізу творчості письменників діаспори сприяє знайти відповіді на запити сьогодення, визначити шляхи поступу, розвитку історико-літературного процесу другої половини ХХ століття.

### **3.5. Художнє осмислення літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси» Оксани Керч**

За жанровим каноном прозовий твір «Альбатроси» Оксана Керч назвала романом, хоча, насправді ж, за генологічними ознаками твір належить до повісті, в якій менше, ніж у романі, дійових осіб, та за розмахом розгортання сюжету, композиції, архітектоніки – репрезентує середній прозовий жанр. Критики переважно звертають увагу на галицький локус 30-х років минулого століття, в якому живуть і працюють українські інтелігенти, зацентровують на біографічних деталях, відшукуючи прототипи, на кшталт, хто кому є Слава, сливе Ярослава Гаращак (дівоче прізвище письменниці) чи образ художника Володимира Гаврилюка, чи автора передмови до повісті «Альбатроси», його ж тезки і колеги Ласовського (першого чоловіка Ярослави, яку читачі ще не знали як Оксану Керч). Треба сказати, що досі поглибленого літературознавчого аналізу найкращої інтелектуальної повісті Оксани Керч ми не маємо. Зовсім обійдено увагою такі важливі концепції її прозотексту як філософія доби та інтелектуальні пошуки у творі, особливості характеристики персонажів-інтелектуалів Львова 30-х років ХХ ст., модерністські пошуки митців пензля і слова, обличчя і маски, слова й мовчання, як й, утім, аналізу екзистенційного виміру хронотопу. Проблемою залишаються характерні особливості поєднання у повісті мови естетичної та наукової, а також – специфіка застосування наративних стратегій.



Свідком мистецьких естетичних шукань письменниці був Іван Огієнко, тому й одним із перших написав відгук під назвою «Серед нових книжок. Красне письменство» на «роман» «Альбатроси» в редагованім ним журналі «Віра й культура» [59]. Коли у Львові літературно-мистецьке життя активно розвивалося до «золотої осені», тоді О.Тарнавський розпочинав свій літературний шлях (у 18-23-річному віці), входив у літературне середовище, а в еміграції – очолював ОУП «Слово». У післямові до повісті він запевняв читача, що «дописи і нариси Ярослави Гаращак появлялись головно у щоденнику «Українські вісті», що виходив у видавництві «Батьківщина». Активнішою стала діяльність Ярослави після одруження з мистцем Володимиром Ласовським, який після студій у мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, а згодом у мистця Ф.Леже в Парижі, став популяризатором модерного мистецтва в українському середовищі. Він був ініціатором мистецької групи «Руб», а згодом подвижником мистецького видання «Карби», що вийшло в 1933 році, та співдіяльним у першому професійному товаристві українських мистців АНУМ з мистецьким журналом «Мистецтво» [162, с. 145]. Дослідник Р.Яців зауважив, що «Альбатроси» вивели «Качиний Діл» (тут збиралися критики, художники, поети Львова) у статус одного з вагомих і, водночас, романтичних явищ історії українського мистецького модернізму. Від часів «Руба» змінилося кілька поколінь митців, але й на початку XXI століття Львів продовжує жити оазами «живого мистецького досвіду» вже у нових «качиних долах» художницьких доль» [58]. Фрагментарно згадує «Альбатроси» Н. Мочернюк у журнальній статті про художника і поета В. Гаврилюка [125, с. 184-185].

Зазначимо, що в українській літературі до інтелектуальних творів прийнято відносити твори В. Домонтовича, Ю. Косача, І. Костецького, В. Шевчука, Р. Іваничука, Ю. Щербака, Г. Пагутяк, Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Діброви, П. Колісника та інших письменників, у яких прочитується інтелектуальна гра з мовою, текстами, культурними дискурсами (наприклад, повість П. Колісника «Чарунка містерій» (Пряшів,

2017), іронія, деконструкція істин. Подібна жанрова та стильова специфіка спостерігається у повісті Оксани Керч «Альбатроси». Назва твору чисто символічна і містить романтичний зміст, оскільки доля художників, поетів уподібнюється до долі морського птаха, він то ширяє високо у людському вирі життя, то приземляється. Найкраще про це сказав Ш. Бодлер у поезії «Альбатрос» (1841): «Поет подібний теж до владаря блакиті, / Що серед хмар, мов блискавка в імлі. / Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій / Він крила велетня волочить по землі» [154].

Х. Ортега-і-Гассет писав, що інтелектуальна людина вимоглива до себе тим, що живе у властивій неволі, а проста людина невимоглива, задоволена собою. Для інтелігента праця є шляхетством. Філософ розмірковував: «Для мене шляхетність – це синонім напруженого життя, що постійно прагне перевершити себе, намагаючись одірватися від старих досягнень і прямуючи до намічених обов'язків і вимог» [135, с. 54]. У примітках до тексту науковець потлумачує масове та елітарне мистецтво: «Інтелектуальною масою є той, хто перед якою-небудь проблемою задовольняється першою-ліпшою думкою, яку знаходить у своїй голові. Натомість, видатним є той, хто нехтує тим, до чого він доходить без попереднього зусилля і приймає як гідне для себе лише те, що ще є понад ним і по що треба ще високо сягнути» [135, с. 152], тобто автор рефлексував над майбутніми, ще досконалішими досягненнями в мистецтві, побоюючись не загубити її, майбутню досконалість, на часопросторових шляхах. У цьому, на думку філософа, і полягає шляхетність інтелігента: прагнення перевершити себе і навіть свої сподівання.

Повість «Альбатроси» свідчить про те, що письменниця намагалася художньо змоделювати не так богемні кола Львова, як прагнення західноукраїнських молодих інтелектуалів досягнути досконалості творчої праці. Вони, письменники і художники, народилися в різних містах і селах Галичини, але мріяли потрапити до міста Лева, де буяли конкурсні пристрасті, де цвіла пишним квітом українська мова і культура. Центром

такої культури в прозотексті є умовний «Качиний діл». Сюди, за версією прозаїка, сходилися молоді художники і поети, учні Великого майстра О. Новаківського. Одним із них був Володимир Ласовський.

До літературно-мистецького кола, а в повісті прототипами стають письменники В. Гаврилюк (у повісті – оповідач), Ярослава Гаращак (Слава), Б.-І. Антонич (у повісті – Богдан Явір), С. Гординський (Долинський), художники В. Ласовський (Чуб; оповідач), Р. Чорній (Роман Чолій), П. Ковжун (Кобрин), А. Павлось (Антоша). «Качиний діл», як зазначає професор Р. Яців, був простісінським гуртожитком учнів мистецької школи О. Новаківського (тодішня вул. Небеляка, а нині – вул. Котляревського, 39) [58]. При цьому не можемо погодитись із Р. Яцівим у тій позиції, коли він говорить про те, що одним із головних героїв твору був оповідач В. Гаврилюк, він є прототипом «постаті Богдана-Ігоря Антонича».

По-перше, за свідченням В. Ласовського, «Альбатроси» Оксани Керч колективізовані в центральному лицедієві роману – це порода людей, яких Бог створив альбатросами для граційного плавання у висотах творчих блакитей. Але призначення за законами своєї природи Керчиним альбатросам не дано здійснюватись» [92, с. 3-4]. Далі Ласовський зупиняється на досягненні письменниці, яка зуміла передати низку «ідей, прагнень та змалювання побутових умов галицьких альбатросів у період 1920-1940 років», бо авторка повісті – «одна з тих же альбатросів і з того ж середовища перенесла в свій роман багато автентичних постатей галицької богеми й епізодів з її життя» [92, с. 4].

По-друге, оповідачем виступає не лише В. Гаврилюк, а й В. Ласовський. На користь другого промовляє такий факт, що наче наратор (Гаврилюк) удосконалював майстерність в Парижі [31, с. 120-166], насправді, як переконують сторінки біографії художника, саме В. Ласовський перебував у Парижі, про що власне свідчить і В. Гаврилюк, закцентувавши на модерному стилі свого колеги: «На один рік покійний (В. Ласовський. – В. К.) виїхав до Парижу для завершення своїх мистецьких студій і

повернувся звідти захоплений напрямом т.зв. сюрреалізму, якому, до речі, залишився вірним до кінця передчасно закінченого життя. В тому часі постав цілий цикл незвичайних портретів (між ними портрет поета Антонича), краєвидів та сюрреалістичних композицій, що іноді навіть шокували нашого глядача своєю неортодоксальною композицією» [32, с. 25]. Оксана Керч згадувала, що В. Ласовський, будучи членом Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), поїхав у Францію до знаного художника (називає навіть прізвище майстра), в якого брав уроки. Дружина уточнювала, що поїхав саме тоді, коли «будучи анумівцем, мавши за собою повні нерозуміння рецензії своїх та похвальні критики чужих – подався до Парижу. В Парижі кристалізується погляд на мистецтво, студія Фернанда Леже-кубіста та ще більше паризькі музеї (їх відвідини описано в повісті досить детально. – *В. К.*), які унагляднили істину: нічого нового під сонцем, не лише витончили смак та поглибили світогляд, але наблизили ще щільніше до рідного українського мистецтва, якого неперевершені скарби зібрав у Новаківського» [63, с. 26].

Уперше зустрівшись із справжнім європейським модерним мистецтвом, літературний персонаж рефлексує, відвідуючи паризькі галереї: «Я всіх їх мав перед очима, пестив матеріали, фактуру, кольори, форми. І думав про своє далеке місто (Львів. – *В. К.*), про всіх там у ньому. Я хотів їх порадувати цими рефlekсами людського генія, як вони хвилювали мене, як іноді заворожували, відбирали охоту малювати. Все те було таке досконале! Все вже було: кубізм, примітивізм, футуризм, музикалізм, сюрреалізм. Усе, все! А ми все ж таки малювали! Ми все ж таки мали характер» [62, с. 170].

Останнє речення вказує на потребу індивіда реалізувати себе у світі, бо, за Х. Ортегою-і-Гассетом, життя – це рух, це постійна динамічна діяльність людини, а не фіксована сутність. Зрештою, життя кожної особистості полягає у реалізації Божого дару – покликання на Землі. Проте існує певне протистояння між покликанням особистості й обставиною: покликання пригнічує якась несподівана обставина у той час, коли покликання

намагається реалізувати задум. Словом, обставина реагує на реалізацію творчого задуму тим, що веде із покликанням постійну боротьбу [229, с. 350]. У повісті кожен мотив має свій хронотоп: час згущується, стає художньо приступним для зору, відкритим, а простір концентрується, переходить в рух часу, сюжету, нарративної історії. Водночас простір вимірюється координатами часу. Філософ Юліан Маріас співвідносить час із виміром людського буття: «І не будемо забувати той вимір світу, за яким бути самим станом людського життя, перевищує всі почуття і проникає все, і навіть виходить за рамки емпіричної структури: час. Бачення приносить вирішальний елемент: його артикуляція. День і ніч – реалії передовсім візуальні – дають перше досвід часового ритму, тривалості і кількісного визначення часу, що призводить до ідеї «днів», а в них – тимчасового призначення» [226, с. 141-142] людини на землі. Саме за цей час, на думку вченого, особистість повинна відбутися у світі і виконати своє гуманне призначення.

Канонізація літературно-мистецького галицького буття на сторінках повісті «Альбатроси» репрезентована «абсолютною присутністю» у мові персонажів («Мистецтво слід вивчати, як латинську граматику, як алгебру, як ведення книг...» [62, с. 12]; «Ми «футуристи», мусимо триматися, – сміється Чуб і враз поважніше. – Мусимо виховати собі культурного споживача, а то помремо «футуристами», і ніхто не знатиме, чому футуристами...» [62, с. 13]; «Кожен мистецький твір – ідеалізація» [62, с. 56], задекларована в інтенційній структурі екзистенційних розмислів наратора («Я підвівся з лавочки й подався на Городецьку вулицю. Пішов туди, де Чуб каже, є «готові кубістичні композиції». І справді: в площі, закриті димарями, трамваями, суворі в кольорі постаті залізничників – готові картини. Стою й дивлюся» [62, с. 14] та виразно постає означена канонізація в авторському версіюванні («і Чуб, й оповідач належали до футуристів [62, с. 10]; «На центральній стіні висять Чубові «Руки й ноги». Він підсвідомий новатор»; «Моя «Жінка» удостоїлась також уваги й дбайливої оцінки. Її назвали богомазом та ще й

несамовитим» [62, с. 12]; «І Чуб побував у Парижі, і багато інших вдихнули новим повітря» [62, с. 14] тощо.

Авторка повісті вкладає в уста персонажів антитезу боротьби старого й нового: «Наші критики, визначаючи органічність нашого мистецтва, зводять її ознаки до фольклорних рис... А мусимо не забувати, що мистецтво органічне, національне, виглядало тисячу, сто, тридцять років тому в своїх формальних шатах завжди трохи інакше, ніж сьогодні. Зрештою як і ми самі також відрізняємось від наших батьків, дідів, хоч ми й вони – українці і не хочемо творити нічого анаціонального» [62, с. 89-90]. Чуб намалював портрет Богдана Явора, «Нечитайло підвівся до великого полотна, що сягало росту людини. «Образ модерний...», «Знаменитий! – крикнув Нечитайло, перебиваючи чорнявого критика» [62, с. 90]. Нечитайло розмірковував про традицію і модерн у своєму розумінні, але врешті він таки стояв на боці модерного мистецтва і схилив до цього своїх учнів, хоча й наче не визнавав мистецтва старого й нового: «Є символи того вічного мистецтва, яке ми боїмося визнати. Символи, що проти нашої волі стають у величі своєї повноцінності перед нами. Немає двох мистецтв, немає мистецтва нового, старог, застарілого, модерного. Є тільки відтінки людської душі, творця мистецьких явищ. Ось! – і він з-під купи паперів витягнув лемківський примітив – мальовило на склі» [62, с. 104].

Якщо пильніше «розлуцтити» текстове наповнення, то за алюзією легко розпізнати, час написання портрета, адже авторка чітко вказує на вік маестро Чуба (себто, Ласовського): «Двадцятисемирічний Чуб з гарячою вдачею зберіг більше спокою» [62, с. 89]. Відомо, що Володимир Созонтович Ласовський народився в липні 1907 року, якщо ж до цієї дати додати 27, то виходить, що фрагмент розповіді торкається діяльності художника у 1934 році. Б. Волинський відносить написання Ласовським портрета Б.-І. Антонича (Явора) до 1939-го [37, с. 321-322]. Все можливо, адже повість – умовна річ, не документальна. Розкрити істину – справа мистецтвознавців.

Щодо примітиву масової культури й елітарного мистецтва для обраних, то найкраще сказав Хосе Ортега-і-Гассет: «На мою думку, характерною рисою нового мистецтва «з соціологічної точки зору» є те, що воно розмежовує публіку на два класи: тих, хто його розуміє, і тих, хто не розуміє. Це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншій, – тобто перед нами два різновиди людської натури. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, як романтизм – воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає у мас. Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, вона відчуває свою вищість щодо нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невиразне відчуття неповноцінності повинно бути компенсоване обуренням як самозахистом» [136, с. 238]. Після повернення з Парижу оповідач (в його образі і тут впізнаємо В. Ласовського. – *В. К.*) завернув до «Качиноного долу». Мистець був прикро вражений різючими змінами в ньому: «Качиний діл» (напівпідвал під гуртожитком. – *В. К.*) опустів, лише єдиний гітарист спав на його ліжку. Усі художники і критики порозбігалися, хто оженився, хто підшукав собі вигідну роботу, хто виїхав в СРСР. Гітарист підсумував: «Зміни, як бачите, пане-товаришу. Великі зміни...» [62, с. 202]. Й оповідач (Чуб) подався у рідне село Розлога, де розмальовував церкву, в якій правив службу брат Іван. Оксана Керч про таку подію з біографії прототипа, як абстрактного образу, що втілює безліч схожих форм одного і того ж патерну, схеми-образу (В. Ласовського), розповідала: «Ще останній клаптик України село Середнє Велике на Лемківщині. В. Ласовський розмальовує церкву. Вона, як писанка в псевдолубочному стилі» [63, с. 27].

Поєднавши подвійну нараційну стратегію в єдину сюжетну лінію, Оксана Керч для необізнаного читача «сплутала карти». Не знаючи добре біографічних і творчих стежин митців, окремі сучасні дослідники увесь нараційний набір подій, вибудуваних у певному часовому порядку,

приписують В. Гаврилюкові. Внесемо деяке уточнення. Так, картина «Материнство» (1931) – це праця Ласовського. У повісті оповідач веде мову від першої особи (виходить так, наче картина належить В. Гаврилюкові): «Хтось із щасливішою уявою поставив високу дерев'яну скриню, що своєю білістю і свіжістю звеселяли понуре тло темної стіни і брудом мальованої композиції. На ній стояли десятки радісних «Материнств». Одне було помальоване під теракоту, і я, дивлячись на нього, як звичайно, з захопленням, раптом згадав про свій модель» [62, с. 52]. Як бачимо, тут уже сама оповідь, як і події, належать іншому персонажеві, іншій дійовій особі.

Або спостерігаємо, як наратор поволі «переносить» читача у благословенну Волинь, у Крем'янець, де працює гімназійним учителем. Образ міста постає у всій величі і красі: «Місто поєднувало в собі природну красу з витворами людського генія. І яр з неспокійними випадками гір, і філігранна архітектура будинків, і розлите місячне світло на спадистих дахах та дерев'яних рундуках, і жанрові картини на тому неповторному тлі» [62, с. 223]. Тут уже авторська нараційна стратегія передбачає використання «чужої» свідомості: у канву повісті вплітаються і справжні, і вигадані події. В. Гаврилюк справді учителював у Крем'янці. Чи був у нього учень Арсен, невідомо. А ось у подружжя Ласовські такого приятеля мали. Як згадує Арсен Степанюк, В. Ласовський був хрещеним батьком його доньки Ганни. Він пам'ятає літо 1936 року, коли разом із дружиною Ярославою Гаращак Ласовський приїжджав до Крем'янця, жив у їхній хаті, адже місто «притягало туристів чудовими краєвидами, старовинними будівлями українського бароко і славною горою Бонною» [159, с. 29]. Тому напрошується думка про те, що фрагменти повісті про учня Арсена, схильного до малювання, просто є авторською версією. Принаймні сам спогадовець про цю подію зовсім не згадує.

Отже, Х. Ортега-і-Гассет резюмував: «Звиклі до вищості в усьому, маси відчують себе ураженими в своїх «людських правах» новим мистецтвом – мистецтвом привілейованим, мистецтвом витончених почуттів та



інстинктивного аристократизму. Маса чинять опір новим музам, де б вони не з'явилися» [136, с. 238]. Для філософа мистецтво розуміється не як «підземелля внутрішнього життя», (у повісті «Альбатроси» символом підземелля є «Качиний діл». – В. К.) у романтичному розумінні, а як «метод», здатний представити нам (у своєму поданні) виконавчий характер речей (речі в їхньому бутті, тобто в тому, що вони виконують). І саме презентаційний характер («абсолютна присутність») художнього подання забезпечує в художньому досвіді близькість до безпосереднього об'єкта. Мистецтво – це «прозорість»: прозорість абсолютної присутності, прозорість себе [63].

Метафізичні, ірраціональні концепти, іносказання письменника використовує скупко, боязко, вони майже непомітні на сторінках твору. Наприклад, образ отця Івана, Чубового брата, можна було б розкрити під час богослужіння, у розмові з віруючими, але монологічне/діалогічне мовлення про Надлюдину відсутнє, наче письменника боялася згрішити. Коли Чуб сказав, що намалює його портрет, то брат запротестував, бо спершу хотів церкву розписати і щоб «церква була не на два-три десятки років, а щоб вона й наступним поколінням щось сказала. Он в Голодіївці малював якийсь богомаз. Святих приклеював паперових до стін, довкола оббив щіткою-золотом і... люди, звичайно, ходять, моляться, шапки знімають, але так не годиться... Наша церква мусить підносити гордість у мирян. Не дивуйся! Гордість із свого храму, своєї віри й краси» [62, с. 198].

У праці «Метафізична антропологія» Ю. Маріаса є підрозділ «З Богом до Бога», в якому іспанський філософ розмірковував: «Якщо говорити про «інший» світ, то його часто розуміють як вираження в есхатологічній перспективі... У будь-якому випадку життєвий акт – світ унікальний, що містить двосвіття, внутрішній, мій світ, згорнутий і зовнішній світ, розгорнутий. Сучасне мислення – обумовлене християнською релігійністю, що торкається проблеми Бога та есхатології: функції «порятунку» після смерті; в таких доктринах звучить як гарантія безсмертя людини; позаземне життя наче наближає надію людини зустрічі з Богом; якщо ж означену надію

заперечувати у позаземному бутті, то така ідея фактично вказує на принцип атеїзму» [226, с. 25-26]. Очевидно, щоб не вдатися в атеїстичні розмисли, авторка повісті «Альбатроси» оминула моральний дороговказ Божих заповідей у бутті галицьких митців нового покоління 30-х років ХХ століття. Хоча, завуальовано, вияв розумового й духовного начал ідуть поруч: творчий хист, обдарованість підносяться до ідеалу промислу Божого.

Прозаїк, вдавшись до інтелектуалізації як стильової домінанти розглядала-вивчала інтелігентну людину крізь призму інтелекту, абсолютизувала мислення, частково відмежовуючись від емпірики (усе, що досягнуто шляхом експерименту, на практиці, засновано на досвіді і спостереженні). Чуттєвий світ широко репрезентовано через сприйняття персонажами докільля, їхні прагнення пізнати матеріальний світ і бути щасливим (душевний стан). Чуттєве ж сприйняття поезії, живопису розкрито у тісному зв'язку з їх осмисленням. Так, у розмові з Нечитайлом пан з борідкою а ля Мопасан висловив таку квінтесенцію: «Наші модерністи думають, що так, як мистецтво понад часом, мусить воно бути й понад простором. Коли ж випадково простір, в якому живуть згадані митці, є українською землею, то чи не можна їхнього мистецтва назвати українським? Я не можу пригадати будь-якого міжнародного малярства! Голляндське малярство є голляндське, негритянське – негритянське, французьке малярство...» [62, с. 91]. Чоловік, який золотив раму і не брав участі в діалозі, звернувся до Чуба з таким одкровенням: «Це все теоретизування до чорта потрібне. Мистецтво буде таким, яким ми його хочемо, коли матимемо свою вільну державу, решта – забава!.. Ви всі ходите ногами в повітрі, а потім нас «позичають», кому потрібно. Позичають, щоб ніколи не віддати!» [62, с. 93]. Чоловік мав рацію, бо наратор, обмірковуючи щойно почутий діалог, думав, що й він, як зозуля яйця в чужому гнізді, залишив «над Дністром свої картини, не турбуючись їхньою долею». Якщо письменник належить до тієї культури, якою мовою він написав твір, то з національною ідентифікацією художників – навпаки: вони належать до культури країни, в якій працював,

малював картини, творив скульптурні чи архітектурні ансамблі, як, скажімо, скульптор О. Архипенко, архітектор Я. Січинський, яких називають американськими мистцями українського походження.

За версією Оксани Керч йдеться про те, що модерне мистецтво наднаціональне, позанаціональне. У запитанні мистецтвознавця («чи ви вважаєте свої «руки й ноги» українською картиною?») водночас реалізована безкомпромісна відповідь: мистецтво має загальнолюдський, універсальний характер. Хоча Е. Бйорк був переконаний, що «жоден вид критики не може застосовуватись у чистому вигляді, а мусить відбуватись поєднання, тому завжди є логічним тяжіння до критики як до остаточної методологізації будь-якого виду критики» [240, с. 1277].

Так, у повісті «Альбатроси» персонажі зчаста рефлексують на тему мистецтва, яке повинно мати вселюдський, гуманний характер, про це виразно заявляють критики, про таке говорять самі художники і письменники. Оповідач, полишаючи гостини в Кобрині, резюмує: «Я пішов від нього, завидуючи йому і тих книг, і тієї кипучої діяльності, і того живого зв'язку з мистецтвом. Яке барвисте життя! Але він голодний і хворий...мистецтво не заспокоює болу в шлунку, що його там, усередині болять і ниє» [62, с. 42]. Критик тонко підмітив, що талановиті працівники культури іноді потрапляють в скруту, живуть упроголодь. С. Раваль сказав, що критика «вивчає та досліджує передумови критичного відгуку, а також критичні методи та співвідносить їх із тим, що вже відомо чи про що можна дізнатись або сказати, вивчає природу вражень, можливих завдяки певним способам критики. Проте, все це не спрямоване на зміну будь-яких критичних концепцій, лише на механізм їх дії» [239, с. 241].

Однак С. Раваль у праці «Метакритика» заявляв, що остання є філософською естетикою (чи схожа до неї). Йому опонував автор статті в «Енциклопедії сучасної літературної теорії» Барі А. Вільсон, який резюмує: «До метакритики часто звертаються як до герменевтики або до метаінтерпретації, оскільки питання інтерпретації відіграють головну роль у

метакритиці» [207, с. 102]. З нашого погляду, у такому формулюванні термін «метакритика» власне ідентичний поняттю літературної критики. В «Енциклопедії сучасної літературної теорії» автори розпрозорюють історію розвитку літературної критики від Платона, Аристотеля до Дільтея, Гірша й аж до наших днів на мікро- та макрорівнях: автор-текст-читач. На макрорівні критики теоретизують й інтерпретують власне художній текст, під час аналізу, на думку С. Раваля, можуть появитися упереджені концепції: «Закладена вже у саму концепцію невідповідність пояснює суперечливу та змінну природу концептуальних структур у гуманітарному дискурсі» [233, с. 248].

Представник Франкфуртської школи, німецький філософ Т. Адорно, послідовником якого був Е. Фромм, свого часу писав: «Нове – це не суб'єктивна категорія, а явище, що виникло як об'єктивна необхідність, позаяк не може сформуватись через власні, іманентні закономірності, незалежно від об'єктивного стану. На нове тисне сила старого, оскільки останнє шукає в новому спосіб для самоздійснення, самоіснування. Безпосередньо художня практика в усіх її проявах також підпадає під підозру, поскільки вона спеціально звертається до старого; в старому, що зберігається в ній, вона в основному заперечує свою специфічну різницю від нього...» [4, с. 36].

Універсальне мистецтво епохи модернізму, творцями якого були західноукраїнські інтелектуали 30-х рр. ХХ століття, теоретики відносять до різних галузей гуманітаристики. За визначенням С. Раваля, «це той критерій, який є наслідком інсайту в літературі та виявляється низкою інтуїтивно опрацьованих механізмів. Іншими словами, критерій – апріорно матеріальна структура, яка не здобувається досвідом, а, швидше всього, вноситься розумом чи мовою, якою ми послуговуємось» [239, с. 247]. За С. Равалем, якщо літературний критик дотримується загальних критеріїв оцінки художнього твору, то його критична думка про будь-яку художню річ є авторитетною для читачів. Йдучи за таким визначенням, приходимо до

висновку, що інтерпретація критиком літературного твору не є індивідуальною справою, а слугує незаперечним, переконливим авторитетом для всіх читачів. У ХХ столітті, як стверджує В. Бут, літературна критика стала полем «суперечок, збентеження, дебатів, суперництва, війни та хаосу між суперниками – формалістами, критиками читацького відгуку й, особливо, деконструктивістами» [240, с. 1275].

Оповідач (В. Гаврилюк) згадував свою зустріч з Богданом Явором: «Ми сідаємо біля ліжка при малому столику. Явір привітливий. Він облизує потріскані пухкенькі губи. Молодий, але волосся на голові мало. Зате, на потилиці воно довге, непідрізане. Поетичне... Врешті Богдан розгорнув шкільний зошит, поклав на стіл чорнильницю й дерев'яну ручку з пером. Таких зошитів лежало в нього кілька на столі під вікном, записаних розтягненим школярським письмом... Кожний рядок читав у трьох-чотирьох варіантах і, дивлячись на нас, питав:

– Який?..

Поет читав «Пісню про співучі двері», оспівував своїм, трохи дивним для мого вуха, лемківським акцентом красу вільх, ставів, неба, сонця та працьовитого люду теслів і поетів. Ми були за короткий час ніби викинені невидною пращею в ті світи, п'яні тим вином, дарма, зеленим чи червоним, запахом білого тесаного дерева, точених глиняних дзбанів» [62, с. 18-20].

Прозаїк через ракурс події виходить на простір сприйняття модерного мистецтва, його осмислення автором, персонажем, наратором, реципієнтом, передачі розумових рефлексій, самовияву, самоаналізу творчих інтенцій-можливостей. Знання про модерністське мистецтво 30-х років ХХ ст. атрибутовано на широкому тлі філософування, наявності у текстах низки філософем, які сприяють розкодуванню антитетичних функцій в авторських концепціях реального й мистецького буття. Художнє втілення інтелектуалізму галицького модерного мистецтва, його філософський підтекст суголосні історичним та суспільним катаклізмам. Саме від них митці тікали в ідеальне, намагалися, абстрагуючись, вирішити проблеми у

творенні краси і правди. У повісті характер інтелектуального позначений домінуванням думки над формою, де максими, монологи, діалоги, сентенції на філософські й літературні теми заступають дію. У такий спосіб авторка намагалась компенсувати настрої західноукраїнської інтелігенції 30-х років, у яких домінував песимізм і розчарування: молодечий максималізм згасав, бо життя поступово вносило свої корективи, що красномовно розкрито у фінальній частині твору вустами оповідача («цілу зиму не малював», «він бере із стола папір, списаний безконечними рахунками, і вибігає, не зачиняючи за собою дверей», «у кав'ярні порожньо», «він швидко платить мою каву моїми ж грішми, я це бачу», «я свої власні гроші жбурнув у болото», «наша українська свіжість закутана в паризький туман», «я тікаю від Чуба, щоб не чути його докорів»). Врешті-решт оповідач (головний герой твору) тікає з гамірного міста. Опинившись у рідному селі, він у подумках вигукує: «Проблема, всі проблеми розв'язані!» [62, с. 304-305]. Відтак головна думка твору – служити все життя красі засобами мистецтва – не знайшла відповідного втілення в реальному житті, що задекларовано в зачині повісті устами персонажа («Щось підганяло мене до порядку, до праці, щось давало ясні думки й силу перевести мої наміри в дію») [62, с. 305].

Таким чином, можна констатувати, що правда реальна і правда художня на сторінках повісті «Альбатроси» співіснують в парадигмі суспільно-культурних процесів 30-х років ХХ ст. Історичний період репрезентований пам'яттю автора у міжвоєнному часі на Західній Україні. Як психологічна категорія, пам'ять художньо зафіксована і відтворена у діях та мові персонажів у формі спогадів (пригадування, згадування), багатоголосої нарації, творцями якої були галицькі інтелігенти письменники, художники, критики, журналісти й водночас – носіями мовно-мовленнєвої діяльності. Очевидно, саме такі твори, як повість «Альбатроси» Оксани Керч, мав на думці М. Ткачук, коли писав: «Нові естетичні горизонти розвитку мистецтва слова, його пафос життєствердження і людинолюбства, філософічність,

висока духовність забезпечили українській літературі світове визнання» [164, с. 605].

Оксана Керч була ровесницею персонажів й учасником художньо змодельованих подій, мистецьки створеного художнього світу, а тому органічно присутня у мовленні-говорінні-нарації. Персонажі повісті «Альбатроси» – непрактичні, непристосовані до життя-буття, однак вони безкорисливо працюють у славу високого мистецтва. Новаторські принципи авторка реалізувала крізь призму трансформації «західноукраїнської дійсності» міжвоєнного часопростору, соціально-політичної, культурно-історичної та художньо-естетичної модифікації професійної діяльності художників-модерністів, поетів, літературних критиків, мистецтвознавців, які розкривали теми, ідеї, проблеми, образні домінанти, що увиразнюють аксіологічні та онтологічні параметри, інші вектори модернізму своєї доби.

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3**

Проаналізувавши філософський роман «Проти переконань» О. Мак, історичний – «Золотий плуг» Д. Гуменної, «Рік 2245» Л. Коваленко, нами з'ясовано, що стиль письменниць зумовлений їхнім умінням використовувати мовно-стилістичні ресурси, а також стилетвірні чинники, зумовлені обраною темою, проблемою, жанром, світорозумінням, світосприйняттям і світоглядом автора. Стильові ознаки прочитуються крізь призму композиції, архітектоніки того чи іншого роману. Роман Д. Гуменної має так звану композицію, де у кожного підрозділу своя мікротема, яка водночас доповнює центральну історичну тематику, але кожна по-своєму; авторські відступи постулюють своєрідний педагогічний ригоризм у формі лекції-уроку історії. На нашу думку, така різновекторність, фрагментарність, монтаж мікротем, авторські розлогі підтексти зумовлені дисгармонією різного часу, історично віддаленого та проінтерпретованого авторським

сприйняттям і спроектованого на сучасного читача. Романи «Проти переконань» О. Мак, «Рік 2245» Л. Коваленко створено за законами замкнутої композиції, в яких виписано розгорнутий конфлікт, пропорційні фабульні лінії. Такі романи легко читаються, сприймаються, а текстове наповнення кожного підрозділу переосмислюється, відкладається у пам'яті реципієнта.

Оригінальність орнаментального та ліричного письма підсилює розкриття характеру експресії історичної правди, розпрозорює індивідуально-творчий хист письменниць. З'ясовано, що орнаменталізм у прозовому доробку авторок підпорядкований мистецькій меті, зокрема, для підсилення емоційного впливу на реципієнта. Так, орнаментальний текст повісті «Селянська санаторія» О. Звичайної свідчить про те, що письменниця тяжіє до щедрого використання тропів. Мова прозаїка вирізняється багатством лексичного потенціалу та синтаксису. Орнаментальна, опоетизована проза О. Звичайної характеризується ускладненим часопростором, а ліризація та орнаменталізація впливають на психіку особистості, почуття, думки, формують у читача естетичні сприйняття та уяву. Такий ліричний стиль письма оприявнює різновид суб'єктивної форми образності, породжений креативною інтенцією автора, вказує на характер нарації, жанрово-стильові особливості художнього тексту.

У процесі аналізу жанрово-стильових параметрів художньо-документальної повісті «Сніжинки в хуртовині» А. Цівчинської, виявлено, що на сюжетному рівні увиразнюється поетика часопростору, майстерно зреалізований принцип інтратекстуальної моделі, поглиблюється вмотивовано наближений і віддалений простір. Такі художні моделі тісно організують подієву структуру тексту. Основний сюжетний мотив – втрата жіночого щастя, що виростає до мотиву Батьківщини, ностальгії за Україною, рідним краєм. Мотиви у жанровій матриці документально-художньої повісті вияскравлюють кілька сюжетних ліній і наративних структур; дискурсивний контрапункт різновекторного ходу подій-хуртовини;



суб'єктивна наявність упереджувальних життєвих ситуацій; повторне переказування персонажем одних і тих же фактів. З'ясовано, що художньо-документальна повість письменниці є мистецьким твором, який зображує психологію людини у депресивному соціумі, людини, затиснутої ідеологічними лещатами, але яка міцно тримається за свої світоглядні і моральні позиції.

О. Драгоманова у повісті «По той бік світу» розкрила суцесивний спосіб поступового, покрокового сприйняття інформації, формування волі і характеру персонажів, зокрема Петра і Катрі, у чужому просторі. Суцесивний спосіб-синтез зображення подій і фактів розширює часові рамки, завдяки чому читач чіткіше сприймає алгоритм дії, входить у світ персонажів і тексту. Номінативне поле концептів свій-чужий є метафоричним. Все ж таки емігрантське життя українців навчило бути обачними й обережними у поводженні з автохтонами. Свій простір – внутрішній світ, голос Я контрастує зі світом зовнішнім, чужим простором. Узагальнюючи зображення людини в чужому/своєму просторі, авторка прагнула водночас відшукати шлях до власної ідентичності, доторкнутися минулого, історичної дійсності, розкрити проблему існування в чужому локусі. Свій простір – написання повісті українською мовою – життя у рідному слові, чужий простір – вихід україномовної літератури далеко від України, фізичне існування і письменниці, і її персонажів на сторінках повісті в полілінгвальному, полікультурному просторі. Повість Оксани Драгоманової «По той бік світу» є своєрідним імплікатором, що применшує біль, ностальгію за рідним краєм.

В українській літературі інтелектуальними вважають твори Ю. Андруховича, В. Діброви, В. Домонтовича, О.Забужко, Р. Іваничука, П. Колісника, Н. Королевої, Ю. Косача, А. Кримського, Г. Пагутяк, В. Підмогильного, О. Слісаренка, В. Шевчука, Ю.Щербака, Ю. Яновського та інших письменників, у яких прочитується інтелектуальна гра з мовою, текстами, культурними дискурсами. Подібна жанрова та стильова специфіка

спостерігається у повісті Оксани Керч «Альбатроси». Символічна назва твору має романтичний зміст, оскільки доля художників, поетів уподібнюється до долі морського птаха, він то ширяє високо у людському вирі життя, то приземляється. Оксана Керч була ровесницею персонажів й учасником художньо змодельованих подій, мистецьки створеного художнього світу, тому невіддільною присутня у мовленні-говорінні-нарації. Персонажі повісті «Альбатроси» – непрактичні, непристосовані до життя-буття, однак вони безкорисливо працюють у славу високого мистецтва. У повісті авторці вдалося майстерно розкрити талант галицьких митців, які творили в західноєвропейському модерністському стилі й піднесли українську культуру в загальноєвропейському масштабі.

## ВИСНОВКИ

1. Українські літературознавці застосовують сучасні теорії в осмисленні художнього моделювання призначення жінки в суспільному житті. Термін «жіноча проза» дозволив виділити її в окремий пласт української літератури ХХ століття. Це засвідчують літературознавчі дослідження В. Агеєвої, О. Башкирової, Т. Гундорової, Т. Качак, Ю. Кушнерюк, Я. Поліщука, Л. Томчук, С. Філоненко та ін. Вони осмислюють світоглядні проблеми в художній творчості письменниць, специфіку ідентичності персонажа та типи його характеру, розкривають наративні, хронотопні, образні, аксіологічні домінанти в жанровій системі жіночої прози. Теорія жіночої прози, заявлена в гуманітарних студіях України на початку 1990-х рр. (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Т. Качак, С. Павличко, С. Філоненко та ін.), розвивала міркування західноєвропейських учених про жанрово-стильову специфіку художньої прози, твореної жінками-літераторами.

2. У жіночій прозі другої половини ХХ ст. порушена проблема ідентичності (тотожності). Ідентичність як поліаспектне явище реалізується у творах письменниць через ідеї спадкоємності поколінь, ментальних характеристик українця. Духовний та ціннісний вектори національної ідентичності розкриваються у структурі історичної прози, зокрема літературних казок історичної тематики. Письменниці української діаспори Леся Богуславець (О. Ткач), В. Вовк, Д. Гуменна, Діма (Діамара Ходимчук), О. Драгоманова, Олена Звичайна (Дельгівська), Оксана Керч (Ярослава Гаращак), Л. Коваленко, О. Копач, Лада Горлиця (О. Костюк), Г. Лащенко, О. Мак, Л. Палій, О. Цегельська, А. Цівчинська, Ганна Черінь (Галина Паньків), Леся Храплива та ін. в умовах поліетнічної культури писали високохудожні твори українською мовою, засвідчуючи національну самосвідомість, заґрунтованість авторського Я в українську літературну традицію.

3. Національне життя українців – центральна тема діаспорної жіночої малої прози. Жанрово-стильові аспекти у творах Іванни Чорнобривець, О. Мак, І. Савицької та ін. реалізовані у майстерно зображених художніх деталях, ускладненому часопросторі, колоритних пейзажних замальовках як засобах психологізації. На прикладі малої прози розглянуто жанрові різновиди оповідань: різдвяне («Морозні візерунки» О. Мак), соціальне («Актриса» І. Савицької), історичне («Орденоносець», «Зелена писанка», «Щастя», «Таємнича знахідка», «За гріхи батьків», «Кипарисовий хрестик» О. Мак), оповідання-портрет («Чічка» М. Кузьмович-Головінської), психологічне оповідання («Очі матері» І. Савицької), літературна казка («Казка про Киянку Красуню Подолянку», «Призабуті казки» О. Мак). Так, в оповіданнях А. Косовської екзистенція українця детально осмислюється у чужому/своєму просторі. Наприклад, у творі «Ціна душі» художнім прийомом є деталь (картина як мікрообраз), що підсилює ідейно-естетичну функцію матеріальної і психічної сфер буття персонажа. Через мікрообрази А. Косовська виходить на психологічний простір «двійника» людини, яка реально існує. Таким чином, у малій прозі письменниць української діаспори художня деталь, колір, раптові сюжетні повороти, часові зсуви є тими жанротвірними елементами, які сприяють емотивнішому вислову думки і почуття, ускладненню наративної структури, індивідуалізації образів персонажів, передачі авторського бачення подій і ситуацій.

4. Романи письменниць української діаспори другої половини ХХ ст. демонструють жанрове розмаїття. У їхньому творчому доробку переважають такі жанрові різновиди роману: екстенсивний із перевагою подієвої сфери («Золотий плуг» Д. Гуменної) та інтенсивний, зосереджений на внутрішньому світі персонажів («Проти переконань» О. Мак). За змістом роман «Золотий плуг» Д. Гуменної є історичним: його сюжет побудований на історичному матеріалі періоду Трипільської культури; «Проти переконань» О. Мак – філософський роман, де увиразнена світоглядна позиція авторки, порушені суспільні, політичні, культурологічні проблеми буття людини,

актуалізовані боротьба нового і старого, зіткнення протилежних думок різних поколінь; «Рік 2245» Л. Коваленко – фантастичний роман, у якому прогностичні та науково-фантастичні візії, уявний світ, фантастичний сюжет, описи неіснуючої електронної техніки (роботів і літальних апаратів) дозволяють говорити про жанр наукової фантастики. Розімкнута композиція історичного роману «Золотий плуг» Д. Гуменної (фрагментарність, мозаїчність мікротем, позасюжетні елементи), замкнута композиція філософського роману «Проти переконань» О. Мак та фантастичного роману «Рік 2245» Л. Коваленко (паралельні сюжетні лінії, розгорнутий конфлікт, чіткий хронотоп та ін.) увиразнюють жанрово-стильові ознаки творів авторства представниць української діаспори другої половини ХХ ст.

5. Жіноча проза українського зарубіжжя означеного періоду характеризується синтезом орнаментального та ліричного письма: мовний орнамент як стильовий прийом, експресія, автобіографізм, поліаспектні підтексти, певні лейтмотиви, естетичне сприйняття персонажем навколишнього світу, символічні часопросторові образи посилюють сугестивну функцію художнього слова, алюзії, передчуття, звернені до емоційної сфери. Ліризація тексту відбувається на рівнях жанру, образу автора і його присутності у творі, системи персонажів, кольорів, звуків, запахів, графічних ліній та пейзажних картин.

6. Орнаментальний дискурс повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної зумовлений, на нашу думку, лірико-філософським спогляданням дійсності, рефлексуючою індивідуальністю персонажа (ледь помітні інтонації змінного настрою, лірична сповідальність, автобіографічність, синтез персонажного «я» з біографією автора та ін.). Констатуємо, що повість «Селянська санаторія» Олени Звичайної – це довершений зразок лірико-психологічної прози: письменниця художньо відтворила складний зовнішній світ і людські характери через образи-символи, звукові деталі, зорові малюнки, багатство лексичного і синтаксичного потенціалу. Орнаментальна проза Олени Звичайної заґрунтована у психіку особистості, її

почуття, думки, сприйняття й уяву. Відтак ліричний стиль забезпечує суб'єктивну форму образності, породжену креативною інтенцією авторки, багатоголосся нарації, орнаментальні особливості художнього тексту.

7. Художнє зображення постколоніальної травми О. Мак реалізувала у площині наративного часу як засобу інтимізації, підтвердженого просторовим наративним дейксисом у різних виявах (рольовий дейксис, виражений особовими займенниками (я, ти, мій, твій), вказівними займенниками, частками (цей – той, ось – от); хронотопний дейксис – займенниковими прислівниками (тут, зараз)). Авторка моделювала психосвіт персонажів (відсутність емпатії в досвіді вождя племені з роману «Жаїра»), їхню свідому та підсвідому сфери (мегатекстовий дискурс, психологізм, сповідальність оповіді, філософські відступи, ліричні медитації та ін.). О. Мак, оновивши жанр повісті, удосконалила інтелектуально-психологічне письмо: мінімізувала портретні характеристики персонажів, деталі побутописання, посилила психологізм, зацентрувавши на внутрішньому світі індивіда, поглибила ідейно-емоційний дискурс, моделювала нестандартні конфлікти, ускладнювала стильові прийоми.

8. Діаспорна жіноча проза другої половини ХХ століття засвідчила значний внесок письменниць української еміграції у розвиток української художньої прози. Леся Богуславець, В. Вовк, Д. Гуменна, О. Драгоманова, Олена Звичайна, Оксана Керч, Л. Коваленко, О. Копач, Лада Горлиця, О. Мак, Л. Палій, А. Цівчинська, Ганна Черінь, Леся Храплива та ін. оновили жанрово-стильову парадигму української літератури через її інтелектуалізацію та психологізацію. Д. Гуменна, Л. Коваленко, О. Мак розімкнули історичний хронотоп України у світові простори, наповнили малу і велику прозу персонажами різних соціальних прошарків і верств, увиразнили психологічні типи з голосами різних тональностей-тембрів, композиція, сюжет, жанр по-особливому оновилися засобами ліричного та орнаментального письма за зразками західноєвропейської літератури з акцентом національної традиції.

Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальшого літературознавчого і теоретичного вивчення літературного процесу ХХ століття, зокрема творчості тих діаспорних письменниць, чия художня практика ще не вивчена (Лада Горлиця, Д. Ярославська, Н. Мудрик-Мриц, Леся Храплива, О. Копач, Леся Богуславець та ін.). На часі – ґрунтовна студія про літературний процес у діаспорі перших двадцяти років ХХІ століття та участь у ньому сучасних українських письменниць.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. В. В осерді жіночого світу. *Гендерна перспектива / упоряд. А. Агеєва*. Київ: Факт, 2004. С. 5-8.
2. Агеєва В. В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
3. Агеєва В. В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру: Навчальний посібник*. Київ: «К.І.С.», 2004. С. 424-443.
4. Адорно Т. В. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. 528 с.
5. Алексеенко Н.М. Сильові особливості малої прози Володимира Винниченка та проблема художнього напрямку. URL: <http://dissertation.com.ua/node/679130> (дата звернення: 7.03.2019).
6. Альбер Камю. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80\\_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D1%8E](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D1%8E).
7. Аналіз і синтез, як методи наукового пізнання. URL: <http://studies.in.ua/shpora-filosofy/633-42-analz-sintez-yakmetodi-naukovogo-rznannya.html>.
8. Анисимов С. Духовные ценности: производство и потребление. Москва: МЫСЛЬ, 1988. 253 с.
9. Арндт Х. Джерела тоталітаризму / пер. з англ. 2-ге вид. Київ: Дух і Літера, 2005. 584 с.
10. Астаф'єв О. Що ми знаємо про Нобелівську номінантку Ольгу Мак? *Наш український дім. №1*. Ніжин, 2019. С. 25-29.
11. Бабій І. М. Лексика на позначення кольору як джерело збагачення активного словника особистості. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія : Мовознавство*. Тернопіль: ТДПУ, 2002. Вип. 1. С. 139-144.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234-407.



13. Башкирова О. М. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : автореферат... д-ра філол. наук.: 10.01.06; 10.01.01 / Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2019. 35 с.
14. Берлин Б., Кей П. Основные цвета: их универсальность и видоизменения. Москва: Наука, 1969. 520 с.
15. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис ... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Київський національний університет імені Т.Г. Шевченка. Київ., 2005. 36 с.
16. Білик Л. Духовні острови серед потоку світового. *Слово Просвіти*. 2018. 4-10 жовтня (№40). С. 13.
17. Біловус Л. І. Україномовна періодика у національно-культурному житті української діаспори США (1991-2017 рр.). Тернопіль: ТНЕУ, 2017. 608 с.
18. Бічужа Н. Українці – живучі! І мова наша – живуча! URL: <https://web.archive.org/web/20161208043448/http://wz.lviv.ua/interview/120546>.
19. Бобух Н. Колористичні ад'єктиви білий і чорний у поетичному тексті. *Наукові записки. Випуск 44. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. С.15-19.
20. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
21. Бородіца С., Вашків Л. Особливості новелістичного мислення Марії Матіос. *Філологічний дискурс*. 2019. №9. С. 15-21.
22. Будзей О. Родом з Підгороддя. *Подільнин*. 2003. 5 вересня. С. 3.
23. Бузейчук В. Ольга Мак: писати так, як вимагалось – не бажала. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2013/07/30/152608.html>.
24. Василева О. Коли орбіти схрещуються / передм. Б. Кравцева. Нью-Йорк: Об-ня Укр. Письменників «Слово», 1967. 206 с.
25. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Ф. 3. Спр. 1612. Арк. 20.

26. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 216; од. зб. 1420.

27. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної. Ф. 234. Оп. 1. 111 арк.

28. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної. Ф. 234. Оп. 4. 110 арк.

29. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України / Щоденники Докії Гуменної. Ф. 234. Оп. 6. 104 арк.

30. Волинський Б. І. Ласовський Володимир Созонтович. *Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін.* Тернопіль, 2005. Т. 2: К – О. С. 321-322.

31. Волощак Юр. Згадаймо Володимира Гаврилюка. URL: <https://zbruc.eu/node/62360>.

32. Гаврилюк В. Пам'яті Володимира Ласовського. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С.24-25.

33. Гец М. Ольга Мак: хто ж вона була? *Гомін України*. 2013. 27 серпня. С. 8.

34. Голодюк І.Р. Рецепція традиційною українською культурою модерних філософських домінант (на матеріалі роману «Проти переконань» Ольги Мак). *Мова і культура*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. Вип. 14. Т. IV (150). С. 342-348.

35. Горянка О. Предки кличуть. Гайденав: б.в., 1947. 30 с.

36. Гуменна Д. Золотий плуг: роман. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. 292 с.

37. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху : Роман : У 4 кн. / редкол.: Єсипенко Д.М. (голова) та ін.; Передм. А. Погрібного. Київ: Укр. центр духов. культури, 1998. 575 с.

38. Гундорова Т. Генераційний виклик і постколоніалізм на сході Європи. Вступні зауваження. *Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової та А. Матусяк*. Київ: LAURUS, 2014. С. 7-13.
39. Данилевич М. М. Новели Б. Лепкого «Над ставом» і «Закутник» крізь призму модернізації соціальної проблематики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. № 47. Тернопіль, 2017. С.115-129.
40. Дейксис. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D1%81%D0%B8%D1%81>.
41. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Академічний експрес, 1999. 280 с.
42. Денисюк І. А. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Київ: Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1981. 215 с.
43. Доманська Е. Куди прямує сучасна гуманітаристика? URL: <https://krytyka.com/ua/articles/kudy-pryamuie-suchasna-humanitarystyka?page=2>
44. Драгоманова О. Запасний фонд: З віденських спогадів. *Пороги*. 1951. Ч. 20/21. С. 5-11.
45. Драгоманова О. Червоні троянди. *Антологія української готичної прози / упоряд. Ю. Винничук*. У 2 томах. Том 2. Харків: Фоліо, 2014. С. 95-96.
46. Драгоманова О. Destiny: З віденських спогадів. *Пороги*. 1952. Ч. 28. С. 14-16.
47. Драгоманова О. По той бік світу. Буенос-Айрес: Вид-во Миколи Денисюка, 1951. 156 с.
48. Энциклопедический справочник. Москва: Интрада, 1996. 317 с.
49. Євтух В.Б. Етнічність: енциклопедичний довідник / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Центр етноглобалістики. Київ: «Фенікс», 2012. 396 с.
50. Ємець П. Дорогами терпіння: від Сибіру до Каліфорнії. Торонто: Вид-во журналу «Всесміх», 1998. 202 с.

51. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995. 688 с.
52. Жиленко І. Р. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919-1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія: дис... д-ра філол. наук: 10.01.05 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2019. 465 с.
53. Журба Г. Письменник та його супровід. *Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі. Збірник наукових праць*. Випуск 3 / Ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.), М. Васьків та ін. Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2014. С. 500-531.
54. Журба С. С. Трагедія українського селянства під час голодомору у прозі діаспори (на матеріалі творів Олени Звичайної та Івanni Чорнобривець). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг, 2017. Вип. 10. С. 102-113.
55. «Закінчення, мабуть, не буде. Ольга». URL: <http://prostir.co.ua/zakinchennya-mabut- ne-bude-olga-24306/>
56. Зародження фемінізму в українській літературі на тлі західноєвропейських традицій. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/referats/printit.php?tid=12481>
57. Звичайна О. Селянська санаторія. Вінніпег: Тризуб, 1952. 220 с.
58. Згадаймо Володимира Гаврилюка. URL: <https://zbruc.eu/node/62360>.
59. Іларіон, митрополит. Серед нових книжок. Красне письменство. Оксана Керч. Альбатроси. Роман (Буенос-Айрес, 1957. – 312 с.). *Віра й культура*. 1958. Ч. 3 (51). С. 26-27.
60. Качак Т. Б. Художньо-естетична парадигма сучасної української прози для дітей та юнацтва: дис. док-ра філол. наук: 10.01.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 504 с.
61. Качуровський І. Замість передмови. Драгоманова О. *По той бік світу*. Буенос-Айрес: Вид-во Миколи Денисюка, 1951. С. 5-8.

62. Керч О. Альбатроси. Буенос-Айрес: Вид-во Ю. Середяка, 1957. 310 с.
63. Керч О. Немає гірше, як загинути безслідно. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С.26-28.
64. Керч О. Зустрічі з поезією. *Визвольний шлях*. 1983. №1. С. 101-108.
65. Кирпа Г. Вона жила Україною. *Наше життя*. 2004. Ч. 3. С. 5-7.
66. Клименко Б. Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців. *Слово і час*. 2001. № 4. С. 5-14.
67. Коваленко Л. Рік 2245. Нью-Йорк, 1958. 212 с.
68. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
69. Ковалів Ю. Одиссея української літературної еміграції міжвоєнного двадцятиліття. *Всесвіт*. 2018. № 1-2. С. 171-187.
70. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії. Київ: Дух і літера, 2006. 429 с.
71. Кон И. С. В поисках себя: личность и её самосознание. Москва: Политиздат, 1984. 335 с.
72. Копач О. Українська проза 60-х років. *Слово: збірник б*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1979. С. 241-250.
73. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: Паіс, 2005. 368 с.
74. Королева Н. Самотність. *Королева Наталена. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? / повість, роман, новели, оповідання, спогади*. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 588-592.
75. Косовська Алла. Ціна душі. Кліфтон: Карби, 1977. 286 с.
76. Кравців М. Калейдоскоп. Торонто: Вид-во «Гомін України», 1960. 134 с.
77. Критенко А. П. Семантична структура назв кольорів в українській мові. *Мовознавство*. 1967. № 4. С. 97-112.

78. Кузьмович-Головінська М. Сефта. Філадельфія: Вид-во «Америка», 1952. 179 с.

79. Кузь В. В. Взаємодія жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі (за повістю «Селянська санаторія» Олени Звичайної). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. д. ф. н., проф. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 49-60.

80. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості малої прози Ольги Мак. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 29. Одеса: «Астропринт», 2019. С. 145-156.

81. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості оповідання «Чічка» М. Кузьмович-Головінської. *Пріоритетні напрями розвитку науки: XXVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція, м. Вінниця, 18 березня 2019 року*. Вінниця, 2019. Ч.4. С. 48-52. (інтернет-сторінка [el-conf.com.ua](http://el-conf.com.ua)).

82. Кузь В. В. Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти прози Ольги Мак. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 8. Т. 1. С. 116-120.

83. Кузь В. В. Повість «Сніжинки в хуртовині» Алли Цівчинської: стильова специфіка і поетика. *Science and Education a New Dimension: Filology. VII (58). Issue 194*. Budapest, 2019. S. 53-56.

84. Кузь В. В. Проблема національної ідентичності у жіночій прозі української діаспори. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія» / Матеріали XII Міжнародної наукової конференції «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур» 17-18 травня 2019 р.* Острог: Національний університет «Острозька академія», 2019. С. 124-131.

85. Кузь В. В. Семантика кольору як центральна ознака поетики української жіночої діаспорної прози. *Актуальні проблеми сучасної культурології та філології: дискурс традиції в постмодерній парадигмі:*

матеріали VII Міжнар. наук.-практ. заочної Інтернет-конф. (Хмельницький, 15 травня, 2019 р.). Хмельницький: ХГПА, 2019. С. 71-74.

86. Кузь В. В. Спроба канонізації Оксаною Керч літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10. Т.2. С. 88-95.

87. Кузьмович-Головінська М. Чічка. Торонто: Добра книжка, 1954. 58 с.

88. Купер Дж. Енциклопедія символів. Москва: Асоціація духовного єдинення «Золотий век», 1995. 409 с.

89. Куца О., Куца Л. Осяння як етап художнього творення «нової реальності» (на матеріалі оповідання Євгена Гуцала «Олень Август»). *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 28. Одеса, 2019. С. 139-153.

90. Кушаков Ю. Витік і таємниця Гегелевої філософії. *Гегель. Феноменологія духу /пер. з нім. П. Таращук; наук. ред. пер. Ю. Кушаков*. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 9-15.

91. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю: автореф... канд. філолог. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ, 2008. 21 с.

92. Ласовський В. Слово про альбатроса. *Керч О. Альбатроси*. Буенос-Айрес, 1957. С. 3-4.

93. Ленська С.В. Антитоталітарний дискурс у малій прозі Олени Звичайної. URL: [https://revolution.allbest ru/ literature/00904912\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/literature/00904912_0.html).

94. Липатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. Средневековье, Возрождение, Барокко. Москва: Наука, 1977. 300 с.

95. Листи Ольги Мак до Віталія Мацька. *Слово і Час*. 2015. №6. С. 71-89.

96. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

97. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. Москва: Наука, 1979. 360 с.
98. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 209. Тарту, 1968. Т. XI. С. 5-50.
99. Луцій С. І. Романістика української діаспори 1960–1980-х років: проблематика, жанрово-стильові парадигми. Тернопіль: Джура, 2017. 412 с.
100. Мак О. Видвигаю людину. *Наше життя*. 1960. № 7. С. 9.
101. Мак О. Червоний скетч у словацькому виконанні (До восьмої річниці комуністичного путчу на Словаччині). *Свобода*. 1952. 8 листоп. С. 2.
102. Мак О. Як Олег здобув Царгород. Торонто: Об'єднання працівників літератури для дітей і молоді, 1989. 32 с.
103. Мак О. Як Іван-великан чортів перехитрив. *Літературна Хмельниччина ХХ століття: Хрестоматія*. Хмельницький: ТОВ «Поліграфіст», 2005. С. 117-122.
104. Мак О. Казка про Киянку Красуню Подолянку. *Веселка*. 1969. Ч. 4. С. 10-15.
105. Мак О. Кипарисовий хрестик. *Гомін України*. 2013. 27 серпня. С. 9.
106. Мак О. Морозні візерунки. *Нові дні*. 1947. 7 січня. С. 3-4.
107. Мак О. Уривок з повісті «Жаїра». *Юнак*. 1966. Ч.1. С. 3-7.
108. Мак О. «Терпкі пахощі» / копія рецензії зберігається в родинному архіві В. П. Мацька.
109. Мак О. Проти переконань: роман. Торонто: Гомін України, 1959. 368 с
110. Мак Ольга. Чудасій : повість. Торонто: «Гомін України», 1956. 213 с.
111. Мак О. «Терпкі пахощі»: рецензія. *Ксерокопія рукопису, надіслана дочкою О. Мак Мирославою Гец*. С. 1-5. Родинний архів В.П. Мацька.
112. Мак О. Жаїра: історичний роман з бразилійського життя у 2-х т. Торонто: Гомін України, 1958. Т. 1: В рабстві. 253 с.; Т. 2: На волі. 311 с.



113. Малярчук Т. Забуття: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 256 с.
114. Марська В. Буря над Львовом. Краків; Львів: Українське вид-во, 1944. 131 с.
115. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. 2011. Вип. 4.8. С. 64-70.
116. Мацкевич П. Феномен жіночої прози в сучасній вітчизняній літературі. URL: <https://zounb.zp.ua/fenomen-zhinochoyi-prozy>.
117. Мацько В.П. Концепція людини і світу в українській діаспорній прозі ХХ століття: дис ... д-ра філол. наук. 10.01.01. Київський нац. ун-т імені Т.Г. Шевченка. Київ, 2010. 411 с.
118. Мацько В.П. Мовний орнамент в ліричній прозі Ігоря Качуровського. Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2013. 76 с.
119. Мацько В. Ольга Мак. *Літературна Хмельниччина ХХ століття: Хрестоматія*. Хмельницький: ТОВ «Поліграфіст», 2005. С. 116-117.
120. Мацько В. П. Українська еміграційна проза ХХ століття: монографія. Хмельницький: ПП Дереза І.Ж, 2009. 388 с.
121. Мацько В. П. Епістолярний материк. Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2018. 446 с.
122. Медарич М. Автобіографія / Автобіографізм. *Автоінтерпретація: сб. науч. ст.* Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1998. С. 5-32.
123. Морис Ян. Чому Захід панує – натепер: оповіді з історії та що з них впливає щодо майбутнього. Видання друге. Київ: Кліо, 2018. 784 с.
124. Мох О. Марія Кузьмович-Головінська. *Кузьмович-Головінська М. Чічка*. Торонто: Добра книжка, 1954. С. 5-14.

125. Мочернюк Наталія. Поетика збірки «Соло в тиші» художника Володимира Гаврилюка. *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych. Vol. 2. Lublin, 2012. P. 178-186.
126. Мудрик-Мриц Н. Легенди. Торонто; Едмонтон: Об'єднання українських письменників у Канаді, 1973. 32 с.
127. Мусий В. Б. Теория литературы: учебн. пособ. Тирасполь: ПГУ им. Шевченко, 2012. 136 с.
128. Мясникова Л. Антропология (философская). *Современный философский словарь / под общей ред. В. Кемерова*. 2-е изд. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск: ПАНПРИНТ, 1998. С. 60-61.
129. Найкращі книги: чому Захід панує – натепер. URL: <http://onepaperbook.com/2018/08/why-west-rules-now/>.
130. Наріжний С. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч. 1. Прага, 1942. 372 с.
131. Наталі Саррот. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%>.
132. Наумович С. Королева. Мельборн; Аделаїда : «Ластівка», 1969. 60 с.
133. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з франц. Андрія Рєпи. Київ: Кліо, 2014. 272 с.
134. Олесницька К. Ледви пів години. *Наше життя (Філадельфія)*. 1944. Ч. 1. С 5-6.
135. Ортега-і-Гассет, Х. Бунт мас / пер. В. Бурггардта. Нью-Йорк, ООЧСУ, 1965. 158 с.
136. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. Київ: Основи, 1994. С. 238-272.
137. Палій Ліда. Запах землі. *Слово: збірник 6*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1979. С. 136-139.

138. Палійчук А. Л. Наративний код інтимізації (на матеріалі англomовного художнього дискурсу): дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Волинський нац. унів-т імені Лесі Українки. Луцьк, 2011. 253 с.
139. Пастернак Борис. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%>.
140. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
141. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості (Жінка як персонаж української літератури початку ХХ століття). *Українська література в загальноосвітній школі*. 2000. № 5. С. 55-59.
142. Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк // *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки)* / Київ. ун-т ім. Б.Грінченка: ред. колегія: Бондарева О.Є., Єременко О.В., Буніятова І.Р. та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. №2. С. 67-70.
143. Полюхович О. «Плинна» ідентичність у прозі Ігоря Костецького. *Наукові записки. Том 150, Філологічні науки (Літературознавство)* / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ: ТОВ «Аграр Медіа Груп», 2013. С. 64-69.
144. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. 342 с.
145. Рега А. С. Художньо-філософська своєрідність прози Ольги Мак: дис. кандид. філол. наук: 10.01.01; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2015. 194 с.
146. Резолюція З'їзду Об'єднання Українських Письменників у Канаді «Слово». *Нові дні*. 1973 (липень-серпень). Ч. 282-283. С. 21.
147. Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Кіровоград. держ. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2008. 20 с.

148. Роман. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 592-595.
149. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Млсква, 1997. 384 с.
150. Рудницький Л. Передмова. *Полянч Б. Сім золотих чап.* Торонто: Вид-во оо. Василян, 1969. С. V- VII.
151. Рюзен Йорн. Нові шляхи історичного мислення / пер. з нім. Володимир Кам'янець. Львів: Літопис, 2010. 358 с.
152. Савицька І. З пташиного лету. Нью-Йорк: Червона калина, 1974. 140 с.
153. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
154. Символічний зміст поезій Ш. Бодлера. «Альбатрос» (1841). URL: [https://pidruchniki.com/12980416/literatura/simvolichniy\\_zmist\\_poeziy\\_bodlera\\_a\\_lbatros\\_1841](https://pidruchniki.com/12980416/literatura/simvolichniy_zmist_poeziy_bodlera_a_lbatros_1841).
155. Сікора Л.Т. Жіноча проза як спроба самовизначення жінки в якості суб'єкта. *Молодий вчений*. 2017. № 4.3 (44.3). С. 237-240.
156. Скрипка Т. Оксана Драгоманова. URL: <https://www.t-skrupka.name/KosachFamily/OksanaDragomanova.html>.
157. Смульсон М. Л. Наративні технології психологічної підтримки людей похилого віку. *Наративні психотехнології: навч. посіб.* / за заг. ред. Чепелевої Н.В. Київ: Главник, 2007. С. 123-155.
158. Сорока П. І. Ганна Черінь. Літературний портрет: монографія. Тернопіль: Лілея, 1996. 183 с.
159. Степанюк А. Спомин. *Володимир Ласовський*. Торонто, 1980. С. 29-30.
160. Сучасна жіноча українська проза. URL: <https://studlib.info/psikhologiya/795097-suchasna-zhinocha-ukrainska-proza-o-zabuzhko-m-matios-g-pagutyak-ye-kononenko-g-vdoviche>.

161. Таран Л. «Бути самій собі ціллю» (Автобіографізм у творчості сучасних жінок-авторів). *Українознавчий альманах. Випуск 6*. Київ: Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Музей книги і друкарства України, 2011. С. 157-162.

162. Тарнавський О. Слово про Оксану Керч. *Керч О. Альбатроси*. Буенос-Айрес, 1957. С. 144-145.

163. Тарнашинська Л. Художнє слово між ненавистю і любов'ю: аспект психологічної археології. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): Збірник наукових праць*. Випуск 16. Дніпропетровськ: «Пороги», 2013. С. 42-55.

164. Ткачук М.П. Українська література ХХ століття: монографія. Тернопіль: Медобори, 2014. 608 с.

165. Томчук Л. В. Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця ХІХ та початку ХХ століть: автореферат дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2011. 40 с.

166. Топольський Є. Як ми пишемо і пишемо: таємниці історичної нарації. Київ: «К.І.С.», 2012. 400 с.

167. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття: оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; вступ. ст. І. О. Денисюка; ред. Н. Л. Калениченко. Київ: Наукова думка, 1989. 688 с.

168. Улюра Г. Між «пам'ятаємо» й «не забудемо». URL: <http://litakcent.com/2014/07/11/mizh-pamjatajemo-j-ne-zabudemo/>.

169. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. *Гендерні студії в літературознавстві: навч. посіб.* / за ред. В.Л. Погребної. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. С. 6-20.

170. Улюра Г. Чорнушна і ніжна: жіноча проза 90-х повертається. URL: <https://starylev.com.ua/news/chornushna-i-nizhna-zhinocha-proza-90-h-povertayetsya>.
171. Фащенко В. Із студій про новелу. *Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії*. Одеса: Маяк, 2005. С. 158-510.
172. Фізер І. Філософія літератури / за наук. ред. Володимира Моренця. Київ: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. 217 с.
173. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ ст. (феміністичний аспект): дис. ... кандидата філологічних наук: 10.01.01; Дніпропетровський національний ун-т. Дніпропетровськ, 2003. 186 с.
174. Філоненко С.О. Жанри та упередження: жанровий критерій в оцінках жанрів масової літератури. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17137/45-Filonenko.pdf?sequence=1>.
175. Фоміна Г.В., Нямцу А.Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: монографія. Чернівці: Рута, 2009. 239 с.
176. Франко І.Я. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 2008. Т. 53. С. 190-192.
177. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст. : огляд проблеми. *Київські полоністичні студії*. Київ: Університет «Україна», 2012. Т. ХІХ. С. 377-382.
178. Храпко-Драгоманова О. Вікно. *Воля*. 1920. Ч. 13 (Груд.). С. 651-656.
179. Храпко-Драгоманова О. Сентиментальне оповідання. *Воля*. 1921. Ч. 11-12 (Черв.). С. 446-448.
180. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 1301. Оп.2. Спр.72.
181. Цехмістрова Г. С. Основи наукових досліджень: навч. посіб. Київ: Видавн. Дім «Слово», 2004. 240 с.
182. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011. 345 с.

183. Цівчинська А. Сніжинки в хуртовині. Нью-Йорк, 1979. 56 с.
184. Черненко О. Мефістофель. *Слово: збірник 6*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1979. С. 136-139.
185. Чирков О.С. Творча особистість і літературний процес. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філолог. науки) : № 1-2 / редкол.: Бондарева О.Є., Єременко О.В., Неборсіна Н.П. та ін.* Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2010. С. 187-193.
186. Члени ОУП «Слово». *Слово: збірник 12*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1990. С. 219-228.
187. Чорнобривець Іванна. З потоку життя: новели. Мюнхен, 1963. 164 с.
188. Чорнобривець Іванна. Проповідниця. *Слово: збірник 6*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1979. С. 189-196.
189. Чупира В. Концептуальні підходи до українського націогенезу в працях дослідників з української діаспори. *Українська діаспора: проблеми дослідження : тези доповідей Міжнародної наукової конференції, 27-28 вересня 2016 р., м. Острого / МОН України, Нац. ун-т «Острозька академія», Укр. історичне тов-во. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. С. 147-149.*
190. Швець Т.В. Щоденник Докії Гуменної: типологія жанру, історико-літературний контекст: дисерт. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Тернопіль, 2017. 207 с.
191. Шерех Ю. МУР і я в МУРі: Сторінки зі спогадів: Матеріали до історії еміграційної літератури. *Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Театр. Ідеології*. Київ: Дніпро, 1993. С. 483-527.
192. Щоденник Докії Гуменної. ІЛ. Ф.234. Од. зб. 1. Арк. 15.
193. Юриняк А. Літературні жанри. Ч. II. (California), 1979. 368 с.
194. Яблонська С. З мого дитинства. *Слово: збірник 6*. Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1979. С. 197-214.
195. Явір Б. Ідентичності. URL: <https://zbruc.eu/node/29060>.

196. Як В. Автор, герой, читач. *Цівчинська Алла. Край дороги*. Нью-Йорк, 1983. С. 1-4.
197. Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd Edition. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1997. 254 p.
198. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. 240 p.
199. Bauman Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. 240 p.
200. Bauman Z., Benedetto V. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press, 2004. 140 p.
201. Bock Gisela. *Frauen in der europaischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Munchen, 2000. 393 s.
202. Booth W. *A Rhetoric of Irony*. Chicago; London, 1974. 292 p.
203. Booth W. *Types of Narration. Narratology: An Introduction / Ed. and Intrduced by Susana Onega and Iose Angel Garsia Landa*. London; New York, 1996. P. 146-154.
204. Brooks C. and Warren R.P. *Understanding Fiction*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1943. 608 p.
205. Cawelti, John G. *Masculine Myths and Feminist Revisions: Some Thoughts on the Future of Popular Genres. Eye on the Future: Popular Culture Scholarship into the Twenty-First Century in Honor of Ray B. Browne / Ed. by Marilyn F. Motz, John G. Nachbar, Michael T. Marsden, Ronald J. Ambrosetty*. Bowling Green: University Popular Press, 1994. P. 121-132.
206. Eliade M. *Sacrum, mit, historia / tłum. A. Tatarkiewicz*. Warszawa: PIW, 1993. 301 s.
207. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. editor Makaryk I. Toronto: U of Toronto P, 1994. P. 102-110.
208. Evans M. N. *Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1991. 318 p.
209. Evans V., Green M. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 830 p.



210. Fillmore Ch. Deictic Categories in Semantics of «Come». *Foundations of Language. International Journal of Language and Philosophy*. Vol. 2. №3. New York, 1966. P. 219-227.
211. Foucault, M. *The History of Sexuality*. New York, Pantheon Books, 1978. 170 p.
212. Foucault M. *Historia seksualności*. Przełożyli: Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Wstępem opatrzył Tadeusz Komendant. Warszawa: Czytelnik, 1995. 612 s.
213. Hall E.-T. *The hidden dimension*. New York, Garden City : Doubleday & company, Inc., 1966. 201 p.
214. Heidegger M. *Building Dwelling Thinking. Poetry, Language, Thought; translated by Albert Hofstadter*. New York, 1971. URL: [http://www.wwf.gr/images/pdfs/pe/katoikein/Filosofia\\_Building%20Dwelling%20Thinking.pdf](http://www.wwf.gr/images/pdfs/pe/katoikein/Filosofia_Building%20Dwelling%20Thinking.pdf).
215. Hollows J. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000. 240 p.
216. Huster A. *Going one's own way. The literary construction of the oddball in German literature (Jean Paul, Franz Grillparzer, Robert Walser): a dissertation in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy : Department of German*. New York University, 2007. 344 p.
217. Jaworski A., Coupland N. *Perspectives on Discourse Analysis. Discourse Reader*. London; New York: Routledge, 2002. P. 1-44.
218. Jung C.G. *Archetypy i symbole / przetł. J. Prokopiuk*. Warszawa: Czytelnik, 1981. 529 s.
219. Keith A. *Natural language semantics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001. 552 p.
220. Kuleman R. and Neugarten B. L. *Social Status in the City* Jossey-Bass. San-Francisco, 1971. 320 p.

221. Kratzer A. Modality. *Semantics: An International Handbook of Contemporary Research* / ed. by A. von Stechow and D. Wunderlich. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. P. 639-650.
222. Langland E. *Telling Tales: Gender and Narrative Form in Victorian Literature and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 162 p.
223. Lintvelt J. *Essai de Typologie Narrative le 'Point de Vue'*. Paris : Labraire Jose Corti, 1981. 315 p.
224. Malinowski B. *Mit, magia, religia* / tłum. B. Leś. Warszawa: PWN, 1990. 541 s.
225. Malinowski B. *Szkice z teorii kultury* / tłum. H. Buczyńska. Warszawa: Książka i Wiedza, 1958. 552 s.
226. Marías Julian. *Antropologia metafisica*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1970. 318 p.
227. Niżnik J. Mit jako kategoria metodologiczna. *Kultura i społeczeństwo*. Tom XXII. 1978. № 3. S. 163-166.
228. Nunning A. *Gender and Narratology: Categories and Perspectives of Feministic Narrative*. *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik* / tran. by Kenneth Dema; com. by Jennifer Machiorlatti. Wayne: Wayne State University, 1995. №43. S. 23-121.
229. Ortega y Gasset J. *Meditaciones del Quijote. Obras completas. Tomo I (1902-1915)*. Madrid; Taurus: Fundación Ortega y Gasset, 2004. P. 350-825.
230. Pavlović M. *Mit i poezja* / przeł. Joanna Salamon, Danuta Cirlić-Straszyńska. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1979. 137 s.
231. Prince G. *Surveying Narratology. What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin : Walter de Gruyter, 2003. P. 1-16.
232. Radway J. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984. 276 p.
233. Raval S. *Metacriticism*. Athens: University of Georgia Press, 1981. 289 p.

234. Routledge international encyclopedia of women: global women's issues and knowledge / edited by Cheri Kramarae, Dale Spender. London: Routledge, 2000. 2050 p.
235. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa: Pax, 1954. T. 1. S. 124-138.
236. Scholz S. Pleasure Island, or When Guyon Discovered Guiana: Visions of the Female Body in English Renaissance Literature. *European Journal of English Studies*. 1998. Vol.2. №3: Feminism. P. 285.305.
237. Smith Ph. M. Language, the Sexes and Society. Oxford: Basil Blackwell, 1985. 224 p.
238. Teleżyńska E. Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1994. 203 s.
239. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory / Ed. by Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 403 p.
240. The Norton Anthology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W. W. Norton & Company. N.Y. London, 2001. P. 1272-1277.
241. Tuwim J. Kwiaty polskie. Warszawa: Czytelnik, 1995. 302 s.
242. Warren Patricia Nell. The Front Runner. New York: William Morrow & Company, 1974. 346 p.
243. Wittig M. The Straight Mind. Boston: Beacon Press, 1992. 110 p.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Публікації у наукових фахових виданнях України

1. Кузь В. В. Ідейно-тематичні, жанрово-стильові аспекти прози Ольги Мак. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 8. Т. 1. С. 116-120.
2. Кузь В. В. Спроба канонізації Оксаною Керч літературно-мистецького модернізму в інтелектуальній повісті «Альбатроси». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 88-95.
3. Кузь В. В. Взаємодія жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі (за повістю «Селянська санаторія» Олени Звичайної). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство* / за ред. д. ф. н., проф. М. П. Ткачука. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 49-60.
4. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості малої прози Ольги Мак. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 29. Одеса: «Астропринт», 2019. С. 145-156.
5. Кузь В. В. Повість «Сніжинки в хуртовині» Алли Цівчинської: стильова специфіка і поетика. *Science and Education a New Dimension: Filology. VII (58). Issue 194*. Budapest, 2019. S. 53-56.

## Додаткові публікації:

6. Кузь В. В. Жанрово-стильові особливості оповідання «Чічка» М. Кузьмович-Головінської. *Пріоритетні напрями розвитку науки: XXVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція, м. Вінниця, 18 березня 2019 року*. Вінниця, 2019. Ч. 4. С. 48-52. (інтернет-сторінка [el-conf.com.ua](http://el-conf.com.ua)).
7. Кузь В. В. Семантика кольору як центральна ознака поетики української жіночої діаспорної прози. *Актуальні проблеми сучасної*

*культурології та філології: дискурс традиції в постмодерній парадигмі: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. заочної інтернет-конф. (Хмельницький, 15 травня, 2019 р.). Хмельницький: ХГПА, 2019. С. 71-74.*

8. Кузь В. В. Проблема національної ідентичності у жіночій прозі української діаспори. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Матеріали XII Міжнародної наукової конференції «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур» 17-18 травня 2019 р. Острог: Національний університет «Острозька академія», 2019. С. 124-131.*

## ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Апробація результатів дисертації здійснювалася в ході обговорень на засіданнях кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Окремі аспекти роботи оприлюднювались у формі доповідей на наукових конференціях різних рівнів:

*міжнародних* – «Літературна етноімагологія: рецепція України та її культури в наукових працях Мікулаша Неврлого» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 1-2 листопада 2016 р.); «Григорій Костюк та його доба» (до 115-річчя від дня народження літературознавця)» (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, 26-27 жовтня 2017 р.), «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі Європи та Америки» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2-3 листопада 2017 р.), XXVIII Міжнародна інтернет-конференція «Пріоритетні напрями розвитку науки» (Вінницький науково-видавничий центр «Аетерна», Вінниця, 18 березня 2019 р.), «Philology and Linguistics in the Digital Age» (Будапештське Товариство культурного та наукового прогресу в Центральній та Східній Європі, Будапешт, 31 березня 2019 р.), VII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасної культурології та філології: дискурс традиції в постмодерній парадигмі» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 15 травня 2019 р.), «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур», (Національний університет «Острозька академія», Острог, 17-18 травня 2019 р.);

*всеукраїнських* – «Інновації в сучасній філологічній науці / до 115-річчя з дня народження академіка Григорія Костюка» (Хмельницька гуманітарно-

педагогічна академія, Хмельницький, 25 жовтня 2017 р.), «Творчість Олеся Гончара в українському та загальноєвропейському контексті / до 100-річчя з дня народження письменника» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 25 квітня 2018 р.), «Проблеми історичного та теоретичного осмислення філологічної науки в контексті реформування освіти в Україні» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 15 листопада 2018 р.), «Орбіти художнього слова» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 4-5 квітня 2019 р.), «Проблеми національної ідентичності в українській та зарубіжній літературі / до 115-річчя з дня народження Докії Гуменної» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 11-12 квітня 2019 р.), VIII Фащенко́вські читання «Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 20-21 червня 2019 р.);

*регіональних* – «Національно-патріотичне виховання дітей та молоді» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 14 лютого 2019 р.), VII Регіональний науково-практичний семінар «Концептуальні проблеми розвитку мистецької освіти» (Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, Хмельницький, 19-20 березня 2019 р.), а також на щорічних науково-звітних конференціях професорсько-викладацького складу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2017-2019).