Міністерство освіти і науки України

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

На правах рукопису

РЕГА Аліна Сергіївна

УДК 82-3(477)

ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКА СВОЄРІДНІСТЬ ПРОЗИ ОЛЬГИ МАК

Спеціальність: 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Плетенчук Наталія Степанівна,

кандидат філологічних наук,

доцент

Івано-Франківськ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП ……..……4

РОЗДІЛ І. ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ОЛЬГИ МАК: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ 9

1.1. Філософські основи творчості: теоретико-методологічні аспекти…….9

1.2. Творчість Ольги Мак і філософські традиції української прози ХХ століття ……26

Висновки до розділу І……..……37

РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЬО-ІСТОРІОСОФСЬКИЙ ВИМІР ПРОЗИ ОЛЬГИ МАК …….……..40

2.1. Історичність як модус творчого мислення авторки ……40

2.2. Темпоральність і внутрішній досвід: екзистенційний контекст історичної дійсності ……....47

2.3. Художня трансформація міфу та історії ……...64

2.4. Проблемно-смислова інтерпретація національної ідентичності …77

Висновки до розділу ІІ…….88

РОЗДІЛ ІІІ. РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИЦІ…….91

3.1. Світоглядно-естетична домінанта релігійності у світлі екзистенціальної філософії …….91

3.2. Літературно-антропологічна проекція трансцендентності …….115

Висновки до розділу ІІІ……..130

РОЗДІЛ ІV. ІРОНІЧНИЙ МОДУС АВТОРСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ ……..133

4.1. Літературно-естетичні маркери іронічного дискурсу ……..133

4.2. Прийом маски як іронічна стратегія: соціокультурні виміри образу дивака ……..142

4.3. Між гамлетизмом і швейківським комплексом: персонаж-резонер у структурі іронічного тексту ……..153
Висновки до розділу IV ……...163
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ ……166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …….175

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Відновлення цілісної картини українського літературного процесу ХХ століття, системне осмислення художньо-естетичних практик доби з урахуванням творчого досвіду літератури українського зарубіжжя, а у зв'язку з цим і певний перегляд літературного канону становить один із провідних напрямів сучасного літературознавства. За останні роки проведено чимало ґрунтовних і вичерпних досліджень еміграційної літератури, повернено значну частину невідомих або замовчуваних раніше авторів та їх текстів. Попри це, літературний контекст цього періоду й досі залишається недостатньо вивченим й осмисленим. Закономірно, що й творчість Ольги Мак (1913, Кам'янець-Подільський – 1998, Торонто) становить малодосліджену сторінку літератури ХХ століття й тому потребує докладнішого висвітлення.

Представниця третьої, повоєнної хвилі української еміграції, Ольга Мак (Ольга Гец, уроджена Петрова, згодом – Дорошенко) розпочала свою творчу діяльність в Австрії наприкінці 1940-х років. Основні її твори були написані в Бразилії, куди згодом емігрувала письменниця, частина – в Канаді («Каміння під косою», 1973). Романи й повісті авторки виходили друком у Мюнхені, Торонто, Нью-Йорку, тексти менших жанрів (статті, шкіци, нариси) – в численній періодиці української діаспори. Проте український читач із прозою Ольги Мак дотепер не надто знайомий. Усі твори письменниці були видані за кордоном ще в 50 – 70 роках ХХ століття і сьогодні найчастіше становлять бібліографічну рідкість. Передруки її повістей «Чудасій» та «Каміння під косою» публікувалися уривками в літературних («Дзвін») чи науково-методичних («Українська мова і література в школі») журналах, а перевидавалася за цей період лише остання з них. Тому не дивно, що інтерпретація художньої прози авторки великою мірою фрагментарна.

Більш помітним рівнем читацької та літературно-критичної рецепції відзначається повість письменниці «Каміння під косою», що витримала

кілька перевидань (1994, 2004; англомовний переклад її з'явився у 2011 році), натомість більшість її творів («Чудасій», «Жаїра», «Проти переконань», «Куди йшла стежка») дотепер є малодоступними для широкого кола читачів. Потребує ґрунтовного дослідження історико-літературний та філософсько-естетичний контекст творчості авторки.

Проза Ольги Мак була об'єктом літературно-критичних рефлексій насамперед еміграційних критиків (С. Кузьменко [95], С. Наумович [138; 139], Б. Стебельського [179], Л. Храпливої-Щур [195]), однак їх статті за структурою є оглядовими і здебільшого у своїй суті становлять нариси життя і творчості авторки. До того ж літературна критика в умовах еміграції була помітно різноаспектною та різножанровою, однак не завжди професійною і нерідко поверховою. У багатьох часописах на зразок «Визвольного шляху» чи «Гомону України» переважав інформаційний чи суспільно-політичний аспект, і питання літературного процесу того часу висвітлювалися в них лише в окремих рубриках, а видань, присвячених власне літературі, було не надто багато, через те про якусь більш-менш цілісну картину тогочасного літературного процесу в такому висвітленні говорити досить-таки непросто. Відтак рівні літературно-критичної та літературознавчої рецепції творчості Ольги Мак доволі різні.

Власне літературознавчі розвідки, присвячені прозовому доробку письменниці, з'явилися лише в останні роки. Стосувалися вони насамперед її останньої надрукованої повісті «Каміння під косою» – порівняно з іншими творами авторки більш відомої читачам, зважаючи на декілька її перевидань в Україні, – що розглядалася з точки зору екзистенційного вияву авторської свідомості (Т. Конончук [89]) або ж у контексті антитоталітарного дискурсу української літератури ХХ століття (Н. Тимощук [183]) чи проблемно-стильових пошуків еміграційної прози в Канаді (О. Пресіч [155]). В. Мацько у своєму дослідженні антропологічних вимірів прози української діаспори висвітлює окремі аспекти художньо-образної системи повістей «Чудасій» та «Каміння під косою» [133]. Низка публікацій, присвячених творчій постаті

Ольги Мак, мають загальноінформативний характер (О. Забарний [66], Г. Кирпа [78; 79], Д. Чередниченко [196; 197]).

Отже, рецепція творчості авторки в українському літературознавстві загалом доволі незначна, а комплексного аналізу її прозового доробку досі не здійснено. Крім того, майже не висвітленою залишається й філософсько-естетична парадигма авторського художнього мислення, яка за своєю смислоструктурою в багатьох аспектах співзвучна з українським та світовим літературним і культурним контекстом ХХ століття. Усе це й визначає **актуальність** нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в межах планової наукової роботи «Розвиток літературного процесу в Україні в ХХ–ХХІ ст.: постаті, ідейно-естетичні тенденції, жанрові форми» (державний реєстраційний номер 0113U006391).

Мета дослідження полягає в системному літературознавчому висвітленні художньо-філософських вимірів прози Ольги Мак у типології міжтекстових взаємозв’язків.

Реалізація мети передбачає розв’язання низки **завдань:**

– проаналізувати теоретико-методологічний та історико-літературний аспекти авторської художньо-естетичної парадигми;

– висвітлити структурно-смисловий комплекс історіософських мотивів у прозі Ольги Мак;

– дослідити своєрідність художньої репрезентації філософсько-релігійних домінант творчого мислення авторки;

– простежити образно-смислові аспекти іронічного модусу як складової частини авторської літературно-естетичної моделі.

Об’єкт дослідження становлять повісті Ольги Мак «Чудасій», «Куди йшла стежка», «Каміння під косою» та романи «Жаїра», «Проти переконань». До аналізу залучаються також спогади авторки «З часів єжовщини».

Предметом дослідження є образно-смислові та структурні аспекти літературно-філософської парадигми авторки, репрезентованої в її текстах.

Мета і завдання дослідження зумовлюють застосування комплексного методологічного інструментарію. У роботі використовуються герменевтичний та феноменологічний підходи, за допомогою яких здійснюється інтерпретація художньо-філософських концепцій Ольги Мак. Порівняльно-типологічний метод застосовується для висвітлення творчих інтенцій письменниці в проекції на літературний контекст ХХ століття. Структурний підхід дозволяє простежити принципи побудови художнього тексту авторки, з'ясувати своєрідність її іронічного дискурсу. Окрім цього, у дослідженні використано елементи міфокритики, психологічного та біографічного методів.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці українських та зарубіжних літературознавців (С. Андрусів, М. Бахтіна, В. Бута, Г. Грабовича, М. Зубрицької, Н. Копистянської, Ю. Лотмана, М. П. Марковського, В. Мацька, В. Моренця, Д. Мюке, І. Набитовича, Р. Нича, Я. Поліщука, Л. Рудницького, І. Руснак, Р. Семківа, Л. Скорини, Е. Соловей, Р. Співак, В. Топорова, І. Фізера, Ю. Шереха), а також дослідження з питань філософії та культурології (А. Ассман, Я. Ассмана, М. Бердяєва, Г. Гачева, В. Герасимчук, Г.-Ґ. Ґадамера, М. Еліаде, О. Забужко, В. Ізера, І. Леппа, О. Лосєва, Г. Марселя, А. Мацейни, В. Пивоєва, В. Франкла, К. Ясперса), історіософії (Р. Арона, В. Артюха, К. Кислюка, Р. Козеллека, В. Петрова), національної ідентичності (Б. Андерсона, Е. Гелнера, К. Гірца, Л. Гумільова, Г. Касьянова, М. Козловця, Е. Д. Сміта).

Наукова новизна. Дисертація є першим комплексним літературознавчим дослідженням прози Ольги Мак у її зв’язках із літературно-естетичним контекстом ХХ століття. У роботі інтерпретуються маловідомі тексти авторки, що раніше не були об’єктом літературознавчого аналізу. У дисертації вперше на системному рівні висвітлено основні структурно-смислові аспекти літературно-філософського мислення

письменниці, зокрема його історіософські виміри, релігійно-філософські домінанти, а також іронічний дискурс як один із стрижневих компонентів авторської свідомості.

Практичне значення. Основні результати дисертації можуть бути застосовані в літературознавчих працях, присвячених висвітленню художньої своєрідності української еміграційної літератури, а також при подальшому дослідженні прози Ольги Мак. Теоретичний та фактологічний матеріал роботи може бути використаний в навчальних курсах з історії української літератури ХХ століття, при проведенні спецкурсів і спецсемінарів з проблем поетики літератури української діаспори.

Особистий внесок здобувача. Дисертація узагальнює самостійні наукові пошуки автора. Основні результати дослідження викладені в наукових статтях, опублікованих без участі співавторів.

Результати роботи апробовано на звітних наукових конференціях викладачів і аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2012, 2013); XII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2013); Міжнародній науковій конференції «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянськ, 2013); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах (пам'яті докторів наук, професорів М. В. Теплінського та В. Г Матвіїшина). III Султанівські читання» (Івано-Франківськ, 2013).

Основні результати дослідження відображено в п'ятьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях України, у тому числі одній статті в іноземному науковому збірнику.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (220 позицій). Загальний обсяг дисертації – 194 сторінки, з них 174 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ І
ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ОЛЬГИ МАК: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ

1.1. Філософські основи творчості: теоретико-методологічні аспекти

Інтеграційні процеси між літературою та філософією, чи то в історичному, чи теоретичному аспекті, тривалий час залишалися проблемним питанням для значного кола дослідників-гуманітаріїв, насамперед через доволі широкий культурний і смисловий контекст, який воно так чи інакше передбачає. Постійна увага до нього насамперед зумовлена діалогічним характером самої культури, а тим паче, коли вона до того ж переважно літературоцентрична. Проте висвітлення механізмів таких взаємовпливів потребує певної конкретизації в предметному полі, врахування різних рівнів і площин розгляду, в тому числі синхронії та діахронії, а також, якщо йдеться про літературознавчу сферу, своєрідності власне авторської художньо-філософської свідомості, і це не в останню чергу викликає питання про методологію такого дослідження.

Взаємозв’язок літератури та філософії в діахронічному аспекті багатогранний – від первісної нерозчленованості цих двох способів осмислення світу (міфу й логосу в античний період) через їх поступову диференціацію (антична філософія великою мірою виходить із критичного осмислення міфології, тобто в певному розумінні первісної літературної свідомості) до наступних етапів синтезу, починаючи з XVIII століття, оскільки саме тоді «відбувається філософська "контамінація" літератури, й літературу наділяють просвітницькою функцією, а отже, філософськими завданнями, водночас автори романів та поем активно черпають якщо не з філософських текстів, то з учених дискусій свого часу філософські ідеї, концепти, сюжети і, взагалі, спираються на конструкцію модерної людини, запропоновану філософією» [191, с. 6]. Романтична естетика певною мірою

продовжувала філософські пошуки мислителів цього періоду. Домінування ідеалістичних позицій зумовлювало увагу до надчасового, трансцендентного, а на рівні антропологічному – до проблем індивідуалізму, внутрішнього світу людини (особливо творчої особистості), а також національно-культурних особливостей світосприймання та мислення. В українському контексті ці світоглядні настанови поєднувалися з кордоцентричним філософуванням (П. Юркевич).

Діалог двох способів світоуявлення різною мірою тривав протягом усієї культурної історії, набуваючи все складніших форм вияву, а в художній практиці модерної доби така інтеграція стала особливо виразною. «Двадцяте сторіччя – час особливого зближення літератури та філософії, загострена зацікавленість обидвох "життєвим світом" людини, її автентичністю, не затіненою цивілізаційними нетрями. Філософські ідеї щораз органічніше вплітаються в тканину художніх текстів» [73, с. 6]. Синтез цих якостей мислення на різних рівнях поетики тексту – одна з найхарактерніших ознак естетичної свідомості цього періоду

Проблема суб’єктивності у філософському дискурсі, що стала ще виразнішою після так званого антропологічного повороту, лише посприяла його, образно кажучи, «охудожненню», адже вона водночас становить один із фундаментальних параметрів творчого мислення загалом. Через те взаємна інтеграція двох культурних практик «виражається в породженні нової синтетичної якості свідомості» [63, с. 26], що, своєю чергою, неминуче змінює горизонти й контекст сучасного мовомислення. В обох випадках це зумовлює проблему пошуку відповідного способу вираження, і саме сфера слова в найглибшому значенні й стає тим середовищем, в якому література і філософія взаємодіють чи не найбільшою мірою. Погляд на останню як на «певний спосіб соціальної комунікації» [81, с. 10] однаковою мірою стосується й художньої практики.

За Г.-Ґ Ґадамером, одним із основних завдань як філософії, так і літератури стає пошук особливої мови, яка хоч і зберігає притаманну кожній

із них своєрідність, однак у будь-якому разі вона аж ніяк не монологічна. «Філософські тексти, як ми їх називаємо, – це, власне, вступання в нескінченний діалог» [40, с. 143], і така діалогічність виступає конститутивним чинником усього філософського дискурсу. Разом з тим вона ж таки становить не тільки визначальний принцип побудови художнього тексту, а й провідну ознаку літературного процесу загалом. Так, М. Бахтін у цьому контексті говорить про «питому діалогічність слова» [19, с. 88], що проявляється в найрізноманітніших літературних жанрах, але чи не найбільше це стосується саме романного мислення. Ця іманентна словесному мистецтву властивість у межах конкретних художніх форм і жанрів стає вагомим стилетвірним чинником [19, с. 97], що підкреслює її концептуальний у художньому дискурсі зміст. У такому розумінні взаємна інтеграція літератури і філософії у загальних рисах визначає модель культури епохи модерну, зокрема й ХХ століття, проте дослідження своєрідності певної художньо-філософської парадигми потребує більш детального висвітлення меж і механізмів такої взаємодії.

Теоретична філософська думка назагал доволі рідко ставить питання саме про перетин цих смислових площин, оскільки вона здебільшого передбачає певну «відстороненість, "виключеність" із контексту життєдіяльності, звернення свідомості до самої себе» [8, с. 98]. Щоправда, в авторській практиці філософування дослідники фіксують своєрідний поділ на «філософію думки» і «філософію слова», або ж «наукової» та «літературної» ліній у філософії [189, с. 62], однак при цьому зазначають, що ці типи інтелектуальної рефлексії назагал рідко контактують між собою. Натомість література й літературознавство, навпаки, активно шукають такий контекст, і через те сама постановка питання в такому ракурсі передбачає ширші смислові горизонти.

Теоретичні аспекти взаємодії цих культурних практик із філософської точки зору узагальнено в енциклопедичній статті В. Кемерова, де чи не вперше на пострадянському просторі зроблено спробу з'ясувати зміст такого

синтетичного поняття як «філософія літератури». Дослідник виділяє три аспекти цього проблемного поля: по-перше, літературу як окремий і достатньо вагомий компонент у певній філософській концепції, тобто «літературу у філософії»; по-друге, літературу і філософію як дві автономні культурні практики, та, по-третє, філософські аспекти літературних текстів, або ж «філософію в літературі» [175, с. 965 – 966]. Можна стверджувати, що сфера зацікавлень власне літературознавчих досліджень стосується переважно двох останніх компонентів цієї схеми, однак, зважаючи на доволі високий ступінь узагальненості останніх, арсенал методологічних підходів у кожному конкретному випадку може відрізнятися.

У цілому дослідники погоджуються, що найчастіше площинами взаємодії літератури і філософії є здебільшого ціннісна та антропологічна проблематика, адже, за А. Колесниковим, інтеграція обох типів свідомості «відбулася на основі вирішення проблеми людини, оскільки вона зближує філософа з художником і спонукає останнього філософувати» [86, с. 17]. Водночас саме ці смислові поля дають підстави для якісного розрізнення цих культурних практик. Так, М. Зубрицька вказує на неоднакові виміри антропологічного у філософському та літературному дискурсі: у першому людина виступає «як позаісторична абстрактна одиниця» [73, с. 10], тоді як у рамках художньої літератури вона «стає яскраво індивідуалізованим і конкретизованим суб'єктом» [73, с. 10]. Російська дослідниця Р. Співак вказує на відмінності літератури та філософії щодо аксіологічного аспекту: «Мистецтво відрізняється від філософії ціннісним підходом до відображення дійсності і конкретно-чуттєвим характером мислення, але зближується з нею здатністю і прагненням до узагальнення» [178, с. 6]. Власне, рівень художнього узагальнення в цьому випадку безпосередньо може зумовлювати філософський характер твору мистецтва, відтак потребує більш пильної уваги з точки зору іманентних властивостей літературного тексту.

Філософські горизонти літератури в сучасних наукових публікаціях обговорювались доволі часто й на різних рівнях – від загальнотеоретичного

(Л. Архипова, М. Зубрицька, Р. Співак та ін.) до конкретної практики інтерпретації тих чи інших художніх текстів (О. Смерек, Г. Токмань та ін.). Водночас критерії визначення філософської спрямованості певного літературного твору нерідко залишалися ефемерними та розпливчастими, а іноді й вельми суб'єктивними. Приміром, Р. Співак, порівнюючи типи узагальнення у філософському та літературному дискурсах, доходить висновку, що, оскільки «всяке художнє відображення людини тяжіє до відображення в ній загальнолюдського, можна говорити про те, що філософська тенденція властива всякому повноцінному твору мистецтва, втілюючись в аксіологічному аспекті змісту» [178, с. 6]. Щоправда, цю тенденцію дослідниця простежує насамперед на структурному рівні, а отже, перелік таких творів закономірно не може бути надто широким. Г. Антипов, розрізняючи літературу та філософію за рівнем рефлективності мислення і трактуючи останню як рефлексію par exellence, стверджує, що взаємодія цих типів дискурсу, в тому числі й на рівні окремого тексту чи авторської концепції, «виражається ступенем проявленості в ній рефлексивної позиції» [8, с. 99], тобто тут мова йде про стильовий чинник у широкому значенні.

Власне, таку якість художнього тексту в літературознавчій теорії позначають поняттям «інтелектуалізм». Ця стильова спрямованість певного тексту чи й окремої літературно-філософської парадигми зумовлена домінуванням раціональних (інтелектуальних) вимірів творчого мислення, порівняно з інтуїтивними чи емоційно-експресивними. Така естетична концепція передбачає зосередження автора на художньому розкритті важливих філософських проблем свого часу, зрештою, хоч і не завжди, вибір відповідних композиційних форм. Ідеться про такі синтетичні жанрові різновиди як філософський чи інтелектуальний роман.

Взаємодію філософії та літератури на генологічному рівні Р. Співак виражає у понятті «метажанру», яке в її теоретичній концепції стосується всіх трьох літературних родів [178, с. 32]. В. Діденко наголошує на специфічній структурі такого тексту: «У творах мистецтва, в яких

опредметнюється художньо-філософське світобачення, сама думка, ідея, інтелектуальний пошук стає ніби головною дійовою особою, персонажі творів виступають не лише як живі індивідуальності, але й як своєрідна персоніфікація ідей» [63, с. 34 – 35]. У зв'язку з цим структурний рівень організації текстів набуває тут вагомого значення.

Назагал окреслення диференційних та інтегративних процесів між літературою і філософією в цьому випадку становить необхідні фонові знання для літературознавчого аналізу, однак визначальними при цьому залишаються все ж іманентні властивості певного тексту чи художнього мислення загалом, що, зрештою, зумовлює основні методологічні принципи їх дослідження. Взаємна інтеграція літературного та філософського горизонтів досвіду на різних рівнях становить предмет насамперед для герменевтичної теорії інтерпретації.

Антропологічний контекст взаємодії філософії та літератури в багатьох аспектах зумовлює таку інтерпретативну стратегію як літературознавча (у певних випадках літературна) антропологія. У наукових дослідженнях останніх років цей підхід набуває все більшої ваги, однак при цьому в багатьох теоретичних працях (В. Ізер, Р. Нич, М. П. Марковський, В. Подорога та ін.) усталилося два варіанти його розуміння й застосування [див.: 208, с. 149; 215, с. 56; 219, с. 35]. Дослідники здебільшого розрізняють антропологію літератури, предметом якої є висвітлення антропологічних підстав та функцій останньої як певної форми людського досвіду, та літературознавчу антропологію, що займається інтерпретацією антропологічних вимірів художнього мислення загалом.

Ключовою тут стає категорія досвіду в широкому значенні, як певного культурного коду чи складової художньої свідомості. За В. Ізером, репрезентація певного досвіду в літературі засвідчує глибинні антропологічні основи останньої, адже вона в прямому сенсі становить «роздум про те, хто такі ми самі» [74], причому це стосується всіх учасників літературного процесу. На думку М. П. Марковського, це поняття – визначальне для всієї

теорії інтерпретації, оскільки в цьому випадку воно є «основною антропологічною категорією, що описує людину, занурену в життя, яка намагається про це життя розповісти щось іншим для того, щоб інші могли її зрозуміти» [126, с. 501]. Як побачимо згодом, поняття досвіду має вагоме значення у висвітленні художньо-філософського мислення Ольги Мак.

На відміну від теоретичної концепції В. Ізера, яка за своєю суттю ближча до класичної філософської антропології, у польському варіанті цей дослідницький підхід «залишається радше не методологічною пропозицією, а антропологічним світоглядно-теоретичним орієнтиром, який звертає увагу на те, що література як мистецтво слова має фундаментальне значення для становлення, розвитку й самототожності людини як культурної істоти» [208, с. 152]. Зважаючи на це, є рація розглядати літературознавчу антропологію як частину загальної теорії інтерпретації герменевтичного типу.

Такий комплекс методологічних підходів видається продуктивним і з точки зору історико-літературного контексту, насамперед у рамках художньої практики XX століття, в якій діалог між літературою та філософією ставав дедалі інтенсивнішим. «Філософські поняття (як і літературні образи) набувають сенсу недиференційованого інтелектуального простору, в якому література і філософія не потребують фіксування свого місця в ієрархічному співвідношенні» [152, с. 101]. Ця все виразніша тенденція до філософічності мистецтва постає своєрідним культурним маркером цього періоду. Таке «"охудожнення" філософії» [69, с. 135] чи не найбільше властиве екзистенціальній літературно-філософській парадигмі, й уже хрестоматійна сентенція А. Камю «Хочеш бути філософом – пиши роман» стала одним із найбільш показових самоозначень такого типу свідомості.

Інтеграція цих культурних практик нерідко відбувається й на функціональному рівні. Література, таким чином, стає особливим способом філософування, а для українського культурного контексту ця проблема набуває ще більшої актуальності, насамперед через неодноразово

підкреслювану дослідниками відсутність (чи радше перерваність) власної професійної філософської традиції [198, с. 14]. Така літературоцентричність культури не завжди трактується негативно. Приміром, Оксана Забужко зовсім не метафорично назвала літературу «випереджальною філософією», стверджуючи, що «в історико-культурному процесі література онтогенетично передує власне філософії – те, що потім становить предмет філософської рефлексії, попервах з'являється у свідомості культури як художній образ» [68, с. 77]. Той факт, що історія української філософії в багатьох аспектах збігається з ключовими етапами історії української літератури, в цьому плані доволі показовий, як і перервність цього культурного діалогу з причин найчастіше позалітературних. Через те межі взаємовпливів філософії та літератури в цей період визначаються насамперед рівнем відкритості культури.

З цього погляду ситуація в українській еміграційній літературі, особливо в другій половині XX століття, до певної міри була значно кращою, порівняно з літературою материковою, насамперед у плані свободи творчого вияву. Помітною особливістю художньої свідомості цього періоду стала певна інтелектуальна співзвучність зі світовим літературно-філософським контекстом. Екзистенціальна парадигма «виявилася найближчою творчому поколінню "Ді-Пі", яке пережило кризовий стан тотальної "межової ситуації"» [149, с. 11]. Попри це, власної системи кривих дзеркал тут цілком уникнути не вдалося. Судження самих учасників літературного процесу в еміграції про міру його антеїстичності надто суб'єктивні й суперечливі, що, зрештою, й призводить авторів до цілком протилежних висновків [65, с. 277; 92, с. 38 – 39], однак незаперечним є той факт, що цей-таки антеїзм тією чи іншою мірою усе ж формулював певний культурний горизонт для еміграційної літератури. Звідси й посилена історіософічність майже усіх її текстів. Власне, ця риса, що, як видається, стала загальною тенденцією літературного контексту діаспори середини XX століття, великою мірою визначає її тематичне спрямування та окреслює певне коло для філософської

рефлексії, межі якого загалом подолати доволі непросто, проте смислові відмінності конкретної індивідуально-авторської художньої картини світу дозволяють простежити різні ступені вияву цієї тенденції.

Творчий досвід письменників третьої хвилі еміграції має чи не найважливіше значення для розуміння літературно-світоглядної концепції Ольги Мак, оскільки естетична платформа екзистенціалізму, з якою він виявився тоді найбільш співзвучним, була своєрідним культурним маркером того часу, об'єднуючи доволі різних за стильовою манерою авторів, і більш традиційних (Улас Самчук, Іван Багряний, Докія Гуменна), і тих, для кого близьким був модерний тип письма (В. Домонтович, Василь Барка, Віра Вовк, Емма Андієвська). Власне, цей тип світовідчуття великою мірою складає філософську основу прози Ольги Мак, яку можна простежити як на образно-смисловому, так і на структурному рівні. Відповідно, основні проблемні вузли авторської літературно-естетичної концепції так чи інакше позначені впливом екзистенціальної парадигми, і це стосується насамперед художнього осмислення нею історико-культурного досвіду міжвоєнного покоління, а також у найширшому значенні проблеми смислу в контексті власного часу, зокрема релігійної проблематики. Звідси ж великою мірою походить іронічна складова творчості Ольги Мак, яка не лише становить своєрідний спосіб ставлення до світу в один із найбільш кризових періодів історії людства, але й пов'язується з проблемою маргінальної особистості та її екзистенційного відчуження. Відтак різноплановість авторської художньо-філософської моделі поєднана цілісною світоглядною основою.

Загострена увага еміграційної літератури до історіософської проблематики певним чином теж визначала творчі принципи Ольги Мак, однак авторку тут більше цікавили не так проблеми історичного сенсу чи теоретичне осмислення історичного процесу, а насамперед його антропологічний зміст, що виявляється в цілком конкретних, хоч і не типових, сюжетних мотивах. Ця виразна антропоцентричність авторського художньо-філософського мислення, на яку частково вказувала критика [95,

с. 565] та яку певною мірою підкреслювала сама письменниця [116, с. 9], і визначає його смислові напрямки та способи естетичного самовираження. Підхід Ольги Мак до історіософських проблем не стільки зумовлений позицією письменниці в еміграції з утіленим у ній досвідом Іншого та, відповідно, потребою його ословлення, скільки органічно випливає з власних світоглядних настанов. Життєсвіт людини історичний за визначенням, і авторка так чи інакше виходить із цього, моделюючи у своїх романах і повістях конкретні екзистенційні ситуації. Відтак художньо-філософська картина світу Ольги Мак включає інтелектуальну рефлексію над власним часом, насамперед тією мірою, якою він включений у сферу людського досвіду.

Поняття досвіду виявляється ключовим у цьому контексті. По-перше, це один із визначальних елементів не лише художньої свідомості, а й культури загалом. Через те репрезентація певного досвіду в рамках літературного тексту, надто ж тоді, коли йдеться про досвід замовчуваний чи витіснений, який великою мірою репрезентує еміграційна література, стає засобом художньо-естетичного осягнення філософських проблем свого часу. Як зазначає Л. Архипова, «усе, що проговорено у культурі, у вигляді літературного тексту, незалежно від естетичних чи етичних канонів, свідчить (показує й визначає водночас) про людський досвід у площині реальності, стає "тілом культури" і певним чином веде до усвідомлення світу» [11, с. 38]. По-друге, категорія досвіду стає основною складовою художньо-філософського мислення Ольги Мак, особливо її історіософської та релігійної концепцій, відтак застосування герменевтичної теорії інтерпретації, для якої така система смислових зв’язків (досвіду та історичності, досвіду і смислу) є класичною проблемою, в цьому випадку цілком закономірне.

Висвітлення художньо-історіософського дискурсу прози Ольги Мак потребує насамперед уточнення термінологічного апарату, зокрема осмислення художньої історіософії як теоретичної проблеми. Дослідження

історіософських мотивів у художньому тексті для українського літературознавства є доволі поширеною практикою. Під цим кутом зору осмислюється широкий проміжок літературної історії – від періоду романтизму до сучасності ([14; 16; 109; 125]). Зважаючи на те, що загальноприйнятого визначення історіософії в українській інтелектуальній традиції досі немає, і в термінологічному плані це поняття не завжди достатньо конкретизоване, практика його вживання не лише в літературознавстві, а й у гуманітаристиці загалом не позбавлена певних семантичних зсувів та інтерпретаційних надуживань. Фактично поняття «історіософія» в українському культурному контексті тлумачиться доволі-таки вільно, а нерідко й узагалі перетворюється на метафору. Через те потреба з'ясування його термінологічного статусу, тим паче, коли йдеться про таке специфічне явище, як історіософія художня, що накладає свої рамки сприйняття, є очевидною.

Тотожне або близьке за смислом використання термінів «історіософія» та «філософія історії» нерідко теж ускладнює встановлення семантичних відповідностей між ними. У західному інтелектуальному дискурсі найчастіше спостерігається диференціація цих понять. Філософія історії в цьому контексті трактується як теорія історичного пізнання, філософське бачення й осмислення історичного процесу та його внутрішніх, іманентних закономірностей. Натомість історіософія тут побутує як спекулятивна філософія історії чи метаісторія.

Натомість російська філософська думка найчастіше відповідні терміни ототожнює. Так, Р. Юсуфов підкреслює теоретичний характер історіософії, зокрема синтетичний підхід до осмислення історичного процесу з точки зору «універсального закону чи метаісторичного змісту» [207, с. 231], що певною мірою відсилає це поняття до філософсько-історичного знання.

В українській культурній традиції спостерігається як ототожнення, так і розмежування цих понять, хоча остання тенденція простежується дедалі частіше. Дослідники в цьому контексті нерідко виходять із особливостей

національної культури, в якій тлумачення тих чи інших понять може мати власну традицію. На думку К. Кислюка, українська історіософія становить «усі форми суб'єктивно-спекулятивних поглядів на самобутність та самостійність історії України, її народу, держави, культури та Церкви в контексті загальнотеоретичних уявлень про всесвітню історію (її сутність, періоди, рушійні сили, роль людини тощо)» [80, с. 6]. Отже, це поняття так чи так передбачає загальні схеми історичного розвитку, академічне знання, однак етико-антропологічна площина тут усе ж переважає.

Термін «метаісторія» в цьому плані ще більш дискусійний. Приміром, Н. Фрай розумів його як універсальний погляд на історичний процес, виявлення в ньому певних загальних структур, схем, закономірностей. У суто методологічній площині трактував його Й. Рюзен, а Г. Вайт у цьому контексті звертав увагу на оповідні моделі історичного дискурсу, обґрунтовуючи так звану наративну філософію історії. Метаісторія, таким чином, стала частиною постмодерної історіографії. З іншого боку, інтерпретація історичного знання як дискурсу загалом не виключає іманентного мові символічного пласта. Звідси суттю метаісторії є «історія смислів, виражених в очевидній реальності мовними одиницями» [32, с. 123], що певним чином наближає її до предметного поля історіософії.

У цьому контексті Г. Грабович, заперечуючи розуміння метаісторії як методологічного принципу, підкреслював, що основна її увага стосується насамперед символічного та міфологічного вимірів історичної дійсності [52, с. 59]. Щоправда, таке трактування теж не вбезпечене цілком від певної спекулятивності, надто ж коли йдеться про міфотворчість у широкому значенні, тобто про певну систему смислових та ментальних конструктів, і ризику нашарування додаткових конотацій, які нерідко трапляються з терміном «історіософія», тут також не завжди можна уникнути.

Спроби впорядкувати цей доволі вільно трактований категоріальний апарат в українському літературознавстві стають дедалі виразнішими. Зокрема, Ю. Барабаш, досліджуючи історіософію Тараса Шевченка,

пропонує власну версію розмежування цих понять, зазначаючи, що й філософія історії, і метаісторія «головне завдання вбачають у виявленні […] загальних закономірностей, "наскрізних" мотивів історії, побудови універсальних схем, глобальних моделей, у формуванні "кінцевих" висновків. Натомість історіософія зосереджена на особистісному, антропологічному вимірі історичного процесу» [16, с. 19]. Фактично ототожнивши перших два поняття, дослідник намагається методологічно обґрунтувати третє, не відкидаючи при цьому суто емоційного та суб'єктивного чинника в ньому.

Схожим чином таке розмежування понять проводить І. Руснак. Під історіософією дослідниця розуміє «не опис і систематизацію в хронологічній послідовності, причинно-наслідкових зв'язках історичних подій і фактів, а сакральний, трансцендентний, містичний сенс історичних явищ» [159, с. 9], тобто площину не так фактів, як смислів, певного символічного пласта історії.

Водночас ці доволі різнопланові підходи до поняття історіософії зумовлюють також потребу з'ясувати суть такого її специфічного різновиду, як історіософія художня, або ж, за Т. Литвиненко, літературна. Певною мірою до цієї проблеми зверталися М. Крупач, розглядаючи історіософські мотиви в ліриці «Празької школи», та А. Астаф'єв, який у своїй праці здійснив короткий огляд художньо-історіософських концепцій XIX та XX століття. С. Андрусів, аналізуючи львівський текст 30-х років XX століття, досліджує основні історіософські концепції того часу у зв'язку з проблемами національно-культурної самототожності. У схожому ключі питання національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років XX століття інтерпретує Ю. Мариненко. Т. Литвиненко, розглядаючи художньо-історіософське мислення Б. Лепкого, звертає увагу при цьому на певний метаісторичний підтекст, зокрема висвітлюючи взаємозв'язок теологічного та антропологічного факторів історії [109, с. 10, 12]. О. Кулініч зауважує, що про художню історіософію говорять найчастіше в рамках інтерпретації

історичних творів, хоча дослідниця припускає, що схожі мотиви можна простежити не тільки в цьому матеріалі [96, с. 5]. Основним полем вияву історіософських концепцій письменника, з її погляду, є хронотоп літературного твору.

Ґрунтовному дослідженню питань художньої історіософії присвячена монографія І. Руснак. Дослідниця окреслює термінологічний статус цього поняття, теоретико-методологічні аспекти інтерпретації цих проблем у літературознавстві та докладно зупиняється на їх художньому втіленні в прозі Уласа Самчука. І. Руснак підкреслює одну з визначальних ознак художньої історіософії, а саме те, що вона «базується на образному мисленні» [160, с. 21] й становить своєрідний спосіб інтуїтивно-творчого заглиблення в сутність історичного процесу. Естетичне освоєння цього явища передбачає суб'єктивно-психологічне трактування дійсності, авторську художню інтерпретацію історичного буття. Літературознавчий підхід до історіософії великою мірою опирається на герменевтичне розуміння цього поняття.

Таким чином, художня історіософія є одним із аспектів інтегративного взаємозв'язку літератури та філософії як окремих способів бачення дійсності. Відтак визначальні риси цього феномена, які простежуються як на рівні теоретичного дискурсу, так і на рівні поетики літературного тексту, теж зумовлені таким синтезом. Незважаючи на те, що художня історіософія не може не апелювати певним чином до суто академічного знання, все ж першорядного значення тут набуває саме образно-естетичне осягнення історичної дійсності, що водночас актуалізує культурно-антропологічний вимір такого осмислення світу.

У цьому контексті особливої уваги потребує окреслення основних аспектів історичності як модусу художнього мислення авторки. З одного боку, вона великою мірою зумовлена інтроспективним баченням історії персонажами художньої прози Ольги Мак і разом з тим спричиняє смислові трансформації історії та пам'яті, залучає до витвореної таким чином

авторської художньої картини світу широкий культурний контекст. Художньо-історіософська концепція авторки включає декілька основоположних аспектів, а саме літературну репрезентацію історичної дійсності крізь призму екзистенційного досвіду окремих персонажів та ширше – певного, найчастіше міжвоєнного покоління.

Репрезентовані в прозі Ольги Мак екзистенційні виміри історичної дійсності, що включають низку як власне літературно-естетичних, так і культурно-філософських смислів, експлікують у цьому контексті взаємні трансформації пам'яті та історії в оповідній структурі, що дозволяє авторці таким чином художньо структурувати темпоральний континуум. Згідно з Я. Ассманом, складовою частиною культурної пам'яті поряд з історичним типом мислення виступає також міфологічне світосприйняття. Такий аспект авторської художньо-історіософської концепції простежується насамперед у романі «Жаїра», який, зважаючи на його смислову й образно-естетичну своєрідність, потребує спеціального розгляду з точки зору міфокритики, зокрема культурологічного підходу до аналізу міфологічних структур (Я. Ассман, М. Еліаде).

Окремої уваги потребує ще один аспект художньо-історіософського мислення Ольги Мак – проблема національно-культурної самоідентифікації, яка в контексті постійного діалогічного взаємозв’язку екзистенційно-особистісного та загальнокультурного в текстах авторки, головним чином, у повісті «Чудасій» та романі «Проти переконань», набуває характеру своєрідної дискурсії із залученням різних, нерідко протилежних точок зору та самих поглядів на проблему самототожності, що зумовлює включення до її аналізу теоретичних концепцій національної ідентичності, як традиційних (К. Гірц, Л. Гумільов), так і модерних (Б. Андерсон, Е. Гелнер, Г. Касьянов).

Антропологізм авторського художньо-філософського мислення зумовлює ще один важливий його смисловий аспект – релігійно-філософську домінанту, яка тією чи іншою мірою простежується в усіх текстах письменниці, однак чи не найбільше виявляється в романі «Проти

переконань». Ольга Мак у цьому контексті не належить до містиків, як, приміром, Василь Барка, і теоретичні чи метафізичні проблеми світобудови вона у своїх текстах майже не висвітлює, проте глибинний зв'язок екзистенції з тим, що в онтологічному сенсі обумовлює її існування, авторку помітно зацікавлює. Щоправда, дискурс релігійності в Ольги Мак не теоретичний, а радше філософсько-екзистенційний, через те тут значно більше важать не міркування про сутність і природу трансцендентного, а саме антропологічні виміри його сприйняття, художня рефлексія зв’язку людини та вищих сил у конкретній буттєвій ситуації, своєрідна спроба відкрити в часовому – позачасове. Така творча інтенція передбачає певну дискусійність викладу, що на художньо-естетичному рівні позначається на архітектоніці тексту і загалом стає одним із чинників індивідуального стилю Ольги Мак.

Дослідження релігійно-філософських аспектів творчого мислення авторки включає декілька смислових площин. Зокрема, одним із основних завдань у цьому плані є висвітлення релігійних мотивів роману «Проти переконань» у контексті екзистенціальної філософії. Тому закономірно, що праці представників цього філософського напряму (М. Бердяєва, Г. Марселя, А. Мацейни, К. Ясперса та ін.) складають теоретичне підґрунтя, на основі якого побудована аргументація в пропонованому дослідженні. Окремого підходу при цьому потребує з'ясування релігійно-трансцендентних аспектів авторської художньо-антропологічної концепції, які в романах і повістях Ольги Мак теж мають виразний екзистенціальний зміст.

Філософсько-антропологічні аспекти творчого мислення авторки зумовлюють відповідну манеру письма. Через те модус іронічності, що при цьому простежується в більшості творів Ольги Мак, виступає не так формальним, «орнаментальним» чинником, як цілісною світоглядною концепцією, власне, системою прагматичних відношень людини і світу. Зрештою, за визначенням Х. Л. Раміреса, «іронія – вісь антропологічного» [156, с. 192], тому художньо-естетичний вимір цього поняття так чи інакше містить виразний філософський зміст. Разом із тим таке смислове

навантаження передбачає питання поетики в широкому значенні, адже іронія, за Н. Фраєм, виступає одним із чотирьох естетичних модусів поряд із комедією, романсом і драмою [153, с. 17], і, як зауважив Я. Поліщук, вона «в сучасну епоху стає домінантною формою, що визначає сам характер новітнього письма» [153, с. 23], однією з провідних складових творчого досвіду ХХ століття.

Іронія в художній прозі Ольги Мак має різні ступені вияву, тому важливими в цьому контексті є не лише загальні принципи побудови авторкою іронічного тексту, але й іронічність як світоглядний принцип, що втілюється насамперед в образі маски. Остання включає низку філософських та культурних смислів, які насамперед стосуються репрезентованих нею постатей дивака чи блазня як художніх типів із власною літературною традицією, що закономірно передбачає певні інтертекстуальні зв'язки, як-от наявні в структурі повісті «Чудасій» та роману «Проти переконань» смислові референції до гашеківської (швейківської) та шекспірівської (гамлетівської) культурних моделей, а також втіленої в цих образах своєрідної стратегії інтелектуального спротиву. Усе це вимагає комплексного аналізу поетики іронічності в прозі Ольги Мак, у тому числі врахування літературознавчих (В. Бут, Р. Семків, Р. Струць) та культурологічних (Д. Мюке, Х. Рамірес, В. Пивоєв) напрацювань у цьому напрямку.

Отже, висвітлення своєрідності художньо-філософського мислення авторки опирається на широкий спектр інтерпретаційних стратегій, а теоретико-методологічна основа дослідження включає концептуальні напрацювання в галузі літературознавства, філософії, культурології. Такий системний методологічний підхід у дослідженні прози Ольги Мак дає змогу провести комплексний аналіз літературно-філософської парадигми творчості письменниці, зокрема художньо-історіософських мотивів, філософсько-релігійних домінант, іронічного модусу авторської свідомості, з урахуванням міжтекстових і типологічних зв'язків та проекції на літературний контекст ХХ століття.

1.2. Творчість Ольги Мак і філософські традиції української прози XX століття

Інтерпретація філософських вимірів прозового тексту включає різні ракурси їх осмислення – від окремої філософської тези до цілісної світоглядно-літературної концепції, що визначає авторську картину світу. Це не лише потребує систематизації теоретичних підходів, а й, з огляду на синтезований характер художньо-філософського мислення, викликає питання про ширший літературний та культурний контекст, навіть коли мова йде про висвітлення таких рис художнього тексту в рамках портретно-монографічних досліджень [див.: 173; 185]. Відтак історико-літературний аспект у цьому випадку має вагоме значення.

Зрозуміло, що літературний контекст, у межах якого найдоречніше розглядати філософські виміри прози Ольги Мак, окреслюється насамперед рамками середини XX століття, коли інтелектуальна спрямованість літератури набуває все більшої ваги та витворює відповідну якість художнього мислення цього часу. Особливий акцент тут стосується еміграційної прози, до якої безпосередньо належать тексти авторки. Однак філософські тенденції української літератури беруть початок також із художнього досвіду попередніх епох, тому врахування його хоча б на найзагальнішому рівні дозволить простежити розвиток цих тенденцій, власне, як літературну традицію.

Відзначена багатьма дослідниками літературоцентричність української культури [69, с. 142; 73, с. 7], перервність її власне філософської в строгому розумінні складової [198, с. 14] та переважно естетичний вимір українського філософування зумовлюють тривалу взаємодію обох культурних практик, а звідси й власні традиції репрезентації в художньому дискурсі концептуальних світоглядних проблем. Філософські інтенції в українській прозі в багатьох аспектах беруть початок із питомих культурних джерел, насамперед барокового мислення та просвітницьких традицій XVIII століття. Ідеї просвітницького реалізму, який у європейських літературах витворив

феномен філософської прози у власне жанровому значенні, в українському контексті репрезентовані переважно на проблемно-тематичному чи смисловому рівнях, як це можна помітити у філософсько-етичній концепції Григорія Сковороди.

Романтична естетика, попри її локалізацію переважно в лірико-поетичному модусі, певною мірою визначала філософські інтенції української прози XIX століття, зокрема національно-історичну й історіософську тематику (Пантелеймон Куліш, Олекса Стороженко), а згодом в окремих аспектах інтегрувалася в художні системи наступних епох. Соціально-філософська проза XIX століття розвивалась насамперед у рамках реалістичного напряму, що нерідко включав чимало просвітницьких тез. Література цього періоду тяжіє до артикуляції певних морально-філософських концепцій, використання притчево-дидактичних форм (Іван Франко, Михайло Павлик, Борис Грінченко). Конструювання художнього образу як носія певних світоглядних ідей, що стало структурним принципом у низці так званих «ідеологічних» повістей другої половини XIX століття («Хмари» Івана Нечуя-Левицького, «На розпутті» Бориса Грінченка, «Перехресні стежки» Івана Франка), великою мірою було результатом впливу просвітницької традиції.

Філософсько-інтелектуальна спрямованість стала однією з провідних ознак модерної художньої свідомості, зокрема й української. Поширення в культурному просторі ідей «філософії життя» Ф. Ніцше й А. Бергсона, ірраціоналізму А. Шопенгауера, культурософських концепцій О. Шпенглера й загалом антропологічний поворот у гуманістиці та естетичній системі сформували відповідну художню картину світу, посиливши в ній власне інтелектуальний струмінь. Так, у прозі Володимира Винниченка репрезентовано низку філософсько-етичних принципів, насамперед «чесності з собою» в однойменному романі, зокрема й авторську концепцію конкордизму («Сонячна машина», «Лепрозорій», «Нова заповідь»). Михайло Коцюбинський поряд із розробкою імпресіоністичної техніки

письма та психологічних прийомів зображення, згідно з Ю. Шевельовим, одним із перших звернувся до проблеми «безґрунтянства» [201, с. 369], яка згодом більш чітко проявилася в еміграційній літературі 40-х років, а пізніше знайшла певні відгуки й у прозі Ольги Мак. Загалом настрої «кінця віку» різною мірою звучали у творах Володимира Винниченка, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, що водночас зумовлювало необхідність переосмислення центральних проблем людського існування й філософсько-антропологічної проблематики в цілому.

Дедалі помітніше посилення філософських аспектів художньої свідомості викликало зміни на жанрово-стильовому рівні, витворивши такий феномен літератури 20 – 30 років XX століття, як інтелектуальний роман, який, за С. Павличко, є насамперед «модерним романом зі своїм особливим дискурсом» [145, с. 213]. Підкреслена аналітичність художнього твору, посилена увага до культурних проблем, введення в текст діалогів глибинного світоглядного плану, екзистенціальний дискурс, постать персонажа-інтелектуала – основні риси, що визначають структуру цього жанрового різновиду. «В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету. Відповідно, схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів» [145, с. 214]. Інтелектуальна проза 20 – 30 років (Євген Плужник, Михайло Івченко, Валер'ян Підмогильний, В. Петров-Домонтович) засвідчує різні авторські варіації останньої, однак загальний художній підхід – акцент більшою мірою на філософських концепціях, ніж на власне характеротворенні – залишався незмінним.

Таким чином, образно-смислова структура цього жанрового різновиду найчастіше визначена певною філософською парадигмою, що нерідко зумовлює свідоме конструювання автором характерних для такого тексту образів-типів, як це помітно у творчості Валер'яна Підмогильного. Персонажі

його романів, насамперед «Невеличкої драми», здебільшого виступають носіями певних світоглядно-філософських концепцій і репрезентують у смислоструктурі тексту не так драму характерів, як своєрідну драму ідей. У В. Домонтовича такий образ-характер, навпаки, не сконструйований згідно з власною інтелектуальною концепцією, а художньо адаптований відповідно до проблем свого часу універсальний типаж ученого. Постать науковця «кабінетного» типу, людини з енциклопедичними знаннями, для якої більш зрозумілим виявляється світ культури, а навколишня дійсність залишається незбагненною і в багатьох аспектах цілком чужою, – центральна фігура в романістиці автора.

Світоглядні рефлексії такого персонажа на тлі смислового розриву між символічним світом культури та світом речей, конфлікти з власним оточенням та загалом сучасною для нього дійсністю, настрої несприйняття та відчуженості, принцип ірраціоналізму й тотальної зневіри в можливостях людського розуму, що нерідко доповнюються полемікою довкола філософських і літературних проблем свого часу, – основні риси, що витворюють своєрідний літературно-філософський дискурс інтелектуального роману, і цей дискурс переважно екзистенціальний. Така стильова тенденція виявилась доволі органічною для українського культурного контексту й отримала подальший розвиток у наступних етапах літературного процесу ХХ століття.

Перервану в 30-х роках традицію інтелектуальної прози в багатьох аспектах продовжила література еміграційна. Так, період МУРу до великої міри став переосмисленням естетичних програм і самої філософії літератури й літературної творчості. І доволі суперечливі концепції Юрія Шереха (проблема «національно-органічного стилю») та Уласа Самчука (проект «великої літератури»), й екзистенціалістська модель Юрія Косача, втілена насамперед у романі «Еней і життя інших» та низці програмних статей у тогочасній періодиці, і модернізаційна програма Ігоря Костецького засвідчили потребу розробки нової естетичної платформи, яка враховувала б

сучасний світовий культурний контекст. Амбівалентність МУРівського дискурсу, в якому співіснували традиційні й іноді цілком утилітарні чи інструменталістські погляди на літературу (Остап Грицай, Іван Багряний) з утвердженням модерністських експериментів (Ігор Костецький), стала чи не основною перешкодою для створення такої творчої програми, а згодом, за С. Павличко, взагалі призвела до розпаду цієї мистецької організації [145, с. 311], однак культурний резонанс, викликаний нею, в багатьох аспектах визначав естетику еміграційної літератури й у «післямурівський» період.

Безпосереднє продовження характерної для інтелектуальної прози 20 – 30 років екзистенційної проблематики відбулося саме в рамках світоглядно-естетичних пошуків епохи МУРу. Зокрема, у 40-х роках з'являються знакові для цього періоду романи «Без ґрунту» В. Домонтовича та «Еней і життя інших» Юрія Косача. Проблема безґрунтянства, що майже синхронно виникла в обох авторів, отримала тут неоднакове трактування. Якщо В. Домонтович подає її як тотальне відчуження людини від власного буттєво-ціннісного контексту, то безґрунтянство в Юрія Косача осмислюється насамперед в антеїстичному ключі, як онтологічна ситуація емігранта, своєрідний кризовий період, що викликає переосмислення усталених культурних традицій. Автор на сторінках свого твору полемізує з волюнтаристичними світоглядними концепціями, що були задекларовані еміграційним середовищем міжвоєнного періоду, так званим «вісниківським» поколінням, змушуючи своїх персонажів шукати більш відповідний своєму часові стиль мислення і світосприйняття. Індивідуальне подолання кожним із них власної версії безґрунтянства в різних аспектах формує екзистенційну концепцію вибору, своєрідну філософію спротиву, що, за Юрієм Шерехом, вилилася в «антеїстичний» екзистенціалізм [202, с. 488]. Власний художній варіант цієї філософії резистансу витворюють Улас Самчук («Чого не гоїть огонь»), Іван Багряний («Людина біжить над прірвою»).

Одним із смислових напрямів українського екзистенціалізму став релігійно-філософський дискурс, репрезентований прозою Василя Барки,

Емми Андієвської, Віри Вовк, а також Ольги Мак. Характерною ознакою такого типу художнього мислення стали пошуки онтологічних підстав людського існування, які пов'язувалися насамперед із вищими, трансцендентними смислами, й відповідне обґрунтування концепції людини та моделі світу загалом.

Так, художній світ роману «Рай» Василя Барки поділяється на сакральний та профанний виміри, в силовому полі яких знаходиться розгублена перед сучасним світом людина. Химерна й дещо невпорядкована структура сюжету дозволяє персонажам твору, доволі колоритним за внутрішніми якостями особистостям, як-от дивакуватий професор Споданейко, релігійний мислитель Адам Скаржинський, «народний філософ» дід Полуниця тощо, в рамках концентрованого сюжетного часу викласти й певним чином верифікувати власні світоглядні позиції. У філософських діалогах персонажів звучить зацікавлення метафізичними вимірами буття, здійснюється алегорично-символічна інтерпретація сучасного їм історичного контексту, осмислюються проблеми внутрішньої гармонії людини і всесвіту (концепція «земного раю»), погляди на естетичну природу мистецтва й літератури тощо.

Окреслена в одному з епізодів роману тема духовного аскетизму в рамках повсякденного життя згодом втілилася в окрему філософсько-інтелектуальну модель у романі «Спокутник і ключі землі». Основний елемент оповідної структури твору становлять філософські діалоги персонажів, які по-різному проходять через певні кризові стани й межові ситуації. Зміст таких дискусій у романі доволі масштабний – від осмислення персонажами ціннісно-світоглядних рис повоєнної доби, естетики сучасного мистецтва до духовної організації особистості та загальних онтологічних принципів світобудови. Таке широке коло інтерпретованих автором проблем та філософсько-світоглядних концепцій великою мірою визначає й жанрову організацію обох романів Василя Барки, своєрідність якої полягає в інкорпорації романною структурою тексту елементів містерійності («Рай») та

притчевості («Спокутник і ключі землі»), що призводить до витворення нових жанрових модифікацій.

Тяжіння до притчевості становить одну з провідних рис романістики Емми Андієвської, насамперед «Роману про добру людину» та «Роману про людське призначення». У цьому контексті структура назви, уведення в текст незвичайної історії чи радше нагромадження великої кількості таких історій, пов'язаних між собою за асоціативним принципом, що теж створює враження певної неймовірності, своєрідний філософсько-етичний підтекст зображуваних подій – все це свідчить про використання авторкою притчевих елементів, що загалом посилює інтелектуальний вимір її романістики. Фрагменти притчевості простежуються й у хронологічно першому романі авторки «Герострати», щоправда тут вони ще не надто виразні.

Твір «Герострати» Емми Андієвської становить класичний зразок філософського роману, в якому персонаж шукає відповіді на ключові проблеми і питання свого часу. Інтелектуальні пошуки головного героя «Геростратів», що реалізуються через майже детективний сюжет написання біографії неіснуючої людини й химерні мандри персонажа містом, а насправді – лабіринтами власної свідомості, супроводжуються осмисленням однієї з основних ознак людства модерної доби – геростратизму як гіпертрофованого Его людини та викривленого розуміння вічності (на відміну від сартрівської психоаналітичної версії трактування цього явища, де проблема людини і вічності зникає повністю), а також протиставленої їм концепції «великої людини», яка повинна в цій ситуації пройти через необхідність екзистенційного вибору і зруйнувати витворені внаслідок божевільної гонитви людства за славою симулякри.

Екзистенційні проблеми, окреслені в «Геростратах», зокрема ідеї добра і зла, сутності людини та її призначення, в новому світлі постають у наступних творах Емми Андієвської, «Романі про добру людину» та «Романі про людське призначення», в яких спостерігається поглиблення гуманістичної концепції авторки. Якщо головний герой «Геростратів» лише у

фіналі усвідомлює необхідність себевибору, то персонажі двох наступних романів так чи інакше проходять через цю ситуацію.

Концепт доброї людини в однойменному романі має декілька виявів. По-перше, це певна ідеальна сутність, що має збірний характер. Добра людина як традиційно етична категорія в романі Емми Андієвської підноситься до онтологічного рівня, і на цій основі здійснюється своєрідне виправдання буття [4, с. 9]. По-друге, образ доброї людини в романі Емми Андієвської має центральне смислове навантаження в її концепції українського світу. У контексті тотальної екзистенційної катастрофи, яку пережило українство в ХХ столітті, опинившись в еміграції та втративши батьківщину, саме внутрішня сила цієї доброї людини може стати тим чинником, що в майбутньому змінить баланс сил у світі, забезпечивши цим тріумф добра, а відтак і віднайдення втраченого дому [4, с. 170]. З цим пов'язаний месіаністичний аспект розуміння української людини в романі.

По-третє, концепт доброї людини знаходить своє втілення в образах конкретних осіб, однак жоден із персонажів не є основним і єдиним репрезентантом цієї ідеї, що цілком відповідає загальній художньо-світоглядній стратегії роману, згідно з якою принципова незавершеність людської екзистенції створює можливість особистого визначення власних ціннісних позицій, а добра людина не є застиглою сутністю чи набором ідеальних чеснот, а результатом індивідуального вибору кожного. У «Романі про добру людину», як і в «Романі про людське призначення», філософія вибору отримує концептуальне значення не тільки в індивідуально-особистісному контексті, а й у загальносвітовому вимірі.

Мотив інтелектуальної мандрівки як елемент екзистенційних пошуків людини втілено в романі Віри Вовк «Вітражі», в композиційній структурі якого авторка використала риси паломницької прози. Подорож до Іспанії головного героя Марка Вишні в супроводі ченця-духівника становить своєрідні духовні шукання української людини у ситуації безмежності світу та відкритості культур. Рефлексії персонажа засвідчують широту його

світогляду та зацікавлень, адже вони включають міркування про особливості різних національних, у тому числі й української, культур та їх взаємозв'язки, проблеми сучасного мистецтва, загальний дух власного часу, однак чи не найважливішим для нього залишається подолання страху перед буттям, як і власної загубленості в ірраціональному світі, осягнення свого покликання в ньому. Екзистенціальна концепція авторки та персонажа опирається на проблему внутрішньої свободи людини, що дозволяє їй самій конструювати модель власного існування.

Схожим чином свою художньо-філософську концепцію вибудовує й Ольга Мак. Творчі інтенції авторки великою мірою пов'язані з філософськими традиціями української прози XX століття, зокрема й еміграційної. Щоправда, питання про висвітлення художньої прози письменниці в рамках певного літературного контексту, естетичної платформи чи художньої системи досі майже не ставилися. Спробу такого погляду на творчість авторки подає Л. Рудницький у своєму огляді еміграційної прози. Розглядаючи повісті Ольги Мак «Куди йшла стежка» та «Каміння під косою», дослідник, поряд із схематичним окресленням їх проблемно-тематичних аспектів, насамперед підкреслює їх релігійно-філософський підтекст, або ж, за його висловом, «глибокий християнський етос» [158, с. 43 – 44], здійснюючи при цьому типологічні зіставлення творчості Ольги Мак та Василя Барки. І хоча тематична класифікація Л. Рудницьким еміграційної прози за своєю суттю доволі суперечлива[1], проте

[1] Літературознавець поділяє українську еміграційну прозу на чотири тематичні групи, хоч і зауважує при цьому умовний характер такої класифікації. Межі між цими групами розмиті, так що той чи інший твір чи група текстів можуть одночасно належати до кількох. При цьому доволі неоднозначними видаються формулювання на кшталт «доповнення підсовєтської літератури» [158, с. 43], хоч дослідник лише має на увазі висвітлення заборонених в Україні тем. Спроба автора закріпити за кожною з цих груп певну систему жанрів при детальнішому розгляді виглядає не надто переконливою, адже, приміром, автобіографічний тип письма в тих чи інших його модифікаціях зустрічається в текстах різних тематичних груп, як-от у творчості Дарії Ярославської, Докії Гуменної, Богдана Нижанківського, Олекси Ізарського та інших, а риси жанру «абстрактно-філософської повісті» чи роману простежуються не лише у творах Емми Андієвської чи Ігоря Костецького, але й у Василя Барки та певною мірою Ольги Мак («Проти переконань»). В основі статті Л. Рудницького була доповідь на V з'їзді ОУП «Слово», тому такий конспективний характер викладу цілком зрозумілий. Згодом його класифікаційну схему з певними застереженнями, які стосуються переважно вже згаданого умовного характеру класифікації прози, перенесла у своє дослідження еміграційної літератури Л. Скорина [171].

це одна з небагатьох на той час спроб розглядати прозу письменників діаспори, зокрема й Ольги Мак, у ширшому літературному контексті.

Художні інтенції письменниці функціонують у рамках переважно традиційної поетики, однак філософські мотиви в її прозі виразно перегукуються з творчими пошуками покоління 20 – 30 років та естетикою тогочасної еміграційної літератури. Посилений діалогізм художнього викладу, уведення в образну структуру тексту персонажа-інтелектуала, схильного до саморефлексії, виразний екзистенціальний дискурс становлять структурні елементи української філософсько-інтелектуальної прози. Щоправда, такі риси поетики тексту в Ольги Мак мають різне авторське вираження.

Зокрема, світоглядна полеміка персонажів повістей і романів письменниці здебільшого стосується осмислення сучасної їм історико-культурної ситуації, що не виключає певної злободенної проблематики та рефлексій щодо етичних вимірів людського буття. Власне, цим авторка в певному розумінні продовжує історіософську лінію еміграційної прози, що простежується в текстах Уласа Самчука («Ost», «Чого не гоїть огонь»), Докії Гуменної («Діти Чумацького шляху», «Скарга майбутньому»), Василя Барки («Рай»). До того ж ця діалогічність в Ольги Мак нерідко набуває суто риторичного виміру, і такі риси стилю певною мірою корелюють із манерою письма Івана Багряного, який поєднує в тексті художнє й публіцистичне начала. Водночас роман «Проти переконань», у якому діалоги персонажів стосуються глибинних світоглядних і ціннісно-смислових проблем свого часу, що самі собою доволі дискусійні, та й власне конструювання авторкою своїх героїв за принципом репрезентації певних інтелектуальних концепцій, зокрема релігійної та раціоналістично-позитивістської, у цьому плані чи не найбільше наближається до усталених зразків філософської прози.

Окремої уваги потребує образ персонажа-інтелектуала в такій структурі тексту. У романах і повістях Ольги Мак це тип молодої освіченої

людини з переважно урбаністичного середовища, однак це не «кабінетний» учений, як у Валер'яна Підмогильного чи В. Домонтовича, а радше особистість рефлективного складу мислення з більшими (Ігор Березовський з роману «Проти переконань») чи меншими (Олекса Ухо з повісті «Чудасій») професійними та кар'єрними амбіціями. Авторка при цьому залишає у своїх текстах певний простір для внутрішнього динамізму такого персонажа, дозволяючи, приміром, Марії Кобзаренко з роману «Проти переконань» пройти шлях еволюції від свого роду «зацікавленого профана» до самодостатньої особистості з власним інтелектуальним обличчям.

Однією з провідних ознак, що визначають манеру письма Ольги Мак, є виразний екзистенціальний дискурс, в рамках якого вибудувано авторські історіософські ідеї («Чудасій», «Куди йшла стежка») та філософсько-релігійні концепції («Проти переконань»). У романах і повістях письменниці звучать типові для європейської та української літературно-філософської парадигм світоглядні проблеми, як-от конфлікт людини з власним оточенням, самотність і відчуженість інтелектуала, скептичне ставлення до людського розуму та раціональності, що в романі «Проти переконань» виявляється як провідна філософська теза свого часу, а в повісті «Чудасій» подається в іронічному ключі. Водночас у прозі Ольги Мак простежуються екзистенціальні стильові тенденції насамперед релігійного типу, відтак ключові в цьому контексті поняття свободи та екзистенційного вибору мають відповідне смислове наповнення, як і в прозі Василя Барки, Емми Андієвської чи Віри Вовк.

Іронічний модус авторської манери письма, репрезентований насамперед у повісті «Чудасій», а також епізодично в романі «Проти переконань» та повісті «Куди йшла стежка», становить не так стилістичний вимір тексту, як певний світоглядний принцип та інтелектуальну концепцію. Структурними компонентами авторської моделі іронічності є прийом маски, що включає помітний культурологічний та психологічний аспекти, а також постать персонажа-іроніка, який набуває рис блазня-дивака, божевільного

тощо і цим викликає певні культурні асоціації. Власний іронічний дискурс, який він конструює, в умовах закритого суспільства стає своєрідною формою інтелектуального спротиву. Включаючи в таку концепцію персонажа певні смислові референції до швейківського та гамлетівського контексту, авторка таким чином переосмислює іронічну традицію в українській літературі.

Отже, художньо-естетична парадигма творчості Ольги Мак великою мірою ґрунтується на філософських традиціях української прози XX століття. Використовуючи структурні елементи інтелектуальної романістики 20 – 30 років, зокрема принцип діалогічності тексту, постать персонажа-інтелектуала з рефлективним типом свідомості, авторка також продовжує характерні для еміграційної літератури художньо-історіософські та філософсько-релігійні пошуки в рамках екзистенціального дискурсу. Конструювання письменницею іронічного тексту за допомогою маски, образу персонажа-іроніка з особливим статусом в оповідній структурі до великої міри свідчить про переосмислення нею українських традицій іронічності та своєрідне обігрування в цьому контексті культурних моделей, пов’язаних із традиційними літературними образами.

Висновки до розділу I

Таким чином, висвітлення художньо-філософського виміру прози Ольги Мак включає широкий спектр досліджуваних проблем. Інтерпретація основних аспектів творчого мислення авторки, зокрема художньо-історіософських мотивів, філософсько-релігійних домінант, а також аналіз основних принципів поетики, насамперед іронічного модусу в структурі літературного тексту, потребують системного методологічного підходу.

Основні проблемні вузли творчого мислення Ольги Мак зумовлені певною антропоцентричною інтенцією, яка становить одну з провідних ознак авторської картини світу та визначальний чинник її індивідуального стилю. У

цьому контексті екзистенціальна парадигма стала базовим підґрунтям для історіософських та філософсько-релігійних аспектів авторської художньої концепції, що зумовлює відповідні підходи до їх інтерпретації. Ця ж антропоцентрична літературно-естетична настанова великою мірою визначає принципи поетики романів і повістей письменниці.

Основні структурні та жанрово-тематичні ознаки прози Ольги Мак у багатьох аспектах репрезентують українську літературно-філософську парадигму ХХ століття, як материкову, так і еміграційну. Авторка використовує традиції інтелектуальної прози 20 – 30 років на образно-смисловому та архітектонічному рівні. Так, центральною постаттю її оповідного дискурсу є персонаж інтелектуального типу з філософським складом мислення, певною мірою культурний виразник власного покоління. Характерний для інтелектуального роману принцип діалогічності теж знаходить своє втілення в структурі тексту Ольги Мак.

Літературно-філософській парадигмі авторки властиве історіософське спрямування, великою мірою поширене в еміграційній літературі другої половини ХХ століття, зокрема у творчості Юрія Косача, Уласа Самчука, Івана Багряного, Василя Барки. Художнє осмислення авторкою власного досвіду історичності опирається на певні культурно-антропологічні характеристики. Екзистенціальний дискурс прози Ольги Мак великою мірою враховує комплекс мотивів, характерний для естетичної свідомості 20 – 30 років (екзистенційна відчуженість героя-інтелектуала, іронічне чи скептичне ставлення до можливостей людського розуму та суто раціональних способів осмислення світу), однак екзистенціалізм письменниці має виразне релігійне спрямування, що великою мірою співвідносить її художні інтенції з творчістю Василя Барки, Емми Андієвської, Віри Вовк.

Іронічність, яка в цьому випадку на філософсько-концептуальному рівні виступає одним із основних конститутивних елементів авторської свідомості, а на структурному – вагомим принципом організації тексту, випливає з екзистенційно-антропологічної світоглядної моделі, а її художня

реалізація безпосередньо залежить від обраної письменницею концепції персонажа. Відтак іронічність як елемент поетики має тут виразну культурно-філософську мотивованість. Усе це зумовлює застосування комплексу методологічних підходів у висвітленні художньо-філософської своєрідності прози Ольги Мак та відповідну структуру пропонованого дослідження.

РОЗДІЛ ІІ
ХУДОЖНЬО-ІСТОРІОСОФСЬКИЙ ВИМІР ПРОЗИ ОЛЬГИ МАК

2.1. Історичність як модус творчого мислення авторки

Художнє осягнення сутності історичного процесу, висвітлення його концептуальних засад, етнокультурних традицій становить вагому частину тематичного горизонту української прози ХХ століття. Зосередженість на цьому проблемному полі притаманна також еміграційній літературі, й зокрема творчості Ольги Мак. Звернення до історіософської проблематики є одним із ключових аспектів авторської парадигми художнього мислення.

Підкреслена суб'єктивність художньої історіософії нерідко виявляється й на рівні архітектоніки тексту. Зокрема, чи не вся українська еміграційна література 40 – 50 років ХХ століття пройшла через художньо-естетичне «опрацювання» так званої «особистої» історії. Через те в художній практиці того часу вагомого значення набувають жанри спогадів, мемуарів, хронік, різного роду свідчень, щоденників тощо (Улас Самчук, Олекса Гай-Головко, Галина Журба, Дмитро Нитченко, Докія Гуменна та ін.). Згодом цей період української літературної історії Галина Журба назвала в широкому значенні «добою автобіографізму» [65, с. 278], відзначивши його подальшу інтеграцію з естетичною платформою екзистенціалізму.

У цьому плані творчі інтенції Ольги Мак до певної міри теж зумовлювалися тогочасним літературним контекстом. Перші її нариси та шкіци, що друкувалися наприкінці 40-х – на початку 50-х років на сторінках еміграційної преси, ґрунтувалися на особистих спогадах авторки про власний досвід існування в тоталітарному світі, культурну атмосферу того часу («Земля плаче», «Столиця голодного жаху», «Совєтська інтелігенція»), дещо рідше – про перипетії еміграційного процесу («Червоний скетч у словацькому виконанні») та знайомство з новою країною проживання («Шкіци з Бразилії»).

Проте автобіографічний період особисто для Ольги Мак завершився з публікацією значно ширшого за змістом та обсягом твору, зокрема його останньої редакції під назвою «З часів єжовщини»[1] – спогадів про свою родину в часи репресій, образно кажучи, про «власний 37-й рік». Щоправда, тут разом із документальною основою, на якій авторка робить основний акцент, помітні й власне художні принципи оповіді[2]. Так, почергова зміна оповідного центру (частина подій у тексті викладена від імені Вадима Дорошенка – чоловіка Ольги Мак), уведення в структуру тексту філософських діалогів, поглиблений психологізм викладу, що стосується навіть другорядних постатей у творі, – все це до певної міри сприяє розмиванню самої жанрової матриці, своєрідній белетризації спогадів. Надалі авторка зосереджується винятково на жанрах фікційної літератури.

Однак індивідуальне, власне, суб'єктивне переживання часу, властиве автобіографічній прозі, в романах і повістях Ольги Мак цілком не зникає, лише трансформується в рамках певної оповідної моделі в інші форми художнього вираження. Соціокультурний контекст, так чи інакше репрезентований у творах авторки, набуває тут вагомого значення, оскільки не в останню чергу зумовлює для персонажів ті онтологічні ситуації, з яких і починається осмислення ними власної історичної дійсності. Творче мислення Ольги Мак великою мірою ґрунтується на виразному історичному контексті, на що авторка сама ж і вказує: «І ще тому мене вабить історична тематика, що в ній утривалилось лиш усе, що було велике й важливе. По історії бачимо, як час немилосердно затирає усе дрібничкове й несуттєве» [116, с. 10]. Таким чином, історія в художній картині світу авторки не так виступає

[1] Публікація цього твору має власну доволі тривалу історію. Спогади авторки з початковою назвою "Єжовщина" друкувалися в 1947 році уривками в газеті "Свобода". Згодом окреме видання зі зміненим заголовком "В кігтях НКВД" вийшло 1953 року в Бразилії. Третя й остання редакція твору була опублікована в "Українському видавництві" в Мюнхені 1954 року. Книга викликала значний резонанс, згодом з'явився і його переклад, який, щоправда, так і не був надрукований.

[2] Це стає більш помітним, коли зіставити обидві редакції цього тексту, тобто бразильське і мюнхенське видання. У першій версії авторка зосереджується більшою мірою на фактографії та суб'єктивних переживаннях подій, у силу чого складається враження подекуди підкресленої документальності, прямолінійності викладу. В останньому виданні простежується ґрунтовне доопрацювання твору. Авторка, майже повністю зберігаючи попередню структуру спогадів, суттєво розширює контекст описуваних подій, нерідко надаючи йому філософського виміру, і водночас більше уваги приділяє власне техніці оповіді, посилюючи діалогічність тексту.

сюжетотворчим чинником, як певною мірою формулює своєрідний «канон пам'яті» (Б. Шацька), який вона репрезентує у своїх текстах. Однак її твори важко назвати історичними в класичному розумінні. Характерна для матриці жанру художня реконструкція подій, ситуацій чи окремих образів не є провідною ознакою індивідуального стилю авторки. Проте це не перешкоджає вести мову про історичність її картини світу, адже, за Г. Грабовичем, «не лише вимір часу – існування в часі є ознакою "історії" / "історизму"» [55, с. 191]. У контексті творчості письменниці доречніше говорити про певний досвід покоління, який так чи так репрезентований в окремих текстах – від безпосередньої його артикуляції у формі мемуарно-белетристичній («З часів єжовщини») до художнього переживання історичної ситуації окремих, зокрема й власного, поколінь («Чудасій», «Проти переконань», «Куди йшла стежка», «Каміння під косою»).

Естетичне осмислення історичного процесу в романах і повістях Ольги Мак здійснюється насамперед крізь призму особистого досвіду, що неминуче витворює певний культурно-філософський горизонт авторського бачення і сприйняття історії. У зв’язку з цим в історіософській концепції письменниці простежуються декілька визначальних смислових тенденцій. По-перше, таке інтроспективне осягнення історичної дійсності підкреслює її екзистенційно-антропологічний зміст (теза Галини Журби про трансформацію автобіографізму в екзистенціальний дискурс [65, с. 279] видається тут особливо актуальною), а співіснування особистої і загальної історії, своєю чергою, посилює значення історичного контексту в конкретній онтологічній ситуації.

По-друге, категорія внутрішнього досвіду в літературному тексті витворює особливу перспективу бачення з виразним філософським підтекстом, посилюючи рефлективний характер художньо-історичного мислення письменниці. Як стверджує Р. Козеллек, в осмисленні часових пластів минулого, теперішнього і майбутнього це поняття в будь-якому разі неможливо оминути, тому в широкому сенсі «предметом будь-якої історії

прямо чи опосередковано є власний або чужий досвід» [83, с. 50]. З іншого боку, такий акцент на особистому переживанні часу актуалізує в художньому дискурсі своєрідну площину пам'яті, яку дослідники (Я. Ассман, М. Гальбвакс, П. Нора, П. Рікер) схильні відмежовувати від історії загалом. Власне, пам'ять також відзначається певним трансформативним потенціалом, оскільки не лише репрезентує минуле в теперішньому, а й стає своєрідною формою відчуття часу. У такому значенні вона виступає важливим компонентом оповідного дискурсу, або ж, за П. Рікером, своєрідною з'єднувальною ланкою між часом та оповіддю [157, с. 8]. З цього погляду художньо-історіософська концепція Ольги Мак великою мірою ґрунтується на смислових трансформаціях пам'яті та історії.

Культурно-антропологічний вимір історії в прозі авторки простежується в кількох аспектах. Загалом художня фіксація історичного досвіду у форматі літературного твору вже сама собою становить певну форму культурної репрезентації дійсності. До того ж авторська історіософська концепція саме й передбачає пошук і висвітлення низки сенсобуттєвих пластів, зокрема й того антропологічного змісту, без якого про смисл історії говорити взагалі не доводиться. Таким чином, ідеться про художньо-філософські рефлексії письменниці над проблемами сучасності з залученням до цього контексту смислових горизонтів минулого й майбутнього.

У прозі Ольги Мак актуалізуються найбільш знакові події національної історії ХХ століття, зокрема поразка визвольного руху 1917 – 1921 років, а також історична та соціокультурна ситуація 30-х років («З часів єжовщини», «Чудасій», «Проти переконань», «Куди йшла стежка», «Каміння під косою»). Знайомство авторки з бразильською історією спричинило пошук смислових відповідностей між екзистенційним досвідом українців та корінного південноамериканського етносу («Жаїра»).

Не артикульований «офіційною» літературою 50 – 70 років ХХ століття травматичний досвід епохи, а також уже згадувана тенденція еміграційної

прози до автобіографізму великою мірою зумовлюють осмислення історії авторкою з позиції безпосереднього її переживання персонажем-сучасником [158, с. 43], причетність якого до загального історичного процесу дозволяє залучати до художньої версії внутрішній горизонт його розгортання. З іншого боку, включення в цей процес християнської традиції, відповідно, врахування трансцендентного виміру особистості формує особливий статус останньої, згідно з яким саме людина як певна онтологічна сутність і може надавати історії певного сенсу. Звідси екзистенційно-антропологічний зміст такої концепції.

Фактично інтерпретація української історії ХХ століття крізь призму індивідуального досвіду є своєрідною точкою перетину, за А. Ассман, комунікативної та культурної пам'яті [12, с. 22]. Остання, як вважає дослідниця, є штучним інтелектуальним або символічним конструктом, що «спирається на нормативні тексти» [12, с. 22]. Звідси класичні історичні жанри літератури, підґрунтям яких є зазвичай усталена джерельна база, саме й виступають своєрідною формою актуалізації чи реактуалізації такого типу колективної пам'яті. Це насамперед стосується роману Ольги Мак «Жаїра», присвяченого раннім етапам бразильської історії, адже її засвоєння авторкою базувалося на книжній традиції.

Структура пам'яті в книзі А. Ассман подається з позиції теорії культури, однак, якщо екстраполювати цю класифікацію в літературознавчу сферу, можемо спостерігати в ній певні уточнення або модифікації, викликані іманентними властивостями художнього тексту. Зокрема, комунікативна пам'ять, що, як стверджує дослідниця, стає основою для різного типу «усних історій», може інтегруватися в систему національного історичного наративу, набуваючи додаткових ментальних і культурних функцій, а як елемент поетики літературного тексту вона так чи інакше входить у знакову систему культури й таким чином «прописується» в її пам'яті. Крім того, художня інтерпретація історії в більшості текстів Ольги Мак ґрунтується на її особистісній рецепції, що передбачає

трансформацію індивідуального досвіду (комунікативної пам'яті) в інтерсуб'єктивний, який потенційно може інтегруватися в пам'ять культурну.

З погляду Л. Рудницького, проза Ольги Мак належить до групи текстів, що висвітлюють замовчувані в Україні теми й разом з тим, за його класифікацією української еміграційної прози, становить своєрідне тематичне «доповнення» материкової літератури того періоду в тому сенсі, що остання з цілком зрозумілих причин не могла бути цілком вільною в естетичному осмисленні світу, тому й той художній досвід, який виходив поза офіційно дозволені рамки, їй не був знайомим. Загалом дослідник слушно підкреслив своєрідність бачення авторкою історії, однак теза про «доповнення підсовєтської літератури» [158, с. 43] звучить дещо суперечливо, оскільки викликає протилежні смислові конотації. Літературно-філософська концепція Ольги Мак у цьому плані становить художнє проговорювання замовчаного досвіду, інтегруючись таким чином у частково окреслену Л. Рудницьким сферу культури пам'яті, властиву для тогочасної еміграційної літератури, втілюючи одну з її напрямних ліній.

Звернення до цього виміру художнього мислення невипадкове, оскільки література є не лише «потужним медіумом культури пам'яті» [216, с. 190], а й особливою символічною системою, яка певною мірою здатна моделювати останню. Можливості художнього тексту тут значно переконливіші, насамперед тому, що він включає в пам'ять культури «забуте й доти невисловлене або невисловлюване» [216, с. 193], причому це відбувається як на змістовому чи смисловому, так і на жанровому рівні.

З цього погляду більша частина текстів Ольги Мак і становить художню версію замовчуваних на той час в Україні історичних подій, зокрема й 1933 року, репрезентованих авторкою в повісті «Каміння під косою». Тема голодомору, що доволі виразно звучала в еміграційній літературі середини XX століття («Жовтий князь» Василя Барки, «Марія» Уласа Самчука, «Їм дзвони не дзвонили» Олекси Гай-Головка), висвітлюється в Ольги Мак дещо в іншому ракурсі. На відміну від своїх

літературних попередників і сучасників, авторка переносить центр оповіді в життєвий простір міста, цим самим розширюючи культурний горизонт інтерпретації цієї проблеми. Схожий художній досвід простежується в повісті «Селянська санаторія» Олени Звичайної-Дзуль, щоправда, тут усе ж відчутний певний суспільно-ідеологічний контекст, посилений доволі прямолінійним, з елементами публіцистичності, підкреслено експресивним способом художнього викладу. Натомість Ольга Мак, не зосереджуючись лише на фактичному матеріалі чи натуралістичних деталях зображуваної дійсності, намагається подати їх смислове значення в художньо-антропологічному та культурному вимірі.

Своєрідність взаємозв'язків індивідуального досвіду та культурної пам'яті в прозі авторки зумовлює ще один аспект її художньо-історіософського мислення, зокрема проблему національної самоідентифікації, репрезентовану насамперед у повісті «Чудасій». Так, основним способом вирішення питання власної самототожності для персонажа твору стає осмислення й актуалізація власних культурних традицій та встановлення розірваних зв’язків між ними.

Таким чином, художньо-історіософська концепція Ольги Мак має виразний екзистенційний та культурно-антропологічний зміст. Основні її аспекти становлять осмислення історичної дійсності крізь призму особистого досвіду й ситуації певного покоління, символічну їх репрезентацію в рамках культурної пам'яті, що не виключає в окремих творах елементів міфологічного світосприйняття, а також пов'язану з таким інтроспективним баченням історичного процесу концепцію національно-культурної самоідентифікації. Детальний аналіз цих структурно-змістових елементів авторської художньої картини світу дозволить виявити їх смислову варіативність у межах конкретного тексту.

2.2. Темпоральність і внутрішній досвід: екзистенційний контекст історичної дійсності

Про загальну нерівномірність історичного процесу в часовому та культурному планах можна говорити здебільшого на філософсько-теоретичному рівні. Так, окремі періоди в історії, що характеризуються певною ущільненістю часу, чергуються з перервами різного ступеня тривалості, які нерідко можуть означати розірвання культурної тяглості й зумовлюються втратою традиції чи історичної пам'яті [210, с. 245]. Водночас схожі смислові аспекти історичної реальності фіксуються і в художній свідомості, яка нерідко апелює як до філософських способів осмислення світу, так і безпосередньо до сфери екзистенційного досвіду.

Художній час романів і повістей Ольги Мак, за винятком «Жаїри» та «Бога вогню», охоплює міжвоєнний період в Україні, позначений усвідомленням катастрофічності існування, певною розірваністю історичного досвіду. Включення в чужий часовий континуум, складний ритм потоку не своєї історії породжують кризову модель світу в текстах авторки. Відповідно, ідентифікація часу персонажами повістей «Чудасій», «Каміння під косою» та роману «Проти переконань» можлива лише в пасивному вигляді, у цілковитій згоді з нав’язаною згори інтерпретаційною схемою, оскільки тих світоглядних орієнтирів, які були б закорінені у власному, іманентному часопотоці, тоді майже не існувало. Виняток у цьому плані становить повість «Куди йшла стежка», що демонструє наявність у національному світоглядно-культурному вимірі власної перспективи осмислення часу, щоправда, лише протягом короткого періоду.

Художньо-історіософська концепція Ольги Мак далека від історичної міфологізації. Авторська інтерпретація історії передбачає естетичне осмислення часового континууму та культурно-антропологічних характеристик доби, в ширшому сенсі – традиції, що має як історичний, так і певною мірою позачасовий характер. Такий діалектичний взаємозв’язок цих її ознак забезпечує тяглість колективного культурного досвіду.

Антропологізм історії стає ще одним чинником, що сприяє зв'язку часового і позачасового. Звернення до трансцендентної сутності людини, що в прозі Ольги Мак отримує експліцитне або підтекстове вираження, зумовлює погляд на неї як на екзистенційну межу між історичним та надісторичним. Саме це й передбачає виняткову важливість кожної людини як прямого суб'єкта історії, надто ж в українському контексті ХХ століття.

Екзистенційний смисл історії в романах і повістях Ольги Мак виявляється не тільки в аспекті її переживання персонажем чи авторкою в конкретний момент із трансформацією у сферу особистого досвіду, а й у її своєрідному буттєвому виклику, в аспекті проблемного взаємозв'язку історії та свободи: ситуація, з огляду на граничність її вияву, не просто дає дозвіл особистості на певну активність, але, незважаючи на репресивний характер тоталітарної системи, просто вимагає від неї здійснити вибір. Проте свідомість окремих персонажів Ольги Мак тією чи іншою мірою демонструє кризу історичного мислення з втратою здатності ці виклики будь-яким чином відчувати.

Сформована не без участі самих українців атмосфера безчасся провокує ситуацію «історичної непритомності», коли здатність мислити час у його структурованості для багатьох персонажів романів і повістей письменниці виявляється майже недосяжною. В аспекті взаємозв'язку часових площин минуле виступає чимось втраченим і далеким, що зумовлює схильність до його ідеалізації, теперішнє можна охарактеризувати як стан перманентного сну, безподієвості існування, що згодом змінюється загальною катастрофічністю буття, майбутнє ж у цих умовах є настільки непевним, що у свідомості персонажів Ольги Мак у цілісному вигляді й не проступає. «Останнім притулком людини залишається особистий екзистенційний час» [80, с. 64] у його ізольованості від епохи. Таким чином, у прозі авторки імпліцитно фіксується випадання України з власного та світового часопотоку – ситуація значної перерви в історичному процесі, коли «народи […] на події часу реагують позачасово» [146, с. 194]. Зважаючи на

властивий системі страх перед історією, загальне враження часового вакууму в українському світоглядно-культурному просторі того періоду певною мірою можна трактувати як одну з форм інтерпретації часу з перспективи чужого, що, зокрема, й простежується в багатьох епізодах повістей «Чудасій», «Куди йшла стежка» та роману «Проти переконань».

Приміром, актуалізація національного минулого у свідомості персонажів повісті «Чудасій» відбувається на рівні образно-легендарного сприйняття. Руїни замку, занедбані і поросли бур'яном, у душі молодого поета Костя Косарчука не викликають нічого іншого, крім наївних національно-романтичних мрій про «давню славу», що відразу ж стають об’єктом іронії Олекси Уха: «Є речі, про які не мріється, а робиться з них мету – і кінець!» [123, с. 30]. Поетичні «крила мрій» стають метафорою бездіяльності молодого покоління інтелігенції й імпліцитно свідчать про некритичне засвоєння ними колишніх народницьких кліше. Надмірна поетизація минулого сприяє консервації України у винятково літературно-мистецькому просторі. Натомість персонаж-протагоніст Олекса Ухо прагне змінити вектор національної свідомості, вивести її з суто філологічного вжитку в площину реального історичного часу.

Проте українське суспільство в текстах Ольги Мак назагал воліє залишатися у сфері позаісторичного, остерігаючись навіть спроби відновлення власної часової осі. Перспектива відкритого протистояння з системою не на жарт лякає навіть персонажів-інтелектуалів. І Павло Омельченко («Чудасій»), й Ігор Березовський («Проти переконань») навіть у найбільш критичних для їхньої країни й для них самих безпосередньо ситуаціях, пов’язаних із голодомором і масовими репресіями, будь-яку боротьбу трактують у дусі абсурдного бунту без найменших перспектив на майбутнє.

Саме зі світоглядними позиціями цих персонажів в історіософській концепції Ольги Мак пов'язуються характерні для українців XX століття наївно-романтичні сподівання на міжнародне втручання. Міф про активну

допомогу Заходу, який у культурній свідомості був великою мірою подоланий лише під час Другої світової війни [172, с. 490], руйнується з перспективи екзистенційного досвіду Олекси Уха: «Ви не знаєте, що таке світ […] Для вас світ – це людськість, справедливість і зрозуміння. А для мене світ – це байдужість до ближнього» [123, с. 85]. Логіка персонажа в цьому випадку цілком прагматична, але відгуку в його середовищі вона все ж не знаходить.

Висловлена таким чином настанова на внутрішню активність особистості у власному історико-культурному контексті передбачає активізацію свого вітального й творчого потенціалу, і в цій ситуації абсурдність спротиву цілковито відкидається як персонажем, так і авторкою. У повісті фактично стверджується безпосередня можливість творення людиною історії, й однією з найважливіших умов для цього є граничне усвідомлення нею власної свободи навіть за найбільш несприятливих обставин.

Втрата власного минулого в цьому контексті нерідко призводить до його стереотипного сприйняття. Приміром, у свідомості персонажів-інтелектуалів – Павла Омельченка («Чудасій») та Ігоря Березовського («Проти переконань») – воно не стає об’єктом рефлексії і тому не інтегрується в живу пам'ять. Герої цих творів можуть міркувати про нього в абстрактно-теоретичному чи, навпаки, образному ключі, однак жоден із них не встановлює особистого зв’язку з минулим, через те воно залишається в їхньому випадку неосмисленим. Такі рефлексії більшою мірою характерні для персонажів зовсім іншого типу, найчастіше тих, хто в суспільстві відзначається своєрідним тавром маргінальності. Зокрема, відомий у своєму середовищі дивак Олекса Ухо («Чудасій») змушений розв’язати непросту для нього проблему національно-культурної самоідентифікації, відтак смислові зв’язки минулого в його особистісному вимірі тут більш ніж актуальні. Персонаж у своїй онтологічній ситуації просто не може оминути постійних

референцій до культурної пам'яті, тому згодом йому вдається значно краще, ніж його оточенню, розуміти проблеми власного часу.

З іншого боку, у Марії Кобзаренко («Проти переконань») проблема особистих відносин із минулим виглядає дещо складнішою, адже вона, людина з містечкового середовища з усіма характерними для нього культурними стереотипами, спочатку повинна відновити пам'ять про нього, хоч би й у рамках суто родинної історії. Функції безпосереднього пригадування тут бере на себе її батько, але важливий в цьому плані імпульс, своєрідну «повторюваність дії» (О. Забужко), яка означає тут відновлення розірваних культурних зв’язків, забезпечує таки Марія, коли аж надто відверто протестує проти цинізму тогочасного пропагандистського дискурсу та конкретного його репрезентанта.

Так само проблемною для персонажів Ольги Мак виявляється й площина майбутнього, адже в ізольованому культурному середовищі вони просто не мають досвіду прогностичного мислення, та й загалом тоталітарний контекст цьому не надто сприяє. Через те єдиною більш-менш виразною площиною часу для персонажів повісті «Чудасій» та роману «Проти переконань» виступає щось на зразок перманентного теперішнього, протягом якого вони найчастіше перебувають у ситуації очікування. До того ж такий темпоральний вимір за визначенням не терпить особистої ініціативи, і подолати його рамки тривалий час не може ні яскравий індивідуаліст Олекса Ухо («Чудасій»), практик та людина реального часу, ні Григорій Кобзаренко («Проти переконань») лише через те, що вони зазвичай у таких випадках залишаються в меншості. Єдиними, хто ще більш чи менш вільно міг витворювати власний часовий контекст, були Нестор Пашницький та Артем Падалиця з повісті «Куди йшла стежка» – ті, хто вперто не визнавав влади обставин, однак і вони, обравши згодом шлях конспірації та витворення фальшивих життєписів (почергової зміни моделей існування), втратили здатність розуміти й відчувати власний час та на певний період просто загубились у ньому.

Зрушити цю неперервну теперішність можуть лише цілком незалежні від персонажів обставини на зразок війни чи якоїсь іншої катастрофи. Саме таке в цивілізаційному розумінні прискорення часу цілковито змінює їх існування, різниця лише в особистому світосприйманні, оскільки одні з них, як, наприклад, Олекса Ухо чи Веретелюк із Лукіянчуком («Проти переконань»), намагаються активно впливати на розвиток подій, інших же, зокрема Павла Омельченка («Чудасій») чи Ігоря Березовського («Проти переконань»), петля часу захоплює цілком і робить їх підвладними собі.

Схоже розуміння часу бачимо в романі «Рай» Василя Барки. Так, головний герой, професор Споданейко, переживаючи за свої криві годинники й точний вимір часу, і не здогадується про глобальні зміни у світі, і таке відчуття виражається згодом через авторську ремарку: «Ах, якби він знав, поглядаючи на вередливі хронометри-каліки, як несподівано кришталева тканина часу збуриться на кордоні Сходу і Заходу! Від того моменту і його кульгаві годинники, і навіть найдосконаліші електричні годинники в астрономічних обсерваторіях перестануть фіксувати її рівномірну течію, а почнуть визначати імпети і торнади часу, повного пожеж і масових убивств» [17, с. 153]. Надалі персонаж змушений самовизначатися вже в нових реаліях.

Художня історіософія авторки включає інтерпретацію історичного процесу як зв’язку генерацій. Внутрішній досвід історії, чи ширше – часу, в прозі Ольги Мак найчастіше інтерсуб’єктивний і репрезентований у контексті покоління. З цього погляду повість «Чудасій» та роман «Проти переконань» у смисловому плані до великої міри симетричні: в обох творах помітні схожі типи світосприйняття їх персонажів, що й не дивно, адже основний акцент у них ставиться на генерацію міжвоєнного періоду, зокрема студентське середовище. Загалом беручи, культурна ситуація того часу й визначає горизонт їхнього світорозуміння та певну систему вартостей.

Схожим чином ця проблема осмислюється в повісті «Куди йшла стежка», однак тут ідеться про інший культурний контекст. Персонажі

твору – активні учасники українського визвольного руху 1917 – 1921 років, і саме ці події для них становлять ключові світоглядні орієнтири, відтак взаємовідносини з власним часом у них інші. Натомість покоління Олекси Уха і Павла Омельченка («Чудасій»), як і Марії Кобзаренко та Ігоря Березовського («Проти переконань»), сформоване вже після української революції, і хоч усі вони тією чи іншою мірою були її свідками в доволі ранньому віці, і ці події, попри все, таки закарбувалися в їх свідомості, однак цей досвід радше невідрефлектований. Ці персонажі живуть уже в іншій дійсності, з іншим ритмом часу, через те буттєві виклики для них теж звучать інакше. Художня фіксація такого досвіду в еміграційній літературі – не поодиноке явище. Проблеми міжвоєнної генерації в різних аспектах осмислюються у творах Василя Барки («Рай»), Леоніда Лимана («Повість про Харків»), Докії Гуменної («Скарга майбутньому»), і тим більш репрезентативною стає їх літературно-філософська площина.

За Юрієм Шерехом, внутрішній досвід в рамках одного покоління може мати закономірні відмінності: «Покоління – навіть найбільш стандартизоване й змеханізоване – ніколи не цілість. Вона складається з прошарків […] І ще важливіше: воно складається з людей. Люди покоління мають спільні риси, але це все таки індивіди» [203, с. 462]. Це стає особливо помітним у типологічному зіставленні згаданих текстів. Персонажі Ольги Мак критично оцінюють досвід своїх батьків, однак, попри це, все ж зберігають діалог із ними, і це стає важливою складовою їх внутрішньої самоідентифікації. Навіть більше, тут до певної міри простежується лінія культурної спадковості, і молоді люди, хоч і різною мірою, таки інтегрують у власну картину світу систему вартості старшого покоління, по-своєму трансформуючи її.

Старше покоління українців, що його в повісті «Чудасій» уособлює батько Олекси Уха, відзначаючи згодом певну недалекоглядність власного мислення, не побачило в альянсі з Росією якихось буттєвих загроз, і в цьому контексті, схоже, прочитуються реалії не лише ХХ століття. Інший аспект

цієї проблеми розкривається в образі Григорія Кобзаренка з роману «Проти переконань». Він є втіленням тієї генерації, що через загальну кризовість власної культурної свідомості не змогла піднятися до осягнення свого цивілізаційного шляху, а отже, втратила свій історичний шанс у 20-х роках, так його і не помітивши. З огляду на ці обставини молодше покоління, репрезентоване відповідно образами Олекси Уха та Марії Кобзаренко, змушене докладати значно більших зусиль для власної ідентифікації в умовах ще несприятливіших і куди небезпечніших.

Схожі мотиви простежуються у згаданому романі «Рай» Василя Барки, однак тут стає помітнішим розрив міжпоколіннєвих зв’язків, що до великої міри визначає соціокультурний контекст для персонажів твору. Студенти Олександр Астряб, колишній вуркаган із дитбудинку, і Ольга Білолан, про родину якої з твору взагалі нічого невідомо, в плані осмислення світу та власної культурної самоідентифікації змушені починати все спочатку. Персонажам доводиться долати диктат ідеологічної системи і, відповідно, витворювати власні ціннісні моделі, а це майже завжди супроводжується певними труднощами. Характерна для тоталітарного світу роздвоєність свідомості, зважаючи на відсутність певного культурного підґрунтя, для Астряба особливо виразна: «Ніби видіння близько стоїть і манить. Хочу здерти пов'язку з повік, а вона, мов залізна, приросла до черепа. Не можна! Мусиш думати згідно з інструкціями» [17, с. 10]. Подолати цю проблему самотужки йому тривалий час не вдається.

Професор Споданейко і Адам Скаржинський у цьому контексті є лише символічними представниками старшого покоління. Внутрішній досвід кожного з них помітно відрізняється, і у випадку трохи дивакуватого науковця, який через політичну кон’юнктуру майже сім років провів у сибірському таборі й тепер ретельно приховує власні світоглядні рефлексії щодо сучасного світу, і для непомітного інтелектуала із Західної України, що, перебуваючи на посаді наглядача музею, приховує свою особисту історію. Крім того, складається враження, що ці колоритні постаті в

загальних рамках цього хаотичного часопотоку просто випадково опинилися в певному місці й у певний час. Спілкування з ними для Ольги й Астряба дало свої результати – молоді люди почали мислити більш самостійно і водночас активно нарощувати власний інтелектуальний та культурний потенціал (останній, приміром, може читати твори Августина Блаженного в оригіналі, що неминуче примушує робити певні висновки), проте перервність такого діалогу в умовах передвоєнного хаосу більш ніж виразна.

Іншу точку зору на ці процеси можна помітити в прозі Докії Гуменної. У її текстах історія трактується однозначно як далеке минуле, тому вона доволі різко протиставлена пласкій і спрощеній сучасності. У романі «Скарга майбутньому» та хроніці «Хрещатий яр» історія постає об’єктом рефлексії персонажів, але не становить живого досвіду. Це реальність суто зовнішнього плану, і чи не тому покоління головної героїні цих творів Мар'яни Вересоч характеризується як таке, що не має жодного впливу на перебіг подій, і через це змушене «прищеплюватися на іншу гілку» [58, с. 284], тобто це ще одна художня версія втраченої генерації, яку авторка до цього частково окреслювала в романі «Діти Чумацького шляху».

Цілком інакше виглядає міжвоєнне покоління в Леоніда Лимана. Персонажі «Повісті про Харків» у всьому визначають себе всупереч поколінню батьків, і такий спосіб самоідентифікації має свою внутрішню логіку. Творцями цього наскрізь утилітарного світу, в якому вони так незручно почуваються, є не якісь зовнішні сили, а власні ж батьки, які до того ж неприховано цим пишаються, однак молоді люди, очевидно, не поділяють їхніх цінностей: «Наші батьки, захопивши владу, заходилися підганяти всіх людей до свого зразка з наймізерніших критеріїв […] А ми, нове покоління, хочемо життєві будні бачити зовсім не такими і мислимо протилежно, для нас вітер дує в інший бік. Ми не хочемо примірюватися до найкуцішої мірки» [104, с. 33]. Щоправда, персонажі з такими відвертими оцінками все ж не є цілком вільними ні від світоглядних стереотипів власного часу, в яких вони виховані, ані від його цинізму. Ця генерація по-

своєму переживає властиву її часові роздвоєність свідомості: інстинкт самозбереження як своєрідна філософія існування репрезентує її як покоління втраченої молодості [203, с. 459], але водночас персонажі «Повісті про Харків» залишаються напівсвідомими бунтарями в цьому світі тотального конформізму. Заперечуючи систему вартостей старшого покоління, вони разом з тим повинні віднайти власний спосіб розуміння світу і свою мову спілкування з ним.

Прикметно, що молоді люди в повісті Леоніда Лимана цілковито аполітичні. В Ольги Мак такої суспільної заполітизованості їм уникнути не вдається, тому вони або намагаються протиставити їй власні теорії, часто химерні і надто абстрактні, як Ігор Березовський («Проти переконань»), або наважуються на внутрішній спротив, як Марія Кобзаренко з того ж роману, або ж, як Олекса Ухо («Чудасій»), вдаються до іронічної деконструкції тогочасного ідеологічного дискурсу. Таке розуміння історичного процесу в генераційному аспекті дозволяє авторці акцентувати увагу на феномені внутрішнього бачення часу, простежити взаємозв'язки особистої та загальної історії.

Своєрідна проекція загального історичного процесу на досвід окремої генерації має місце в повісті «Куди йшла стежка». Авторка назвала свій твір оповіданням, однак за жанровою природою він ближчий до повісті як за формою викладу, так і за обсягом. Охоплення в тексті чималого часового відтинку (близько двадцяти років), розширення просторового виміру сюжету (наддніпрянське село – Україна – табір в Сибіру – північноамериканський континент), аналітичний характер історіософського мислення, нелінійність композиції – риси, більшою мірою властиві великим прозовим формам, а не класичному жанру оповідання, структура якого традиційно представлена одним-кількома епізодами.

«Куди йшла стежка» присвячена темі української революції 1917 року та подальшій боротьбі за утвердження державності. Однак історичний матеріал не є безпосереднім предметом зображення. Загальна історична

ситуація того часу проектується на свідомість персонажів-учасників національного руху, весь час залишаючись мовби «за кадром», чим досягається її розкриття зсередини. Українська історія новітньої доби осмислюється в повісті в екзистенційному плані, в якості переживання з подальшою трансформацією у сферу досвіду. «Екзистенціальне засвоєння історичної спадщини означає переведення зовнішньої історії у внутрішню, тобто перетворення певних історичних фактів чи цінностей у складові особистого життя індивіда через "вижимку" із них певного духовного смислу та сприйняття його як "прозріння" під час екзистенціальних актів, а потім і "введення" до складу власної ідентичності» [10, с. 188]. Подієво-часовий вимір слугує, таким чином, історичним континуумом, в якому перебувають і який активно витворюють персонажі повісті «Куди йшла стежка». «Люди як індивіди хоч і "цілісні", але аж ніяк не самодостатні одиниці. Вони завжди є частиною ширшого контексту, в який вони вбудовані і без якого не могли б існувати» [213, с. 21]. Такий ракурс історіософської концепції авторки зумовлює осмислення історії у вимірі культури.

Суб’єктивний спосіб представлення подій персонажем-наратором Нестором Пашницьким репрезентує інтерсуб'єктивний досвід цілого покоління, що раптово осягнуло історичність моменту й водночас власну укоріненість в історії. Ретроспективна форма викладу, що відображає українську революцію в минулому, не стільки передбачає фіксацію цього досвіду в межах особистих спогадів безпосереднього учасника цих подій, скільки постає способом орієнтації персонажа в позаісторичному теперішньому, що дає йому можливість уникнути ролі пасивного коментатора. Нестор Пашницький із позиції сьогодення практично не здійснює інтерпретації історичних подій у загальнонаціональному масштабі, на момент розповіді він лише встановлює розірваний раніше зв'язок між минулим і сучасним. Ситуація прискореного часу, що ним позначена українська революція 1917 року, зумовлює пошуки смислу історії в точці її безпосереднього переживання.

Національно-визвольний рух 1917 – 1921 років в українському історико-культурному просторі трактується як один із найбільш визначальних моментів, який, за висловом Івана Лисяка-Рудницького, «є вихідною точкою всього модерного українства» [108, с. 40]. З погляду структурного принципу інтерпретації історичного процесу зображені у творі події української революції є періодом своєрідного темпорального прискорення, який у культурному плані став дуже потужною спробою вивести націю у сферу історичного буття, що передбачає, хоч і в межах доволі нетривалого моменту, власну перспективу осмислення світу.

Принципово нелінійний характер історичного процесу резонує і з внутрішнім досвідом часу персонажів, оскільки «історія не є для людини чимось зовнішнім […] вона є для неї сутністю її буття» [9, с. 18]. З цього погляду зображені в повісті «Куди йшла стежка» події 1917 – 1921 років, власне, й становлять своєрідний часовий стрибок, який стрімко втягує людину в новий період історії і водночас значно посилює необхідність світоглядної орієнтації в її перебігу. Екзистенційний вибір особистості залежить від способу інтеріоризації зовнішньо-подієвого континууму. Так, для головного героя Нестора Пашницького саме буттєво-ціннісний аспект українського національного руху зумовлює злиття внутрішнього екзистенційного часу із загальним потоком історії, відчуття безпосередньої причетності до неї: «[…] вибухла революція, і події, які вона принесла зі собою, закрутили мною так, що я перестав бути господарем власної особи» [121, с. 23]. Нетривала спроба утвердження Україною державного статусу стала тим чинником, який, попри зовнішню несприятливість подій, встиг таки витворити у свідомості багатьох персонажів особливу україноцентричну аксіологічну вісь, що й стала своєрідною відправною точкою в осмисленні ними як загального часопотоку, так і значною мірою внутрішнього досвіду темпоральності.

Художня концепція історії в повісті «Куди йшла стежка» має подвійну природу. З одного боку, вона постає особливою реальністю, що в різні

періоди з неоднаковою інтенсивністю залучає людину до свого контексту, значною мірою визначаючи її сутність. На цьому ґрунтується історичність екзистенції як онтологічна належність до власного часу. З іншого боку, саме через трансцендентну сутність людини в історію приходить свобода з можливістю вибору в кожній конкретній історичній ситуації. Потенційний вибір людини в історії великою мірою визначає її спрямованість та смислові горизонти. Дилема свободи в людському бутті так чи інакше позначається і на її бутті в історії.

Проблема екзистенційного вибору в повісті ускладнюється неоднаковим сприйняттям історичної ситуації людьми одного часу. У кризовий момент української історії, позначений втратою її сенсу, персонажі-протагоністи з приблизно схожими ціннісними орієнтаціями дещо розходяться в осмисленні її перебігу. Приміром, більш рішучий за характером Святослав Чеп-Ходоровський вважає власний вибір можливим лише у визначеній конфігурації зовнішніх обставин, потік яких, на його думку, й визначає сутність історичного процесу. Загалом цей персонаж намагається в будь-якій ситуації підтримувати рішення чинного на той час українського уряду, однак в оцінці цих рішень допускає певний релятивізм, що вносить у його мислення елемент кон'юнктурності. Позиція його друга Нестора Пашницького дозволяє артикулювати можливість творення історії. З його погляду, конкретна особистість як прямий суб'єкт історичного процесу несе пряму відповідальність за результати власних рішень, через те ціннісний аспект у цій ситуації – вирішальний. Підкорення зовнішнім обставинам, вважає персонаж, є фактично вибором історії без внутрішнього сенсу. Реалізація свободи в його випадку опирається на розуміння як фундаментальний принцип орієнтації у світі.

Особливий тип сприйняття історії репрезентує у творі сестра Нестора, Таїсія, позначена в тексті димінутивом Пшеничка. Л. Рудницький у своєму огляді еміграційної прози доречно зауважив, що це – «чи не найзагадковіша жіноча постать» літератури того періоду [158, с. 43]. Загалом із її образом

пов'язаний феномен внутрішнього бачення історії. Як інтровертний тип особистості, людина з дуже тонкою душевною організацією, вона не стільки логічно осмислює, скільки інтуїтивно відчуває внутрішній зв'язок подій аж до моментів прозріння й передбачення майбутнього. Пшеничка є типом пророка-візіонера, який відкриває свою історію «як внутрішню подію в духовній дійсності» [24, с. 30]. Це й визначає подальшу перспективу розвитку персонажа. Профетичність мислення великою мірою ґрунтується на трактуванні дійсності з позиції трансцендентного, звідси й бачення належних до конкретного часу подій в надчасовому, духовно-ціннісному контексті, й характерний для такого типу свідомості телеологічний вимір людського буття. По суті, візія Пшеничкою власного часу пов’язана з випаданням із нього, «зависанням» на межі між історичним і надісторичним, що ускладнює для неї визначення власного місця в контексті теперішнього. Містик-візіонер найчастіше є особливим носієм екзистенційної істини, але має обмежений вплив на здійснення власних передбачень. Через це спроба Пшенички втрутитися в трагічний перебіг подій і таким чином увійти в роль творця історії закінчується для неї фатально. Сприйняття часу персонажем такого типу вносить у смислоструктуру повісті символічний контекст.

Система складних взаємозв’язків, якою постає в тексті історична реальність, передбачає різні рівні осягнення останньої – від емпіричного до метаісторичного. Ціннісні орієнтації героїв твору обумовлюють спосіб осягнення ними дійсності. Витворення у свідомості персонажів української моделі світорозуміння спочатку дозволяє їм певною мірою бачити мету й спрямованість історії і водночас, що не менш важливо, відчувати себе причетними до неї. Проте, зважаючи на подальшу кризу українського ціннісного вектора, історія у свідомості персонажів згодом постає у формі ірраціонального, в певних випадках некерованого і не цілком зрозумілого у своєму безпосередньому триванні процесу, який не завжди піддається логічному поясненню. Звідси метаісторичний контекст у творі «Куди йшла стежка» пов'язаний не так із «сукупністю нереалізованих можливостей» у

минулому [67, с. 38], як із проблемою пошуку сенсу в історичному теперішньому.

Накладання особистої історії персонажів повісті на загальний історичний контекст зумовлює введення до нього мотиву долі, що великою мірою визначає чи не всю структуру сюжету. Тематичний аспект життєвого шляху персонажів, які в той чи інший спосіб проходять через певну історичну ситуацію, підсилює екзистенційний зміст історіософської концепції твору. Нестор Пашницький доволі виразно відчуває логічну пов’язаність певних подій як у власному житті, так і в масштабах усієї країни. Його ідеологічне й духовне протистояння зі співробітником спецслужби Жоржем Крюком не завершується прямою фізичною сутичкою і набуває дедалі більше містичних ознак. Сам Пашницький кілька разів майже опиняється в руках прибічників системи, але дивним чином уникає арешту. Погрози фізичної розправи з боку Крюка, тверді наміри Нестора помститися останньому за знищену сім'ю лунають у творі постійно, суперники часто бачать один одного впритул, однак жодному з них так і не вдається втілити в життя свої наміри. Пашницький дуже близько підходить до осягнення містичного аспекту цього зв’язку: «Це все було якесь дивне, навіть неправдоподібне, і скидалося на гру, в яку вмішалася незбагнена третя сила, що для неї і я, і Крюк були лишень звичайними ляльками» [121, с. 63]. Однак справжній зміст цього фатального протистояння інтуїтивно збагнула сестра Нестора, передбачивши його завершення у вимірі трансцендентному, в контексті віри в справедливість вищого порядку. Неймовірні перипетії, що розігрувалися з обома персонажами, були своєрідною буттєвою верифікацією тих етичних і світоглядних принципів, яких кожен із них дотримувався. Тому жоден, зрозуміло, не міг безпосередньо вплинути на цей процес, на власний розсуд вирішивши долю опонента.

Смислоструктура повісті «Куди йшла стежка» включає художні рефлексії щодо ключових чинників новітньої української історії. Авторка віддає помітну перевагу індивідуальному, суб’єктивному фактору

історичного процесу, від якого водночас безпосередньо залежить і рівень колективного самовизначення. «Потенційна історичність стає дійсною лише тоді, коли спільнота досягає самоусвідомлення» [107, с. 32]. Передумовою такої укоріненості людини в певному історико-культурному контексті є її онтологічна незавершеність, що, за К. Ясперсом, означає майже те саме, що й історичність [210, с. 242]. Водночас у повісті в якості саме такого чинника все більшої ваги набуває також «масова» людина, що в певні моменти, як помітно далі з тексту, може мати вирішальне значення. Загальна інертність тогочасного українського суспільства, на думку Нестора Пашницького, є не лише однією з найістотніших причин поразки національно-визвольних змагань, а й фатальним чинником усієї української історії загалом: «[…] й найбільшим нашим керманичам держави не вдавалося виграти війни з черню, яка у вирішальні моменти все спихала долю країни на бездоріжжя» [121, с. 38]. Власний досвід комунікації персонажа з масовою людиною доводить реальну можливість її швидкої емоційно-інтелектуальної мобілізації. У вкрай несприятливих обставинах Пашницький силою власної харизми перетворює морально й світоглядно дезорієнтований натовп в організовану групу свідомих борців за ідею, однак у масштабах усієї країни й до того ж в умовах украй обмеженого часу його зусиль явно недостатньо. Відтак поразка національно-визвольних змагань стає його особистою драмою, що започатковує світоглядний злам персонажа та його однодумців і зафіксовує поступовий процес втрати українською свідомістю власних часових координат.

Так, ситуація розриву в історичному процесі не лише змінює ритм часу в українському культурному просторі, а й провокує порушення внутрішнього досвіду його сприймання персонажами твору. Українську духовно-аксіологічну модель світу зруйновано, і поза нею колишні герої-борці, створивши собі по кілька фальшивих життєписів і не маючи права на вияв своєї справжньої сутності, стають ляльковими образами тоталітарного театру абсурду. Вигадані автобіографії, однак, не захищають їх від конфлікту з

системою і лише посилюють відчуття ірреальності навколишнього світу. Загальна атмосфера безчасся стає внутрішньою свідомістю їхнього власного часу. І лише в ув'язненні Нестор Пашницький раптово осягає ілюзорність такого враження: «[…] я лишень терпеливо чекав, поки розпадеться стіна, щоб можна було знову ввійти до того світу, в якому я мав мету і знав, що робити. Та, власне, тоді, коли прозвучали останні Святославові слова про Пшеничку, я раптом зрозумів, що ніякої стіни між мною і справжнім життям не було, що час не стояв, а біг, і що тих два довгих десятка літ, які я витратив на очікування, пропали марно» [121, с. 19]. Таким чином, у художньо-історіософській концепції Ольги Мак фіксується неминуча закоріненість людини в історії, незалежно від того, якого напряму чи ритму вона набуває і з чиєї позиції інтерпретується. Втеча Пашницького з товаришем за кордон є в цій ситуації способом повернення персонажами власного екзистенційного часу, який, з огляду на їх реальні життєписи, несумісний з темпоральним виміром тоталітарного світу. Відтак параметри осмислення історії та сучасності, які Р. Козеллек назвав площиною «між досвідом та очікуванням» [82, с. 17], стають основною складовою світогляду цього персонажа, і саме від цієї площини він відштовхується, конструюючи оповідну структуру тексту.

Таким чином, художньо-історіософська концепція Ольги Мак має виразне екзистенційне підґрунтя. Авторська інтерпретація українського історичного процесу ґрунтується на взаємодії різних смислових нашарувань у його структурі та здійснюється з перспективи особистого досвіду, що виходить із безпосереднього переживання історії її суб'єктом. Історична реальність у текстах авторки постає в кількох вимірах: як період загальної історії з відповідною точкою відліку, її внутрішньо-особистісна рецепція конкретним персонажем із подальшим переходом у площину індивідуального досвіду, а також пов'язаний з проблемою внутрішнього зв'язку й сенсу подій своєрідний метаісторичний підтекст. Взаємодія цих

смислових пластів історії зумовлює культурно-антропологічний зміст історіософського мислення письменниці.

2.3. Художня трансформація міфу та історії

Художньо-історіософська концепція Ольги Мак включає також звернення до іноземного, зокрема бразильського, історичного та культурного досвіду, чим значною мірою зумовлюється проблемно-тематична новизна її творів у контексті української літератури ХХ століття. Переміщуючи в романі-дилогії «Жаїра» горизонт чужої історії в ментальні й категоріальні рамки своєї власної, авторка витворює доволі співзвучний з українським світоглядно-культурним контекстом образ Іншого. Жанрова синкретичність та культурна багатошаровість твору, практично не дослідженого на сьогодні в українському літературознавстві, зумовлює різні проблемні рівні його інтерпретації. Одним з найпомітніших у цьому зв’язку художньо-смислових комплексів роману є взаємодія міфологічної та історичної свідомості в певному соціокультурному контексті.

Авторська інтерпретація історії ґрунтується на її культурно-антропологічному вимірі. Історичний контекст в усіх без винятку великих прозових творах письменниці постає особливою сферою екзистенційного досвіду, що обов’язково передбачає певний рівень інтеріоризації зовнішньо-подієвого континууму. Інтерпретована таким чином історія інтегрується в систему культурної пам'яті, складовою частиною якої виступає також і міф. У романі «Жаїра» ці два різні культурні пласти не просто співіснують в рамках одного тексту, а й порівняно часто перетинаються, що зумовлює їх взаємну смислову трансформацію. Цьому сприяє не лише доволі екзотична для української літератури тематика, що вже сама собою потребувала звернення авторки як до джерел історико-документального характеру, так і до культурних традицій корінних мешканців Бразилії, які, зрозуміло, тісно пов’язані з міфологічним мисленням, але й своєрідність самого історичного

контексту. Хронологічно твір відсилає нас до середини XVII століття – часу зародження бразильської історії. Такий період становлення, позначений конфліктом цивілізацій, характеризується певною соціально-культурною нестабільністю, загостренням світоглядних суперечностей передусім ціннісного плану. Усе це створює певне підґрунтя, що зумовлює зустріч історії та міфу в культурному вимірі.

Часова площина, представлена у творі, відсилає радше до історичної темпоральності, ніж міфологічної, а тому в романі мають місце певні міфологічні структури, архетипи, але в жодному випадку не міф у його космологічному значенні, що передбачав би синкретичність сприйняття й світорозуміння. Міф, як і історія, становить у художній концепції Ольги Мак своєрідну культурну модель, що включає певну систему зв’язків ціннісно-світоглядного плану, часто з сакральним значенням. Така концепція міфу ґрунтується не на циклічному ритуально-обрядовому відтворенні його структурно-смислового комплексу, а на його ментальній реконструкції, що, згідно з Я. Ассманом, і включає міф у сферу культурної пам'яті: «Міфи також є фігурами спогаду. В цьому міф та історія не відрізняються одне від одного» [13, с. 55]. Це великою мірою створює в романі певне підґрунтя для їх взаємної смислової трансформації.

Індивідуальний вимір історичної дійсності у творчості Ольги Мак стає основою для розкриття її загального темпорального й соціокультурного контексту. Звертаючись до образу індіанки Жаїри, авторка вибудовує ту перспективу, з якої відбувається входження читача (потенційна читацька аудиторія в прозі авторки загалом досить відчутна) в складний і доволі неоднозначний світ бразильської історії. Зіткнення двох цивілізацій – колонізаторської португальської й автохтонної індіанської – було тим чинником, який тривалий час визначав її контекст для обох сторін.

Зображуючи свою героїню в різних середовищах, авторка послідовно здійснює перехід від світу колонізаторів, психологія і принципи мислення яких розкриваються в першій частині роману-дилогії, до світу індіанців-

автохтонів, у яких лише в ході протистояння з імперським центром з'явилися спроби усвідомлення себе як історичної спільноти.

Індіанці в романі «Жаїра», попри племінну розрізненість, – не архаїчне суспільство з усталеними моделями поведінки. Невелике плем’я аресів, зображене у творі, безперечно, володіє відчуттям історичного часу. Щоправда, сприйняття ними історії відзначається певною своєрідністю, обумовленою темпоральним виміром їхнього буття. Проминаючи перші етапи колонізації Бразилії, авторка ставить основний акцент на подіях, що відбуваються приблизно через сто – сто п’ятдесят років після захоплення краю європейцями. Цей часовий проміжок, імовірно, й визначає поворот у мисленні корінного населення з міфологічного русла в історичне, і, як помітно з тексту, такий перехід його представникам дається дуже непросто, адже їх історичний досвід виявляється доволі травматичним. Історія приходить до індіанців ззовні (внутрішньо вони ще не готові до неї), буквально звалюючись на них і силою вириваючи з циклічно-колоподібного часу. На момент розгортання подій у творі ареси вже не мислять світ у категоріях космічного. Силою обставин перетворившись з осілого племені в мандрівне, вагомий акцент у своєму сприйнятті простору вони переносять на образ землі, що зберігає своє архетипне значення в якості глибинної основи для існування етносу. Хоча в цьому концепті ще певною мірою зберігається сакральний зміст, пов'язаний з уявленнями персонажів про землю як священний простір, проте найчастіше він усе ж становить певну екзистенціальну категорію, що великою мірою зумовлює антеїстичність мислення корінних мешканців Бразилії. Водночас пам'ять часу в них має лінійний характер, проте інтерпретація аресами власної історії не позбавлена міфологічного підтексту. Індіанці актуалізують кілька міфологічних структур: відголосок міфу про «золоту добу», зруйнування цього ідеального ладу та зародження історії. Таке сприйняття темпорального континууму ґрунтується на рефлективному характері мислення, що таким чином змінює міфічну структуру часопотоку.

Історія, як у випадку окремого племені, так і для всієї етнічної спільноти стає новою буттєвою сферою, що провокує певні виклики, спонукає до пошуку екзистенційних, а не універсально-космічних істин, що насамперед віднаходяться в площині особистісного, а не, як раніше, колективного світосприймання. У рамках такої зустрічі міфу та історії ареси створюють власну наративну модель для її репрезентації, яку неодноразово застосовують незалежно від того, хто в цій ситуації знаходиться в ролі адресата: «Гості мусять знати те, що вони досі не чули. Ареси мусять слухати те, що знають, щоб не забували» [118, с. 33]. На відміну від міфу як «сакральної оповіді» [205, с. 16], функціональним призначенням якої було долучення до священного, оповідь аресів про власне минуле спирається на концепцію пам'яті як динамічного процесу, що має на меті збереження власних буттєвої та культурної ідентичностей у лінійному часі й у вкрай мінливому тоді світі.

Історія племені аресів починає свій рух саме з протистояння з португальськими конкістадорами. Закорінена в напівміфічному «колись» (ареси зберігають пам'ять про себе як про могутнє раніше плем’я [118, с. 33]), вона проходить кілька порогових стадій. Міжусобні війни з іншими племенами, які ослабили колишню міцність аресів, – доволі часте явище серед архаїчних етнічних спільнот, що цілком вкладалося в рамки міфологічного світосприйняття, – створили в цьому випадку сприятливе підґрунтя для зовнішньої експансії. Небезпечність та руйнівні наслідки схожих, часто зовсім безпричинних сутичок виявились екзистенційною істиною, засвоєною з власного, уже історичного досвіду. Європейське завоювання в житті аресів і всього південноамериканського етносу стало певним імпульсом, який, перетворивши колишній космос на хаос, своєрідним чином повернув колесо історії, що одразу ж поставило перед корінним населенням низку нових запитань онтологічного плану, головним чином, стосовно самоідентифікації індіанців у нових умовах, а це, своєю чергою,

вимагало нового способу дії та змусило автохтонів таки вийти у сферу «профанного» часу й визначати своє буття саме в його рамках.

Однією з останніх спроб примиритися з нав'язаною ззовні історією для корінних південноамериканців було проживання в місійній оселі під керівництвом католицьких священиків, що на певний час гарантувало їм спокій та убезпечувало від рабства. Однак неодноразові погроми єзуїтських редутів самими ж португальцями мали катастрофічні наслідки як для індіанців, так і для європейських колонізаторів: і ті, й інші втратили авторитет закону й права, а реальна влада в конкретній місцевості могла утверджуватися лише насильницьким способом. Досвід історії виявився надто травматичним, щоб і надалі втікати від нього. Чергова поразка озвучила для племені новий виклик, що полягав у спробі активного втручання в контекст історичних подій. Ареси на чолі з молодим вождем Татаураною покидають вкотре розгромлену католицьку твердиню з рішучим наміром чинити опір колонізації і повернути собі свій буттєвий простір. В онтологічному сенсі це означає усвідомлення себе не лише суб'єктами, а й творцями власної історії.

Здобувши свого часу освіту в єзуїтській колегії, Татаурана екстраполює нові знання на попередній історичний досвід і таким чином намагається відшукати сенс історії для власного народу. Чудово розуміючи, що місце, яке колонізатори у своїй культурній моделі відвели для індіанців, зовсім не сприяє повноцінному входженню останніх у світовий історичний процес, молодий вождь ставить перед своїми співвітчизниками масштабну мету – повалення влади чужинців і створення власної держави. Висока ціль потребує об'єднання зусиль розрізнених індіанських племен, що вже само собою становить значні труднощі, однак справа ускладнюється ще й тим, що для колонізованого етносу, який доти не мав усталених традицій державотворення, додатковим завданням стає засвоєння чужого досвіду – від господарського й технологічного до адміністративного.

Війна з португальцями у свідомості індіанців певною мірою зберігає міфологічний підтекст, закорінений ще в часі перших етапів колонізації Південної Америки. Вождь Татаурана, закликаючи індіанців відвоювати захоплені європейцями землі, покликається на дуже важливі у структурі міфу давні авторитети: «Війну смерти білим виповіли ще наші предки, і ніхто її не відкликав» [118, с. 29]. Крім того, ментальна картина світу аресів дуже тісно пов’язана з архетипною опозицією «свій-чужий», за межі якої тривалий час не може вийти й сам Татаурана з його модернізаційною програмою.

Шлях до самоствердження виявляється непростим навіть на початкових етапах. Розрізнені й дезорієнтовані племена, що досить непогано пристосувалися до обставин, зовсім не відчувають потреби в самоорганізації і не розуміють необхідності входження в історичний контекст. Окремим племенам зручніше примиритися із загарбниками, визнавши свою вторинність, і місія Татаурани для них незрозуміла. Тут виявляється класичний зразок історичної невизначеності, викликаної колоніальним минулим. Ареси, що усвідомлюють свою особливу місію в об'єднанні індіанських етнічних спільнот («Ми є іскрою, що має підпалити праліс» [118, с. 41].), доводять свою здатність перемагати ворога на локальному рівні, однак без підтримки інших племен масштабні зрушення неможливі.

Далі міфологічна складова в історичній перспективі індіанців різко увиразнюється. З великими труднощами організоване Татауараною об’єднане військо аресів і сусідніх племен спочатку перемагає португальський загін, однак пізніше союзники, виявившись неготовими до значних втрат, несподівано змінюють свої наміри й залишають аресів наодинці з небезпекою. Останні опиняються в патовій ситуації, коли залишається «одинокий, хоч і найгірший шлях» [118, с.176] – небезпечні й загалом містичні пошуки легендарної долини Ітараре. Саме такий кризовий період, вивільняючи значний обсяг ірраціональних сил, найчастіше провокує процес активного міфотворення, що стає своєрідним засобом історичної компенсації [93, с. 376], або ж, як це й відбувається в романі «Жаїра», витворення й

подальшу модифікацію раніше сформованого міфу – хронологічно уже в рамках історичного часу і водночас у ситуації онтологічного протистояння з ним.

Власне, й міф про Ітараре виникає на початкових етапах колонізації Бразилії європейцями – в цю порогову фазу південноамериканської історії, яка теж знаменувалася дуже сильним відчуттям кризовості світу. Історія індіанської полонянки, доволі відомої у світі корінних мешканців особи, що стала дружиною свого завойовника, взявши інше, відповідне до нового середовища, ім'я й прізвище, типова для тогочасних історико-культурних реалій і водночас утілює й певну архетипну складову. Клавдія де Са спочатку й не помічає, що, попри нове, привілейоване становище уже не бранки, а дружини португальського бандейранта, вона таки залишається представницею підкореного етносу. І лише згодом, коли її емоційно нестійкий чоловік вирішив у своєрідний спосіб позбутися набридлої дружини-аборигенки, яка до того ж заважала йому створити нову родину, цього разу з більш відповідною для свого соціального статусу кузиною з метрополії, і попросту скинув Клавдію з дитиною в прірву біля ріки Ітараре, архетипний образ полонянки, тобто підкореної жінки, що в символічному плані чи не найбільш відповідає іншому архетипу – підкореної землі (країни, території), оприявнюється куди виразніше, в тому числі й для неї самої. З цього моменту Клавдія на метафізичному рівні репрезентує всіх полонених індіанок, що одружуються зі своїми завойовниками, й сама при цьому набуває надприродних, містичних ознак. Одна з інкарнацій Клавдії – ворожка Квевезу – стверджує: «Леґенда нанизана на леґенду – це моє життя […] я – це всі жінки нашої землі, що дають тіло тим дітям, у жилах яких тече кров білих […] І знову, я – совість тих, що проміняли пута на руках – на пута, закладені на серце, звання полонянок – на звання шляхетних сеньйор, а у висліді стратили й те, що мали в тілесному рабстві» [117, с. 204]. Звідси міф Ітараре витворює не особиста трагедія Клавдії де Са і не її містична помста майбутнім нащадкам свого чоловіка, а саме цей архетипний зв'язок

підкореної жінки й завойованої країни. Прикметно, що така міфологізація відбувається лише на просторовому рівні, а темпоральний континуум продовжує визначати історія. Це тільки на перший погляд видається, що Клавдії де Са – згодом Сторожа Ітараре – послідовний часопотік не стосується, насправді її місія цілком скінченна.

Таким чином, міф про Ітараре має небагато спільного з давнім космологічним мисленням, він випливає таки з історичного часу, і саме цей темпоральний вимір визначає його подальшу актуалізацію. Плем'я аресів, звертаючись до цього міфу в критичний період власної історії, практично без змін застосовує вже готовий міфологічний сценарій, витворений значно раніше у схожій ситуації. Обираючи перехід у долину Ітараре, ареси тим самим намагаються, хай і тимчасово, перевести свою історію в рамки міфу.

Протягом свого існування міф Землі Співучого Каменя набуває смислової багатошаровості, що зумовлює різні його тлумачення. Для європейців це, за чутками, край незліченних багатств, що викликає асоціації з міфічною країною Ельдорадо, і водночас страшне за своєю суттю місце, неприступність якого втілена в численних легендах виразно містичного змісту. Індіанці ж зберігають пам'ять про неї як про «серце індіянської Матері-Землі» [118, с. 170], своєрідний сакральний центр, таємницю знаходження якого вони ретельно оберігають від португальських завойовників. Міф Ітараре у свідомості корінного населення Бразилії ґрунтується на особливій, позараціональній логіці, акумулюючи в собі кілька різних смислових пластів. З одного боку, Земля Співучого Каменя стає надійним порятунком у найбільш небезпечній ситуації: «Хто досягне Ітараре – буде в безпеці» [118, с. 170]. Водночас цей край настільки автономний щодо світу, що, згідно з переказами, потрапивши туди один раз, вийти з цього замкненого простору вже неможливо, бо «Ітараре – це брама, що відкривається тільки в один бік: кого впустить – більше не випустить» [118, с. 174]. З особистою історією Клавдії де Са корінні мешканці Бразилії не надто знайомі, і їхня наративна репрезентація міфу про Землю Співучого

Каменя безпосередньо з цією постаттю не пов’язана. У цьому ключі первісний міф про Ітараре – це фактично своєрідна форма тривання невідрефлектованого минулого в теперішньому часі, що становить певну модель культурної пам'яті.

Дорога до Ітараре також набуває містичного значення, оскільки конкретного шляху до неї взагалі не існує, на нього можна натрапити лише в момент найбільшої небезпеки, і звернути звідти вже неможливо. Перехід переслідуваних ворогами аресів до сакрального центру, напружене відшукування ними дороги серед цілковитого бездоріжжя нагадує хаотичний рух в нікуди, однак у цій ситуації спрацьовує якраз ірраціональна логіка міфологічної моделі, і ареси, попри очевидну безнадійність свого становища, опираючись лише на сакральне знання, яким володіє їх жрець-провідник Аракшо, таки знаходять вхід до брами Ітараре, в той час як їхні переслідувачі, для яких таке знання недоступне, потрапляють у пастку. Надскладний шлях до Ітараре в прямому сенсі є втіленням міфологеми небезпечного переходу, що, як зазначає М. Еліаде, є частиною «міфології ініціацій» [206, с. 189]. Однак, як видно далі з тексту, цей шлях не закінчується досягненням центру, а згодом продовжується в нових ініціаційних моделях.

Потрапивши до Землі Співучого Каменя, ареси ніби переступають своєрідний поріг, проте таємниця цього місця залишається для них нерозгаданою. Сакральним знанням володіє сторож Ітараре – ще одна міфологічна роль Клавдії де Са, постать якої вже сама собою становить загадку для новоприбулих індіанців. Ретельно приховуючи власну історію, що цілком зрозуміло з огляду на вже згадану архетипність цього образу, вона також не розкриває аресам свого імені, залишаючи їм у якості номінативу тільки своє функціональне призначення. Містичний простір долини Ітараре й надалі не позбавлений певної парадоксальності. Легенди про тутешні скарби, які, однак, у ціннісній ієрархії корінного населення важливої ролі самі собою не відіграють, насправді підтверджуються, але водночас Сторожиха вказує на

непридатність цього краю для тривалого проживання через обмеженість природних ресурсів. Таким чином, долина Ітараре аж ніяк не втілює міфологему землі обітованої, це радше своєрідна твердиня, фортеця, в буквальному сенсі обложена з усіх боків: «На сході ворог і гори, на південь – ворог і гори, на північ – ворог і гори […] А на захід Ітараре-ріка» [118, с. 230]. Цим Сторожиха натякає на можливість виходу звідси, однак тривалий час залишає шлях у цілковитій таємниці, не наважуючись розкрити її вчорашнім утікачам. І лише коли ареси повертаються до своєї місії – об'єднати індіанські племена для боротьби за свою землю – Сторожиха таємно від усіх проводить їхніх посланців за межі Ітараре.

Отже, неприступність цієї землі виконує не лише оборонну функцію, а й зумовлює цілком інше, особливе її завдання, що може спрацювати в подальшій, символічній перспективі. Долина Ітараре недосяжна для завойовників, і саме тому потенційно стає майданчиком, з якого починається рух за звільнення всієї землі. З цього випливає онтологічна спрямованість витвореного на цьому ґрунті міфу – занурення етносу в його контекст із метою осягнути сенс історії і наново віднайти внутрішній потенціал для її творення. Об’єднавча місія аресів несподівано знаходить дуже сприятливе місце для свого втілення, однак його сакральне значення диктує власні пріоритети, вимагаючи від своїх нових мешканців відповідної внутрішньої якості, що й визначає характер випробувань, через які вони проходять. Шлях до Ітараре став лише ланкою в послідовному ланцюжку ініціацій, що передбачався для аресів. Однак далі справа ускладнюється. Вичерпаність природних ресурсів, що викликає загрозу голоду, близьке сусідство португальських бандейрантів, які становлять реальну небезпеку для новоприбулих індіанців, – ці обставини змушують останніх діяти за дуже ризикованим сценарієм. Наступний, ще небезпечніший етап випробувань цього разу повинна пройти лише одна людина, однак від його результату залежить доля цілого племені. Колишня рабиня Жаїра, що й бере на себе таку відповідальність, прагне використати ситуацію для власних цілей і свідомо

не бажає бачити сакрального змісту цього шляху, але вона й не підозрює, що проходить справжній містичний процес особистої ініціації за доволі жорстким сценарієм, який починається зі своєрідного посвячення, коли Сторожиха відкриває їй таємниці Ітараре й попереджає про кару за їх розголошення.

Обманний маневр Жаїри та перехід її на бік португальців унеможливлює їй дорогу назад. З іншого боку, наближення об'єднаних індіанських племен – місія аресів цього разу видається вдалою, «праліс горить» [118, с. 289] – створює для неї реальну небезпеку на раніше обраному напрямку. Жаїра, як раніше її плем'я, опиняється в ситуації метафізичного бездоріжжя, щоправда, жодних аналогій вона в цьому не бачить, і ця ситуація за тим же міфологічним сценарієм таки дає їй своєрідний «другий шанс»: «Хто не має куди йти – йде до матері Ітараре» [118, с. 289]. Її втеча з племені в кризовий для нього час є переступом радше морально-етичного характеру, однак на метафізичному рівні вона ще не є «втраченою» особистістю. У цій ситуації Жаїра репрезентує типовий, навіть архетипний, як і у випадку з Клавдією де Са, образ підкореної жінки-рабині, що покохала свого завойовника. Через те й невипадково, що альтернатива, яку пропонує їй Сторожиха в умовах онтологічної невизначеності, з такою точністю відтворює її власну долю: містичний «третій шлях», який відкривають Жаїрі її особливі знання, – це можливість стати наступним сторожем Ітараре – перспектива, що видається їй найстрашнішою, і вона рішуче її відкидає, а отже, міфологічного повтору так і не відбувається.

Передача Жаїрою священних знань ворогові призводить до містичної катастрофи, внаслідок якої гинуть і ареси, і португальці, й сама Жаїра. Десакралізація священного простору призводить до подальшої трансформації міфу про Ітараре. У пам'яті сусідніх племен цей край залишається винятково як профанне місце, пустка, що відлунює метафізичною катастрофою, наслідки якої незворотні. Це провокує також семантичні зрушення в топоніміці: «Ітараре в перекладі з індіянської мови означає точніше "Камінь,

в якому шумить вода", але мешканці пралісу, що живуть майже первісним життям в околицях Ітараре, тлумачать цю назву як "Проклятий камінь"» [118, с. 226]. Свідомість людей, що були свідками тільки кінцевої фази тих подій, не надто заглибленими в їх причини й саме розгортання, демонструє результат модифікації первісного міфу. У легендах і переказах, що стосуються Ітараре, найбільша увага концентрується на вузлових моментах того періоду, зокрема довкола постаті Жаїри та її метафізичної зради, при цьому міфологічна першооснова про Клавдію де Са цілковито затирається. Таким чином, міф про Ітараре як про сакральний центр у світоглядній системі індіанців-автохтонів набуває негативних конотацій і перетворюється на міф про зраду.

Цілковита загибель аресів у цій ситуації означає не лише перерваність їх власної історії, а й зупинку в трансляції пам'яті. Першорядного значення тут знову набуває архетипний рівень мислення. Так, на архетип землі, що раніше репрезентувалась як «екзистенціальна категорія в теперішньому часі» [54, с. 67], переносяться функції носія соціокультурної пам'яті: «Лишиться земля […] на якій кров'ю записана велика любов. Хто не схоче бути рабом – завжди відчитає знаки, вириті у Великій Книзі» [118, с. 309]. Відтак власна історія індіанців остаточно переводиться в міфологічну площину.

Культурний досвід корінних мешканців Бразилії, репрезентований у романі «Жаїра», став основним матеріалом для художньої інтерпретації авторкою історичної дійсності у взаємозв’язках із міфологічним світосприйняттям, проте смислові перегуки з українським контекстом тут усе ж неодноразово простежуються. Здебільшого вони стають помітними на рівні світоглядно-ментальних структур. Зокрема, архетип землі, який протягом сюжету зберігає центральне смислове навантаження у свідомості персонажів роману, витворює типологічно схожу з українською антеїстичну картину світу з екзистенціальним підтекстом. Власне, Ольга Мак створює тут своєрідну художньо-філософську версію безґрунтянства – проблеми, яка у ХХ столітті набула концептуального значення для української свідомості й

літератури зокрема. Пошуки персонажами роману власного буттєвого простору великою мірою опираються й на міфологічний сценарій, логіка якого в критичний момент, як не парадоксально, дає цим свого роду «переміщеним особам» домодерної доби цілком реальні шанси на самоздійснення в історичній площині. Однак топологія зради на глибинному смисловому рівні переорієнтовує позитивну спрямованість міфу в стратегію руйнування, і корінний етнос зникає із землі, залишивши після себе спотворені часом відголоски легенди.

Нерідко такі перегуки культур становлять свідому авторську інтенцію, пов'язану з конструюванням архітектоніки тексту. У цьому випадку окремі елементи сюжетної схеми роману «Жаїра», зокрема згадки про «давню», доімперську добу в історії корінних південноамериканців, протистояння колонії і метрополії, внутрішню роз'єднаність етнічних груп, визвольний рух і його поразку (в цілому чи на певному етапі) тощо, в найзагальніших рисах відповідають хронології української історії, фрагменти якої авторка відтворює в інших художніх творах. Винятком стає лише репрезентований у попередньому романі міфологічний сценарій, що у свідомості персонажів повістей «Чудасій», «Куди йшла стежка», «Каміння під косою» та роману «Проти переконань» – людей модерної епохи – здебільшого означає періоди історичного безчасся без будь-яких позитивних ціннісних конотацій.

Таким чином, міф та історія в романі Ольги Мак «Жаїра» виступають у якості двох взаємопов'язаних світоглядно-культурних реальностей, що, співіснуючи в лінійному часі, постійно взаємодіють, доповнюючи й видозмінюючи одне одного. Виникнення новітнього міфу в рамках історичної темпоральності може означати не стільки певну компенсацію самої історії, скільки архетипно-символічне повернення до витоків у ціннісному ключі, своєрідний прорив у сферу надісторичного. Своєю чергою, екзистенційно-антропологічний вимір історії в художній концепції Ольги Мак передбачає пошук у ній універсальних істин загальнолюдського й

навіть трансцендентного плану, засобом осягнення яких у романі «Жаїра» й виступає міф.

2.4. Проблемно-смислова інтерпретація національної ідентичності

Питання національної ідентичності видається одним із найбільш контроверсійних у сучасному гуманітарному контексті. Труднощі в дослідженні цієї проблематики зумовлені як семантичною неоднозначністю самого поняття самототожності, так і неоднаковими підходами до його висвітлення у різних галузях гуманітаристики (історії, філософії, культурології, антропології тощо). До того ж поняття національної чи культурної ідентичності (як побачимо згодом, у більшості сучасних теоретичних концепцій вони розглядаються в єдиному комплексі) включає два різні аспекти – індивідуальний та колективний, що перебувають у постійному динамічному взаємозв'язку, і в цьому контексті «інтегрування передбачає диференціацію, і навпаки» [106, с. 76]. Через те діалогічна, постійно змінювана природа самототожності в теоретичному вимірі не може базуватися на однозначних чи надто категоричних визначеннях.

Весь комплекс теоретичних концепцій національної ідентичності найчастіше розглядають у рамках двох фундаментальних підходів: традиційного, або ж есенціального, і модерного, під яким розуміють насамперед конструктивістські та інструменталістські теорії. Представники першого (К. Гірц, Л. Гумільов) виходять із об'єктивних принципів, вважаючи націю вічним і незмінним історичним суб'єктом, відповідно й приналежність до неї, з їхньої точки зору, є такою ж незмінною сутністю, а в індивідуальному вимірі – природженою властивістю людини. Натомість прихильники всього спектру модерних теорій ідентичності наполягають, по-перше, на чіткому хронологічному визначенні націогенезу саме в рамках модерного періоду (починаючи з XVIII століття) й на історично змінному характері національно-культурних спільнот, а по-друге, на суб'єктивних

чинниках моделювання національної ідентичності [44, с. 168]. Так, основою сучасних конструктивістських концепцій є визначення нації як «уявленої політичної спільноти» [2, с. 333], відтак усі національні рухи в історичному аспекті спрямовані саме на конструювання її образу.

Запропонувати певну альтернативу цим антитетичним за суттю концепціям спробував британський науковець Е. Сміт. У його теорії визначальним чинником самототожності стає культура, що неминуче включає традицію в широкому розумінні. Питання національної ідентичності в цьому контексті постає не просто як сконструйоване за певним принципом і з певною прагматичною метою явище, але насамперед як своєрідний культурний феномен [174, с. 7], витворений низкою різних чинників, від етнопсихологічного до релігійного, взаємодія яких конструює унікальну ідентифікаційну модель.

Репрезентація цієї проблеми в рамках літературної чи літературно-філософської парадигми має власну своєрідність, адже тут основним конститутивним чинником виступає принцип художньої умовності, що посилюється також образністю та метафоричністю мислення. Трактування художнього концепту національної ідентичності як культурного феномену видається з цього погляду чи не найбільш продуктивним.

Художня інтерпретація історії в рамках індивідуального досвіду, як і досвіду цілого покоління, витворює особливий контекст її розуміння. Визначеність людського буття силовими лініями історичного часу дозволяє говорити про всеохопність останнього, його проекцію на індивідуальний рівень свідомості. З іншого боку, осмислення історії у творах Ольги Мак можливе лише з позиції її безпосереднього суб’єкта, а це неминуче передбачає саморефлексивний характер такого світобачення. Через це важливого значення в художньо-історіософській концепції авторки набуває проблема національного самоусвідомлення.

Українська література ХХ століття, зокрема еміграційна, виявляє помітну увагу до цього проблемно-тематичного комплексу, пропонуючи

різні способи його художньої інтерпретації. Мотиви пошуків власного історичного коріння, відновлення розірваних традицій та ліній культурної тяглості, самоусвідомлення особистості в рамках певного історичного контексту стають одними з провідних у тогочасному літературному контексті діаспори.

Концепція національної ідентичності Ольги Мак вирізняється екзистенційною «вписаністю» в досвід окремого покоління, що надає їй власної своєрідності. «Кожна людина позначена у своїй віковій групі певним ключовим історичним досвідом і, хоче вона цього чи ні, поділяє з колом сучасників певні переконання, позиції, світогляд, соціальні виміри цінностей і культурні моделі. Це означає, що індивідуальна пам'ять визначається не тільки у своїй часовій протяжності, але й у формах власної переробки досвіду ширшим горизонтом пам'яті покоління» [213, с. 26]. Генераційний аспект художньо-історіософської концепції Ольги Мак зумовлює інтерпретацію авторкою проблеми національної ідентичності саме в культурно-антропологічній площині. Персонажі повісті «Чудасій» та роману «Проти переконань», що належать переважно до міського середовища, – це молоді інтелектуали, схильні до рефлективного мислення, й тому вони закономірно не можуть обійти питання власної тожсамості. З іншого боку, їх онтологічна належність до історичного контексту вносить свої особливості в трактування цієї проблеми, впливаючи на саму постановку питання й разом з тим визначаючи культурне обличчя цієї генерації.

Рефлексії героїв повісті «Чудасій» та роману «Проти переконань» над проблемами ідентичності, хоч і непрямо, та все ж відсилають до модерного типу мислення. Цьому сприяє і загалом буттєво-історичний контекст, який налаштовує персонажів на зміни в осмисленні й трактуванні власної самототожності. Покоління Олекси Уха («Чудасій») і Марії Кобзаренко («Проти переконань») у світоглядно-культурному плані сформувалось уже після української революції 1917 року, події, яка, як відзначають дослідники [108, с. 40], започаткувала модерну добу в українській історії, а тому навіть у

контексті іншого часового ритму основний імпульс в осмисленні своєї самототожності воно бере саме звідти.

Про модерний спосіб трактування персонажами проблеми ідентичності свідчить виразно індивідуальний характер її вирішення кожним із них. Процес їхньої самоідентифікації набуває чіткого онтологічного виміру і, локалізуючись у площині особистісного світосприймання, стає пошуком людиною екзистенційної істини щодо себе самої в широкому контексті. «Національне самоусвідомлення – це, по суті, знаходження себе у світі» [85, с. 68]. Це помітно змінює попередній горизонт уявлень про національну тотожність.

Приміром, таке традиційне її розуміння можна помітити в текстах Галини Журби. Зокрема, основний акцент тут стосується територіального та генетичного, тобто етнічного, чинників національної самоідентифікації. В Уласа Самчука концепт землі набуває філософського значення, тому й не дивно, що саме він стає фундаментом самототожності його персонажів, куди важливішим навіть за етнічне походження [160, с. 55]. Саме в такий спосіб мислить світ головний герой трилогії «Ost» Іван Мороз, хоча згодом він не без іронії характеризує такий спосіб світосприймання, адже небезпека витворення світоглядних штампів при цьому доволі значна. Відтак територіальний чинник національної самоідентифікації в прозі Уласа Самчука піддається глибокій рефлексії, до того ж індивідуально-вольовий принцип самоусвідомлення, принаймні на епізодичному рівні, тут також простежується, що в цілому й дозволяє авторові в цьому плані уникнути «чистого» традиціоналізму.

У прозі Ольги Мак основний акцент ставиться саме на культурні чинники самоідентифікації, які тією чи іншою мірою стають об'єктом філософсько-екзистенційної рефлексії персонажів її романів і повістей. «Дискурс ідентичности є явищем, характерним для модерности. Без індивідуалізму, появу котрого пов’язують із народженням плюралістичних суспільств у Західній Європі, той дискурс був би неможливим» [49, с. 59].

Такий ракурс інтерпретації цієї проблеми, який до того ж на світоглядному рівні ускладнюється загальною буттєвою кризою українців у тоталітарному світі, не позбавлений певного драматизму. Особливо це стосується повісті «Чудасій», в якій процес самовизначення особистості проходить у ситуації етнокультурного пограниччя. Для персонажа твору Олекси Уха сама постановка проблеми зумовлює внутрішній конфлікт: син українця й росіянки, він уже відчуває розмитість власного коріння і при будь-якому способі її вирішення, навіть суто гіпотетичному, усвідомлюватиме провину відступництва від когось із батьків.

Процес етнонаціональної ідентифікації стає предметом тривалої дискусії, яка поступово поглиблюється завдяки залученню широкого спектру ментальних, етнопсихологічних та світоглядно-культурних установок і надалі передбачає врахування всього тогочасного соціокультурного контексту. Самототожність Олекси для його приятеля Павла Омельченка є явищем само собою зрозумілим і таким, що не потребує подальших рефлексій над ним. Спираючись на частково українське походження Уха і його проживання на території України, Павло визнає за ним право називатися українцем, однак у своїй аргументації використовує доволі вузькоспрямовані, а в культурному сенсі й дещо заідеологізовані поняття «ґрунту» і «крові». Застосування цих категорій як своєрідних орієнтирів для самоідентифікації конкретної особистості є відлунням культурного традиціоналізму, що бере початок із народницького періоду з його надмірною ідеалізацією села як статичної та незмінної моделі існування. Українська антеїстичність справді є однією з фундаментальних ознак національної ментальності й у філософському осмисленні стає доволі помітним культурним маркером, однак використання її як аргументу для самовизначення особистості в модерну добу має відтінок певного буквалізму і великою мірою є анахронічним підходом. Якщо для етнічного українця ці докази й мають сенс, то у випадку змішаної, як в Олекси, ідентичності дають додаткові підстави для їх критичного осмислення.

Ситуація етнічного пограниччя підсилює фактор релятивності, варіантності подій як у суспільному житті, так і в буттєвій ситуації окремого індивіда. Олекса Ухо надто міцно пов'язаний з історією свого народження і дуже добре усвідомлює, що чудернацького в усіх значеннях шлюбу його батька-українця з незнайомою йому до самого одруження росіянкою, який від початку був суцільним фарсом, в інших, більш адекватних умовах узагалі не відбулося б, і генетичний та територіальний фактори гіпотетично могли б мати зовсім інше значення. Їх відносний у цьому контексті характер дозволяє Павлові припустити можливість вибору людиною власної етнонаціональної належності, що лише загострює дискусію.

Свідомий вибір особистості в процесі самоідентифікації є ядром сучасних конструктивістських концепцій національної ідентичності, в яких остання розглядається як «процес безперервного самотворення, результати котрого постійно виносяться на апробування у міжсуб'єктивний простір, де вони приймаються чи відкидаються» [34, с. 12] і набуває при цьому відчутної варіативності. Однак для історичного контексту персонажів повісті «Чудасій» таке розуміння національної самототожності означає цілковите розмивання культурних традицій, які й без того є перервними і зникомими. Спосіб трактування ідентичності, що ґрунтується на свідомому виборі, Олекса сприймає зовсім протилежно – як утвердження повної невизначеності власної тотожності й одразу ж категорично його відкидає.

Компромісний варіант у вигляді «пересікання множин» [41, с. 11], тобто подвійної національної належності, також не сприймається персонажем. Молодий Ухо намагається знайти сталу основу власної ідентичності, і таким фундаментом для нього стає духовна складова, іманентна людині a priori, що дає йому можливість безапеляційно артикулювати свою етнонаціональну сутність: «Я завжди і при всяких обставинах був би тільки тим, ким є, і ніким іншим!» [123, с. 22]. Це ще не цілком модерна концепція ідентичності, яку, приміром, можна помітити в Юрія Косача («Еней і життя інших») чи В. Домонтовича («Без ґрунту»),

однак вольовий аспект самоідентифікації в образі Олекси Уха таки простежується, дарма що він ще шукає в цьому плані якогось субстанційного чинника.

Фактично в такий спосіб персонаж і вирішує дилему своєї національної самототожності, однак ці й наступні його емоційно-афективні пасажі не вичерпують проблему в усій її повноті й не є утвердженням істини в останній інстанції. Олекса Ухо, якого ледь не всі у творі сприймають як дивака, іноді й як божевільного, тобто цілковито маргінальну особистість (саме така соціальна роль надає персонажеві право вільного й незаангажованого мислення, хай навіть з іронічним чи відверто блазнівським підтекстом, і тому він у підсумку залишається чи не найадекватнішою особистістю у своєму середовищі), стає в певному розумінні метафоричним уособленням чи не всього покоління українців 30 – 40 років XX століття. Існування в умовах пограниччя етносів усе частіше викликає питання про національну ідентичність. Життєвий досвід Олекси Уха є лише мікромоделлю цих, без сумніву, масштабних за своєю суттю процесів тоталітарної доби. Апеляції до «ґрунту і крові» уже не можуть бути єдиним і остаточним способом вирішення цієї проблеми, оскільки названі фактори в умовах явно недобровільного включення в чужий історичний процес не лише втрачають власну онтологічну основу через свій відносний характер, але й можуть отримати цілком протилежну інтерпретацію.

Духовно-ментальна складова національного типу, яку не може ні мислити, ні офіційно артикулювати радянська свідомість і якої не помічає співрозмовник Олекси, біолог за освітою Павло Омельченко, є в цій ситуації чи не найбільш стійкою базою для національного самоототожнення. Передбачаючи певну ієрархію цінностей, вона також виступає репрезентантом культурної традиції. Запальні й доволі категоричні репліки Олекси про те, що етнонаціональна належність є частиною людської душі, звичайно, не позбавлені певної наївності, однак згодом орієнованому на суто раціональне мислення Павлові залишається тільки визнати: «[…] глибше

висловити того, що висловив Олекса в чудернацькій формі, я не міг би при найдбайливішому доборі розумних і переконливих слів» [123, с 23]. Через те концептуальної альтернативи, яка могла б зрівноважувати емоційні міркування Олекси, в тексті просто не знаходиться.

Парадоксально, але і Павло, й Олекса в трактуванні ідентичності виходять із розуміння її як явища субстанційного: перший – у силу певної стереотипності мислення, другий – через відчутну травматичність свого національного самовизначення. Однак, незважаючи на це, свою самототожність Олекса, опираючись на культурну традицію, таки конструює, сам цього не усвідомлюючи. Прикметно, що цей персонаж не звертається до історичної міфології, навпаки, нещадно критикує будь-які спроби витворення чогось схожого своїми сучасниками, при цьому чудово розуміючи, що такий, по суті, компенсаторний характер поетизації минулого й утримує націю в рамках культурного безчасся. Він радше намагається відновити розірвані культурні зв’язки. Врешті, такий індивідуально-вольовий аспект самовизначення персонажа цілком суголосний із європейською культурною традицією, особливо ХХ століття, в контексті якої відбувається своєрідна трансформація філософії національної ідеї «в етико-персоналістичну, а відтак і в екзистенційну рефлексію» [70, с. 62]. І таке конструювання особистістю власної тотожності більшою мірою властиве саме модерній концепції ідентичності.

Ситуація етнокультурного пограниччя великою мірою проблематизує контекст осмислення національної самототожності як в індивідуальному, так і в загальносоціальному вимірі. «Межа між двома культурними регіонами може мати подібні характеристики до філософського розуміння межі» [28, с. 82]. Тлумачення такого розмежування між двома різними культурними традиціями може бути неоднаковим, зумовлюючи, як наслідок, діалог або протистояння між ними, але в будь-якому разі в процесі самовизначення враховуються обидві. «Національна самоідентифікація виявляється, насамперед, через констатацію "Я-Інший", відокремлення певного етносу від

інших за принципом "Своє – Чуже". Розпізнавання "Свого" і "Чужого" уникнути неможливо […]» [85, с. 74]. У повісті «Чудасій» доволі жорстка лінія розмежування між «Чужим» і «Своїм» проходить через сім'ю Олекси Уха, зумовлюючи конфлікти не лише на особистісному, а й на ментально-світоглядному рівні. Засвоїти обидві традиції – українську і російську – Олексі цілком закономірно не вдається, оскільки одна з них прагне цілком підпорядкувати собі іншу. Штучно сформоване пограниччя культур не сприяє діалогу між ними (він можливий тільки на рівних умовах), навпаки, їх повна некомунікабельність у цій ситуації дуже виразна.

Модель інтернаціональної сім'ї, частиною якої є Олекса, проектується на весь тогочасний історико-культурний контекст, а відносини в ній стають символічним вираженням взаємоіснування двох різних ментальних сутностей у всій країні, таким собі віддзеркаленням контрастивної українсько-російської етнопсихології. Мати Олекси втілює експансивний характер російської ментальності, проявами якої є прагнення підкоряти і безроздільно володарювати, опираючись на силу й агресію, принципово не визнаючи двостороннього діалогу сторін. Батько, крім демонстрації подиву гідної міри податливості, м'якості та пасивності – рис, яких Олекса засадничо не сприймає, ментально і культурно пов'язаний з українським архетипом родинності та його аксіологічним змістом, і ширше – з тією духовною традицією, яка забезпечує йому відповідну ієрархію цінностей, зокрема тяжіння до гармонійності і впорядкованості буття, важливе місце в якому займають духовні вартості трансцендентного плану.

В умовах перманентного протистояння ідентичностей саме українська культурна традиція стає домінантною у світогляді персонажа. Козацьке походження батька в його свідомості ціннісно переважає, по суті, формальний характер дворянського титулу матері. Загалом свідомо чи несвідомо Олекса Ухо визначає національну ідентичність як «колективний культурний феномен» [174, с. 7], хоч власне про культуру персонаж прямо й не говорить. Проблемна ситуація зумовлює той факт, коли культурна

ідентичність визначає й артикулює ідентичність національну. Зв'язок між цими двома феноменами настільки міцний, що їх іноді розглядають як єдиний духовний комплекс, «національний культурний організм, мезокосм, національний космо-психо-логос» [6, с. 37], тому в повісті «Чудасій» це стає ще однією складовою модерного типу самоідентифікації.

Духовно-ціннісний вектор української національно-культурної ідентичності висвітлюються в художній структурі роману «Проти переконань». Прикметною ознакою тогочасного національного буття є розрив традиції, спровокований випаданням України з власного часу і втратою або затиранням пам'яті про нього. Це стало одним із чинників, що характеризував колоніальний статус української культури. Зображене в романі приміське середовище тривалий період залишається в рамках провінційності, що найбільше помітно в образах родини Кобзаренків. Визначаючи себе як українців етнічно, ці персонажі майже не здатні до самоідентифікації в культурному та історичному плані. Звідси їх погана ознайомленість із класичною культурною спадщиною, нездатність адекватно реагувати на виклики часу та приймати відповідні рішення, що в сукупності й ослаблює їх рівень самототожності. Як стверджує М. Рябчук, «самоідентифікація неможлива без певної інтелектуальної рефлексії […]» [163, с. 203]. Явище маргіналізації українського культурного простору самими українцями залишається непоміченим. Кобзаренки ще зберігають духовну традицію, але й вона певний час не знаходить у них чіткого способу артикуляції.

У свідомості молодого інтелектуала Ігоря Березовського, добре знайомого з українською і світовою культурою, домінують відверто антиколоніальні тенденції мислення, тому він значно краще орієнтується в питаннях українського минулого та культурних проблемах сучасного, однак при цьому персонаж із помітною категоричністю вилучає з національної системи цінностей релігію, а з нею й усю духовну традицію, цим самим позбавляючи український культурний простір фундаментальної опори.

Відшукуючи сенс історії в площині суто матеріалістичній, Березовський разом із релігійною традицією відкидає центральні смислові пласти культури, які не тільки забезпечують існування останньої, а й роблять його осмисленим. Зводячи людське, а в ширшому значенні й національне буття в кінцевому результаті до рівня «Ніщо», він тим самим відкидає будь-яку телеологію, а отже, позбавляє сенсу й сам визвольний рух, про який так багато розповідає. Повна неґація персонажем духовно-культурної традиції стає нав'язливою ідеєю з виразною ірраціональною мотивацією і відзначається руйнуванням заради самого руйнування. «Там, де віра вже не є основою життєвих устремлінь, залишається тільки порожнеча заперечення» [210, с. 148]. З огляду на це персонаж так і не зміг запропонувати цілісної концепції національної самоідентифікації.

Брак фундаментальної ціннісної основи власного раціоналістичного світогляду Березовський спробував компенсувати теорією національної релігії [122, с. 93] та намаганням трактувати націю в категоріях вічності. Однак природа цих філософських конструкцій залишилася суто риторичною: вічність нації з цивілізаційного погляду вельми сумнівна, тим паче в умовах тоталітарного світу. Та й у самого творця поняття національної релігії збереження власного фізичного існування ціннісно переважило його світоглядно-теоретичну побудову. Те, що персонаж звинувачує в національній поразці саме релігійну модель мислення, засвідчує комплекс вини, покладеної на іншого.

Дискурс вилучення («[…] в майбутній державі для релігії не повинно бути місця, і Божі храми мусять заступити храми науки – інакше не може бути!» [122, с. 164]), до якого часто звертається Березовський, у поєднанні з абстрактною ідеєю України, що віддалено нагадує образ «світлого майбутнього» тогочасної пропаганди, таки зближує цього персонажа в духовному та світоглядному планах саме з інтелігенцією радянського штибу, дарма що він сам неодноразово визнає її за чужу.

Дискусії Березовського з Кобзаренками стосовно сутності віри та релігії спонукають останніх до ґрунтовного переосмислення ролі трансцендентної основи в національному бутті. Намагаючись накинути своїм співрозмовникам власну систему поглядів, використовуючи при цьому й прийоми риторичного впливу, Березовський несподівано для себе активізує самосвідомість цих персонажів. Духовно-культурні традиції виводяться ними з «домашнього обігу» та суто естетичних рамок сприйняття і стають консолідуючим фактором у національному самоусвідомленні. Саме духовна традиція стає тим фундаментом, на основі якого в Кобзаренків відбувається відновлення національно-культурних і світоглядно-ментальних зв’язків, актуалізація пам'яті про власне походження та загалом доволі активне переформування цінностей.

Таким чином, художня концепція національної самототожності в прозі Ольги Мак становить вагому складову її художньо-історіософського мислення. Національна ідентичність у текстах письменниці трактується як феномен культури, що ґрунтується на тяглості традиції. Виходячи з різноаспектної смислової структури цього явища, авторка ставить основний акцент на індивідуальному вимірі самоідентифікації, яка в процесі свого здійснення набуває виразного онтологічного значення. Залучаючи до художнього осмислення цієї проблеми широкий соціокультурний та ментально-психологічний контексти, письменниця надає своїй світоглядній моделі характеру дискурсивності, що великою мірою відповідає модерним концепціям національної ідентичності.

Висновки до розділу ІІ

Отже, художня історіософія становить своєрідний спосіб філософсько-естетичного та образно-смислового осягнення історичної реальності, її смислових зв’язків, культурно-антропологічних та ціннісних вимірів, що набуває виразної індивідуально-авторської форми втілення.

Художньо-історіософській концепції Ольги Мак не властиві ні власне філософсько-концептуальне бачення історичного процесу, ані навпаки, його свідома міфологізація. Авторська інтерпретація історичної реальності опирається насамперед на культурно-антропологічні характеристики свого часу та їх фіксацію в рамках індивідуально-особистісного досвіду чи інтерсуб'єктивного досвіду певного покоління, з точки зору яких і здійснюється інтерпретація основних, найбільш знакових епізодів історичного і соціокультурного контексту ХХ століття. Така настанова в прозі Ольги Мак зумовлює внутрішній горизонт розгортання історичної дійсності й у цьому контексті чи не найбільшою мірою викликає питання її внутрішнього смислу і спрямованості. Крім того, екзистенційно-антропологічний зміст історії в авторській літературно-естетичній моделі сприяє смисловому взаємозв'язку часового і позачасового. Дилема свободи в історії імпліцитно чи й цілком відкрито озвучується майже у всіх творах письменниці.

Такий спосіб художньої репрезентації історичної реальності актуалізує в авторській історіософській концепції категорію пам'яті в культурно-філософському розумінні. Підкреслено особистісне, екзистенційне сприйняття і трактування власного історичного контексту персонажами повістей «Чудасій», «Куди йшла стежка» та роману «Проти переконань» зумовлює особливу перспективу світобачення, в межах якої історія мислиться за генераційним принципом, як певний культурний діалог поколінь. Схожі світоглядні тенденції великою мірою характерні для тогочасного еміграційного літературного контексту. Культурний та психологічний образ міжвоєнного покоління простежується у творчості Василя Барки («Рай»), Докії Гуменної («Скарга майбутньому»), Леоніда Лимана («Повість про Харків»).

Художня репрезентація авторкою пам'яті покоління, найчастіше міжвоєнного, в певному розумінні означає її смислову інтеграцію у сферу культурної пам'яті. Взаємозв'язок історичного та міфологічного типів

світосприйняття, що простежується в романі «Жаїра», на символічному рівні теж стає складовою частиною останньої.

У зв'язку з цим проблема національно-культурної ідентичності становить ще один вагомий аспект художньо-історіософської концепції Ольги Мак. Питання культурного пограниччя та протистояння ментальних особливостей народів-сусідів, репрезентоване в повісті «Чудасій», надає їй глибинного філософського значення та посилює її дискусійний характер. Філософські рефлексії персонажів щодо власної етнокультурної належності великою мірою ставлять під сумнів традиційні концепції самоідентифікації. У повісті «Чудасій» культурна ідентичність персонажа певним чином визначає ідентичність національну, відтак індивідуальне конструювання особистої самототожності, попри пошуки ним субстанційних її чинників, у цьому випадку таки відбувається. У романі «Проти переконань» проблема національної ідентичності осмислюється у зв'язку з певними культурними, зокрема релігійними, смислами, що загалом теж виводить її трактування поза межі традиційних концепцій.

Таким чином, художньо-історіософська концепція Ольги Мак включає літературно-естетичну репрезентацію внутрішнього досвіду історичності в антропологічному вимірі та пов'язаних із ним фундаментальних смислів екзистенційного та культурного плану.

РОЗДІЛ ІІІ
РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИЦІ

3.1. Світоглядно-естетична домінанта релігійності у світлі екзистенціальної філософії

Посилення уваги до екзистенційно-антропологічної проблематики стає однією з визначальних ознак літературного процесу ХХ століття, зокрема й українського. Такі тенденції творчого мислення стали помітними з появою модерністської естетики початку століття (Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко), а згодом більш виразно проявились у період 20 – 30 років. Художнє осмислення кризових явищ людського буття, втрати смисложиттєвих орієнтирів, абсурдності існування стали провідними рисами творчості Миколи Хвильового, Миколи Куліша, Валер'яна Підмогильного. Літературно-філософські пошуки покоління 20 – 30 років, що, на думку Юрія Шереха, нерідко в багатьох аспектах випереджали схожі процеси у світовій літературі [201, с. 373], зі зрозумілих причин залишилися незавершеними, тож подальший розвиток екзистенціальної проблематики відбувся значно пізніше, вже в естетиці еміграційного періоду.

Переживання загальної кризовості буття втілюється в концепції «трагічного оптимізму» (Євген Маланюк, Олег Ольжич), філософському осмисленні «безґрунтянства» (Юрій Косач, В. Домонтович), антеїзму, що в художньо-філософській моделі Уласа Самчука та Івана Багряного перетворюється на філософію національної ідеї [150, с. 414]. Одним із основних аспектів екзистенціального дискурсу в українській літературі того часу було звернення до релігійного контексту. На рівні художньої форми помітною була актуалізація апокрифічного модусу письма (Улас Самчук), притчевості (Василь Барка), жанрів паломницької прози та філософського

роману (Віра Вовк). Релігійний аспект екзистенціальної літературно-філософської парадигми простежується у творчості Василя Барки, Емми Андієвської, Ігоря Костецького. Зорієнтованість на такий тип художньої рефлексії є також помітною рисою індивідуального стилю Ольги Мак.

Роман «Проти переконань» у творчому доробку авторки чи не найбільшою мірою репрезентує її релігійно-християнське світовідчування. Структура сюжету поліфонічна й побудована за діалогічним принципом: у її основі – протиставлення релігійної та матеріалістично-позитивістської картин світу, репрезентованих, відповідно, родиною Кобзаренків і деякими епізодичними персонажами, з одного боку, та Ігорем Березовським – з іншого. Конфлікт ціннісних систем у тексті простежується на різних рівнях, як на вербальному, так і на подієвому, а залучення авторкою тоталітарного контексту, що в екзистенційному вимірі становить для персонажів роману майже суцільну межову ситуацію, надає йому ще гострішого звучання.

Суперечки персонажів щодо релігійності загалом, які спочатку мали відтінок своєрідної розваги, згодом дедалі більше поглиблюються і переростають у серйозний діалог із залученням різних смислових контекстів, і цей діалог великою мірою впливає на їх подальше життя, актуалізуючи проблему вибору в її найширшому, філософському значенні. Відтак екзистенційний контекст такої дискусії очевидний.

Сюжетна структура роману «Проти переконань», яка в багатьох аспектах виходить із діалогічної природи репрезентованого в ньому дискурсу релігійності, викликала певні зауваження з боку критики. Зокрема, рецензентка С. Наумович підкреслювала, що основний конфлікт твору надто часто вирішується в риторичній площині [139, с. 1316]. Така публіцистичність у тексті справді відчутна, однак світоглядні проблеми, порушені авторкою, теж доволі дискусійні, а тому так чи інакше потребують певного проговорювання.

Схожий принцип побудови тексту демонструє Василь Барка в романі «Спокутник і ключі землі», помітне місце в якому теж відводиться філософським дискусіям, що стосуються духовно-ціннісних аспектів існування людства, а також образно-символічних вимірів світобудови. Власне, така посилена діалогічність тексту та глобальний вимір порушених автором проблем дали підстави І. Набитовичу назвати його теологічним романом. «Сюжетні лінії у цих творах переплітаються із певними теологічними та філософськими роздумами; життєві історії героїв цих творів або стають своєрідною верифікаційною дискурсією навколо певних теологічних постулатів, або художнім узагальненням буття-у-світі людини та екзистенції окремо взятого героя» [137, с. 25]. Щоправда, персонажі Василя Барки розмірковують про аксіологічні виміри буття вже в повоєнному західному світі, який теж переживає духовну кризу, тому їх внутрішній досвід виявляється значно глибшим. У романі «Проти переконань» такі дискусії проводять відносно молоді люди, які ще шукають адекватних виразів для осмислення власної онтологічної ситуації. Глобальний вимір обговорюваних ними проблем їм ще назагал невідомий, та й цікавляться вони не так теологічними аспектами, як проблемами смислу в тоталітарному світі. Через те твір Ольги Мак, в якому авторка простежує духовний та інтелектуальний розвиток своїх персонажів протягом тривалого часу, в певному розумінні ближчий до жанрової форми роману виховання.

Персонажі роману – в основному представники студентського середовища, і, дарма що одним з ініціаторів світоглядної полеміки є Григорій Кобзаренко – людина старшого покоління, проблема осмислення власної життєвої ситуації стосується насамперед їх. Діалог між Ігорем Березовським та Марією Кобзаренко досить непростий, адже в цій ситуації йдеться про індивідуальні спроби пошуку універсального за суттю смислу. Екзистенційне переживання цього смислу передбачає насамперед певний індивідуальний досвід, однак у молодих людей він ще доволі незначний, тому співрозмовники часто вдаються до суто теоретичних

формулювань та стереотипного мислення. Вибір людиною певної ціннісної моделі так чи інакше є вибором самої себе, і персонажі у своїх суперечках навіть не здогадуються, в які рольові моделі цей вибір може втілитися.

Родина Кобзаренків у багатьох аспектах представляє містечковий патріархальний світ, і це до великої міри визначає спосіб мислення Марії та її батька. Уявлення про релігійність, як і сприйняття відповідної системи цінностей, у них в окремих випадках доволі суперечливе. Приміром, в обох персонажів (Марія ще тривалий час не виокремлює себе зі сфери впливу батька) особистісне сприйняття сакрального часто поєднується зі сферою народних забобонів та загальними моральними стереотипами, і тут простежується певна стихійність такого світобачення. Екзистенційне переживання релігійних смислів в обох Кобзаренків настає значно пізніше і не лише через непрості за змістом розмови з Ігорем Березовським, хоч таке переведення цінностей із суто «домашнього вжитку» в площину дискусії вже саме собою активізує розуміння останніх, але, головним чином, через дедалі більш усвідомлювану потребу осмислити власну буттєву ситуацію – сучасна Кобзаренкам реальність явно не співзвучна із зазвичай спокійним ритмом патріархального світу й усе більше стає руйнівною у всезагальному значенні (йдеться про 30-ті роки ХХ століття).

Натомість підкреслений раціоналізм Березовського – це не так данина моді, як стихійний протест проти світу загалом. Персонаж ще в дитинстві пережив серйозну світоглядну кризу, викликану втратою батька, і це призвело до гарячкових пошуків істини. Перечитавши стоси філософських трактатів різного спрямування та культурних традицій і неодноразово розчарувавшись в усьому, Березовський згодом зупиняється на матеріалістичній концепції світу, вважаючи її універсальною відповіддю на всі буттєві запити, проте, як виявляється, він, цілковито ігноруючи проблеми людської екзистенції, все ж не віднаходить власного смислу, а радше зачиняється від нього. Персонаж «не залишив найменшого місця ні для духа, ні для релігії, ні для церкви, або, вірніше, посунув усе зв’язане з Богом в

найтемніший, виповнений чорною злобою куток душі, і досить було цього куточка торкнутися, як він вибухав пристрасною нетерпимістю» [122, с. 72]. Проте таке завзяте заперечення трансцендентного не породжує для нього жодних ціннісних альтернатив.

Раціоналістичні позиції Березовського – до великої міри жест відчаю, але водночас це й своєрідна пиха знання, яка його переслідує. Все це надовго закріпило за ним позицію гордого самітника, в інтелектуальному плані майже опозиціонера. Парадоксально, але персонаж від самого початку виявляється органічно чужим для прихильників «войовничого атеїзму». Виступ на студентських зборах з антирелігійною доповіддю закінчується для нього цілковитим провалом – його формат диспуту зовсім не вписувався в ідеологічно-пропагандистський дискурс подібних заходів.

Розглядаючи християнство крізь призму міфологічних структур, Ігор Березовський намагався таким чином перевести розмову в інтелектуальну площину. Демонструючи відмінний від офіційного погляд на проблему релігійності, він таки зумів по-справжньому захопити присутніх, хоч і неприховано хизувався при цьому власною ерудицією. Однак персонаж, розраховуючи на ефектний виступ, насправді не врахував усіх деталей, насамперед певної стандартизованості, а нерідко й цілковитої примітивності в організації масових заходів в академічному середовищі, як і принципової догматичності мислення, що домінує в цьому контексті. Відтак його наміри отримали зовсім несподіване й непередбачуване втілення. Місцеве керівництво цілком закономірно не могло пробачити йому цієї настанови на інтелектуалізм та цілковите ігнорування канонів тогочасного публічного виступу, водночас і сам Березовський, змушений прилюдно визнавати свої «помилки», опосередковано допоміг маніпулювати аудиторією, і цим у кінцевому результаті налаштував проти себе друзів. Через те відносно толерантна родина Кобзаренків для персонажа виконує функцію більш-менш сталої аудиторії та дискусійного майданчика.

У той час, коли обставини виявляють тенденцію підкорити собі особистість у цілому, персонажі роману «Проти переконань», такі різні й у світоглядному, і в культурному плані (родовід Березовського включає кілька поколінь освічених людей, тоді як мешканці передмістя Кобзаренки лише нещодавно спробували осягнути власний історико-культурний контекст), змушені шукати відповіді на буттєві виклики свого часу.

Ігор Березовський із властивими йому дуже добрими аналітичними здібностями проблеми власного часу відчуває загалом досить виразно, проте вони ж і стають для нього джерелом нездоланних суперечностей. Персонаж глибоко переживає кризу фундаментальних людських цінностей і намагається знайти якийсь логічний вихід із ситуації, проте згодом виявляється, що логіка тут безсила. Березовський обурюється і лютує, але майже нічого не здатен протиставити системі у світоглядному плані. Раціоналістична картина світу персонажа побудована на суцільних абстракціях і спрощеннях. Дійсність у нього редукується тільки до видимого світу, принцип розуму проголошується найвищою людською якістю та досягненням, а образ людини схематизується настільки, що якийсь натяк на індивідуальність в ньому важко помітити, проте чи не найважливіше – детерміністичне підґрунтя його світоглядної моделі, в якій «кожне живе сотворіння – це лишень згусток організованої матерії» [122, с. 97], призводить до згасання самої ідеї свободи, що навіть у суто інтелектуальній площині становить для персонажа нерозв’язну загадку.

Заперечуючи і релігію в цілому, і будь-які форми її вияву, й навіть можливі імпульси від неї у світоглядному плані, Березовський тим самим відкидає метафізичні корені свободи, однак при цьому він таки відчуває, що будь-які спроби обґрунтувати її суто умоглядним шляхом, тим паче в дусі декларованого ним матеріалізму, будуть явно невдалими. Свобода назагал «ірраціональна за визначенням» [101, с. 284] і тому не вкладається в жорстко визначені рамки теоретичних побудов персонажа. Попри це, вона все ж залишається одним з основних екзистенційних запитів Ігоря Березовського,

від якого йому остаточно несила відмовитися, а в контексті покоління 30-х років ця дилема відчувається особливо гостро.

У цьому криється, мабуть, найбільша внутрішня драма Березовського: в його раціонально-матеріалістичному і безсенсовому всесвіті, де діють сліпі закони випадковості, свободу ніхто не обмежує – її просто не існує. Доведений до відчаю персонаж не на жарт замислюється про самогубство і тут-таки потрапляє в класичну пастку європейського екзистенціалізму – цей аргумент в його свідомості стає безсилим, бо Березовський не впевнений, що такий крок диктуватиме його власна воля, а не ті ж таки закони руху матерії. Для роздвоєного внутрішньо персонажа страх перед небуттям несподівано обертається страхом перед життям. Абсурдність світу і власного буття Березовський відчуває дуже точно, проте до екзистенціальної естетики бунту він так і не наближається.

Абсолютизація раціонального Березовським викликає асоціації з образом Славенка з «Невеличкої драми» Валер'яна Підмогильного, і тогочасна еміграційна критика теж відзначала їх типологічну подібність [139, с. 1319], щоправда, обидва персонажі зі схожими вихідними позиціями в осмисленні світу доволі різні психологічно. Славенко – «рафінований» науковець кабінетного типу, й соціокультурний контекст його взагалі не цікавить, а такі спекулятивні моменти як протиставлення віри і розуму для нього теж неактуальні. Куди важливішим для цього персонажа є зіткнення почуттєвого та раціонального, і саме це чи не найбільшою мірою визначає його внутрішній конфлікт. Відмовившись від першого, що здається йому рудиментом людської психіки, він згодом розчаровується і в останньому, що тільки посилює ілюзорність такого світобачення, бо навіть його беззастережне захоплення наукою – теж до великої міри своєрідним ідолом – у своїй суті не позбавлене ірраціональних моментів. Однак Славенко, котрий, як і Березовський, часто вдається до монологів і проповідей, раптом осягнувши обмеженість людського розуму, приходить до протилежних висновків, порівняно з персонажем Ольги Мак. Якщо Березовського доводять

до відчаю передбачуваність та матеріалістична напередвизначеність світу, в якому місця для людини не залишається, тобто своєрідний детерміністичний фаталізм, то Славенка, який поступово перетворюється на агностика, навпаки, думка про непізнаваність світу лише пригнічує.

Сфера почуттів для Березовського не є настільки небезпечною, як для того ж Славенка в «Невеличкій драмі» Валер'яна Підмогильного чи Доктора Серафікуса з однойменного роману В. Домонтовича, навпаки, тут він почуває себе більш ніж упевнено й напрочуд легко знаходить місце для почуття у своєму наскрізь прорахованому світі логіки й раціо. Проте саме цей аспект його внутрішнього світу теж стає потужним полем випробування для нього самого. У цьому контексті йдеться не так про зіткнення раціонального й ірраціонального, що в цілому не виглядало б дивним у випадку Ігоря Березовського, як про дедалі більш помітну роздвоєність його свідомості та постійне перебування на межі: між цінністю і розрахунком, між потребою смислу і його відсутністю, між механізованим світом і власним «Я», що не бажає перетворюватися на об’єкт, а згодом між гіпертрофованим «Его» та все більше спрощуваним світом «Іншого».

Незважаючи на загалом редукціоністський тип мислення, Березовський все ж не піддає загальній об’єктивації власні почуття до Марії Кобзаренко і не береться з цього погляду аналізувати їх природу. Навпаки, персонаж нерідко вбачає у них якесь сакральне значення, проте водночас ці ж почуття в нього частіше перетворюються на інструмент влади над іншими. Фроммівський принцип володіння [193, с. 28] в нього помітно домінує над власне буттям. Згодом це стає своєрідною пасткою для обох персонажів, щоправда, шляхи виходу з неї у них різні. Ігор Березовський не може подолати власного егоїзму й дедалі більше заплутується в собі самому, виявляючи, що внутрішній світ людини значно складніший, ніж він уявляв раніше, а ірраціональна сфера цілковито бере гору над його умоглядними теоріями. Марія Кобзаренко в не менш складному спектрі почуттів – від сліпої закоханості й абсолютного підпорядкування до цілковитого

розчарування й відмови від влади авторитетів – усвідомлює потребу самопізнання й внутрішньої незалежності.

Переживаючи своєрідну «тривогу порожнечі й відсутності смислу» [182, с. 33], Березовський, настільки відданий логіко-прагматичним світоглядним установкам, раптом починає поводитися вкрай нераціонально. Все ще відчуваючи ностальгію за втраченим духовним сенсом, він навмисно провокує Григорія Кобзаренка на релігійні суперечки лише для того, щоб знову про нього почути, а згодом фанатично і з помітною долею агресії заперечувати все, що не вкладається в його усталену світоглядну модель. Відкидаючи ідею безсмертя душі, він у той же час починає говорити про поклоніння національній ідеї та вічність в національно-культурному вимірі (персонаж насправді демонструє цим риси колективістської свідомості, які згодом лише посилюються). Втративши трансцендентний смисл, він намагається штучно сконструювати бодай якусь альтернативу йому, однак і це безуспішно, адже «зумисно створити духовний центр неможливо, і будь-яка спроба чогось схожого породжує ще глибшу тривогу» [182, с. 38]. Відтак в умовах тотальної атмосфери страху персонаж тільки й здатний боятися за власне існування – єдину більш-менш сталу цінність, яка в нього залишилась, і ця цінність через відсутність інших гіпертрофується в багатьох значеннях.

У розумінні Березовського світ – це очевидність і стандартизованість, дарма що герой підсвідомо протестує проти такого розуміння. Через те влада зовнішнього, видимого цілковито паралізує його волю та позбавляє активності, а боротьба зі світом, протест проти обставин у нього хоч і не виключений цілком зі сфери можливого і стихійно іноді таки проявляється, однак назагал все більше набуває ознак безглуздя: «Ми опинилися в такій ситуації, де не можна керуватися іншими засадами, крім однієї – зберегти життя» [122, с. 94]. Саме влада об’єктивізму, що в соціокультурному вимірі трансформується у владу загалу і не в останню чергу провокує відчуття абсурдності світу, і стає причиною онтологічної розгубленості персонажа, яка, як він із властивою йому спостережливістю встиг помітити,

поширюється на багатьох його сучасників: «[…] ми всі живемо під знаком божевільного кошмару і, хоч ціною найвищих жертв стараємося зберегти своє існування, по суті, ніхто з нас не знає, для чого воно йому потрібне?..» [122, с. 200 – 201]. Екзистенційна порожнеча стала чи не основною рисою, що визначала покоління Березовського.

Василь Барка у романі «Рай» моделює схожу ситуацію, однак тут його персонажі – теж представники студентського середовища, які намагаються віднайти власну точку зору щодо світу, дискутуючи про світоглядні проблеми свого часу, – діють цілком інакше. Студенти Олександр Астряб та Ольга Білолан сприймають нав'язувану їм матеріалістичну картину світу дуже фрагментарно, більше через тиск загалу, ніж за власним бажанням, а нерідко й через брак альтернативних джерел думки та пізнання, тому згодом ця система поглядів викликає в них дедалі більше сумнівів. Астряб загалом не терпить спрощень у світоглядному плані, а пропоновані системою готові відповіді помітно дратують його своїм примітивізмом і нав’язливістю, яка часто межує з цілковитим божевіллям. Для персонажа важлива відкритість мислення, тому він, приховуючи свої справжні думки, продовжує ставити власні запитання до світу: «Потайки від миру допитуватимусь свого» [17, с. 10]. Випадково познайомившись із Адамом Скаржинським, людиною енциклопедичних знань і глибоко віруючим греко-католиком, Астряб через спілкування з ним нарешті знаходить те, що так довго шукав: «Уявлення про життя ґрунтовно змінилося: намість картини світу, як картини простору, що в ньому діють, згідно з законами діялектики, сили "самодвижної" матерії, з'явився живий образ світу, як священного твору, що його буття і розвиток підкоряються проводові, таємничому і мудрому» [17, с. 202]. Схожим чином Ольга, яка спочатку цілком щиро заявляла про свої матеріалістичні погляди, згодом відкриває для себе містерійність світу, що цілковито змінює напрям мислення та викликає глибоку потребу віри, і вона таки віднаходить втрачені смисли.

Вихідні позиції Березовського у розв’язанні світоглядних проблем свого часу виразно екзистенційні: від початку він шукає конкретно-індивідуальний смисл та міркує про власне призначення, проте схильність до надмірного теоретизування та помітний егоцентризм змінюють напрям його мислення на протилежний. Про відкритість екзистенції в його випадку вже не йдеться – персонаж надто поглинутий самозамилуванням, що замикає його в собі самому. Власне, спосіб комунікації Березовського зі світом іноді нагадує замкнене коло, утоpований шлях, що виражається в низці ментальних стереотипів і не передбачає альтернативної думки. Через те буттєві запити, висловлені персонажем у цьому контексті, втрачають свій справжній, конкретно-індивідуальний зміст, і тому якоїсь адекватної, власне екзистенційної відповіді на них, яка б влаштовувала персонажа в його онтологічній ситуації, йому цілком закономірно знайти не вдається.

Нерідко складається враження, що єдиною реальністю у свідомості Березовського є лише його власне «Я», травмоване відчуттям власної випадковості, і це лише сприяє подальшому самозамиканню персонажа, гіпертрофії ним часткових істин та породженню нових світоглядно-риторичних химер, тому навіть ті смисли, які йому вдається відшукати, згодом виявляються надто ілюзорними й цілковито безособовими, щоб стати фактом внутрішнього життя, або ж екзистенційною істиною в к'єркегорівському сенсі. Картина світу Березовського нерідко пройнята цілковитим скепсисом: «Є вічність, і є космос. Серед тих десь там на невловиму мить з'явилася порошинка, ім'я якій Земля. На уламочок другої миті, супроти якої попередня мить є безмірною величиною, на тій землі з'явилася якась тінь від тліні матерії, ім'я якій людство. Вона, порівняно до космосу, є нічим, її вік, порівняно до вічности, – ніщо. Але вона думає (думає!) щось там про себе, числить якісь століття, ділиться на нації, нації – на окремі одиниці, що живуть кількадесят років і уважають себе наймудрішими сотвореннями» [122, с. 115]. Такі світоглядні позиції не

залишають для персонажа нічого іншого, окрім поступової інтелектуальної та моральної капітуляції перед цим тотальним абсурдом.

У поглядах Ігоря Березовського згодом з'являються месіанські мотиви: він дуже часто і в підкреслено оптимістичних тонах говорить про майбутнє у всезагальному масштабі (звісно ж, побудоване на суто раціональних принципах і цілковито безрелігійне), вважаючи себе при цьому ледь не його передвісником, але водночас виявляє цілковиту розгубленість у власному теперішньому, яке йому не підкоряється й щодо якого він може діяти тільки шляхом насильства, хай лише в інтелектуальному плані. Відтак персонаж, так і не подолавши внутрішньої невлаштованості, перетворюється на доктринера і, як помітно далі з тексту, не так далеко відходить від ідеологічної пропаганди свого часу, дарма що сам виступає її противником.

Попри всі сумніви, Ігор Березовський у своїх світоглядних шуканнях дуже близько підходить до трансцендентних вимірів людського існування, іноді цілком ясно усвідомлюючи, що його власне буття залежить від якоїсь непідвладної йому вищої сили, однак у якості такої сили він найчастіше бажає бачити ту ж таки абстрактну матерію, цим позбавляючи себе онтологічного центру. Тут спостерігається парадоксальний дуалізм богоборства і богошукання Березовського. Самовпевнений персонаж прагне знайти логічні докази буття Божого, у чому й сам зізнається: «Бували ночі, протягом яких я по десять разів мінявся, стаючи то релігійним фанатиком, то богохульником. Я молився і проклинав, я благав і погрожував, я кричав до Бога, щоб знівечив мене, скалічив, спалив, щоб за рахунок яких завгодно терпінь дав мені лишень знак Свого існування!» [122, с. 130]. Березовський ще неодноразово в моменти відчаю намагається звертатися до вищих сил і не завжди робить це так зухвало, однак характер його звернень той самий – він передбачає, що відповідь з боку трансцендентного слугуватиме одночасно доказом його існування.

Як стверджує Антанас Мацейна, схожі претензії нерідко взагалі залишаються без відгуку, оскільки «екзистенційне запитання правильно

поставлене лише тоді, коли екзистенція відкривається для трансценденції цілком, жодним чином не ґрунтуючись на собі та не залишаючи для себе нічого» [130]. Позиція персонажа з цього погляду принципово не екзистенційна, оскільки він не ставить запитань – він кидає виклик, і коли цей виклик залишається без відповіді, переходить на позиції скептика й заявляє, що вона (відповідь) неможлива в принципі. Крім того, визначаючи таким чином ціну спілкування з Богом, персонаж не просто примітивізує поняття трансцендентного, допасовуючи його до своїх світоглядних потреб, а й водночас, ще не ставши на позитивістські позиції, таким чином перетворює самого себе на об'єкт. Надалі у своїх буттєвих принципах Ігор Березовський тривалий час іде в низхідному напрямку.

Полеміка щодо сутності релігії в романі доволі емоційна, і майже всі персонажі при цьому різною мірою вдаються до певних узагальнень, однак поняття віри в цьому контексті виявляється значно ширшим за предмет суперечки. Ігор Березовський позиціонує себе як переконаного раціоналіста й затятого прихильника наукового світогляду, хоча наука у вузькому розумінні – не його покликання, тому він часто збивається на суто риторичні формули. Головною перешкодою на шляху до істини, з його погляду, є саме віра, яку він сприймає суто в гносеологічному плані, як бездоказове і тому малодостовірне знання або ж, у найбільш крайньому випадку, як суб'єктивне почуття, своєрідний емоційний ефект, на його думку, незрозумілий і недоречний, навіть у чомусь архаїчний. Проте заперечення віри в релігійному значенні не означає в цьому випадку свободи від віри взагалі. Якщо розглядати останню в екзистенційному розумінні – як «стан граничної зацікавленості» [182, с. 134], то будь-яке осмислення світу так чи інакше починається з неї, незалежно від того, якого змісту вона при цьому набуває.

Світоглядні позиції Березовського до великої міри теж ґрунтуються на певному типі віри, щоправда, тут вона все ж межує з ідолопоклонництвом, оскільки персонаж пропонує щось на зразок релігії розуму. Ідолом у цьому випадку виступає раціональне знання й відповідний спосіб мислення,

можливості яких помітно гіпертрофовані, проте іноді такої іконізації зазнає й сам персонаж зі своїм надмірним егоцентризмом і тенденціями до монополії на істину. Фанатичні реакції Березовського на будь-які спроби заперечити його погляди закорінені саме тут, і без елементів віри, наявних у його світоглядній концепції, вони були б неможливими взагалі.

Проте, за К. Ясперсом, «справжня віра є актом екзистенції, що осягає трансценденцію в її дійсності» [212, с. 428], тому вона не терпить порожніх риторичних вправ. Практика віри, яку в романі репрезентують Григорій Кобзаренко і особливо Марія, ґрунтується на принципах символічності, інакомовності. Щоправда, символічну мову віри остання відкриє для себе значно пізніше, коли остаточно повернеться до релігійних смислів, причому на значно глибшому, ніж досі, рівні. Натомість Березовський, так завзято переконуючи Марію в реальності лише видимого світу, йде шляхом його вербального опредметнення, а тому в певному сенсі допускає профанацію й тих смислів, які він намагається побачити поза релігійним контекстом. Екзистенційний горизонт віри для нього тривалий час узагалі недосяжний.

Нетерпимість до інших з боку персонажа – своєрідна спроба дати чіткі й переважно однозначні відповіді на непрості питання, і Березовський вважає, що таким чином розв’язує їх остаточно, проте він, незгірше від будь-якого релігійного фанатика, цілковито випускає з уваги те, що така фанатичність наперед означає повну інтелектуальну капітуляцію. «Фанатизм – корелят духовного самозречення: він оголює нібито переможену тривогу, нападаючи з неспівмірною лютті на тих, хто не погоджується і своєю незгодою виявляє такі сторони духовного життя фанатика, які він мусить у собі пригнічувати […] Його власна тривога змушує його переслідувати інакодумців» [182, с. 39]. Захищаючись таким чином від порожнечі смислу, персонаж витворює цілу низку фантомів, яких згодом неспроможний подолати. Спрощений образ світу й людини, який він пропонує, проголошуючи його як єдино істинний та ледь не силою

нав'язуючи його своєму оточенню, призводить і до спрощення власного внутрішнього світу й себе як особистості загалом.

Простакуватий Григорій Кобзаренко зорієнтований на інший тип мислення. Його світоглядна модель ґрунтується на понадраціональному осягненні трансцендентних смислів, своєрідному «впізнаванні світу як мови Божої» [212, с. 437]. Власне, це і є той властивий українській ментальності «екзистенційно-кордоцентричний тип філософування» [135, с. 7]. Таке світовідчуття дуже близьке до представленої в романі Василя Барки концепції земного раю, сутність якої становить уміння побачити і розпізнати у світі вищу силу, Божий задум, світле відчуття непроминальності всього сущого, незнищенності людської душі. Невід'ємною частиною земного раю в авторській художній концепції є естетичне споглядання природи, відчуття її християнсько-релігійної одухотвореності. Світогляд Григорія Кобзаренка в романі «Проти переконань», попри всуціль несприятливу суспільну атмосферу, так само наскрізь просякнутий такою тугою за дивовижністю, таємничістю світу, і в цьому плані основним етичним та духовним імперативом персонажа є вміння відчувати й розпізнавати їх у рамках звичного укладу речей та все більш переважаючої повсякденності.

Невипадково Кобзаренко-старший говорить про поняття чудесного, необачно, з його погляду, відкинуте новітніми скептиками. Власне, чудо, за М. Бердяєвим, і є своєрідним «проявленням смислу в людському житті» [23, с. 59], і швець Григорій, який, попри все, не втрачає здатності такому проявленню дивуватися, під цим кутом зору розглядає ледь не всю світобудову, найбільшим дивом у якій є людина.

Саме втрата вищих смислів, на думку Кобзаренка, й спричинила в широкому сенсі гуманітарну катастрофу тоталітарної епохи: «[…] людство, відкинувши з християнства основну заповідь – заповідь любови – докотилося до абсурдів» [122, с. 132]. Тут він теж прямо перегукується з ментально дуже схожим літературним персонажем – Григорієм Полуницею з роману Василя Барки «Рай», який навіть висловлюється подібно: «Біда наша від того,

що небо забрали; нема його, бо вкрадено! Блукаєм, терпим: чогось нестає нам» [17, с. 93]. Метафора вкраденого неба в різних варіаціях звучить і в репліках Кобзаренка. Така схожість вочевидь невипадкова: обидва персонажі й живуть приблизно в один і той же час, і, хоч кожен по-різному, своєрідним чином нагадують тип народного філософа. Різниця лише в тому, що дід Полуниця виконує цю роль ідеально (принаймні настільки, наскільки це йому дозволяє робити автор, адже майже всі сюжетні лінії в романі «Рай» незавершені), а емоційно нерівний і нерідко вибуховий Кобзаренко поступово втрачає контроль над собою.

Як непоганий психолог, він одразу помічає трагічну роздвоєність свідомості Ігоря Березовського, і, можливо, він єдиний у романі, хто відчуває підсвідоме богошукання останнього та намагається йому допомогти, однак той фанатично відкидає будь-яку допомогу. Місія Григорія Кобзаренка не лише нездійсненна – вона зазнає повного краху з фатальними наслідками для нього самого. Власне, втрата віри в людину, до якої спричинився безпосередньо цинізм Березовського, стає найбільшою катастрофою персонажа.

У своєму наївно-інтуїтивному світовідчутті Кобзаренко-старший все ж ближчий до творчого сприймання світу, ніж його молодший співрозмовник. Саме до творчості в широкому сенсі – як співтворення сенсів і єдино можливого способу включитися в смислоструктуру світу – Березовський здатен найменше з усіх персонажів роману, власне, через той-таки дух заперечення, адже творчість навряд чи може живитися лише поваленням цінностей. Коли центральні буттєві смисли у свідомості персонажа цілковито знецінюються, а нових натомість він створити так і не зміг, йому залишається тільки фанатичне руйнування. Такий шлях до великої міри визначає його як особистість. Апеляції в тексті до Винниченка не випадкові, Ігор Березовський в окремих ситуаціях і справді схожий на Кирпатого Мефістофеля. За риторичними конструкціями персонажа приховується інтелектуальний егоцентризм та воля до влади, нехай вона й виявляється

лише в міжособистісному просторі. Березовський в багатьох ситуаціях потребує не так дискусійного майданчика, як назагал зручної і слухняної аудиторії для виголошення власних теоретичних концепцій. Кобзаренко-старший для таких цілей не надто надається, але Марія для персонажа – ідеальний слухач і навіть більше – Березовський, свідомо чи ні, використовує її в якості резонатора для власних ідей, і в цій ситуації він неодноразово вміло маніпулює її свідомістю й настроями.

Методикою впливу на людей персонаж володіє майже досконало. Риторичні прийоми, ефектні інтонації, вміло витримана «цицеронівська» пауза та інші елементи позерства – до певної міри спроба сформувати з себе ідола, і це доволі непогано йому вдається – відчуття влади над іншими його захоплює, проте й цей шлях позначений печаттю руйнування. Маніпулювання свідомістю – не лише спроба з його боку підкорити собі ритм внутрішнього світу співрозмовника, але й поступове налаштування його на свій спосіб мислення. Таким чином, Ігор Березовський нерідко проявляє тоталітарні тенденції щодо інших, і чи не найбільше це стосується його дружини.

Насадити власні погляди й без того схильній до зовнішніх впливів Марії персонажу вдалося без особливих зусиль: глибина його інтелекту для неї була незаперечною. У цій ситуації помітна певна стихійність її колишнього релігійного світобачення, яке, з огляду на її внутрішню несамостійність, до великої міри базується на авторитетах. Ігореві Березовському вдалося частково їх замінити, і Марії, захопленій його ерудицією та значними ораторськими здібностями, всі його радикальні виступи не лише проти релігії, а й багатьох аспектів суспільної моралі видаються неабиякою інтелектуальною відвагою – доти антирелігійний дискурс тоталітарного світу був для неї пропагандистсько-примітивним і загалом попросту смішним. Березовський у цій ситуації відчуває себе переможцем і носієм ідей прогресу, тому дозволяє собі бути поблажливим або ж може фанатично реагувати на будь-які спроби Марії засумніватися в

істинності його світоглядної концепції, проте він усе ж не помічає, що його роль зводиться тут до своєрідного викрадення смислу. Загалом цей незрозумілий дух заперечення в поєднанні з інтелектуальним егоцентризмом насправді витворює вибухову суміш. Ігор Березовський дедалі більше набуває ознак «темної» особистості, дарма що такий статус згодом лякає його самого – він, як і винниченківський Кирпатий Мефістофель, виявляється занадто людяним для такої ролі.

Власне, цей прихований вимір внутрішнього світу персонажа певною мірою здатна передчувати Марія, проте ці підсвідомі імпульси набувають доволі неоднозначної форми втілення, найчастіше такої, яку спроможна сприйняти її ще дуже нестійка свідомість. Химерні видіння, що її переслідують, нерідко вкрай стереотипні – вона бачить Березовського то в подобі потойбічної істоти, то у вигляді вітру, що жене перекотиполе – її саму – безкрайнім простором. Схоже, Марія на образному рівні відчуває значно більше, ніж може висловити. Усвідомлюючи схематичність таких видінь, вона їх дуже соромиться, однак загалом у своїх відчуттях не помиляється, хоч і переконується в цьому значно пізніше.

Під впливом свого світоглядного наставника, Марія всупереч собі визнає перевагу раціональної логіки і приймає відповідну світоглядну модель. Однак те, що Березовський проголошує як найвищу істину, в її випадку спричиняє справжню внутрішню кризу. Розрив із таким близьким раніше релігійним світоглядом відбувається дуже болісно, світ для неї все більше нагадує хаос, а з втратою духовного центру порушується й самоідентичність: «[…] і у висліді я сліпець – перекотиполе, що не має власної дороги і піддається силі вітру» [122, с. 134]. Ігорю з висоти його егоцентризму видається, що вона проходить його власний шлях, тому він усіляко намагається скерувати її у вже відомому для нього напрямку мислення, проте в цілому він помиляється – ця незрозуміла для нього дівчина з передмістя по-іншому переживає втрату віри. Якщо Березовський протестує проти всього, що пов’язане з релігією, і скептично ставиться до

духовних смислів, то Марія страждає від того, що більше не може знайти в собі місця для сакрального. Безсенсовість світу теж не на жарт лякає її, однак обрати на противагу їй трансцендентну модель, таким чином використавши її як своєрідний сховок від абсурду, вона не наважується. Ситуація відчаю, яку вона переживає, значно глибша, ніж у Березовського в аналогічному випадку, оскільки підсилюється виразним почуттям провини: «До раз зневажених богів тяжко навернутися […]» [122, с. 183]. Подолання внутрішньої кризи для Марії можливе не так завдяки інтелектуальним комбінаціям, а радше через переформулювання системи вартостей на особистому рівні, і тут будь-які авторитети цілковито безсилі.

Згодом повернення до релігійного світовідчуття у Марії стане свідомим вибором, в якому колишньої стихійності мислення вже не залишається – створити з хаосу новий космос можливо лише на зовсім іншому, глибшому рівні. Перманентну кризу сенсу, або ж, за В. Франклом, стан «екзистенційної фрустрації» [192, с. 25], їй вдається подолати лише тоді, коли вона остаточно звільняється від диктату мислення Березовського та загалом зовнішніх авторитетів і, переосмисливши весь попередній досвід, обирає власний шлях. Особистісне розуміння релігійних смислів у цій ситуації стає все більш виразним. На відміну від батька, Марії знайомий досвід втрати віри, через те її повернення вимагає значних внутрішніх зусиль, передусім відновлення індивідуального зв’язку з трансцендентним.

Онтологічна істина, яку з таким напруженням шукають персонажі роману «Проти переконань», не терпить абстракцій, вона можлива лише в особистісному, екзистенційному вимірі, і Марія Кобзаренко до такого її розуміння виявляється найближчою. Березовський же зовсім не налаштований на такий тип рефлексії, радше навпаки – він здебільшого пропонує готові відповіді, демонструючи цим неймовірну, як на людину його віку, інтелектуальну пиху: «[…] основну правду я пізнав» [122, с. 130]. Світогляд персонажа, попри весь його радикалізм, теж до великої міри базується на певних авторитетах, тільки вже іншого порядку. Натомість

Марія Кобзаренко в цьому контексті інтуїтивно шукає не просто певну загальнообов'язкову відповідь, а саме власну причетність до смислоструктури світу. Надія як своєрідне «приручення обставин» [127, с. 49] стає для неї тим духовно-ціннісним чинником, завдяки якому вона здатна активно змінювати світ довкола себе, попри все помітніший диктат зовнішньої дійсності.

Березовський із фанатичною впертістю продовжує визнавати автентичність тільки видимого світу, тому віднайдені чи сконструйовані ним смисли найчастіше партикулярні. Персонаж підсвідомо шукає істину, однак, попри це, він усе ж виявляється неготовим упізнати її. Він потребує і навіть вимагає певних доказів не лише від сфери трансцендентного чи хоча б чудесного у світському розумінні, які так емоційно заперечує: «Я не вірю в чуда, а ви вірите, отже, доказуйте!» [122, с. 114]. У власному раціоналістичному світі фактів він також налаштований на сприйняття очевидних і безапеляційних висновків. Чи не тому обрані персонажами світоглядні орієнтири зумовлюють абсолютно різну їх поведінку в аналогічних ситуаціях. Так, Березовський навдивовижу легко вірить чуткам про загибель своєї дружини, хоч цьому суперечать деталі фактичного плану, і вже принаймні на цій підставі він міг би підтримувати в собі надію. Марія, натомість, всупереч усім фактам переконана, що Березовський у ході воєнних дій залишився живим, попри офіційний документ, що підтверджує його загибель. Через те власну катастрофу персонаж осягає тільки тоді, коли руйнувань зазнає зовнішній світ, і перед очима постає повоєнна Європа: «Березовський тоскно розглянувся довкола і зрозумів, що для нього цілий світ – це руїни і пустеля. Руїна там, де стояла колись стара міщанська хата, захована за двома кремезними грушами, руїна тут, руїна в душі – скрізь руїна і скрізь пустеля» [122, с. 317 – 318]. Прямий зв'язок між запереченням ціннісних смислів і загальносвітовою гуманітарною катастрофою персонаж осягнув надто пізно.

Березовський не помічає, як його боротьба проти релігії і трансцендентних смислів, по суті, обертається боротьбою проти себе самого, оскільки, за твердженням литовського філософа Антанаса Мацейни, «негативне самовизначення людини стосовно Бога стає станом наперекір» [129, с. 94]. Це ще більше поглиблює особистісну кризу персонажа. Березовський поступово втрачає власну самоцінність, відносно легко йде на компроміс із системою. До того ж егоцентризм і воля до влади знаходить тут сприятливе підґрунтя. Після закінчення війни він вирішив не повертатися додому, а залишитися в Східній Німеччині, оскільки «[…] волів почувати себе в ролі переможця на чужих землях, ніж бути в ролі переможеного на своїх власних […]» [122, с. 318]. Персонаж швидко і неухильно перетворюється на різко негативну постать у власних очах. Такий шлях духовної деградації неприємний для нього самого, хоча він не бачить його справжньої причини. Внутрішній конфлікт провокує категоричний самоосуд, причому в доволі симптоматичних формах: Березовський ненавидить власне відображення у дзеркалі й періодично люто трощить усе, що таке відображення може створювати. Персонаж усе виразніше відчуває поразку на рівні світоглядно-ціннісному, але відкрито не хоче її визнавати, тому продовжує жити наче за інерцією, так само витворюючи нові химери розуму.

Спроба персонажа побачити святість без релігійних конотацій виявляється черговою фікцією, адже символічна постать його дочки Тетяни, яка виступає в цьому випадку своєрідним мірилом духовних вартостей, в одну мить цілковито руйнує всі його світоглядні конструкції. У тексті вона з'являється доволі рідко, і її присутність у цій історії має радше філософсько-етичний підтекст. На метафізичному рівні Тетяна Лукіянчук репрезентує своєрідну лінію духовної спадковості, і Березовський, відчуваючи це, не наважується проектувати на неї власну систему поглядів, а по суті – екзистенційну порожнечу, що за ними приховується, і, мабуть, саме тому персонажеві згодом таки вдається вийти за межі власних теоретичних конструкцій.

Світоглядні дискусії в романі згодом набувають рефлективного значення і стосуються загалом суті переконань як таких. У цьому контексті різні рівні мислення персонажів у трактуванні ними цієї проблеми особливо впадають у вічі. Для Ігоря Березовського переконання – це певні принципи, які верифікуються шляхом логічних міркувань, тобто очевидні факти, істина, обов'язкова для всіх. Для Марії Кобзаренко вони радше становлять інтуїтивне осягнення смислу, і тут значно більше йдеться про його особистісний вимір, що враховує унікальну життєву ситуацію. Відтак поняття віри в екзистенційному розумінні тут дуже важливе, оскільки саме вона може надавати світоглядним переконанням – категорії, що нерідко ближча до суспільної ідеології, аніж до сфери духовного життя людини, – певного аксіологічного чи навіть трансцендентного виміру. Таким чином, віра в романі «Проти переконань» стає своєрідним способом індивідуального відчуття й розуміння смислу і набуває при цьому виразного онтологічного значення. Для Григорія Кобзаренка віра – це існування всупереч, своєрідний виклик світові. Для Марії, внутрішній досвід якої включає також моменти сумніву й розчарування, – це подолання абсурду, певне прагнення до смислу, що стає фундаментом її духовної самоідентифікації.

У цьому контексті віра потребує власного способу висловлення, якісно відмінного від того, який пропонує світоглядна модель Березовського, насамперед тому, що цей аспект духовного життя уникає прямої риторики. За П. Тілліхом, «мова віри – це мова символів» [182, с. 162], і такий образно-символічний вимір для Марії Кобзаренко дуже близький. Вона згодом втрачає інтерес до суперечок і більше не дозволяє говорити про релігійні смисли в профанному контексті, а повернення віри зумовлює у неї особливий спосіб її засвідчення, що виходить із містичного досвіду. Про зміни власного внутрішнього світу Марія говорить словами молитви, підкреслюючи: «Моїм "вірую" стало "Вірую"» [122, с. 289]. Натомість у Березовського чогось схожого на власну «мову віри» немає, і його аргументація дедалі більше втрачає силу.

Такого ж символічного значення у романі набуває й ікона Матері Божої – родинна реліквія Березовських, яка з міркувань безпеки зберігається у Кобзаренків. Образок, що дивовижним чином нагадує Ігореві його матір, зокрема і в буквальному розумінні (в тексті неодноразово підкреслюється просто-таки разюча, майже портретна схожість її обличчя та іконного зображення), виявляється дуже цінним для персонажа. Однак, незважаючи на це, лінію духовної спадковості він, затятий противник будь-якої релігії, таки перериває. Згодом місія її відновлення в романі покладається на Марію Кобзаренко, адже істинний зміст цього незвичайного образка для неї куди більш зрозумілий, і, врешті, саме їй, а не справжньому власнику, вдалося його зберегти. Марія приховує від дочки справжнє ім'я її батька, проте, даруючи їй ікону «від бабуні», вона лаконічно, але дуже чітко натякає на її походження, тим самим відновлюючи перервану лінію духовної тяглості. Факт символічного зв’язку Тетяни Лукіянчук із постаттю Олени Березовської як певною ланкою в її насамперед духовному родоводі, з погляду Марії, дуже важливий, і вона, на відміну від Ігоря, відчуває це майже безпомилково, тому такий ціннісно-смисловий рівень самоідентичності виглядає в цій ситуації більш органічним.

Проблема вибору для персонажів роману саме й постає в екзистенціальному розумінні – як «рішучість бути в існуванні самим собою» [211, с. 183]. На відміну від Марії чи інших епізодичних персонажів, приміром, Веретелюка чи Лукіянчука – класичних «лицарів абсурду», які, попри все, наважуються на такий крок – своєрідну відповідь на певний буттєвий запит, Березовський, так і не віднайшовши власного онтологічного смислу, уникає будь-якого натяку на щось схоже, тому навіть у приватному житті залишається цілковито залежним від зовнішніх обставин, а його здатність хоч якимось чином вплинути на їх перебіг вельми незначна – у нього немає того духовно-ціннісного центру, на який він міг би опертися.

У цьому плані відмова від відповіді також становить цілком виразну відповідь, і про те, що саме вона насправді становить у метафізичному

розумінні, Березовський дізнається лише у фіналі роману, коли герої твору в доволі різкій формі підбивають підсумки своїх дискусій. Так, Марія Кобзаренко у світоглядних блуканнях цього персонажа бачить значно глибший зміст, доводячи, що відсутність у людини духовного центру зовсім не означає внутрішньої порожнечі, навіть більше – абсолютної порожнечі в духовному житті особистості взагалі не існує. Втрата трансцендентних смислів, з її точки зору, рано чи пізно призводить до їх заміщення фальшивою духовністю, іноді й антидуховністю – свідомим чи несвідомим під'єднанням людини до «темних» сторін буття, і Березовського, який, на її погляд, «так вперто і завзято відкидаючи Духа з великої літери, від духа не втік, лишень попав у полон іншого, того, що пишеться з малої літери […]» [122, с. 362], це стосується насамперед. Парадоксально, але персонаж, утікаючи від усе виразнішого наступу буття, не оминає існування всупереч собі, і вислів «проти переконань» у його випадку набуває куди глибшого, ніж здається на перший погляд, значення.

Таким чином, філософсько-релігійне світобачення Ольги Мак, репрезентоване в романі «Проти переконань», має виразне екзистенціальне підґрунтя. Конфлікт ціннісних систем, зокрема релігійно-духовної та раціонально-матеріалістичної, визначає внутрішню структуру роману і стає вагомим чинником у розгортанні сюжету. Постановка в тексті непростих буттєвих викликів та запитань духовно-ціннісного плану супроводжується зверненням до певної позараціональної сфери смислу, що імпліцитно вказує на онтологічну доцільність існування людини, насамперед у її особистісному вимірі, й разом з тим на глибинний зв'язок екзистенції з трансценденцією, що дозволяє простежити у творчій манері авторки риси релігійної течії екзистенціалізму.

3.2. Літературно-антропологічна проекція трансцендентності

Екзистенційний вимір релігійного мислення Ольги Мак налаштовує на широке коло проблем загальнолюдського плану. Авторська філософська концепція релігійності чи не найбільшою мірою репрезентована в романі «Проти переконань», однак і поза таким концептуальним рівнем художнього викладу письменниця у своїх текстах тією чи іншою мірою звертається до трансцендентних смислів та пов'язаних із ними питань онтологічної автентичності. У цьому сенсі вагомого значення в тексті набувають конкретні буттєві ситуації, крізь які проходять персонажі творів Ольги Мак, і саме цей, суто людський у найглибшому розумінні контекст стає вихідним пунктом в осмисленні авторкою проблем релігійності та духовності. Відтак філософсько-антропологічна спрямованість художнього мислення письменниці тут чи не найпомітніша, і тому цей аспект її творчості вимагає більш ґрунтовного розгляду.

Поняття трансцендентності має дуже широке коло значень, що, відповідно, створює різноаспектні можливості його інтерпретації. В екзистенціальній філософії трансценденція становить подолання особистістю власних меж буття, вихід її зі світу повсякденності у сферу свободи, осягнення нею смислу власного існування та нових можливостей самовияву. «Бути людиною – означає виходити за межі самого себе […] сутність людського існування полягає в його самотрансценденції» [192, с. 51]. Схожі аспекти визначають літературно-антропологічну концепцію Ольги Мак, тому феномен трансцендентності тут доцільніше трактувати саме в такому контексті.

Людина в художній концепції авторки завжди закорінена в певний соціокультурний контекст, проте як цілісний образ вона все ж не визначається зовнішнім світом. Фундаментальні основи людської екзистенції завжди знаходяться у сфері позамежового, надособистісного, що надає їй певної переваги над буттям, зумовлюючи особливий духовно-ціннісний статус людини в ньому. Таким чином, особистість завдяки своїй

трансцендентній сутності стає «абсолютним екзистенційним центром» [23, с. 16], із перспективи якого відбувається своєрідний діалог зі світом. На онтологічному рівні це сприяє її відкритості, незавершеності: «Людина завжди більша за те, що вона знає. Вона не однакова у всіх випадках, вона є шляхом» [209, с. 378]. Така концепція особистості різною мірою репрезентована в більшості творів письменниці.

У повісті «Чудасій» висвітлюється екзистенціальна за суттю проблема «справжнього» і «несправжнього» існування. Ситуація внутрішньої роздвоєності людини, викликана атмосферою страху й абсурду тоталітарного світу, характерна для міжвоєнного покоління і загалом для культурного контексту того часу, проте персонажі твору переживають її неоднаково й через те репрезентують різні концепції буттєвої автентичності. В умовах тотального контролю, розмивання індивідуальностей та поступового перетворення особистостей на частину колективного організму нерідко відбувається розмежування внутрішнього світу людини на дві протилежні площини: легітимну в панівному соціальному дискурсі публічну сферу і ретельно приховуване від зовнішньої дійсності власне «Я» людини. Таке своєрідне «буття поміж» у тривалій перспективі лише посилює світоглядну розгубленість людини в атмосфері цілковитої безсенсовості світу й призводить до поступової втрати нею внутрішньої цілісності та до певної міри згасання індивідуальності. Типову для тоталітарного контексту онтологічну ситуацію в повісті «Чудасій» репрезентує Павло Омельченко.

Персонаж-інтелектуал надто чутливий до впливів зовнішнього світу. Опанований загальною атмосферою страху (інакше кажучи, повіривши у всемогутність зла), він втрачає здатність діяти, а в окремих моментах – і сенс існування загалом. Павло схильний до аналітичного мислення й чітко усвідомлює потребу хоч якогось спротиву системі, однак в успіх такої акції ні в більш загальному, ні тим паче в особистісному плані він насправді не вірить. Персонажа гнітить абсурдність світу, проте бунт проти неї він вважає безглуздим і тому йде шляхом найменшого опору. Внутрішнє «Я» Павла

Омельченка в цій ситуації залишається ізольованим, що унеможливлює для нього вихід у сферу трансцендентного. В етичному вимірі цей персонаж залишається, за М. Шлемкевичем, типово «порядною людиною» [204, с. 65], проте така філософсько-антропологічна категорія в українського мислителя за смислом часто межує з філістерством.

Позиція головного героя повісті Олекси Уха в цьому контексті радикально відрізняється. Персонаж різко протиставляє себе стандартизованому суспільству та владі загалу, конструюючи своєрідне альтернативне «Я» у формі маски дивака. Визначаючи себе в образі «Іншого», Олекса таким чином імпліцитно демонструє винятково особистісний протест проти нівеляційних тенденцій у суспільстві. «Самоздійснення особистості передбачає спротив, вимагає боротьби проти влади світу, що закріпачує, незгоди на конформізм зі світом» [23, с. 16]. Маска дивака виступає у повісті не стільки певним засобом самозахисту персонажа, хоч Олекса неодноразово доводить її ефективність, скільки виразною, навіть демонстративною можливістю інобуття, що вже сама собою в умовах закритого суспільства становить своєрідний виклик останньому. Протестний потенціал образу дивака, що найчастіше виражається в гротескно-іронічній моделі поведінки, насамперед стосується сфери внутрішньої свободи особистості, формуючи таким чином нові запити на індивідуальність людини та форми її вияву, а його принципова інакшість є особливим способом самобуття й самоздійснення.

Імідж дивака забезпечує Олексі необхідний для нього простір свободи, і персонаж у своєму оточенні може, порівняно з іншими, діяти та висловлюватися прямолінійно, іноді підкреслено незалежно. Він наче навмисно випробовує можливості свого химерного образу. Однак у формі маски така стратегія поведінки передбачає помітну інакомовність її вияву, тому саморепрезентація Олекси за посередництвом постаті дивака стає своєрідним способом непрямого (алегоричного) себевибору, що згодом ускладнює його особисту ідентифікацію. Маска персонажа в цьому контексті

є не суто зовнішнім атрибутом, а результатом складної химерної взаємодії «Я» (обличчя) та «Іншого» (витворюваного образу). Конфігурацію цих двох граней існування Олекса визначає по-різному, він узагалі досить вільно поводиться з власним образом, часто експериментуючи з ним, проте межу між ними він відчуває дуже виразно.

Образ «Іншого» (дивака-маргінала) з власним «Я» персонажа поєднує спільне смислове поле, що насамперед стосується внутрішньої свободи особистості, її онтологічної унікальності, можливості бути метою в собі, індивідуального виміру її самоздійснення, однак ці дві різні моделі насправді ніколи не ототожнюються, а їх співіснування для свідомості Олекси Уха не безконфліктне. Маргінальність образу дивака, що раніше не становила проблеми, згодом дедалі більше йому заважає. Персонажа пригнічує не так соціальний статус, як нав’язані ним стереотипні рамки сприйняття. Маска поступово індивідуалізується і заступає автентичне «Я», і всі додаткові смисли, які Олекса вкладає у свій ексцентричний імідж та відповідну поведінкову стратегію, з боку найближчого оточення залишаються невідчитаними, а його справжнє обличчя – невпізнаним. «Психологічно сила маски в тому, що вона означає реальну поведінку (вона експресивна, виражена в дії, у стосунках з іншими людьми), і в цьому сенсі вона зажди "справжня" […]» [88, с. 62]. Згодом персонаж назве таку світоглядну ізоляцію «порожнечею існування» [123, с. 212]. Прикметно, що ця категорія типово екзистенціального дискурсу в повісті Ольги Мак позначена не так втратою смислу буття, як відсутністю чи радше несформованістю в умовах тоталітаризму й уніфікації особистості відповідного інтерсуб'єктивного простору, в якому цей смисловий комплекс міг би артикулюватися, а отже, й повноцінно існувати.

Ця ситуація призводить до буттєвої вичерпаності створеного персонажем іміджу дивака й водночас провокує в його свідомості конфлікт «маски» та «обличчя», який отримує радикальне вирішення. Інсценізація Олексою власної загибелі в цьому плані становить не стільки спосіб

порятунку в критичній ситуації, скільки своєрідний ритуал самопоховання сконструйованого ним альтернативного «Я». Інакше кажучи, персонаж потребує ґрунтовного переформулювання смислу, і це докорінно змінює його самого. «Здатність формувати й переформовувати себе – прерогатива людського існування» [192, с. 302]. Таким чином, маска й обличчя в структурі особистості головного героя повісті «Чудасій» – це два різні модуси існування, що послідовно проживаються персонажем.

Пошуки буттєвої автентичності є також одним із провідних мотивів повісті «Куди йшла стежка», й у цьому зв'язку певні смислові перегуки з попереднім твором трапляються доволі часто. Щоправда, плинність моделей існування тут особливо відчутна, та й характер такої зміни, порівняно з повістю «Чудасій», помітно відрізняється. Персонажам твору доводиться постійно визначати себе в контексті певних життєвих ситуацій, а що ці ситуації в режимі прискореного історичного часу (йдеться про події української революції та подальший період) змінюються дуже швидко, то й такі екзистенційні виклики для героїв повісті «Куди йшла стежка» майже не зникають. Власне, й сюжет твору розпочинається з певного переосмислення ними особистої самототожності. Подальший ретроспективний виклад подій персонажем-наратором Нестором Пашницьким окреслює широкий буттєво-ціннісний контекст цього ідентифікаційного процесу.

Включеність Нестора та його товаришів в український національний рух стає підґрунтям для їхньої буттєвої ідентичності, вони до великої міри визначають себе через історико-культурний контекст, а історичність власної екзистенції сприймають насамперед в аксіологічній площині. Проте поразка української революції викликає порушення в їхній свідомості певного ціннісного центру світу, провокує внутрішню драму персонажів, а в ширшому аспекті – світоглядну кризу.

Подальше існування Нестора та його друзів у тоталітарному світі видається їм надто незрозумілим і нагадує химерне блукання без мети. Довколишня дійсність виглядає скоріше ірреальною і цілковито перевертає

ціннісні ієрархії та звичні моделі буття, світ загалом перетворюється на фарс, а персонажі, виготовивши собі по кілька фальшивих життєписів, приміряють зовсім чужі для себе маски й часто намагаються в іронічно-гротесковому стилі підігрувати цьому суцільному театру абсурду. Той факт, що Нестор Пашницький, син священика й колишній учасник української революції, згодом шість років пропрацював у цирку, в цьому сенсі дуже симптоматичний. Його приятель Святослав Чеп-Ходоровський при цьому не може втриматись від іронії: «Уявляю собі, уявляю!.. "Без п’яти хвилин" священик, отець Нестор – і раптом ... на линві з парасолькою ... яєшню в капелюсі...» [121, с. 13]. Поєднання в цьому образі одночасно високого і низького моделює гротескну ситуацію та витворює доволі своєрідний для художньо-філософської концепції Ольги Мак тип персонажа з гетерогенною сутністю, що в цілому стає структурним компонентом авторського іронічного дискурсу.

Саме така іронічно-сатирична світоглядна установка, як і в повісті «Чудасій», у подальшому допомагає персонажам долати абсурдність світу й великою мірою зберігати внутрішню цілісність навіть у найбільш критичних ситуаціях. Вони й самі у відповідь на ламання здорового глузду з боку системи вдаються до комічного обігрування назагал не смішної дійсності. Історія ув’язнення кожного з них набуває майже анекдотичного характеру, оскільки висунуті їм звинувачення – фантастичні нісенітниці, роздуті до неймовірних розмірів, при цьому судять їх за фальшивими документами, а їх справжнє минуле, зокрема участь у визвольному русі й загалом помітну проукраїнську орієнтацію, система у своєму безглузді просто не помітила. При цьому Нестор і Арпад (справжнє ім'я – Артем Падалиця – цей персонаж поверне собі значно пізніше), захоплені таким комічно-гротесковим розгортанням подій, ніби випробовуючи глибину цього безглуздя, ще й активно допомагають у створенні таких байкоподібних обвинувачень. Такий гумористично-ігровий аспект поведінки персонажів демонструє винятково індивідуальну, особистісну реакцію-відповідь на дедалі більшу абсурдизацію

дійсності, становлять спробу обійти таким чином пропагований системою культ сили, який, за визначенням, завжди прямолінійний, і перемогти його в інтелектуально-духовній площині, відстоявши цим власну внутрішню свободу й людську гідність.

Саме пріоритет особистості над життєвою ситуацією і буттям загалом, а у зв'язку з цим необхідність її безперервного самоздійснення в екзистенційному вимірі прямо чи імпліцитно намагається ствердити Нестор Пашницький. З його погляду, людина становить своєрідну духовно-аксіологічну, трансцендентну сутність, і завдяки цьому вона здатна змінювати загальний контекст і якість свого існування. Через це він категорично не погоджується з переконаннями Святослава щодо переваги зовнішніх обставин над людською свободою, а світоглядно дезорієнтованих земляків гостро критикує за те, що вони «не поклоняються правді, як належиться вільним людям, лише гнуться перед силою, як підлі раби» [121, с. 57]. Врахування особливого виміру надособистісних цінностей надзвичайно важливе для цього персонажа, і тому свій давній непримиренний конфлікт зі світоглядним опонентом Жоржем Крюком, який поновлюється через кільканадцять років після їхньої останньої зустрічі, він розглядає крізь призму віри у вищу справедливість і надалі відмовляється від особистої помсти.

Потребу віднайдення власної духовно-трансцендентної сутності, висловлену у формі своєрідного етичного імперативу, відчуває й сестра Нестора, Таїса, в тексті більш відома як Пшеничка: «Вам не здається, що на право називатися людиною треба би було завести іспити?» [121, с. 40]. Людина особливої інтуїтивно-містичної вдачі, схильна до візіонерства та профетичного бачення світу, вона не може висловлюватись і діяти алегорично, як Нестор чи його приятелі, й тому формулює власну, цілком відмінну навіть від свого глибоко релігійного оточення філософію буття, яку здійснює особисто: «Життя людини може бути дрібне й нецікаве, але, коли воно скінчиться сильним, повнозвучним акордом, – знайде повне

оправдання» [121, с. 40]. Власне, такий спосіб подолання дедалі більш абсурдної дійсності залишається чи не єдино можливим для персонажа такого типу.

По-іншому питання внутрішніх смислів у людському існуванні розкривається в романі «Жаїра». Авторка демонструє тут своєрідну драму свободи, й основний акцент у тексті ставиться саме на філософське осмислення цього феномена. З одного боку, питання автентичності буття людини тут набуває більш конкретного звучання, проте з іншого – не втрачає своєї дискусійності. Дилема свободи й рабства, з якою стикаються персонажі роману, зокрема й головна героїня Жаїра, з огляду на відтворюване в тексті культурне середовище – бразильську провінцію середини XVII століття, – формулюється і сприймається насамперед у соціальних категоріях, проте її глибоко особистісна, екзистенційна природа в тексті стає щораз помітнішою. «Людина завжди є рабом того, що знаходиться нібито поза нею, що відчужено від неї, але джерело рабства внутрішнє. Боротьба свободи й рабства розігрується в зовнішньому, об'єктивованому, екстеріоризованому світі. Але з екзистенційної точки зору це внутрішня духовна боротьба» [23, с. 78]. Невміння побачити свободу як безумовну цінність стає початком внутрішньої драми Жаїри. Жорсткий поділ на володарів і підкорених, що панує в її світі, провокує власні, характерні для такого способу мислення стереотипи, подолати які їй практично не вдається. Жаїра не здатна побачити джерело цінностей у самій людині, воно для неї опосередковане навколишньою дійсністю, відтак її світосприйняття до великої міри побудоване на обмані зору.

Свобода у Жаїри має суто зовнішнє мотивування, це соціальний статус, якого люди з її середовища досягають усіма законними й незаконними методами, навіть більше – вона протестує проти поневолення лише в тому, що стосується безпосередньо її самої, проте в усьому іншому вона цілком погоджується з таким світоустроєм, визнаючи лише принцип сили. Глибинних, екзистенційних витоків свободи вона просто не бачить, і це

призводить до різноманітних спрощень у світосприйманні, а нерідко й до витворювання фікцій. По-перше, визнання свободи прерогативою сильних світу цього не лише позбавляє її особистісного значення, а й узагалі становить суцільну ілюзію, оскільки у світі, розмежованому на дві категорії – володарів і підкорених – по-справжньому вільними не є ні ті, ні інші, оскільки, за М. Бердяєвим, «панування є зворотною стороною рабства» [23, с. 36]. По-друге, в рамках такого типу мислення цілковито нівелюється сам сенс боротьби за свободу, адже навряд чи можна ризикувати самим собою лише задля соціального привілею, до того ж, як показує досвід самої Жаїри, загалом вельми нестійкого й тимчасового. Відтак свідомості персонажа властиве певне роздвоєння: Жаїра, яка так гостро потребує свободи в особистісному значенні, насправді виявляється абсолютно неготовою до неї і тому так легко знову її втрачає. Зрештою, визнаючи рабство в прямому сенсі як норму сучасного їй світу й радо підтримуючи його в усьому, що не стосується її особисто, Жаїра цим самим навіть поза її власним становищем у суспільстві на метафізичному рівні власноруч позбавляє себе свободи, оскільки «поневолення іншого є також поневоленням себе» [23, с. 36]. Проте горизонт її світорозуміння так і не виходить за межі матеріального.

Тут у романі спостерігається цікавий парадокс: той, хто намагається виборювати свою свободу, уже повинен хоча б до певної міри бути внутрішньо вільним, в іншому випадку такі зусилля перетворюються на стихійний бунт невільника. Не випадково в тексті два абсолютно різні персонажі, які ніколи між собою не перетиналися, – ворожка-аборигенка Квевезу і католицький священик падре Жоакінь – мислять у такому дусі й висловлюються майже одними й тими ж словами. Щоправда, у першої ця екзистенційна істина стає своєрідним езотеричним знанням, і вона, висловлюючись у зовсім невластивому для свого часу стилі, пояснює незнайомій до цього моменту Жаїрі, що причина її поневолення винятково внутрішня: «Рабство – це страх перед свободою […]» [117, с. 201]. Стара Квевезу напрочуд виразно відчуває метафізичну природу цього феномена,

завдяки якій у всесвіті пов'язане все живе й навіть неживе, і тільки людина, що відмовляється від власної свободи, просто випадає з цієї космічної єдності. Своєю чергою, падре Жоакінь акцентує на трансцендентному вимірі свободи, яка в його розумінні стає визначальною ознакою буттєвої автентичності людини, безумовною цінністю, яку «треба любити […] понад всі вигоди, понад ситість, понад власне життя» [127, с. 238]. Відтак поняття свободи в романі «Жаїра», позбуваючись суто риторичного, декларативного значення, як це іноді трапляється в антиколоніальному романі, постає насамперед проблемою смислу.

Питання сутнісних ознак людини та глибинних основ її буття висвітлюються в романі «Проти переконань». Авторка акцентує насамперед на світоглядному вимірі цього проблемно-смислового комплексу. У тексті відбувається протиставлення різних картин світу: релігійно-духовної, яку представляє родина Кобзаренків та декілька епізодичних персонажів, і раціонально-матеріалістичної, репрезентованої Ігорем Березовським. Конфлікт переконань провокує тривалу дискусію, яка, хоч і різною мірою, все ж визначає подальше життя її учасників, а їх світоглядні позиції згодом так чи інакше верифікуються в екзистенційній площині.

Суперечки персонажів, які спочатку стосуються сутності віри і релігії, поступово поширюються на інші сфери буття людини і надалі концентруються навколо найважливішої проблеми свого часу – проблеми смислу в найширшому його розумінні. Принципового значення цій дискусії надає контекст її розгортання, який в онтологічному плані становить майже безперервне нагромадження «граничних ситуацій» (ідеться про 30-ті роки ХХ століття), а відтак імпліцитно формулює для персонажів низку буттєвих викликів, відповісти на які можливо лише в особистісному плані. Звідси вибір певного ціннісно-світоглядного вектора для головних героїв твору стає одночасно вибором себе самих, тому філософсько-антропологічна проблематика тут набуває першорядного значення.

Ігор Березовський із відчутними менторськими інтонаціями захищає раціональну концепцію людини, фундаментальною ознакою якої, з його погляду, є принцип розуму. Така позитивістська позиція в контексті того часу, попри добре продуману аргументацію, назагал не є достатньо переконливою, оскільки у світовій філософії беззаперечний авторитет розуму захитався ще на початку ХХ століття, і персонаж із дуже серйозними інтелектуальними амбіціями про це або не здогадується (дається взнаки культурна ізольованість України та й загалом не надто сприятлива для інтелектуального простору атмосфера того часу), або, так і не розв'язавши остаточно пережитої колись світоглядної кризи й прагнучи хоч якоїсь упорядкованості світу, свідомо чи несвідомо потрапляє під вплив певного, частково суголосного з його часом зразка просвітницького дискурсу, неодмінними ознаками якого є тенденція до нав'язливості й категоричності судження: «[…] хіба ж не належить до обов'язку відкрити сліпій людині очі?» [122, с. 137]. Сумніви щодо настільки однозначного розмежування світу висловлює уже Марія Кобзаренко, на той час найбільш вразлива у світоглядному плані: «Хто є сліпим […] і хто зрячим? Один із заплющеними очима може бачити виразно цілий світ, а перед зрячими очима може бути хаос. Де ж тоді сліпота і де зрячість?» [122, с. 137]. Натомість її співрозмовник здебільшого вдається до різноманітних узагальнень, і такі нюанси нерідко виявляються для нього цілковитою несподіванкою.

Прикметно, що Ігор Березовський у своїх риторичних ескападах зовсім не говорить про індивідуальність людини, його світоглядна концепція у своїй суті антиособистісна. Раціоналістична модель людини, яку з таким запалом захищає персонаж, не може не ґрунтуватися на певній абстракції й у своїй артикуляції до великої міри приречена на якусь загальниковість. Принцип розуму, який хоч іноді й мислиться Березовським у ціннісній площині, насправді в його концепції є універсально-безособовою силою. Звільнення людини від влади надособистісного є ідеєю-фікс персонажа, однак жодного

ціннісного центру за самою особистістю він не закріплює, і якогось чіткого смислового навантаження в його світоглядній моделі вона не має.

Схожим чином внутрішню суперечливість і неповноту раціоналістичного типу світобачення виразно відчуває Олександр Астряб, персонаж роману Василя Барки «Рай»: «Я здушую в собі потяг до чародійного, думаю, – це дурниця. Зате навколишня дійсність розумна і смертельно сіра» [17, с. 16]. Спрощена модель світобудови викликає сумніви, а далі внутрішній протест, що провокує пошуки глибших смислів існування. Відкритість до світу допомагає йому уникнути багатьох суперечностей, властивих персонажеві Ольги Мак.

Протиставляючи розум куди глибшому за змістом поняттю духа, Березовський спрощує чимало визначальних для людського буття смислів, насамперед поняття внутрішньої свободи, яка в детерміністичному баченні світу втрачає не лише метафізичне підґрунтя, а й узагалі будь-який сенс, а звідси й сам образ людини, яка, позбувшись трансцендентної сутності, потрапляє у владу ціннісно-світоглядного релятивізму. Березовський насправді інтуїтивно відчуває неповноту власної світоглядної моделі й намагається певним чином розширити її, залучаючи додаткові смислові пласти, як-от тезу про вічність у межах нації, однак із його боку це лише відчайдушні спроби захиститися від дедалі більшої абсурдності існування, поставивши замість заперечених раніше вищих смислів штучно сконструйовану власну аксіологічну вісь. Інакше кажучи, це спроби мислити вічність у надто приземлених категоріях, що є більш риторичними, ніж інтелектуальними.

Схожі світоглядні тенденції у філософсько-естетичній концепції Емми Андієвської охоплюються поняттям геростратизму, що в загальному розумінні є гіпертрофованим прагненням людини до вічності і до великої міри зумовлюється спотвореним розумінням останньої. Типовий герострат сучасної доби – людина з раціоналістичним світоглядом, для якої вічність, втративши в її свідомості трансцендентний характер, існує лише в цьому

світі, найчастіше в якості соціального визнання або, що ще більш приземлено, власного продовження в біологічно-родовому аспекті. Проте вічність як проблема не може мислитися в абстрактній площині (біологічний чи соціальний виміри існування людини аж ніяк не позбавлені таких абстракцій), вона існує тільки для конкретної людської свідомості й тому потребує пошуку індивідуального її вирішення. Відтак трактування цієї проблеми персонажем роману «Проти переконань» теж цілковито втрачає свій особистісний вимір і набуває рис утилітарності.

Світоглядні конструкти Березовського, які він не без пафосу намагається нав'язати своїм співрозмовникам-опонентам, згодом стають пасткою для нього самого. Раціоналістично впорядкована дійсність, у якій вічністю наділений лише безмежно чужий людині Всесвіт, а свобода особистості цілковито втрачає своє значення, перетворюється на царство суцільної безсенсовості, що викликає в персонажа крайній скепсис стосовно людського існування: «[…] людина – це також пліснь, але непристойна у своїх аспіраціях. Вона, бачите, до чогось там поривається, чогось шукає, щось пізнає, творить цивілізацію, робить війни і революції, стремить до якихось ідеалів, болiє, мучиться, радіє… Все тому, що не може збагнути своєї мізероти, своєї нікчемності у порівнянні до вічности і всесвіту […] Все це – абсурд, зведений до ступеня числа, яке вимірюється цифрами світляних років!..» [122, с. 116]. Всезагальна безглуздість дійсності виявляється занадто великою, щоб виправдати її лише зовнішніми чинниками, тому персонаж не може опиратися нігілістичним тенденціям тоталітарного світу.

У моменти зневіри Березовський нагадує «Соломона» з роману «Людина біжить над прірвою» Івана Багряного з тією лише різницею, що останній свою тезу про нікчемність людини проголошує як найвищу істину. Березовського ж схожі висновки помітно пригнічують, а втрата вищих смислів переживається ним дуже непросто. Безсенсова модель світу, яку витворює і захищає персонаж, згодом не на жарт лякає його метафізичною пусткою, і він, зрештою, сам осягає власну внутрішню роздвоєність:

«[…] половина його єства поривалася високо в небо, а друга половина, згнічена почуттям власної мізерії й нікчемності, припадала до землі, розсипалася в порох» [122, с. 268]. Настрої персонажа в багатьох аспектах співзвучні з домінантною в європейській культурі та філософській думці того часу екзистенціальною парадигмою мислення.

Картина світу Кобзаренків у цьому контексті виглядає більш цілісною, хоча й не позбавлена певної наївності. Березовського іноді дуже приваблює духовно-ціннісне підґрунтя світоглядної моделі Кобзаренка-старшого, однак у його свідомості переважає власна позиція, яку він вважає інтелектуально вищою за міркування свого співрозмовника. Простакуватий швець Григорій і справді навряд чи міг би претендувати на роль філософа з народу, проте його розуміння релігії далеке від якогось догматизму. Світоглядні принципи цього персонажа ґрунтуються на екзистенційному переживанні світу й рефлективному характері мислення, який згодом лише посилюється під впливом дискусій з Березовським. Кобзаренко наголошує на своєрідній містерійності буття, стверджуючи, що людина як цілісний образ у прямому сенсі є дивом. Апологія чуда персонажем – це не наївна суб’єктивізація дійсності, як спочатку здається Березовському, це своєрідний спосіб смислонаповнення, який виходить із незбагненності світу, його надраціональності, що трактується як норма буття.

Схожі моменти містерійності відчувають і персонажі роману «Рай» Василя Барки. Приміром, для Астряба, який остаточно пориває з панівним у тогочасному суспільстві матеріалістичним світоглядом, образ світу набуває таємничості та смислової невичерпності, а внутрішня сутність людини, в якій від початку закладений рух до чогось вищого, незбагненного, неодмінно пов’язана з її трансцендентністю. В Емми Андієвської містерійність пронизує буттєву сферу чи не кожного персонажа її романів і чи не найбільшою мірою виявляється в контексті людського призначення. Людина в романах Емми Андієвської знаходиться поза суб’єкт-об'єктним розмежуванням, а її внутрішня активність передбачає насамперед інтуїтивне осягнення

смислоструктури всесвіту, що вивільняє для неї потужні творчі можливості, навіть коли мова йде про цілком пересічних осіб. Усвідомлення особистістю власного призначення стає особливим типом знання, що певною мірою корелює зі знанням езотеричним, інтуїтивно-містичним.

Така позараціональна сфера смислу, що у світоглядній концепції Кобзаренка має духовне підґрунтя, імпліцитно вказує на онтологічну доцільність існування людини в її особистісному вимірі, чого немає в риторичних конструкціях Березовського і чого не може побачити він сам. Ігор Березовський, як і Павло Омельченко з повісті «Чудасій», бачить ціннісну основу винятково в зовнішньому світі, а коли цей світ як суто абстрактно-логічна категорія зазнає руйнувань і перетворюється на суцільний хаос, він цілковито втрачає світоглядну орієнтацію.

Надалі Березовський, переживаючи особистісну кризу, лає увесь світ: і тоталітарну систему, з якою, попри це, пішов на компроміс, і країни Заходу, які, на його думку, невиправдано швидко налагодили дипломатичні відносини з тоталітарною системою, і своє оточення. Про власну духовну опору, що випливає з трансцендентності людини, йому нагадує Марія Кобзаренко, яка у своєму особистісному становленні проходить шлях внутрішніх змін: під безпосереднім впливом Березовського вона спочатку перейняла його раціоналістичний тип мислення, однак згодом, ґрунтовно переосмисливши свої ціннісні пріоритети, повернулася до релігійної моделі світобачення вже на іншому, значно глибшому рівні.

Екзистенційна закоріненість у сферу духа, з її точки зору, дозволяє людині підніматись над загальним потоком буття й осягати трансцендентний вимір свого існування. Усвідомлення людиною своєї онтологічної обумовленості надособистісним надає їй внутрішньої цілісності, яка і в найбільш критичних ситуаціях не дозволяє їй цілком підкорятися зовнішнім впливам. Самоздійснення особистості можливе лише в контексті внутрішнього глибинного зв’язку з трансцендентним, що вивільняє для неї значний простір свободи та можливостей себевибору. І навпаки, заперечення

цього зв’язку призводить до втрати сенсу існування, а згодом і до подальших світоглядних змін, зокрема, як у випадку з Ігорем Березовським, фрагментування дійсності й цілковитої підміни, а то й фальшування смислів і цінностей.

Таким чином, художнє осмислення авторкою проблем людського буття передбачає певні рефлексії щодо поняття трансцендентності. Внутрішня динамічність її персонажів опирається насамперед на пошуки власного «Я» й буттєвої автентичності, що передбачають помітну проблематизацію особистої свободи й нерідко супроводжуються експериментами з нею. Осягнення людиною власної трансцендентності стає також екзистенційним проникненням у сферу смислу, що не тільки виводить її за рамки повсякденності й звичної раціональності мислення, а й становить безпосередній виклик для них. Контекст взаємодії екзистенції та трансценденції, що демонструється авторкою в її літературно-антропологічній концепції, винятково особистісний, і це підкреслює буттєву унікальність людини, її внутрішнього досвіду та життєвої ситуації.

Висновки до розділу ІІІ

Отже, релігійно-філософські виміри творчого мислення Ольги Мак мають концептуальний характер. Авторська художня картина світу корелює з екзистенціальною літературно-філософською парадигмою, ключові аспекти якої простежуються в контексті її романів і повістей.

У романі «Проти переконань» найбільшою мірою репрезентовано філософсько-релігійне світовідчуття Ольги Мак. Діалогічність авторського художнього мислення тут особливо помітна, архітектоніка тексту відповідає антиномічності й багатоаспектності поставлених письменницею світоглядних проблем. У романі протиставлено дві протилежні картини світу – релігійну та раціоналістичну, що представлені відповідними літературними образами та висвітлюються в екзистенціальному контексті.

Розуміння світу як суто логіко-раціональної системи взаємозв'язків, настанова на об’єктивацію дійсності становить сутність репрезентованої в романі раціоналістичної концепції, яка в цьому випадку постає, з одного боку, як результат екзистенційного відчаю – через нездатність чи небажання впізнати в структурі світу вищі смисли без логічних доказів, а з іншого – як певна інтелектуальна пиха – через надмірне захоплення людиною можливостями власного розуму.

У цьому контексті особливо дискусійною виявляється проблема внутрішньої свободи, адже детерміністична світоглядна модель не тільки не вирішує її, але й не передбачає взагалі. Нігілістичне її обґрунтування тут не артикулюється, оскільки в романі Ольги Мак, зокрема у свідомості персонажа-репрезентанта цієї концепції, проблема Ніщо хоч і набуває певної ваги в такому філософському дискурсі, однак вона все ж не обґрунтовує свободи ні в онтологічному, ні хоча б у ціннісному вимірі. Це призводить до поступової втрати персонажем основних буттєвих смислів та майже повного руйнування всієї ієрархії цінностей, тому репрезентована ним у романі раціоналістична картина світу в підсумку зазнає цілковитої поразки.

Релігійна модель мислення в романі «Проти переконань» у світоглядному плані не менш проблемна. Поступовий перехід персонажа, що її представляє, від певної містерійності та загалом стихійності світобачення, що нерідко базується на певних авторитетах, через кризу цього світовідчуття до релігійної картини світу вже на новому, екзистенційному рівні, зумовлює внутрішній динамізм цієї концепції та супроводжується глибокими філософськими та культурними рефлексіями.

Релігійно-філософські домінанти художнього мислення Ольги Мак простежуються також у її художньо-антропологічній моделі. Так, однією з визначальних складових авторської концепції людини виявляється проблема внутрішньої свободи, яка в цьому контексті постає особливою сферою самоздійснення особистості, що водночас вказує на її трансцендентну зумовленість. Саме в такому ракурсі в прозі Ольги Мак трактується питання

буттєвої автентичності людини. Приміром, вибір моделей існування персонажами повістей «Чудасій» та «Куди йшла стежка» постає своєрідним експериментом-випробуванням меж і можливостей власної свободи. У такій світоглядній стратегії, що нерідко набуває форм маскування, помітне трактування ними цієї проблеми як центрального буттєвого смислу, а відтак цілком логічною виглядає спроба відстояти власну свободу шляхом схожих інтелектуальних провокацій. Метафізичний аспект цього феномену простежується в романі «Жаїра». Нездатність побачити ціннісно-смислові аспекти свободи стає джерелом внутрішнього конфлікту персонажа цього твору.

Таким чином, релігійно-філософські аспекти творчого мислення Ольги Мак виявляються на різних смислових рівнях тексту – від моделювання персонажів як репрезентантів певних авторських світоглядно-філософських ідей та загалом конструювання відповідної художньо-антропологічної концепції до літературно-естетичного втілення в окремих творах, зокрема в романі «Проти переконань», екзистенціального дискурсу релігійності. Такі художньо-філософські тенденції визначають відповідну архітектоніку творів авторки, зумовлюючи відчутну поліфонічність тексту.

РОЗДІЛ IV
ІРОНІЧНИЙ МОДУС АВТОРСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ

4.1. Літературно-естетичні маркери іронічного дискурсу

Іронічний тип світовідчуття великою мірою визначає літературний контекст ХХ століття. Як один із чинників художньої умовності іронія нерідко викликає певні смислові трансформації на структурному й стильовому рівнях тексту, що властиве й творчій манері Ольги Мак.

Семантична й смислова неоднорідність змісту, властиві іронії за визначенням, закономірно зумовлюють різнопланові підходи до її інтерпретації. Значна кількість наукових праць, присвячених осмисленню категорій іронії та іронічного, спрямована на висвітлення цього поняття в якнайширшому контексті – від суто лінгвістичного (С. Походня), риторичного (В. Бут) до психоаналітичного (Ф. Стрінґфелло), філософсько-естетичного (Д. Мюке, Х. Рамірес, В. Пивоєв) та літературознавчого (Р. Струць, Р. Семків). Трактування іронії, зважаючи на тривалу історію цього поняття, до великої міри варіативне – від розуміння її як художнього засобу, що іноді може виступати стилетвірним чинником, чи естетичної категорії до певного світоглядного принципу в найширшому значенні. У цьому випадку її можливості в рамках художнього тексту майже необмежені. «Іронія, таким чином, виступає як найзагальніший означник свободи, і перш за все свободи творчої» [166, с. 3], стверджує Р. Семків. Така протеїчність цього поняття утруднює його дефініцію.

Традиційне визначення іронії як «прихованої насмішки» ґрунтується на здебільшого риторичному її розумінні й тому штучно звужує її значення. «Будь-який ужиток іронії як засобу чи трюку, будь-яка інструменталізація іронічного, хоч би вони й заховували в собі дух іронії, відводять нас від її істинного сенсу» [156, с. 196]. Парадоксальна сутність цього поняття полягає не так у приховуванні іронічного смислу, як у своєрідному способі його

розкриття [112, с. 326]. Через те іронічне повідомлення (висловлювання, текст) не позбавлене ознак алегоричності, інакомовності. Навіть у суто інструментальному застосуванні іронія становить своєрідну фігуру смислу, яка потребує певного розкодування, витлумачення чи, за визначенням В. Бута, «реконструкції» [214, с. 33], і це дозволяє уникати надто прямолінійного її трактування.

Проблема іронії та іронічності в українській літературі має дуже неоднорідні рамки функціонування. У загальних рисах, з погляду Л. Ушкалова, «для української літературної традиції характерне саме інструментальне розуміння іронії» [188, с. 127]. Включення в рамки бурлескного стилю класичного періоду до певної міри виводить її за межі винятково стилістичного виміру тексту, однак це ще не свідчить ні про власне іронічність світовідчуття автора, ні тим більше про іронію як чинник індивідуального стилю.

Іронічний смисл завжди потребує певного контексту, і якщо в традиційному (антифрастичному) розумінні цього поняття він витворюється найчастіше суто мовними засобами, то іронічність як світоглядний принцип та спосіб мислення передбачає ширші смислові зв’язки. У цьому сенсі спроби витворити іронічний дискурс помітні в українській модерній літературі, зокрема 20 – 30 років XX століття (Микола Хвильовий, Майк Йогансен та ін.), однак із причин здебільшого позалітературних вони так і не завершилися.

Сатирично-гумористичних мотивів українській літературі, у тому числі й еміграційній, справді не бракує. Проте ситуація з текстами власне іронічного типу виглядає складнішою, оскільки вона в цьому контексті передбачає інше, порівняно із засобами комічного, ставлення до світу. Іронія сьогодні дедалі більше зазнає певних смислових трансформацій і стає універсальною категорією мислення. Дослідники відзначають рефлективність як одну з провідних ознак [43, с. 9; 147, с. 51], що підкреслює її інтелектуальну природу.

Долаючи межі суто тропеїчного функціонування, іронія нерідко може витворювати власний дискурс, елементами якого, за Ф. Бацевичем, «окрім засобів природної мови, можуть бути складові парамови (жести, міміка, постави тіла тощо), регістр, тональність спілкування, мовчання (так зване іронічне мовчання) тощо, які створюють іронічну атмосферу спілкування». [22, с. 98]. Д. Мюке в цьому контексті говорить про вербальну і ситуативну іронію [218, с. 42]. У зв'язку з цим ключовою в такому дискурсі стає постать іронічного суб'єкта, носія чи репрезентанта іронічних смислів, надто ж коли йдеться про образи Іншого, стороннього, дивака чи, за версією Ольги Мак, чудасія. Однак функціонування такого персонажа, що нерідко виступає своєрідним образом-концептом, у ХХ столітті було проблематичним навіть у контексті еміграційної літератури.

Іронія фактично є своєрідною фігурою інакомовності, «способом завуальовано висловити свої переконання чи підсвідомі бажання, натякнути на них і водночас мати змогу будь-якої миті відмовитися від сказаного» [47, с. 68]. Натомість «комплекс уцілілого», що, як стверджує Г. Грабович, є визначальним для культурного контексту еміграційної літератури, особливо періоду МУРу [53, с. 13], навпаки, вимагає найчастіше прямої мови. У цьому випадку іронічність як світоглядна стратегія до великої міри втрачає свою актуальність, так і не ставши більш-менш виразною літературно-світоглядною альтернативою. У творчості Уласа Самчука, Івана Багряного, Василя Барки іронія функціонує радше як художній прийом, що має чітко визначені функції й доволі рідко стає структурним чинником в організації тексту.

Приміром, роман «Рай» Василя Барки найбільш іронічний в тогочасній українській еміграційній літературі, однак іронія у творах автора найчастіше має риторичну природу. Тому в цій ситуації вагомого значення набуває комунікативний контекст, у якому виникає те чи інше іронічне висловлювання. Відкрито іронізувати персонажі твору можуть лише в дуже вузькому колі – надто вже прозорими стають артикульовані ними смисли.

Головний герой роману, професор Споданейко, іноді відходить від такої прямолінійності та вибудовує за асоціативним принципом окремі іронічні моделі дійсності. Проте й вони у своїй суті є настільки впізнаваними, що персонажеві залишається хіба що таємно від усіх фіксувати їх у своїх поточних записах, винахідливо ховаючи останні в палітурках старовинних книг і дуже рідко наважуючись висловити їх уголос.

Фактично чи не єдиним іронічним суб'єктом у романі, як не парадоксально, міг би вважатися сюрреалістичний образ чорта. Міфічний персонаж, який у романі Василя Барки дуже нагадує ґетевського Мефістофеля, на відміну від інших персонажів, зовсім не намагається бути обережним у висловах чи діях і часто поводиться доволі виклично. Тоталітарний стандартизований світ, неодмінною ознакою якого є всезагальна атмосфера страху, викликає у нього радше неприховану нудьгу. Нудьгуючий чорт одним із перших у романі вказує на відсутність у суспільстві почуття гумору і, як наслідок, здорового глузду: «[…] найкращий лік проти глупоти – сміх. Придивіться, кругом ні гумору, ні сатири» [17, с. 79]. Химерне змагання цього персонажа з системою в безглуздості, хоч він і визнає при цьому свою поразку, – типово іронічна стратегія. Однак цей образ у Василя Барки демонструє риси не модерного іроніка чи скептика, а радше трикстера з його амбівалентним нахилом одночасно до добра й зла та цілковитим змішуванням цих буттєво-ціннісних орієнтирів. Мефістофелівська фраза: «Я – тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого», – може бути самоозначенням і цього персонажа. Буфонада чорта в помешканні професора недвозначно вказує на його маніпуляцію людьми в усьому світі, а далі й перетворення їх у безликий натовп без будь-яких ознак культури. Відтак цей персонаж на метафізичному рівні є творцем «масової» людини, й іронізує він над своїм-таки витвором.

Іронія в текстах Ольги Мак має інше функціональне навантаження. З одного боку, вона не має безпосереднього зв'язку з ігровим контекстом, як це було прийнято раніше в романтиків, а згодом у модерністів, проте з іншого

боку, авторка все ж виводить її за межі суто риторичного розуміння. Іронічність у неї стає своєрідним стилем мислення, світоглядною концепцією і потребує прочитання на рівні макротексту, до того ж часто з урахуванням інтертекстуальних взаємозв'язків. Цьому сприяє й архітектоніка твору – від сюжетної організації до образної його структури. Художні модифікації текстів такого типу простежує Р. Семків: «Іронічна зміна на рівні фабул творів полягає у своєрідному вилученні героя з їх структури. Мається на увазі не усунення протагоніста, а саме знецінення його героїчності» [167, с. 9]. Однак саме це й надає йому ключового значення в авторській художньо-естетичній моделі.

Іронічні інтенції Ольги Мак репрезентує персонаж особливого типу, своєрідний персонаж-концепція, який свідомо проходить процес смислової дегероїзації. Маскуючись під дивака, божевільного, клоуна-циркача тощо, він витворює власний іронічний дискурс із чітко окресленою позицією в ньому. Концептуальний характер такої постаті помітний навіть у тому випадку, якщо її функції в тексті суто епізодичні, як це, приміром, спостерігається в образі напівбожевільного вояка Левка Струка (пряма алюзія на гашеківського Швейка) в романі «Проти переконань».

Загальновідома двозначність, а то й багатозначність іронії в текстах Ольги Мак зі змісту іронічного висловлювання переноситься на самих його адресантів, оскільки і Олекса Ухо («Чудасій»), і Левко Струк («Проти переконань»), і Нестор Пашницький з Артемом Падалицею («Куди йшла стежка») – насправді зовсім не ті, ким здаються, тому фундаментальною ознакою цих образів-концепцій є їхня внутрішня гетерогенність. Вдаючись до самопринижения, вони тяжіють до сократичного типу іронії, яку сучасні дослідники схильні вважати риторичною [180, с. 41]. Зберігаючи зв'язок із народною сміховою культурою, якій теж, щоправда, в карнавально-ігровій формі «органічно властиве повчання через "удавання"» [136, с. 104], персонажі Ольги Мак, попри часто прямолінійну артикуляцію іронічних смислів, все ж виводять власні інтенції за межі суто риторико-дидактичного

вжитку. Зрештою, принцип сумніву, покладений в основу сократичної іронії, в культурному контексті ХХ століття набуває виразного філософсько-екзистенційного виміру, до великої міри позбуваючись суто евристичного чи гносеологічного підтексту.

У прозі Ольги Мак, де іронія виступає своєрідним «антиподом ідеології» [167, с. 9], химерно-іронічний дискурс персонажів, зокрема й виразні блазнівські інтонації в ньому, є не чим іншим, як алегоричною демонстрацією власного прагнення до свободи мислення й висловлювання. Це помітно розширює світоглядний вимір іронії та, відповідно, викликає зміни на текстовому рівні, де вона «з ілюстративного тропу справді перетворюється на структурний чинник» [166, с. 58]. Екзистенційний контекст такого іронізування очевидний. Виразно індивідуальний характер іронії лише сприяє такій формі самовираження іронічного суб'єкта.

Структурно-смислова гетерогенність персонажа-іроніста втілюється насамперед у його способі комунікації з суспільством. Конструйований ним іронічний дискурс, який, зважаючи на багатоплановість іронії, включає цілу систему прихованих смислів і виявляється не лише на вербальному, а й переважно на екстралінгвістичному рівні, так чи інакше становить пряму деконструкцію мовно-ідеологічної системи влади, а звідси й культу сили, який вона, за визначенням, покликана репрезентувати. Безпосереднього використання елементів мови влади в цього персонажа майже не спостерігається (ідеологічний дискурс системи був надто добре відомим в еміграційному середовищі, тому зайвий раз наголошувати в тексті на його складових не було потреби), проте його буфонада виставляє в карикатурному світлі самі владні інституції та їх представників («людей імперії» [166, с. 77]), завдяки чому загальновідомі ідеологічні кліше в цьому контексті стають цілковитими нісенітницями.

Схожим чином власну іронію над ситуацією вибудовують персонажі повісті «Куди йшла стежка» Нестор Пашницький та Артем Падалиця, нерідко застосовуючи при цьому елементи гри. Віртуозне вигадування ними

сміховинних компроматів на самих себе під час слідства не лише пародіює підкреслену серйозність владних інституцій, а й становить своєрідну алегоричну відповідь на заявлену ними тотальність власних претензій, відповідь дещо неспівмірну, порівняно з дискурсом влади, однак саме вона, несподівано ламаючи повсякчас демонстровану системою логіку, недвозначно вказує, що господарями становища, попри позірне підлягання їй, є саме персонажі-іроністи.

Безпосереднє пародіювання мови влади можна помітити в Левка Струка, персонажа роману «Проти переконань». Виголошуючи без жодних змін обов’язкові в середовищі військових риторичні форми, він натомість, за прикладом гашеківського Швейка, власним зовнішнім виглядом і насамперед інтонацією ставить їх серйозний зміст у вкрай несерйозний контекст.

Незважаючи на те, що іронія в прозі Ольги Мак має чітке смислове спрямування і стосується визначених об’єктів, тобто здебільшого її природа риторична, вона все ж не позбавлена певних елементів гри в значенні акторської майстерності персонажів. «Суб'єкт іронії схожий на актора, постійно розраховує на публіку, постійно грає. Навіть іронізуючи з себе, іронік весь час проводить діалог із своїм іншим "я"» [147, с. 52]. Якщо іронія Левка Струка («Проти переконань») чи Нестора Пашницького («Куди йшла стежка») переважно закрита для сторонніх, і персонажі експериментують винятково з самими собою та власними можливостями, то для Олекси Уха з повісті «Чудасій» проблема «публіки», хай навіть вона складається лише з кількох осіб, є дуже важливою.

Іронічний дискурс Олекси Уха насправді становить своєрідну «стратегію спілкування» [22, с. 99], яку складає не лише пародія на заідеологізовані стереотипи, а й певний прихований зміст, звернений аж ніяк не до владних інституцій, в якості своєрідної відповіді останнім, а до цілком визначеної, хоч і нечисленної аудиторії тих, хто близький персонажеві за світоглядом і мав би безпомилково розшифрувати цей смисл. Звідси іронія

персонажа, поряд із виразно риторичним звучанням, виконує функцію прихованої комунікації, включаючи, за В. Пивоєвим, «конвенційний сенс упізнавання "свого"» [147, с. 32]. Те, що «публіка» не зуміла адекватно сприйняти закодований в іронічному повідомленні зміст, зумовлено як загальною ситуацією кризи мислення в тоталітарному суспільстві, що позначається й на оточенні протагоніста, так і тією ж гетерогенністю (багатоликістю) персонажа. Власне, така внутрішня роздвоєність іронічного суб'єкта простежується чи не в усіх текстах авторки, проте у повісті «Чудасій» вона, з огляду на свідому стратегію маскування, особливо впадає у вічі. На думку Р. Семківа, «в цьому якраз і полягає специфіка іронічного героя: його резонерство сприймають одночасно і як правдиву риторику, і як блазнювання неповноцінної, іронії гідної особи» [166, с. 74]. Зважаючи на таку амбівалентність іроніка, певна парадоксальність мислення і дії становить чи не найвагомішу складову його іронічного дискурсу.

Парадоксальний уже сам статус такого персонажа, дивака-маргінала, божевільного, циркового клоуна, своєрідного «розумного дурня», що з легкістю перемагає не лише панівну логіку системи, але й прагматизм і стереотипність мислення своїх сучасників із їх начебто «здоровим глуздом». Протистояння іронічного суб'єкта й тоталітарної системи всуціль химерне й непередбачуване: замість прямого спротиву системі, як це, наприклад, чинять герої Івана Багряного, Теодосія Осьмачки, Василя Барки, персонажі Ольги Мак обирають тактику інтелектуальної провокації, своєрідного алогічного експерименту, якого логіка системи у своїй самовпевненості охопити не здатна. Приміром, дивак Олекса Ухо («Чудасій») епатує ідеологічний дискурс влади, причому на всіх її рівнях – від місцевого чиновницького апарату до силових структур загалом, а часто й найвищого керівництва держави. Химерні витівки Нестора Пашницького і Артема Падалиці («Куди йшла стежка») дуже легко руйнують логіку слідства тоталітарної системи й узагалі ставлять під сумнів його професійну придатність. Вояк Левко Струк («Проти переконань»), вдаючи божевільного,

може імпліцитно компрометувати своє військо і загалом мілітарні сили тоталітаризму, проте водночас дуже прихильно ставиться до свого безпосереднього зверхника Ігоря Березовського, який, своєю чергою, теж доволі непогано вміє маскуватися, щоправда, таке приховування власного обличчя з боку останнього не має якоїсь більш-менш чітко вираженої стратегії, окрім хіба що бажання самозахисту. Парадоксальність, химерність і алогічність стають визначальними рисами іронічного персонажа та його поведінкової стратегії.

Нерідко така парадоксальність стає певним імпульсом, що призводить до переосмислення літературної традиції іронічності, причому і на рівні іронічного суб'єкта, і на рівні витвореного чи репрезентованого ним дискурсу. Якщо іронія, взята в її традиційному розумінні як певна фігура смислу, в якій зовні серйозний зміст приховує протилежний до нього гумористичний підтекст, то в текстах Ольги Мак вона зазнає певної інверсії: беззмістовна, на перший погляд, буфонада персонажа-резонера стає своєрідною формою вияву глибшого змісту, навіть певною світоглядною концепцією, нерідко з прихованим закликом до дії. Іронічний суб'єкт, таким чином, мимоволі, як у Ярослава Гашека, чи й цілком свідомо, як в Ольги Мак, перетворюється на бунтаря, щоправда, його протистояння із системою через постійну гру смислів є, загалом беручи, непрямим і дуже своєрідним, так що сам факт бунту стає помітним тільки для спостерігача або читача, який, за визначенням, перебуває над ситуацією і знає або ж принаймні здогадується про її розгортання.

Таким чином, художньо-філософська концепція Ольги Мак включає потужний іронічний дискурс, репрезентований гротескною постаттю персонажа-іроніка – особи з маргінальним щодо суспільства та широкого загалу статусом. Концептуальний характер цього образу полягає у його внутрішній опозиційності щодо системи та панівних культурних стереотипів сучасності, що іноді надає йому певних резонерських рис. Проте амбівалентний персонаж, який у структурі тексту виступає одночасно

суб’єктом і об’єктом іронії, виводить власні іронічні інтенції за межі суто риторичного функціонування і, вибудовуючи низку іронічних ситуацій, перетворює їх на своєрідний спосіб прихованої комунікації. Звідси іронія в прозі авторки стає виразною світоглядною стратегією, принципом мислення та до великої міри елементом художнього дискурсу.

4.2. Прийом маски як іронічна стратегія: соціокультурні виміри образу дивака

Феномен маски, що має давні традиції у світовій культурі і найчастіше пов'язаний із театральним хронотопом, у літературному тексті має значний художньо-конструктивний потенціал. У літературі ХХ століття з її посиленою увагою до проблем людської індивідуальності маска найчастіше пов’язана з екзистенційним виміром буття особистості. Такий контекст її функціонування має місце в повісті Ольги Мак «Чудасій», в якій маска виступає вагомим конститутивним елементом як на рівні образної структури твору, так і загалом на рівні його архітектоніки.

Прийом маски у фікційній літературі ХХ століття стає не лише засобом художнього конструювання характерів і персонажів чи одним із чинників художньої умовності, але й певним соціокультурним знаком, що включає в себе чимало взаємопов’язаних смислових пластів. На рівні індивідуально-психологічному вона становить «певну модель, тип поведінки» [88, с. 61], і її вибір у кожній конкретній ситуації не випадковий. Обрана персонажем маска – його зовнішній репрезентант – перебирає на себе провідну роль у його міжособистісній комунікації, стаючи дуже важливим медіумом-посередником між світом і власним «Я». Крім того, маска в цьому плані, виступаючи «умовою включення індивіда в певний соціальний дискурс» [169, с. 12], виконує функцію своєрідного культурного маркера, що дозволяє говорити в цьому контексті про такий її різновид, як маска-образ.

В українській експериментальній прозі початку ХХ століття прийом маски пов'язаний насамперед із принципом гри та елементами театральності. У творчості Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо…», «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших») маска, попри значний іронічний підтекст, а іноді й відверто блазнівські інтонації, здебільшого авторська. Ігрові прийоми помітні також у художніх текстах Миколи Хвильового, однак ефект маски в них нерідко виникає як наслідок внутрішнього роздвоєння особистості та психологічної нестійкості її буття. Екзистенційний вимір проблеми маски висвітлюється в прозі В. Домонтовича («Доктор Серафікус», «Без ґрунту», «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» тощо), в якій одним із найбільш виразних мотивів є неодноразова зміна людиною модусів власного існування. Письменник відзначає множинність людського буття як провідну ознаку свого часу: «Сторіччя сконцентрувалися в подіях одного дня або кількох місяців. Кожна людина числить за собою кілька життєписів. Одне ім’я стало явно недостатнім для людини» [146, с. 178 – 179]. В Ігоря Костецького вибір певної моделі існування тісно пов'язаний із проблемою імені («людської назви»), а це так чи інакше актуалізує в художньому тексті проблему взаємодії «маски» та «обличчя» в структурі особистості.

Застосування прийому маски в повісті Ольги Мак «Чудасій» має власну художню своєрідність. Тривала саморепрезентація головного героя Олекси Уха через стратегію маскування, спрямованість зусиль персонажа на підтвердження правдоподібності витворюваного ним образу призводить до дедалі більшої індивідуалізації маски, набуття нею характерних особистісних рис. Крім того, маска, до якої вдається Олекса Ухо, є виразником певного соціального типу, а саме образу дивака, який має тривалу традицію в літературі та культурі загалом. Все це зумовлює увиразнення смислоструктури маски-образу в повісті «Чудасій».

Образ дивака, який в літературі має своєрідних попередників – блазня, дурня й частково шахрая, – в художньому тексті нерідко є тією інстанцією,

на яку покладаються певні критико-аналітичні функції, особою, яка через особливу перспективу бачення і тип мислення, статус стороннього спостерігача, спричинений її самоізоляцією чи, навпаки, витісненням з боку середовища (ці процеси часто взаємопов'язані й у сукупності зумовлюють самоідентичність такого персонажа), значно активніше, а часто й об'єктивніше реагує на виклики сучасності. При цьому шлях дивака, як і сформована в перманентному протистоянні з дійсністю картина світу, обов'язково включає потужну гуманістично-антропологічну складову.

Ймовірно, схоже завдання ставила перед собою й Ольга Мак у повісті «Чудасій», яка, як згодом стверджувала авторка, теж має помітний сатиричний акцент («[…] це були кпини над більшовицьким режимом» [46, с. 131]). Проте художня конструкція письменницею образу дивака має виразну індивідуалістичну, а звідси й екзистенційну спрямованість. З цього погляду літературно-антропологічний вимір заявленої авторкою проблеми героя-дивака може розглядатися як частина ширшого смислового поля – «людина і тоталітаризм» («людина та імперія») – і в такій постановці є незвичним для української літератури ХХ століття.

У романі «Рай» Василя Барки, попри його потужний іронічно-сатиричний дискурс, мотив внутрішнього опору дивака тоталітарним тенденціям є радше епізодичним і не розгортається в певну концепцію. Химерні витівки дивакуватого персонажа Тихона Бурми тут не є цілеспрямованими, і для того, щоб вони набули конкретної акції з певним смисловим спрямуванням (у цьому випадку – перетворити атмосферу страху на фарс), їм потрібен зовнішній імпульс, і ці своєрідні режисерські функції в тексті виконує інший персонаж.

Маска в повісті «Чудасій» – конструкція в багатьох ситуаціях неоднозначна, однак із дискурсом гри чи карнавалу вона має мало спільного. Існування в образі Іншого для головного героя Олекси Уха є екзистенційною потребою, що, однак, не вичерпується лише прагненням самозахисту. Персонажеві властива певна парадоксальність світогляду: він уперто

намагається знайти певний сенс серед цілковитої абсурдності тоталітарного світу, інакше кажучи, того «екзистенційного вакууму» [192, с. 39], що й витворював культурний контекст тогочасного суспільства. Такі пошуки вимагають відповідного рівня свободи мислення, як і винятково індивідуального підходу. І те, й інше Олекса Ухо намагається відстояти шляхом витворення власної маски-образу.

Персонаж просто й непретензійно обґрунтовує свою потребу здаватися диваком: «[…] чудаком добре бути в теперішніх часах. Бо ж кожний розумний уже й підозрілий. А так – чудасій і чудасій» [123, с. 17]. Така простакуватість створює враження певної кон'юнктурності його світогляду, враження, ніби йому й справді «легше в жорстоких обставинах прикидатися дурнем і плекати відповідну філософію» [177, с. 137]. Однак, попри помітну прямолінійність (яка, можна припустити, є потужним засобом провокації співрозмовника з розряду тих, що й формують для нього імідж дивака-ексцентрика), Олекса не озвучує всіх причин і мотивів, які змушують його вдаватися до маскування. Образ чудасія, який конструює персонаж, сам по собі є складним і суперечливим, він у будь-якому випадку передбачає доволі непросту модель взаємодії з соціумом.

Внутрішній світ дивака не завжди становить «самозадоволене самобуття» [217, с. 16]. Причин для його самоізоляції може бути безліч, а його часто демонстративна інакшість у цьому контексті є тільки вершиною айсберга. Персонаж-дивак у тексті має власну внутрішню динаміку, а його особисті світоглядні інтенції, найімовірніше, таки стосуються зовнішнього світу, однак зацікавленість ним або знаходиться поза площиною загальносоціальних взаємовідносин, або ж він намагається відкривати світ у свій спосіб, оминаючи стандартизоване суспільство, усталені норми та стереотипні уявлення.

Загалом модель особистості з нестандартним типом мислення й способом життя, з іміджем «не такої, як усі» ґрунтується на певному конфлікті з середовищем. Проте середовище – це не тільки тоталітарна

система, на яку натякає Олекса, мотивуючи свою потребу здаватися диваком, це також і приховані противники цієї системи, які за світоглядом мали б бути персонажеві близькими і до яких він часто намагається апелювати прямо, але досягає протилежного результату: середовище «умовно своїх» зовсім не сприймає навіть прямої мови, не кажучи вже про подальші химерні витівки Олекси, що найчастіше мають подвійне дно. Таким чином, персонаж і серед найближчого оточення залишається одинаком, і його впертий нонконформізм ще більше закріплює цю позицію. У цьому контексті середовище, включно з родиною, також програмує персонажа на образ стороннього, аутсайдера, і надалі він лише шукає адекватний, з його точки зору, вияв для цього. Звідси вибір Олексою маски дивака є не випадковим. «Людина обирає маску не зовсім довільно. Маска повинна компенсувати те, чого особистості, за її самооцінкою, не вистачає, і що їй, схоже, необхідно» [88, с. 61]. Таким чином, маска для Олекси Уха є не лише способом, а й умовою буття власного «Я».

Загалом конструювання персонажем образу дивака спирається на відчутну парадоксальність його мислення. Обдарований надзвичайною інтуїцією, зберігаючи внутрішню свободу, він, як ніхто інший з його оточення, здатний діяти всупереч абсурдній логіці тоталітарного світу. Таку абсурдність дійсності різною мірою відчувають майже всі персонажі творів Ольги Мак, однак лише для Олекси Уха вона саме й становить своєрідний виклик, який потребує рівноцінної відповіді. Персонаж справді починає діяти нестандартно: безглуздій логіці системи він протиставляє дуже своєрідну картину світу напівбожевільного-напівблазня, позиціонуючи себе, на противагу насамперед своєму пасивному й опанованому страхом оточенню, як «радикально Іншого» [217, с. 8], що дозволяє йому, хай і непрямо, та все ж артикулювати нові смисли.

Олекса Ухо помічає, як різко зміщуються ціннісні координати в тоталітарній системі, деформуючись, а то й узагалі обертаючись на повну протилежність, і ці процеси чи не найбільшою мірою позначаються на

внутрішньому світі людини, помітно змінюючи не лише спосіб її буття, а й її сутнісні риси. Світоглядно-аксіологічна дезорієнтація найближчого оточення персонажа, враховуючи навіть представників інтелектуального середовища, є прямим підтвердженням цих деструктивних психологічних зрушень. У цьому контексті маска персонажа є не стільки засобом самозахисту, скільки свідомим і доволі часто підкреслюваним порушенням норми й загальноприйнятих правил поведінки. Стратегія образу дивака, до якого вдається Олекса Ухо, є таким собі іронічним викриттям моделі «нормальної» людини, яка в умовах суцільного страху й зневіри – цих станів «екзистенціальної фрустрації» [192, с. 25], що безпосередньо пов’язані з тоталітаризмом, – втрачає будь-яку активність і стає цілковито недієздатною.

Персонаж, таким чином, нехай тільки стосовно власної особистості, пропонує особливу світоглядну й буттєву альтернативу, що, на противагу здійснюваній системою деперсоналізації людини, дозволяє йому певною мірою зберігати внутрішню цілісність та відстоювати «власні концепції самобуття і свободи» [217, с. 13]. Така незвична стратегія мислення й поведінки передбачає також певний інтелектуальний спротив.

Картина світу дивака значною мірою ґрунтується на вмінні ставити запитання, і Олекса Ухо робить це постійно й усюди, де це тільки можливо, навіть там, де тоталітарний світ узагалі жодних запитань не передбачає, навіть більше – послідовно відучує від них суспільство. Дивакуваті й кумедні витівки Олекси, його цілковита й постійна непередбачуваність є також своєрідною формою протесту проти спрощення внутрішнього світу особистості, витворення системою колективістських цінностей і «омасовлення» людини. Роль чудасія для цього підходить майже ідеально, оскільки «будь-яка форма безумства неодмінно повинна становити ексцес індивідуальної поведінки» [113, с. 47]. Підкреслено вільна, навіть свавільна, іноді, на перший погляд, божевільна поведінка персонажа зумовлює ситуацію, коли сама особистість дивака всією своєю сутністю становить заперечення закріплених у суспільстві, а в цьому випадку ще й

контрольованих системою норм і правил, а сам він при цьому «імпліцитно піддає сумніву поточний дискурс індивідуальності свого часу» [217, с. 9], висловлюючи таким чином своєрідний запит на нову якість особистості.

Маска дивака водночас не позбавлена певних незручностей, оскільки вона одразу ж включає персонажа в коло маргінальних щодо суспільства особистостей з усіма наслідками такого статусу. Однак Олекса Ухо вбачає в цій ситуації свій, особливий сенс: нівеляційним впливам доби він протиставляє автомаргіналізацію, що, попри все, є виявом власної волі і насправді, маючи потужний пласт прихованих смислів і можливостей, засвідчує значну внутрішню активність персонажа.

Схожі вияви парадоксальності світогляду Олекси є непоодинокими, вони й зумовлюють неповторну своєрідність витворюваної ним моделі альтернативного «Я». Контрастність маски персонажа полягає також у тому, що він поєднує в ній одночасно образи дивака, блазня, дурня й певною мірою простака, а також частково пустуна-витівника. Такий широкий комплекс поведінкових стратегій надає йому можливість бути інакомовним у багатьох сферах і напрямах своєї діяльності, вкладаючи в неї певний підтекст, також «право не розуміти, плутати, передражнювати, гіперболізувати життя; право говорити, пародіюючи, не бути буквальним, не бути самим собою […]» [20, с. 92], а сама постать персонажа-дивака набуває при цьому ознак гротесковості.

Образ дивака, хай навіть у якості маски, передбачає і зворотній процес, коли об’єктом гумору та сміху стає він сам. Персонаж повісті «Чудасій» у цьому контексті також відзначається такою двоплановістю. Інженер-хімік за фахом, людина з практичним складом розуму, Олекса Ухо водночас володіє дуже яскравим образним сприйняттям світу, надаючи навіть абстрактним явищам і поняттям цілком конкретних обрисів. Іноді такі протилежні площини в нього ніби ненавмисно плутаються, створюючи комічний ефект. Персонаж може несподівано змішати, приміром, поетичний образ ріки з рибним промислом, а згодом з якоюсь дитячою наївністю дивуватися, чому

його друг-поет при цьому образився. Ще більшу бурю сміху й жартів викликає поведінка закоханого Олекси. Його чудернацькі спроби ненав'язливо натякнути дівчині про свої почуття для неї самої виявляються взагалі непомітними, зате для широкого кола знайомих і колег створюють суцільний анекдотичний сюжет тривалістю в кілька років. Сам Олекса ніби й не помічає очевидної комічності свого становища й цим ще більше підігрує винахідливому на різноманітні витівки товариству. Персонаж повісті «Чудасій» часто свідомо створює кумедні ситуації за власною участю, вдаючись до самоіронії та цілком невимушено й просто виставляючи себе на сміх.

Такі дивовижні, інколи й певною мірою безглузді витівки Олекси Уха є продуманою стратегією репрезентації себе як дивака, проте їх ефект розрахований передусім на оточення персонажа, становлячи своєрідний елемент провокації, спробу таким чином позбавити його страху й продемонструвати можливість цілеспрямованої дії, впливу на ситуацію, реального опору тоталітарній системі, насамперед внутрішнього, хоч Олекса, дещо привідкриваючи маску, вказує й на необхідність відкритого протистояння.

Персонаж, вибудовуючи свою модель взаємодії з соціумом через стратегію маски, досягає тих цілей, які найчастіше недоступні для його зазвичай пасивного середовища. Однак, приміряючи цю маску й надалі закріплюючи за нею статус свого справжнього обличчя, Олекса таким чином готує собі своєрідну пастку. Сконструйований власноруч імідж дивака й справді може бути як хорошим засобом самозахисту в закритому суспільстві, так і ефективним способом вислову в середовищі контрольованої комунікації. Проте назагал ставлення до дивацтв окремої особистості в усередненому суспільстві може бути різко негативним або байдужим, у кращому випадку поблажливим, але не серйозним, тому аудиторія, на яку були розраховані такі інакомовні прийоми впливу, включно з найближчими друзями Олекси, виявляється неспроможною розшифрувати їх зміст, виявити

в дивакуватій поведінці підтекст, а отже, й побачити таким чином справжнє «Я» персонажа. Більше того, коли Олекса Ухо знову починає говорити прямою мовою, то й тоді відверто висловлені ним думки трактуються оточенням як чергове дивацтво.

Персонаж у більш надійному колі спілкування прозоро натякає на те, що його чудернацькі витівки є лише обраною за певних обставин стратегією поведінки. Помітно прямолінійне обґрунтування її зручності («[…] чудасієм у теперішні часи найвигідніше бути» [123, с. 78]), та ще й неодноразово повторюване в різних ситуаціях, є не чим іншим, як своєрідним привідкриванням з боку Олекси власного обличчя, і принаймні Павло Омельченко (важливість цього персонажа не лише в тому, що він, за сюжетом, є найближчим другом головного героя повісті, а насамперед у його функції оповідача, тобто наративної інстанції, яка безпосередньо й репрезентує образ останнього) за такими вкрай насторожливими репліками мав би впізнати справжнє «Я» свого приятеля. Однак ситуація складається протилежна: не лише Олексі зручно ховатися перед суспільством в образі дивака – суспільству, включаючи найбільш близьких персонажеві осіб, теж легше трактувати його незвичне мислення та поведінку як відхилення від норми й обходити їх увагою. Відтак і в найближчому оточенні не знаходиться жодної людини, що здатна була б демаскувати персонажа, і ці функції в тексті згодом покладаються на нього самого.

Позбувшись через багато років свідомо сконструйованої маски, Олекса Ухо водночас не втрачає тієї світоглядної «інакшості», яка колись безпосередньо посприяла витворенню для нього іміджу чудасія. Однак цього разу, емігрувавши за кордон і потрапивши в нове суспільне середовище, він одразу ж відкидає можливість своєї повторної появи в попередньому образі, і його вступ до монастиря є в цьому плані не стільки власне самоізоляцією, скільки таким же своєрідним пошуком окремого, власного шляху, що з притаманною персонажеві цілісністю мислення дозволяє йому чіткіше окреслити приховану раніше мету і відкрито працювати над її втіленням.

Проте такі доволі схожі в обох випадках мотиви в моделюванні особистістю самої себе не завжди можна зауважити, особливо це стосується тих, для кого зрозумілим є лише один звичний її образ. Приміром, для того ж Павла Омельченка контраст між Олексою-диваком і братом Онисифором (фактично між маскою і обличчям, але персонаж-оповідач їх тривалий час не розрізняє) виявляється настільки різким, що майже повністю блокує для нього можливість побачити цілісний образ свого приятеля.

Такий одночасний процес упізнавання-невпізнавання, викликаний незвичним контекстом зустрічі персонажів (усі колишні знайомі Олекси Уха впевнені у його загибелі, тоді як насправді це була лише її інсценізація), і подальші вкрай наполегливі вимоги Павла прояснити ситуацію все ж змушують Олексу, попри відчутний опір з його боку, погодитися на відверту розмову, і персонаж врешті демаскує себе сам, щоправда, такий прийом у тексті є суто риторичним. По-перше, Олекса вдається до нього тоді, коли самої маски вже давно не існує. По-друге, повноцінного діалогу, який уможливив би хоч якусь співучасть Павла в розмежуванні різних «Я» свого приятеля, між персонажами тривалий час так і не відбувається: надто вже різне в цих представників одного покоління бачення як окремих буттєвих ситуацій, так і соціокультурного контексту в цілому. Дається взнаки також та принципова «інакшість» Олекси, яку він іноді занадто прямолінійно демонструє, різко прокладаючи межу між собою та співрозмовником. Павлові залишається тільки фіксувати майже повністю монологічні пояснення Олекси, які викликають у нього зливу нових запитань, проте не породжують розуміння. Тому розмова між ними певний час нагадує допит, і лише наприкінці Омельченко приймає аргументи друга, його особливе сприйняття світу та новий спосіб життя.

Так само через образ-маску дивака репрезентує себе персонаж роману Юрія Косача «Сузір'я лебедя» – «мних» Тріадо. Свою життєву філософію та обґрунтування дивацтва він вибудовує у спосіб, дуже схожий з методами Олекси Уха, щоправда, цей персонаж, маючи іншу систему поглядів, є менш

прямолінійним у цьому плані. Якщо Ухо під прикриттям чудасія постійно шукає якісь ціннісні ідеали й смислові установки і навіть після свого самовикриття тримається за них же, то програма Тріадо-Нечипора за своєю суттю залишається нігілістичною. Персонаж «Сузір'я лебедя» майстерно конструює власну маску, вдаючись до інтелектуальної провокації, а іноді й до містифікації. Витворений ним образ мандрівного ченця, своєрідного філософа-опозиціонера великою мірою підкорив інтелектуальне середовище на Волині, а легенди про сина Гонти, що проектувалися саме на загадкову постать Тріадо та надавали йому якогось месіанського значення, швидко зробили цього персонажа улюбленцем довколишнього простолюду. Тріадо зумів блискуче витворити власну маску-образ, і про його справжню сутність провокатора й стихійного руйнівника знають лише його інтелектуальний «двійник» Богдан Немирич, який швидко розпізнає в ньому несправжнього ніцшеанця, і головний герой Олелько Рославець, якому доводиться провести буквально «деконструкцію» Тріадових концепцій. У «Сузір'ї лебедя» дивакуватий персонаж також вдається до самовикриття, щоправда, тут співрозмовник його змушує до цього. Однак з’ясоване Олельком справжнє «Я» Тріадо стає здобутком лише його власної свідомості, а сконструйована псевдоченцем маска-образ продовжує працювати в суспільстві навіть після смерті її творця.

У повісті «Чудасій» маска дивака значною мірою пов’язана з народною сміховою культурою і має, порівняно з образом Тріадо, більш позитивну світоглядну спрямованість. Олекса Ухо не налаштований на тотальне руйнування та нігілізм – він робить спроби деконструювати ідеологічний дискурс тоталітарної системи і паралельно намагається творити нові, актуальні для його покоління смисли. Наявність певної «публіки», яка б змогла упізнати його іронічні інтенції, для Олекси дуже важлива, але він усе ж не схильний маніпулювати нею. Зрештою, персонаж із виразно блазнівськими мотивами поведінки витворює власний імідж не на введенні в

оману, а на іронічній багатозначності, і для такої парадоксальної стратегії поведінки образ дивака виявляється дуже вдалим.

Таким чином, феномен маски-образу в повісті Ольги Мак «Чудасій» включає різні смислові нашарування. На рівні індивідуально-психологічному вона становить особливу стратегію поведінки, що свідомо обирається героєм твору і стає не останнім чинником у його моделюванні себе як особистості. Маска як своєрідна форма саморепрезентації персонажа водночас відіграє провідну роль у його комунікації з суспільством. Стратегія маскування в повісті «Чудасій» має екзистенційне підґрунтя. Образ дивака, що є альтернативним «Я» персонажа, конструюється як своєрідна форма інобуття людини і є винятково індивідуальною реакцією на проблеми дегуманізованого світу. Такий нестандартний спосіб відстоювання внутрішньої свободи перетворює маску-образ на своєрідний інструмент інтелектуального спротиву.

4.3. Між гамлетизмом і швейківським комплексом: персонаж-резонер у структурі іронічного тексту

Використання традиційних образів у художніх текстах різних епох і періодів, як свідчить літературна історія, може справляти на читача найрізноманітніші естетичні враження. Уже через те, що такий образ нерідко виступає своєрідним знаком, культурним кодом чи принаймні певною алюзією, інтерпретаційні можливості літературного тексту помітно розширюються. Глибока символічність, навіть архетиповість таких постатей, як Гамлет, Дон Кіхот, Фауст, Дон Жуан, Швейк тощо, надає їм універсального, надтекстового виміру, і завдяки цьому потенціал їх подальших смислових трансформацій майже невичерпний.

Вихід певних літературних образів за межі конкретного тексту чи епохи О. Опря називає «персонажною течією» [144, с. 34]. Російські

літературознавці Н. Медніс та Т. Печерська застосовують у цьому контексті термін «метатип» [134, с. 8], підкреслюючи роль традиційного образу як елемента пам'яті культури. З цього погляду його смислова структура доволі складна й багатоаспектна. З одного боку, він зберігає ті визначальні риси, що сформували його як літературний тип, і разом з тим, функціонуючи «як органічна частина синхронного культурного контексту» [114, с. 616], він зберігає можливість подальших трансформацій в наступних культурних епохах.

Образ Гамлета за всю свою літературну історію зазнавав нерідко протилежних інтерпретацій – від цілковитої апології (особливо в епоху романтизму) до повного заперечення (Євген Маланюк, Дмитро Донцов, Микола Бажан), однак у модерну добу репрезентована ним культурна концепція набуває нових смислових вимірів, адже «гамлетизм стає однією з основних ознак XX століття, певним екзистенціальним явищем, яке характеризує епоху» [51, с. 68]. Про швейківську модель говорять здебільшого в контексті образів крутія чи простака, власне, теж універсальних літературних типів, тому чи не в кожній національній літературі можна знайти певні референції до гашеківського персонажа. Однак якщо гамлетівська культурна парадигма в українському контексті виглядає зрозумілою, то перегуки зі Швейком тут не такі значні[1].

Образ кумедного вояка в українській літературі подекуди трапляється (Роман Купчинський, Юрій Тис-Крохмалюк), проте він здебільшого ґрунтується на традиціях українського бурлеску. Притаманне гашеківському персонажеві іронізування над імперією та її дискурсом влади в українському контексті майже повністю зникає. І смішний лицар Цяпка у Романа Купчинського, й Селепко Лавочка в Юрія Тиса-Крохмалюка – насамперед гумористичні образи, що в культурному вимірі наближаються

[1] Літературознавець Р. Семків із гашеківським персонажем зіставляє образ Цяпки з поеми Романа Купчинського «Скоропад» [168]. І хоча дослідник акцентує увагу не стільки на типології, скільки на проблемах поетики, схоже, це одна з небагатьох розвідок, в якій робиться спроба відшукати такі референції в українській літературі.

радше до типу Енея в українській версії – простака-гульвіси, який згодом, пройшовши через низку своєрідних ініціацій, поступово стає справжнім воїном із власним кодексом честі. Щоправда, у випадку «Щоденника національного героя Селепка Лавочки», автор якого, безперечно був знайомий із гашеківським текстом, спостерігається виразна стилізація останнього, проте сюжетна лінія «блазень-імперія» тут майже не розкривається[1]. Зрештою, мотив швейкіани в його найхарактернішому, іронічному вияві може реалізуватися й поза мілітарним контекстом, як це помітно у творчості Ольги Мак.

Нерідко різні світоглядно-культурні моделі, репрезентовані відповідними художніми образами-типами, мають спільні точки дотику, оскільки становлять літературні складові культурного коду, зокрема і європейського (Гамлет, Фауст, Дон Кіхот). Приміром, певний зв'язок між гамлетівською і дон-кіхотівською матрицями відзначає А. Нямцу [142, с. 51]. На семантико-смислові перегуки між Фаустом і Гамлетом вказує В. Кейс, стверджуючи, що ці літературні типи є «двома сторонами однієї медалі» [76]. Нерідко такій смисловій контамінації сприяє й власне авторська інтерпретація репрезентованих традиційними образами культурних смислів. Зокрема, своєрідне змішування образів Фауста і Мефістофеля спостерігається в поезії Івана Світличного.

Актуалізація двох різних культурних моделей – гамлетівської та швейківської – спостерігається в прозі Ольги Мак, насамперед у її повісті «Чудасій». Як помітно далі з тексту, ці традиційні образи в авторки на рівні сюжету виконують функцію своєрідного культурного повідомлення, що потребує певного розкодування.

---

[1] Українським Швейком персонажа Юрія Тиса-Крохмалюка еміграційна преса називала неодноразово. Однак у такій інтерпретації помітне явне надужиття. По-перше, головний герой воює в складі української дивізії «Галичина», і ця сюжетна деталь суттєво обмежує можливості іронії. Якщо з самих вояків, вчорашніх «гречкосіїв», мешканців глухих галицьких сіл і провінційних містечок та й із себе самого в тому числі він ще залюбки сміється, то, власне, з війська в цілому й мілітаризму як такого ні персонаж, ні автор іронізувати не наважуються. По-друге, любов до жартів і безглуздих пригод, як і надмірна балакучість, ще не роблять його іронічним спостерігачем, і в цьому плані він, безсумнівно, далекий від гашеківського персонажа.

Авторка вибудовує нетипову в українській літературі концепцію персонажа й не лише тому, що звертається до образу дивака в тоталітарному контексті, а це, безумовно, надає йому додаткових смислових конотацій. Дивакуватість головного героя повісті Олекси Уха виявляється свідомо обраною стратегією саморепрезентації в умовах світоглядного конфлікту з системою і ширше – зі світом. Відтак ситуація удаваного (симульованого) дивацтва-божевілля набуває в повісті «Чудасій» першорядного значення, що зумовлює певні референції як до швейківської, так і до гамлетівської моделей.

Гармонія світу в персонажа порушується ще на рівні родини (особистого простору). Викривлені взаємовідносини в інтернаціональній сім'ї, конфлікт ментальностей, ціннісних систем, своєрідна криза ідентичності викликають чіткі аналогії з загальносуспільними процесами й провокують роздуми щодо деформації світопорядку в цілому. Ситуація, яку переживає Олекса Ухо, ще не цілком гамлетівська, однак певне підґрунтя для актуалізації цього метатипу в тексті все ж сформовано.

Власне, персонаж, який постійно перебуває в ситуації буттєвого та культурного пограниччя, у певному розумінні теж повинен відповісти на питання «бути чи не бути?», яке, зважаючи на тоталітарний контекст, набуває нової екзистенційної глибини й стосується далеко не лише його самого. Однак оточення Олекси, як, приміром, його батько чи приятель Павло Омельченко, розуміє контекст цього запитання по-різному, а часто й узагалі уникає якоїсь чіткої відповіді на нього. Персонаж-інтелектуал у своєму баченні світу залишається одинаком, і відповіді на екзистенційні виклики свого часу змушений шукати сам. Олекса Ухо обирає нетиповий шлях: перманентний стан «межовості», в якому він перебуває, зумовлює відповідну для цього світоглядну позицію, й імідж маргінала-дивака виявляється для цього найбільш зручним.

Імітація божевілля певною мірою відсилає до гамлетівського контексту, однак персонаж повісті «Чудасій» не надто схильний до

надмірного теоретизування, а сконструйована ним маска майже всуціль іронічна, й характер цієї іронії дещо інший, ніж у шекспірівського героя. Елементи грайливої пародійності, блазнювання, гротескного змішування світоглядних та асоціативних площин, удаване нерозуміння світу та його стереотипів – такий вкрай несерйозний контекст насправді становить ретельно продуману стратегію й не лише з огляду на потреби якогось самозахисту, оскільки навіть у такому прикиданні Олекса Ухо завжди діє на межі ризику. Персонаж вкладає в цей імідж власну систему смислів. Постать блазня в тоталітарному світі – аж надто вимовний образ, і одними лише мотивами самозбереження його інтерпретація не вичерпується.

Олекса Ухо з легкістю виходить переможцем навіть у тих ситуаціях, які іншим здаються цілковито безнадійними, при цьому ніби навмисно демонструючи непередбачувані в тоталітарному світі реакції – сміх, сарказм і блазнювання. Спочатку він намагається перехитрити систему, граючи за її правилами, і таки виборює собі соціальний статус незалежного від родини працівника, а разом з ним і право стати студентом. Надалі свої відносини з режимом він вибудовує в доволі незвичний спосіб, по-блазнівськи перевертаючи владні ієрархії. Олекса вміло використовує особисті слабкості місцевих чиновників, про які опановане страхом суспільство не наважується зайвий раз згадувати, і всесильні представники влади на подив усім перетворюються на звичайнісіньких вуличних хуліганів з вельми смішним і непрезентабельним виглядом. Так само смішною і недоладною в очах оточення він виставляє таємну співробітницю спецслужби, а його химерні фантазії про машину часу взагалі становлять саркастичний образ найвищого керівництва держави.

Той же принцип перетворення страшного на смішне став початком «домашньої революції» в родині Олекси. Персонаж раптово зміщує кут зору, і на завжди агресивну Єлизавету Ухову (уособлення імперської влади в родинному оточенні) з її авторитарним стилем поведінки та непомірними претензіями на одноосібне верховенство в родині, жінку, відому в усій окрузі

своєю скандальною репутацією та підвищеною конфліктністю, що в очах оповідача Павла Омельченка виглядала «як ілюстрація з казки про Бабу Ягу» [123, с. 136], наводячи цим жах на нього й усе оточення, неможливо дивитися без сміху: «Подивіться на себе в дзеркало і тоді скажіть, яка з вас власть?!» [123, с. 137 – 138]. Ефект виявляється несподіваним, і старша Ухова змушена визнати свою поразку.

Витворена головним героєм твору маска дивака прямо співвідносить його з образом, значно ближчим до культурних реалій ХХ століття, – образом Швейка. Власне, постать Олекси-чудасія в багатьох ситуаціях перегукується з персонажем Ярослава Гашека, насамперед у площині дуже своєрідного, парадоксального і непередбачуваного, але тим і успішного протистояння людини з імперією.

Швейк, по суті, репрезентує в літературі та культурі своєрідний «комплекс уцілілого», надаючи йому при цьому позитивного та життєствердного значення і не переобтяжуючи травматичним досвідом доби. До великої міри це стосується і героя повісті «Чудасій». Олекса Ухо в цьому плані – один із небагатьох персонажів української еміграційної літератури, якому вдалося уникнути образу жертви і цим зберегти креативний потенціал власного мислення.

Попри різні хронологічні та культурні контексти, літературні персонажі Ольги Мак і Ярослава Гашека в багатьох аспектах дуже схожі. Витворені ними маски є своєрідними стратегіями буття в абсурдному світі, а шлях пасивного опору в обох персонажів нерозривно і органічно поєднаний з модусом іронічності, що в межах цілковито позбавленої почуття гумору системи робить цей спротив напрочуд ефективним.

Однак чудасій Ольги Мак, попри виразну світоглядну спорідненість зі згаданим літературним персонажем, водночас помітно від нього відрізняється. Сама постать Швейка та весь сюжет його мандрів у контексті війни й мілітаризму становить саркастичне заперечення модусу героїчного. Персонаж Ярослава Гашека обирає позицію «позазнаходження» щодо історії,

вірніше, автор сам ставить його в таку позицію, зазначаючи: «А що як раціоналізація перебігу подій, тобто сприймання їх як наслідку розумного поводження, – не більш ніж містифікація? А що як історія просто дурепа?» [97]. Натомість Олекса Ухо серед свого оточення вирізняється дуже добрим аналітичним мисленням та відчуттям історичного часу, і позиція стороннього спостерігача для нього є дуже незручною. Не чужий для нього й модус героїчного, щоправда, для цього персонаж мусить іноді дистанціюватися від маски дивака, а згодом і взагалі її позбутися. До того ж образ бравого вояка Швейка нерідко виконує роль літературної маски для самого автора, що допомагає йому побудувати модель іронічно-сатиричної наратії. У випадку Ольги Мак авторська маска не виключена, проте у повісті «Чудасій» вона більш індивідуалізована, і її персонаж здобувається на власний голос.

Таким чином, стратегії маскування обох персонажів великою мірою відмінні, і в цьому контексті можна говорити про певне переосмислення Ольгою Мак літературного досвіду «швейкіани». Зрештою, гамлетівська культурна модель у цьому контексті нікуди не зникає – Олекса Ухо навіть у відверто блазнівській поведінці переживає самотність, розчарування в людях та екзистенційне відчуження.

Маска-образ дивака для Олекси Уха виявляється непоганою іронічною стратегією, однак персонаж, схоже, від початку орієнтувався на її тимчасовість. Надалі в ньому дедалі більше помітна втома від витвореного образу. Артикульовані ним іронічні смисли, попри всю їх неоднозначність, мають цілком конкретний підтекст, який, проте, залишається незрозумілим в оточенні персонажа, а це тривалий час унеможливлює для останнього пряму дію, тобто безпосередній опір системі. З точки зору культурних архетипів, Гамлет уже не вагається, а навпаки, бажає якнайшвидше діяти, навіть більше – він від початку впевнений у своїй перемозі, однак, з одного боку, він тепер усвідомлює, що зусиль одиниці недостатньо, а з іншого – помічає той фатальний для нього розрив із власним поколінням, який не дає йому жодного шансу сформувати певне коло однодумців для ефективного

спротиву абсурдності тоталітарного світу. Той факт, що до прямих дій він вдається вже після інсценізації власної загибелі – якнайрадикальнішого розриву зі своїм блазнівським іміджем, тобто цілковито змінивши своє власне обличчя, – аж надто показовий у цьому плані.

Через те повною мірою реалізувати світоглядну й культурну парадигму «швейкіани» Олексі перешкоджає внутрішня напруга між «обличчям» і «маскою», яка призводить до того, що він узагалі позбувається останньої та радикально змінює свою життєву стратегію. Метафорична, по-суті, втеча від світу, яку пропонує Швейк (і його автор), у персонажа повісті «Чудасій» згодом змінюється втечею аж надто буквальною, і в цьому контексті образ монаха Онисифора стає прямою артикуляцією власного «Я» Олекси Уха.

Поза іронічною стратегією персонаж повісті «Чудасій» продовжує власні рефлексії над проблемами свого часу, вибудовуючи доволі чітку світоглядну концепцію. Олекса майже не висуває звинувачень до імперії, вони розуміються самі собою, однак не становлять окремого дискурсу. Більшість претензій персонаж висуває не до владних інституцій, а до своїх-таки земляків-інтелектуалів, які в ситуації тотального жаху, спровокованого голодом і репресіями, тихцем обурюються, вигукуючи скарги на адресу імперського центру і ледь не всього світу загалом. Коли, приміром, Павло Омельченко скаржиться Олексі на те, що від такої напруженої атмосфери у нього щоночі з'являються галюцинації, і він, найімовірніше, довго цього не витримає, то останній своїм наполегливим «ну, а далі» зовсім не випитує подробиці емоційно-духовного чи психічного стану свого приятеля, а навпаки, доволі прозоро натякаючи на те, що той ризикує потрапити в полон цілковитої безглуздості існування (Павло, попри все, продовжує в цій атмосфері вивчати продихи в тютюновому листі), таким чином намагається вивести його на інший рівень мислення, спонукаючи шукати вихід із ситуації. Павло ж, заглиблений у власні страждання, цього імпульсу не помічає і, своєю чергою, звинувачує Олексу в холоднокровності й бракові розуміння. Відтак діалогу не відбувається, відповідно, й надії на

порозуміння теж примарні. Олекса Ухо в цьому контексті залишається чи не єдиним, хто здатен осмислювати свою буттєву ситуацію, а не жахатися її, як переважна більшість його знайомих. Однак персонаж втрачає те інтелектуальне середовище, в якому могли б артикулюватися екзистенційні смисли, а це неминуче обертається втратами для нього самого. Дидактичні, а подекуди майже доктринерські інтонації, що з'являються в нього згодом, беруть початок саме звідси, з цього світоглядного розходження зі своїм поколінням, з втрати (чи радше невиробленості) спільної мови з ним, бо й через двадцять років він змушений буквально розтлумачувати Павлові те, що для нього є абетковою істиною.

Загалом і той жест демаскування, який Павло майже силоміць вириває в Олекси, приховує багато невисловленого прямо. Оповідача збиває з розуміння все та ж химерна багатогранність його друга. Неймовірні легенди про перебування Олекси в підпіллі та його участь у русі опору спочатку дивують співрозмовника, згодом захоплюють його, однак Павло ні в той момент, ні до цього не зауважував, що Олекса за психотипом насправді зовсім не воїн, хоча й надзвичайно успішно й не без героїзму може виконувати цю роль. Зрештою, колишній дивак сам зізнається, що зброю брав до рук лише з необхідності [123, с. 202]. Олекса Ухо насамперед інтелектуал, особистість рефлективного типу, і куди більш природним для нього заняттям є продукування смислу (навіть найнаївніші й найбільш безпосередні його фантазії про повалення режиму передбачали передусім трансформацію свідомості своїх сучасників, а силовий опір, з його погляду, – тільки кінцева фаза цих задумів). Оскільки зі своїм поколінням цей обмін вартостями у персонажа не склався, то і його бажання викладати в монастирській школі, тобто спроба таким чином налагодити зв'язок з молодшою генерацією, не виглядають дивними.

Гамлетівська непрактичність – риса, яка стосується радше Павла Омельченка, Олекса ж її успішно уникає. Проте після еміграції, коли зникає пряма небезпека для них обох, перший все більше наближається до

образу пересічного обивателя, другий, попри всі розчарування, продовжує рефлектувати, і смислові референції до шекспірівського героя набувають тут усе більшої виразності. Олекса з помітним категоризмом стверджує, що, незважаючи на всі свої реальні чи удавані дивацтва, божевільний насправді не він, а тоталітарне суспільство з його заідеологізованістю, перевернутими цінностями й повним інтелектуальним безсиллям: «Там взагалі всі божевільні […] Всі з поважним виглядом роблять очевидно безглузду роботу або виснажуються, затягаючи ще сильніший зашморг на власній шиї. Чи це не божевілля?!» [123, с. 210]. Загалом у персонажа, що репрезентує в тексті гамлетівський тип, помітне сприйняття світу вже не як в'язниці, а суцільної божевільні. Зауваження Павла, що повоєнна геополітична обстановка змінилась, і сфера впливу тоталітаризму значно розширилася, викликають у того ще гострішу реакцію: «Божевільних тепер стало вдвоє більше, але мене це ні в чому не переконує, а якраз навпаки!» [123, с. 211]. До певної міри такі міркування становлять своєрідну версію гамлетівського «час звихнувся», щоправда, тут герой-резонер усвідомлює обмеженість власних зусиль для того, щоб його виправити, однак не виключає такої можливості в цілому.

Назагал персонажеві певною мірою вдається знайти власне місце у світі («Мені найбільше там подобається, де я почуваю себе найбільше потрібним» [123, с. 202]), але аж ніяк не нову батьківщину, і така ситуація тільки сприяє внутрішній суперечливості Олекси, притаманній йому і після того, як він позбувся гротескно-іронічної маски дивака. Розчарувавшись у людях, він, однак, не стає мізантропом. Відстоюючи внутрішню свободу, персонаж водночас вдається до самообмежень. Намагаючись за будь-яких обставин зберегти цілісність мислення, Олекса не може подолати певних протиріч власного світогляду й характеру (відлуння конфлікту «маски» та «обличчя» спостерігаються й у фіналі твору). Невловимий для світу, він, проте, залишається дуже вразливим у всьому, що стосується втраченої батьківщини. Така парадоксальність образу Олекси Уха притаманна йому за

суттю, що не в останню чергу зумовлює поєднання в ньому вже згаданих культурних типів.

Таким чином, у повісті Ольги Мак «Чудасій» відбувається своєрідна контамінація двох культурних моделей – гамлетівської та швейківської. Перегуки між ними виникають як результат внутрішньої парадоксальності, гетерогенності персонажа-резонера. У світоглядно-філософському вимірі він цілком може ототожнюватися з гамлетівським дискурсом, окремі аспекти якого великою мірою характерні для українського культурного контексту. Водночас персонаж уникає нерішучості останнього, і «швейкіана» в цьому плані стає для нього найбільш зручною стратегією не лише для саморепрезентації, а й для інтелектуального спротиву тоталітарним тенденціям свого часу.

Висновки до розділу IV

Отже, іронічність у прозі Ольги Мак постає одним із основних чинників наратії та певним принципом мислення загалом, через те вона нерідко витворює окремий іронічний дискурс із розгалуженою системою як вербальних, так і екстралінгвістичних елементів, що передбачає певну стратегію інакомовності. Іронічні інтенції авторки нерідко становлять своєрідну інтелектуальну концепцію, тому потребують широкого контексту прочитання з урахуванням також інтертекстуальних зв’язків.

Визначальною в цьому дискурсі стає постать іронічного суб’єкта, роль якого в прозі Ольги Мак покладається на нетипового персонажа з дуже своєрідним типом світобачення. Свідомо обираючи для себе шлях смислової дегероїзації та конструюючи специфічну маску маргінальної особистості (дивака, божевільного, циркового блазня тощо), він отримує в тексті особливий статус, нерідко набуваючи при цьому ознак резонера. У цьому контексті простежується також смислова неоднорідність такого

літературного типу, оскільки він виступає тут одночасно і суб'єктом, і об'єктом іронії.

Іронічний дискурс персонажа-маргінала демонструє підкреслено індивідуальний характер мислення та стосується насамперед світоглядних стереотипів свого часу. Конструювання персонажем-іроніком химерно-буфонадної поведінкової моделі на концептуальному рівні становить смислову деконструкцію мовно-ідеологічної системи тоталітарного світу. Так, у повісті «Куди йшла стежка» персонажі за допомогою удавання та клоунади пародіюють підкреслену серйозність владних інституцій, несподівано ламаючи їх зазвичай абсурдну та безглузду логіку. Безпосередня деконструкція мови влади простежується в образі напівбожевільного вояка з роману «Проти переконань», який за допомогою переважно екстралінгвістичних засобів ставить офіційні риторичні форми у вкрай несерйозний контекст. Буфонада дивака в повісті «Чудасій» виставляє в карикатурному світлі самі владні інституції та їх представників, завдяки чому елементи тогочасного ідеологічного дискурсу в цьому контексті стають цілковитими нісенітницями.

Іронічний дискурс у прозі Ольги Мак включає елементи акторської майстерності персонажів. У повісті «Чудасій» проблема «публіки», навіть якщо вона складається лише з кількох осіб, постає особливо важливою. Іронія персонажа становить своєрідну комунікативну стратегію, що передбачає певного адресата, здатного безпомилково розшифрувати її приховані смисли. Те, що адресат виявляється абсолютно неготовим упізнати справжній зміст іронічного повідомлення, зумовлює порушення такої комунікації, що згодом призводить і до відмови від неї. Функції відчитання іронічних смислів у цьому випадку покладаються на читача, однак на рівні сюжету це ще більше посилює маргінальний статус такого персонажа.

Химерність та парадоксальність стають визначальними рисами іронічного суб'єкта в прозі Ольги Мак, що простежуються майже в усіх текстах авторки, проте в повісті «Чудасій» вони, зважаючи на свідому

стратегію маскування, стають особливо помітними. Маска в цьому творі репрезентує своєрідний соціальний тип, зокрема постать дивака, що загалом у літературній історії має доволі тривалу традицію й становить дуже вимовний в культурному сенсі образ.

Стратегія маскування в повісті «Чудасій» постає водночас шляхом відстоювання персонажем внутрішньої свободи й незаангажованості мислення, а також формою інтелектуального спротиву, що полягає в здатності діяти всупереч абсурдній логіці тоталітарного світу. Маска-образ дивака для персонажа становить демонстративне порушення соціальної норми та іронічне викриття стандартизованої моделі «нормальної» людини, яка виявляється нездатною адекватно реагувати на виклики свого часу. Контрастність маски в повісті «Чудасій» зумовлена одночасним поєднанням у ній образів дивака, простака, блазня та певною мірою пустуна-витівника з крутійськими інтонаціями. Все це надає іронічному суб'єктові виразно гротескного характеру, що лише посилює його внутрішню гетерогенність.

Така неоднозначна стратегія маскування в повісті включає також інтертекстуальні взаємозв'язки. Смислові референції до традиційних літературних образів підкреслюють концептуальний характер авторського іронічного дискурсу. Ситуація симульованого божевілля, витворена персонажем-резонером, певним чином актуалізує як гамлетівський, так і швейківський контексти. Щоправда, доволі нетипова концепція персонажа в повісті «Чудасій» помітно модифікує обидві культурні моделі.

Таким чином, модус іронічності в художній картині світу Ольги Мак на світоглядному рівні становить цілісну філософсько-інтелектуальну концепцію. Широкий смисловий контекст авторської іронії великою мірою виводить її поза межі суто риторичного функціонування і перетворює її на певний естетичний принцип. Іронічність у текстах письменниці виступає вагомим елементом поетики та в певному розумінні стилетвірним чинником.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Таким чином, художньо-філософське мислення Ольги Мак ґрунтується на екзистенційно-антропологічній домінанті, яка великою мірою визначає зміст та основні структурно-смислові аспекти авторської моделі світу, а також певним чином зумовлює стильову манеру письменниці.

Осмислення певного темпорального контексту, історичного досвіду покоління становить основний зміст художньо-історіософської концепції Ольги Мак. Інтерпретація авторкою історичної дійсності в екзистенційній площині, зокрема в контексті особистого переживання чи культурного досвіду певної генерації, зумовлює її інтроспективне бачення і, відповідно, безпосередньо актуалізує питання її внутрішнього смислу та спрямованості. У рамках такого сприйняття та розуміння історії можливе розкривання інших смислових площин структурованого таким чином життєсвіту – ціннісно-смислових, соціокультурних тощо. Потрактована в такий спосіб історія перестає бути системою суто зовнішніх взаємозв’язків, незмінним потоком всевладних обставин чи набором культурних артефактів і набуває виразного онтологічного значення.

Інтерпретація авторкою історії в рамках переживання та досвіду актуалізує в її художньо-філософській концепції категорію індивідуальної та культурної пам'яті. Історичний контекст в особистісному сприйманні, як він постає в романі «Проти переконань», повістях «Чудасій» і насамперед «Куди йшла стежка», де контамінація особистої і загальної історії особливо помітна, витворює особливий ракурс бачення світу, в якому історія постає як зв'язок поколінь, а світоглядні рефлексії персонажів щодо її спрямованості включають насамперед культурні смисли цього зв’язку.

В еміграційній літературі схожим чином цю проблему трактували Василь Барка («Рай»), Докія Гуменна («Скарга майбутньому»), Леонід Лиман («Повість про Харків»). У прозі Ольги Мак таке світосприйняття авторки й персонажів включає проблему пам'яті в особистісному та загальнокультурному значенні, що зумовлює своєрідність художньо-

історіософської моделі письменниці. Так, наратор у текстах авторки, насамперед гомодієгетичний, як у повістях «Чудасій» та «Куди йшла стежка», виступає безпосереднім учасником зображуваних подій, відповідно, він конструює свою історію за принципом спогаду. Відтак вона визначає зміст його індивідуальної пам'яті, яка, своєю чергою, допомагає йому структурувати оповідь. У романі «Проти переконань» та повісті «Каміння під косою» постать персонажа-оповідача відсутня, однак принцип художнього осмислення дійсності тут до певної міри схожий: історичний контекст фіксується в досвіді покоління і таким способом включається в структуру оповіді. Отже, категорія пам'яті виявляється тут на внутрішньотекстовому рівні.

З іншого боку, послідовна репрезентація авторкою в художньо-образній формі пам'яті покоління, визначеної відповідним внутрішнім досвідом, дозволяє говорити в цьому контексті не лише про локальну, комунікативну пам'ять, але й у певному значенні про пам'ять культурну. Структурно-змістовим компонентом останньої, поряд із історичним типом світосприймання, в прозі Ольги Мак виступає також міфологічна свідомість. Взаємна трансформація цих двох моделей мислення в межах певного соціокультурного контексту найбільшою мірою простежується в романі «Жаїра».

Важливим аспектом художньо-історіософського мислення Ольги Мак постає проблема національно-культурної самототожності, яка майже в усіх текстах авторки набуває філософського виміру. У повісті «Чудасій» вона висвітлюється в контексті культурного пограниччя та протистояння ідентичностей. Складний процес самоідентифікації, що здійснюється персонажем у цих умовах, супроводжується глибокими філософськими рефлексіями з цього приводу, які нерідко полемізують із традиційними концепціями ідентичності. У ситуації чітко вираженої межовості – культурної та екзистенційної – ставляться під сумнів чимало відомих раніше сталих чинників національної самототожності, зокрема етнічний і

територіальний, які у світлі нових обставин великою мірою стають відносними. Питання національного самоусвідомлення в Ольги Мак фактично означає своєрідний пошук людиною екзистенційної істини щодо себе самої.

Індивідуально-вольовий чинник самоідентифікації, репрезентований в повісті «Чудасій», певним чином відсилає до модерного типу мислення, однак цей принцип самототожності при цьому зазнає модифікацій. Оскільки сам вибір особистістю конкретної моделі ідентичності тут цілковито заперечується, то спроба вирішення персонажем твору власної національно-культурної належності водночас супроводжується пошуком хай і нового, проте також сталого чинника самоідентифікації. Однак, незважаючи на це, у повісті «Чудасій» все ж простежується конструювання особистісної ідентичності шляхом відновлення розірваних культурних зв'язків. Через те національна ідентичність у художній концепції авторки трактується як феномен культури.

Релігійно-філософські домінанти в прозі Ольги Мак постають ще однією складовою авторської художньої моделі світу, яка чи не найбільшою мірою простежується в романі «Проти переконань». У тексті протиставлено два способи світосприйняття – релігійний і раціоналістично-позитивістський, представлені відповідними образами-персонажами. Діалог і протистояння цих світоглядних концепцій, як і особисті історії їх репрезентантів, становлять одну з основних сюжетних ліній роману. Виражені в тексті міркування про релігію та матеріалістичний світогляд – це не теоретичні дискусії, а насамперед особистісні інтелектуальні рефлексії та інтуїтивні прозріння, при цьому так чи інакше враховується сучасна персонажам соціокультурна площина, від якої вони значною мірою відштовхуються у своїх роздумах. Обидві світоглядні позиції авторка висвітлює в екзистенційному ключі, і саме в такому ракурсі здійснюється їх зіставлення.

Представлена в романі раціоналістична світоглядна модель базується на розумінні світу як складної системи винятково видимих елементів. Відтак

у свідомості її носія-репрезентанта переважає настанова на очевидність і логічну доказовість. Переважно риторичний характер вираження зумовлює ще одну її сутнісну рису – вербальне опредметнення світу. Драма свободи в цьому випадку виявляється особливо виразно – всуціль детерміністичний принцип мислення не допускає і не передбачає її взагалі. Через те втрачає значення уся важлива для людини смислова вертикаль, що водночас у такій системі поглядів призводить до знецінення індивідуальності загалом.

Свідоме відкидання вищих (надособистісних) смислів, як це відбувається з одним із персонажів роману «Проти переконань», ставить екзистенцію в позицію постійного і повсюдного існування всупереч – вищим силам, світоглядним позиціям Іншого, що теж породжує фанатичну нетерпимість, хоч і в суто світському розумінні, зрештою, всупереч собі самій. Внутрішнє самозамикання й інтелектуальний егоцентризм зумовлюють певні викривлення свідомості й спотворення багатьох фундаментальних для людського буття понять. Заперечення трансцендентних смислів викликає пошуки рівноцінної їм світоглядної альтернативи, однак це, натомість, призводить до всуціль штучного конструювання цінностей та породження химерних фантомів, домінування абстрактно-риторичного мислення. Представлена в романі «Проти переконань» раціоналістична картина світу вкрай скептична, а то й узагалі песимістична. Побудована на різних, часто суперечливих філософських роздумах і рефлексіях, вона в підсумку зазнає цілковитої поразки.

Релігійна модель мислення в романі «Проти переконань» не менш динамічна у світоглядному плані, щоправда, цей динамізм має свої особливості. Такий тип світобачення спочатку майже не містить якихось виразних інтелектуальних рефлексій і за своєю суттю великою мірою є стихійним, що теж надає йому помітної суперечливості. Загальна містерійність світовідчуття в персонажа, що представляє цю концепцію, нерідко може поєднуватися з певними світоглядними авторитетами. Згодом спроба перейняти інші авторитети, зовсім не пов’язані з релігійною

свідомістю, й орієнтація на раціонально-матеріалістичні принципи мислення поглиблюють внутрішній конфлікт персонажа, зумовлюють його екзистенційну кризу, а далі – відмову від авторитетів загалом. Повернення до релігійного світовідчуття відбувається вже на більш глибокому рівні внутрішнього світу, коли центральні смислові пласти релігійного світогляду віднаходяться шляхом власних філософсько-екзистенційних рефлексій. Персонаж, який репрезентує в романі цю художньо-філософську модель, надалі шукає не зовнішніх авторитетів, а власної причетності до смислоструктури світу.

Релігійно-філософські домінанти авторської художньої концепції включають осмислення феномену трансцендентності в антропологічному вимірі, а в зв'язку з цим – конструювання відповідної моделі персонажів. Художньо-філософська парадигма мислення Ольги Мак найбільш близька до екзистенціального розуміння поняття трансценденції – як певного подолання людиною світу повсякденності й власних меж буття, встановлення індивідуального зв'язку з надособистісним, самоздійснення людини в сфері свободи. Онтологічно-екзистенційне обґрунтування свободи в прозі авторки зумовлює її розуміння насамперед як проблеми смислу, що вкорінена у сфері надособистісного. У цьому контексті трактується питання буттєвої автентичності людини. Пошуки особистої свободи персонажами повістей «Чудасій», «Куди йшла стежка» та роману «Проти переконань» означають віднаходження ними унікальних буттєвих смислів. Таким чином, людина в прозі Ольги Мак принципово не визначається ззовні, в контексті розрізнених обставин, попри все виразніші претензії останніх на тотальність. Виміри її внутрішнього світу знаходяться насамперед у ній самій. Звідси послідовна відмова авторки від типізації образів. Кожен її персонаж, попри те, що належить до середовища так званих «звичайних» людей, насправді постає унікальною особистістю з власним внутрішнім досвідом та буттєвою ситуацією.

Художня модель світу Ольги Мак не позбавлена іронічності у світоглядному розумінні – вона ж і стає в цьому плані ще одним аспектом творчого мислення авторки, який зумовлює відповідний стиль оповіді. Іронія в прозі Ольги Мак набуває концептуального значення, що значною мірою виводить її за межі суто риторичного функціонування. Іронічність в авторській художній моделі постає своєрідним стилем мислення, певною інтелектуальною концепцією, що виражається в стратегії інакомовності. Відтак вона потребує прочитання на рівні макротексту, що не виключає також врахування інтертекстуальних взаємозв'язків.

Носієм-репрезентантом авторських іронічних інтенцій виступає особливий персонаж концептуального плану, який має ознаки протагоніста чи резонера і може витворювати в рамках художнього тексту власний іронічний дискурс. Вдаючись до своєрідної стратегії маскування, що в окремих творах означає удавання певного маргінального типу, як-от дивака-напівблазня, божевільного тощо, він свідомо проходить процес смислової дегероїзації, що надає йому в тексті особливого статусу. Цим зумовлена його внутрішня гетерогенність, адже він виступає тут одночасно і суб'єктом, і об'єктом іронії.

Парадоксальність мислення персонажа-іроніка в прозі Ольги Мак зумовлена не лише цією гетерогенністю, але й самими принципами конструювання іронічного дискурсу. Його втручання в реалії довколишнього світу всуціль химерні й непередбачувані, і персонаж при цьому обирає не прямий спротив системі, а своєрідну тактику буфонади, інтелектуальної провокації, спрямовану проти панівного в тогочасному історико-культурному контексті культу сили та відповідної логіки світосприйняття.

Така смислова неоднорідність постаті персонажа-іроніка простежується майже в усіх текстах Ольги Мак, однак у повісті «Чудасій» вона, з огляду на свідому стратегію маскування, стає особливо виразною. Образ маски в літературному тексті найчастіше пов'язаний із театральним хронотопом та ігровим контекстом, стаючи потужним чинником художньої

умовності. Нерідко він набуває вагомого значення на індивідуально-психологічному рівні чи в рамках екзистенційної парадигми творчого мислення. Водночас маска, що в такому випадку постає для персонажа своєрідним посередником у його міжособистісній комунікації зі світом, виступає також певним соціокультурним маркером. Прийом маски, що в українській літературі ХХ століття нерідко пов'язаний із принципами гри та театральності (Майк Йогансен) чи репрезентує на екзистенційному рівні певні моделі існування людини (Микола Хвильовий, В. Домонтович, Ігор Костецький), у художньо-філософській концепції Ольги Мак стає виразною іронічною стратегією.

У повісті «Чудасій» маска є виразником своєрідного соціального типу, а саме образу дивака, культурні конотації якого, зокрема критико-аналітичні функції, особлива перспектива бачення, принципова інакшість, до певної міри зумовлені маргінальним щодо суспільства статусом, виявляються дуже сприятливими для конструювання іронічного дискурсу. Проблема персонажа-дивака, маргінала-напівблазня в тоталітарному контексті є незвичною для української літератури цього періоду.

Гротескний характер такого образу посилюється смисловою контрастністю маски, в якій одночасно поєднано образи дивака, блазня, дурня-простака та певною мірою крутія-витівника, що створює можливість для персонажа бути інакомовним у багатьох ситуаціях. Основний принцип дії цієї іронічної моделі – перетворення страшного на смішне – дозволяє зміщувати ракурс бачення, полемізувати з усталеними точками зору, а в рамках тогочасного культурного контексту окреслювати цілу низку прихованих смислів.

Прийом маскування в повісті «Чудасій» актуалізує також інтертекстуальні взаємозв’язки, що виражаються в залученні до тексту культурних смислів, пов’язаних із традиційними літературними образами. Так, представлена у повісті ситуація удаваного божевілля зумовлює певні референції як до шекспірівського, так і до гашеківського контексту. Зокрема,

порушення внутрішньої гармонії персонажа на рівні особистого простору, що проектується на загальносоціальний контекст, сприйняття світу як суцільної божевільні, фатальний розрив із власним поколінням, екзистенційна відчуженість – все це створює цілком виразне підґрунтя для реалізації гамлетівської моделі.

Іронічний дискурс, який репрезентує своєрідну стратегію буття в абсурдному світі й часто вибудовується на блазнівських інтонаціях, смисловому перевертанні владних ієрархій та деконструкції ідеологічної системи, прямо співвідносить чудасія Ольги Мак із гашеківським персонажем. Щоправда, образ дивака в авторки аж ніяк не пов'язується зі швейківським позазнаходженням щодо історії, та й загалом мотиви «швейкіани» поза мілітарним контекстом, як і виразний конфлікт маски і обличчя в повісті «Чудасій», тут дещо видозмінюють цю культурну парадигму. Така доволі складна система літературно-типологічних взаємозв’язків витворює незвичну концепцію персонажа, що й зумовлює різнорівневу смислоструктуру репрезентованого ним іронічного дискурсу.

Отже, художньо-філософські виміри прози Ольги Мак інтегрують низку смислових, інтелектуальних та культурних особливостей, що виявляються як на внутрішньотекстовому рівні, так і на рівні архітектоніки 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. Літературно-естетична парадигма іронічності в цьому контексті також має виразну філософсько-інтелектуальну мотивованість і на рівні поетики великою мірою визначає своєрідність індивідуального стилю авторки. Таким чином, попри традиційну у формальному плані манеру письма, творчі

інтенції Ольги Мак, як і загалом її художньо-естетична концепція, в основних своїх виявах виразно резонують як з українським літературним контекстом ХХ століття, зокрема й еміграційним, в якому інтеграція літературного й філософського дискурсів була однією з провідних тенденцій, так і з європейським та світовим, насамперед у рамках екзистенціальної літературно-філософської парадигми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; пер. з нім. – К. : Основи, 2002. – 518 с.

2. Андерсон Б. Уявлена спільнота / Б. Андерсон // Націоналізм : Антологія. – 2-е вид. / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 333 – 342.

3. Андієвська Е. Геростратри : роман / Емма Андієвська. – Мюнхен : Сучасність, 1971. – 500 с.

4. Андієвська Е. Роман про добру людину : роман / Емма Андієвська. – К. : Кобза ; Орій, 1993. – 269 с.

5. Андієвська Е. Роман про людське призначення : роман / Емма Андієвська. – Нью-Йорк ; Мюнхен : Сучасність, 1982. – 454 с.

6. Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія / Стефанія Андрусів. – Львів ; Тернопіль, 2000. – 340 с.

7. Анотована бібліографія української літератури в Канаді. Канадські книжкові видання 1908 – 1985 / Упоряд. Яр Славутич. – 2-е вид., доп. – Едмонтон : Славута, 1986. – 155 с.

8. Антипов Г. От философии к литературе. От литературы к философии / Г. Антипов // Философия и ее место в культуре. – Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1990. – С. 88 – 106.

9. Арон Р. Вступ до філософії історії. Есе про межі історичної об’єктивності / Реймон Арон ; пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. – К. : Український центр духовної культури, 2005. – 580 с.

10. Артюх В. Тяглість історії й історія тяглості: українська філософсько-історична думка першої половини ХХ століття : монографія / В. О. Артюх. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – 266 с.

11. Архипова Л. Апологія мудрості літератури / Л. Архипова // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 37 – 48.

12. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.

13. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман ; пер. с нем. М. М. Сокольской. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

14. Астаф'єв А. Художня історіософія: від М. Костомарова до Є. Маланюка / А. Астаф'єв // Слово і час. – 1997. – № 2. – С. 6 – 9.

15. Багряний І. Людина біжить над прірвою : роман / Іван Багряний. – К. : Школа, 2009. – 320 с.

16. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка / Ю. Барабаш // Слово і час. – 2004. – № 3. – С. 15 – 37.

17. Барка В. Рай : роман / Василь Барка. – Харків : Фоліо, 2009. – 348 с.

18. Барка В. Спокутник і ключі землі: роман-притча / Василь Барка. – К. : Орій, 1992. – 428 с.

19. Бахтин М. Слово в романе / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72 – 233.

20. Бахтин М. Функции плута, шута, дурака в романе / Михаил Бахтин // Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 87 – 95.

21. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

22. Бацевич Ф. Іронія як стратегія спілкування: переваги і ризики / Флорій Бацевич // Іронія : Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 93 – 99.

23. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека / Н. А. Бердяев // Царство Духа и Царство Кесаря. – М. : Республика, 1995. – 203 с.

24. Бердяев Н. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.

25. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.

26. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64 – 69.

27. Борев Ю. Эстетика / Ю. Б. Борев. – В 2-х т. – Т. 2. – 5-е изд., допол. – Смоленск : Русич, 1997. – 640 с.

28. Брилинська Б. Співвідношення проблеми межі та української ідентичності / Б. Брилинська // Духовність. Культура. Нація. Збірник наукових статей. Випуск 5. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – С. 81 – 90.

29. Бузейчук В. Вона жива, доки ми її пам’ятаємо : До 100-річчя від дня народження Ольги Мак / В. Бузейчук // Слово Просвіти. – 2013. – № 29 (25-31 лип.). – С. 11.

30. Бучинський Д. Ольга Мак та її літературна данина / Д. Бучинський // Визвольний шлях. – 1957. – Кн. 7. – С. 833 – 835.

31. Василишин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) / І. Василишин // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70 – 75.

32. Верещагин О. Метаисторический проект постмодерна. Перспективы создания «тотальной» истории / О. Верещагин // ТРУДЫ СГА. – 2009. – № 10. – С. 121 – 130.

33. Винайдення традиції / За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера. – К. : Ніка-Центр, 2005. – 520 с.

34. Висоцька Н. Конституювання ідентичності в полікультурному просторі як об’єкт теоретичної рефлексії / Н. Висоцька // Україна – проблема ідентичності: людина, економіка, суспільство. Конференція українських випускників програм наукового стажування у США. – Львів, 18 – 21 вересня 2003 р. – С. 12 – 17.

35. Віват Г. До проблеми традиційних образів: інтерпретація образів Фауста й Мефістофеля в поезії І. Світличного та В. Стуса / Г. Віват //

Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2008. – Вип. 12. – С. 65 – 74.

36. Вовк В. Знамено : повісті і романи / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2011. – 520 с.

37. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Юрґен Габермас ; пер. з нім. та комент. В. М. Купліна. – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.

38. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Ганс-Ґеорґ Ґадамер. – В 2 т. ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – 464 с.

39. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Ганс-Ґеорґ Ґадамер. – В 2 т. ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 2. – 478 с.

40. Ґадамер Г.-Ґ. Філософія і література / Ганс-Ґеорґ Ґадамер // Герменевтика і поетика : Вибрані твори ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – С. 127 – 144.

41. Гачев Г. Ментальности народов мира / Георгий Гачев. – М. : Алгоритм ; Эксмо, 2008. – 544 с.

42. Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / Ярослав Гашек ; пер. С. Масляк ; худож. Й. Лада. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. – 736 с.

43. Гейко С. Іронія як культурна універсалія: філософський аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / С. М. Гейко. – К., 2007. – 18 с.

44. Гелнер Е. Нації та націоналізм / Е. Гелнер // Націоналізм : Антологія. – 2-е вид. / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 156 – 169.

45. Герасимчук В. Філософський роман ХХ ст. Специфіка тексту / В. А. Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 392 с.

46. Гец М. «Це для мами, як вона вернеться...» : розмова з дочкою письменниці О. Мак / М. Гец ; провела розмову Г. Кирпа // Дзвін. – 2005. – № 10. – С. 126 – 133.

47. Гірняк М. Іронія і самовираження / М. Гірняк // Іронія : Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 66 – 71.

48. Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / Кліфорд Гірц ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2001. – 542 с.

49. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. – К. : Критика, 2005. – 528 с.

50. Голосовкер Я. Логика мифа / Я. Голосовкер. – М. : Наука, 1976. – 321 с.

51. Горенок Г. Особливості інтерпретації шекспірового Гамлета в європейській літературі першої половини ХХ століття / Г. Горенок // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2009. – № 45. – С. 66 – 69.

52. Грабович Г. Поет як міфотворець : Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович ; пер. з англ. С. Павличко. – Вид. 2-ге, випр. й авториз. – К. : Критика, 1998. – 207 с.

53. Грабович Г. У пошуках великої літератури / Григорій Грабович. – К. : Інститут української археографії АН України, 1993. – 55 с.

54. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович; пер з англ. С. Павличко. – К. : Рад. письменник, 1991. – 212 с.

55. Грабович Г. Шевченкові «Гайдамаки». Поема і критика / Григорій Грабович ; наук. ред. Олесь Федорук. – К. : Критика, 2013. – 360 с.

56. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху : В 4 кн. Кн. 1 – 2 : роман / Докія Гуменна. – 2-е вид. – Нью-Йорк : Науково-дослідне товариство української термінології, 1983 . – 335 с.

57. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху : В 4 кн. Кн. 3 – 4 : роман / Докія Гуменна. – 2-е вид. – Нью-Йорк : Науково-дослідне товариство української термінології, 1983 . – 414 с.

58. Гуменна Д. Скарга майбутньому : роман / Докія Гуменна. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1964. – 325 с.

59. Гуменна Д. Хрещатий яр : роман-хроніка / Докія Гуменна. – Нью-Йорк, 1956. – 488 с.

60. Гумилев Л. Конец и вновь начало / Л. Гумилев. – М. : Айрис-пресс, 2008. – 384 с.

61. Денисенко Ю. Націєцентричний фемінізм жінок-мисткинь української діаспори / Ю. Денисенко // Культура України : зб. наук. пр. – 2013. – Вип. 40. – С. 49 – 55.

62. Дзюбишина-Мельник Н. Ольга Мак і сучасний читач / Н. Дзюбишина-Мельник // Українська мова та література. – 2004. – Число 35, вересень. – С. 31.

63. Диденко В. Художественно-философская модель мира: истоки, природа, структура / В. Диденко // Философия и литература: линии взаимодействия : Сборник научных статей. – Выпуск 1. – Москва, 2009. – С. 26 – 40.

64. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту : романи / В. Домонтович. – К. : Критика, 1999. – 380 с.

65. Журба Г. Письменник та його супровід / Галина Журба // Слово. – Зб. 1. – Нью-Йорк, 1962. – С. 265 – 289.

66. Забарний О. «Шляхом спокути (Дві рецензії на повість Ольги Мак «Каміння під косою»)» / О. Забарний, А. Мовчун // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 57 – 59.

67. Забужко О. Деміфологізація історії / Оксана Забужко // Слово і час. – 1990. – № 3. – С. 36 – 40.

68. Забужко О. Література як «випереджальна філософія»: рефлексія над антиісторизмом в українській культурі першої половини XIX сторіччя / Оксана Забужко // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 70 – 82.

69. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. – 3-є вид., доповн. – К. : Факт, 2006. – С. 133 – 151.

70. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / Оксана Забужко. – 2-е вид. –К. : Факт, 2009. – 156 с.

71. Захара І. Філософія і література: єдність в ім'я духовності / І. Захара // Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. – 2012. – Випуск 15. – С. 14 – 21.

72. Звичайна О. Селянська санаторія : повість / О. Звичайна. – Вінніпег, Манітоба : Видавнича спілка «Тризуб», 1952. – 218 с.

73. Зубрицька М. Нероздільність: література-як-філософія та філософія-як-література / М. Зубрицька // Філософія науки. Збірник наукових статей Львівсько-Варшавського семінару «Філософія науки». 14–21 листопада 2004 р. – Львів, 2006. – С. 5 – 15.

74. Изер В. К антропологии художественной литературы. Перевод главы из книги Вольфганга Изера «Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology» [Электронный ресурс] / В. Изер // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 94. – Режим доступа : http://www.polit.ru/research/2009/02/27/izer.html

75. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму / Г. Касьянов. – К. : Либідь, 1999. – 324 с.

76. Кейс В. Гамлет і Фауст: параболи модерної людини [Електронний ресурс] / В. Кейс // Ренесансні студії. – 2010. – Вип. 14 – 15. – С. 111 – 143. – Режим доступу : http://shakespeare.zp.ua/texts.item.309/

77. К-ий І. Куди провадить твір / І. К-ий // Мак О. Куди йшла стежка? : оповідання / Ольга Мак. – Нью-Йорк ; Філадельфія : Булава, 1961. – С. 5 – 6.

78. Кирпа Г. Вона жила Україною / Г. Кирпа // Наше життя. – 2004. – № 3. – С. 5 – 7.

79. Кирпа Г. Я є кимсь / Г. Кирпа // Мак О. Каміння під косою / Ольга Мак. – 3-тє вид. – К. : Лелека, 2004. – С. 3 – 16.

80. Кислюк К. Історіософія в українській культурі. Від концепту до концепції / К. В. Кислюк. – Х. : ХДАК, 2008. – 288 с.

81. Кожеурова Н. Литература и уровни философствования : от афоризмов до исповеди / Н. Кожеурова // Философия и література : линии взаимодействия : Сборник научных статей. – Выпуск 1. – Москва, 2009. – С. 10 – 25.

82. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Райнгарт Козеллек ; пер. з нім. – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.

83. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Р.Козеллек ; пер. з нім. – К. : Дух і літера, 2006. – 436 с.

84. Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ: Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.

85. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія / М. А. Козловець. – Житомир : Видавництво ЖДУ імені І. Франка, 2009. – 558 с.

86. Колесников А. Философия и література : современный дискурс / А. Колесников // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А. С. Колесникова. – СПб., 2000. – С. 8 – 36.

87. Колесников К. Українська історична наука та історіософія на рубежі XIX – XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / К. М. Колесников. – Дніпропетровськ, 1999. – 18 с.

88. Кон И. В поисках себя. Личность и её самосознание / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1984. – 336 с.

89. Конончук Т. Екзистенційні виміри осмислення реальності в повісті Ольги Мак «Каміння під косою» / Т. Конончук // Теоретична і дидактична філологія. – 2011. – Вип. 10. – С. 203 – 214.

90. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Л. : ПАІС, 2012. – 343 с.

91. Косач Ю. Сузір’я Лебедя : роман / Юрій Косач. – Нью-Йорк : вид. М. П. Коць, 1983. – 276 с.

92. Костюк Г. З літопису літературного життя в діяспорі / Г. Костюк // Сучасність . – 1971. – № 9. – С. 37 – 63.

93. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен : функціональне навантаження / І. Костюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 21. – Львів : ЛНАМ – 2010. – С. 367 – 378.

94. Крупач М. Українська історіософська поезія міжвоєнного періоду (Проблеми і пошуки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. П. Крупач. – Львів, 1996. – 20 с.

95. Кузьменко С. Ольга Мак та її літературна творчість / С. Кузьменко // Хрестоматія з української літератури в Канаді. 1897 – 2000 / Упоряд. : Яр Славутич, Мирослав Шкандрій. – Едмонтон : Слово, 2000. – С. 565 – 568.

96. Кулініч О. Історіософський часопростір у творчості Микити Чернявського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Кулініч. – Дніпропетровськ, 2006. – 17 с.

97. Кундера М. Мировая история и чешская литература [Электронный ресурс] / Милан Кундера // Век XX и мир. – 1992. – № 2. – Режим доступа : http://old.russ.ru/antolog/vek/1992/02/kundera2.htm

98. Купчинський Р. Скоропад / Роман Купчинський. – Нью-Йорк : Видавництво «Червона Калина», 1965. – 128 с.

99. Л. Б. Нові видання : [рецензія на повість Ольги Мак «Чудасій»] // Наше життя. – 1957. – № 4. – С. 10.

100. Л. Б. Нові видання : [рецензія на спогади Ольги Мак «З часів єжовщини»] // Наше життя. – 1955. – № 4. – С. 10.

101. Левицкий С. Трагедия свободы : избранные произведения / С. А. Левицкий. – М. : Астрель, 2008. – 992 с.

102. Лепп І. Християнська філософія екзистенції / Іняс Лепп ; пер. з фр. В. Ляха, О. Марштупенко. – К. : Пульсари, 2004. – 148 с.

103. Лиман Л. Повість про Харків / Леонід Лиман // Сучасність. – 1979. – № 9. – С. 23 – 40.

104. Лиман Л. Повість про Харків / Леонід Лиман // Сучасність. – 1979. – № 10. – С. 20 – 42.

105. Лиман Л. Повість про Харків / Леонід Лиман // Сучасність. – 1979. – № 11. – С. 86 – 103.

106. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури / І. Лисий // Мандрівець. – 2012. – № 4. – С. 73–78.

107. Лисяк-Рудницький І. Зауваги до проблем історичних і неісторичних націй / І. Лисяк-Рудницький // Історичні есе. – У 2 т. Том 1. ; пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дещиці, Г. Киван, Е. Панкеєвої. – К. : Основи, 1994. – С. 29 – 39.

108. Лисяк-Рудницький І. Українська революція з перспективи сорокаліття / І. Лисяк-Рудницький // Історичні есе. – У 2 т. Том 2. ; пер. з англ. У. Гавришків, Я. Грицака. – К. : Основи, 1994. – С. 39 – 51.

109. Литвиненко Т. Історіософічна концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. М. Литвиненко. – К., 1999. – 19 с.

110. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.

111. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.

112. Лосев А. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 374 с.

113. Лотман Ю. Дурак и сумасшедший / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – С. 41 – 62.

114. Лотман Ю. Память культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – С. 614 – 621.

115. Луців Л. Про нові видання : [рецензія на повість Ольги Мак «Каміння під косою»] / Л. Луців. – Свобода. – 1974. – Ч. 84 (3 травня). – С. 2.

116. Мак О. Видвигаю людину / Ольга Мак // Наше життя. – 1960. – № 7. – С. 9 – 10.

117. Мак О. Жаїра : історичний роман з бразилійського життя : У 2 т. / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1957 – 1958. – Т. 1 : В рабстві. – 1957. – 253 с.

118. Мак О. Жаїра : історичний роман з бразилійського життя : У 2 т. / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1957 – 1958. – Т. 2: На волі. – 1958. – 311 с.

119. Мак О. З часів єжовщини : спогади. – 2-ге вид., випр. і доп. / Ольга Мак. – Мюнхен : Українське видавництво, 1954. – 308 с.

120. Мак О. Каміння під косою. – 3-є вид. / Ольга Мак. – К. : Лелека, 2004. – 144 с.

121. Мак О. Куди йшла стежка? : оповідання / Ольга Мак. – Нью-Йорк; Філадельфія : Булава, 1961. – 156 с.

122. Мак О. Проти переконань : роман / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1959. – 368 с.

123. Мак О. Чудасій : повість / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1956. – 213 с.

124. Мариненко Ю. Місія : Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40 – 50 – х рр. ХХ ст. / Ю. В. Мариненко. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2004. – 328 с.

125. Мариняк Р. Історіософія поезії Ліни Костенко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Р. С. Мариняк. – Харків, 2005. – 19 с.

126. Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація / Міхал Павел Марковський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упор. Б. Бакула ; за ред. В. Моренця ;

пер. з пол. С. Яковенко. – К. : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 491 – 503.

127. Марсель Г. Homo viator / Габріель Марсель ; пер. В. Й. Шовкуна. – К. : Видавничий дім «КМ Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 1999. – 320 с.

128. Мафтин Н. У пошуках "GRAND" стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття) : монографія / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – 335 с.

129. Мацейна А. Бог и свобода / Антанас Мацейна ; пер. с литов. Т. А. Корнеевой-Мацейнене. – М. : Общедоступный Православный Университет, 2009. – 128 с.

130. Мацейна А. Драма Иова [Электронный ресурс] / Антанас Мацейна ; пер. с литов. Т. А. Корнеевой-Мацейнене. – СПб. : Алетейя, 2000. – 316 с. – Режим доступа : http://krotov.info/lib_sec/13_m/maz/eyna_11.html

131. Мацько В. Злочин без кари / В. Мацько // Слово і час. – 1995. – № 9. – 10. – С. 81 – 82.

132. Мацько В. Листи Ольги Мак до Віталія Мацька / В. Мацько. – Слово і час. – 2015. – № 6 – С. 71 – 89.

133. Мацько В. Українська еміграційна проза XX століття : монографія / В. П. Мацько. – Хмельницький : ПП Дерепа І. Ж. – 2009. – 388 с.

134. Меднис Н., Печерская Т. Метатип в системе памяти культуры / Н. Е. Меднис, Т. И. Печерская // Критика и семиотика. – 2010. – Вып. 14. – С. 8 – 16.

135. Михайловська Н. Трагічні оптимісти : Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. / Наталія Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.

136. Моренець В. Навколо питання про «Модерністський іронічний дискурс» (уривок з монографії «Національні шляхи поетичного модерну: Україна-Польща: перша половина XX століття») / В. Моренець // Наукові записки НаУКМА. – 1999. – Т. 17. Філологія. – С. 103 – 110.

137. Набитович І. Категорія SACRUM у художній прозі ХХ – ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. Й. Набитович. – Львів, 2009. – 36 с.

138. Наумович С. З нових видань : [рецензія на повість Ольги Мак «Чудасій»] / С. Наумович // Визвольний шлях. – 1957. – Кн. 4. – С. 479 – 480.

139. Наумович С. Нова книжка О. Мак / С. Наумович // Визвольний шлях. – 1959. – № 11. – С. 1316 – 1319.

140. Новий твір О. Мак – «Жаїра» // Гомін України. – 1957. – № 48 (23 листопада). – С. 10.

141. Нора П. Теперішнє, нація, пам’ять / П'єр Нора ; пер. з фр. А. Рєпа. – К. : Кліо, 2014. – 272 с.

142. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.

143. Онишкевич Л. Екзистенціялістська модель у теорії літератури / Л. Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 324 – 326.

144. Опря О. Гамлетизм і донкіхотство в європейському контексті XIX–XX століть / О. Опря // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 2. – С. 34 – 38.

145. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – Вид. 2-е. – К. : Основи, 2009. – 679 с.

146. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // Україна модерна. – 2008. – № 13 (2). – С. 177 – 201.

147. Пивоев В. Ирония как феномен культуры / В. М. Пивоев // Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.

148. Підмогильний В. Невеличка драма : роман, повісті / Валер'ян Підмогильний. – Дніпропетровськ : Промінь, 1990. – 326 с.

149. Плетенчук Н. Поетика світомислення Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. С. Плетенчук . – Івано-Франківськ, 2002 . – 20 с.

150. Плетенчук Н. Філософія екзистенціалізму в романі «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука / Н. Плетенчук // Українознавчі студії. – 2007 – 2008. – № 8 – 9. – С. 413 – 422.

151. Подорога В. Философия и литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www polit.ru/lectures/2006/07/28/podoroga/html.

152. Поліщук Н. Філософія і література у контексті європейського модернізму: інтелектуалізм Валеріана Підмогильного / Н. Поліщук // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 99 – 112.

153. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури / Я. Поліщук // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 15 – 27.

154. Походня С. Языковые виды и средства реализации иронии / С. И. Походня. – К. : Наукова думка, 1989. – 128 с.

155. Пресіч О. Повоєнна українська проза в Канаді: проблемно-тематичні, жанрово-стильові пошуки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Пресіч. – Київ, 2014. – 18 с.

156. Рамірес Х. Л. Існування іронії як іронія існування / Хосе Луїс Рамірес // Іронія : Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 187 – 236.

157. Рикёр П. Память, история, забвение / П. Рикёр ; пер. с франц. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004 . – 728 с.

158. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 41 – 45.

159. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. Є. Руснак. – К., 2007. – 38 с.

160. Руснак І. Художня історіософія Уласа Самчука : монографія / І. Є. Руснак. – Вінниця : Державна картографічна фабрика, 2009. – 368 с.

161. Рюзен Й. Що таке історична теорія? / Йорн Рюзен // Схід-Захід : Історико-культурологічний збірник. – Випуск 13 – 14. – Історична пам'ять і тоталітаризм: досвід Центрально-Східної Європи / За ред. В. Кравченка. – Харків : ТОВ «НТМТ», 2009. – С. 275 – 290.

162. Рябчій І. Чудасієва воля / І. Рябчій // Українська літературна газета. – 2013. – № 14 (12 лип.). – С. 4.

163. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення / Микола Рябчук. – К. : Критика, 2000. – 304 с.

164. Самойленко О. Твір Ольги Мак «З часів єжовщини» як історичне джерело / О. Самойленко // Друга міжнародна науково-практична конференція «Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті. Українська діаспора у світовій цивілізації» (18 – 20 червня 2008 року) : Збірник доповідей. – Львів, 2008. – С. 72 – 77.

165. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006.

Том 1. Морозів хутір. – 2005. – 452 с.

Том 2. Темнота. – 2006. – 460 с.

Том 3. Втеча від себе. – 2006. – 412 с.

166. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – 133 с.

167. Семків Р. Іронія як принцип художнього структуротворення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Р.А. Семків. – К., 2002. – 19 с.

168. Семків Р. Швейк і Цяпка: між сатирою і пропагандою / Р. Семків // Вісник Львівського університету. Серія філол. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 95 – 100.

169. Сєроштан С. Топологія маски : філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04

«Філософська антропологія, філософія культури» / С. І. Сєроштан. – Х., 2007. – 19 с.

170. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози / Н. Синиця // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 75 – 80.

171. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. – Вид. 2-е / Л. В. Скорина. – Черкаси : Брама, 2005. – 382 с.

172. Слоньовська О. Слід невловимого Протея : Міф України в літературі української діаспори 20–50-х рр. XX століття : монографія / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ : Плай ; Коломия : Вік, 2007. – 688 с.

173. Смерек О. Романи Емми Андієвської: художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / О. С. Смерек. – Львів, 2007. – 191 с.

174. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт ; пер. з англійської П. Таращука. – К. : Основи, 1994. – 224 с.

175. Современный философский словарь / Под общей ред. В. Е. Кемерова. – 2-е изд., испр. и доп. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск : «ПАНПРИНТ», 1998. – 1064 с.

176. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посібник із спецкурсу / Е. С. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 367 с.

177. Сорока М. Українська література в Канаді на зламі тисячоліть / М. Сорока // Всесвіт. – 2002. – № 7 – 8. – С. 131 – 139.

178. Спивак Р. Русская философская лирика : проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. – Красноярск, 1985. – 140 с.

179. Стебельський Б. Замість післямови : [післямова до повісті Ольги Мак «Чудасій»] / Б. Стебельський // Дзвін. – 2008. – № 7. – С. 56 – 58.

180. Струць Р. Різновиди іронії / Р. Струць // Наукові записки НАУКМА. – 1998. – Т. 4. Філологія. Теорія літератури. – С. 37 – 42.

181. Тейлор Ч. Етика автентичності / Чарльз Тейлор ; пер. з англ. – вид. друге. – К. : Дух і літера, 2013. – 128 с.

182. Тиллих П. Избранное. Теология культуры / Пауль Тиллих ; пер. с англ. – М. : Юрист, 1995. – 479 с.

183. Тимощук Н. Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Тимощук. – К., 2006. – 16 с.

184. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2007. – 464 с.

185. Токмань Г. Жар думок Євгена Плужника : Лірика як художньо-філософський феномен. – К, 1999. – 163 с.

186. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.

187. Уайт Х. Метаистория : Историческое воображение в Европе XIX века / Х. Уайт. – Екатеринбург, 2002. – 528 с.

188. Ушкалов Л. Кілька слів про іронію та апокаліпсис / Леонід Ушкалов // Іронія : Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 125 – 130.

189. Философия и литература: проблемы взаимных отношений (материалы «Круглого стола») // Вопросы философии. – 2009. – № 9. – С. 56 – 96.

190. Фізер І. Філософія літератури / Іван Фізер ; наук. ред. Володимир Моренець. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – 217 с.

191. Філософія та література сьогодні: проблема взаємодії чи взаємодія як проблема? : круглий стіл редакції часопису «Філософська думка» // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 5 – 22.

192. Франкл В. Человек в поисках смысла / Виктор Франкл ; пер. с англ. и нем. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

193. Фромм Е. Мати чи бути? / Еріх Фромм ; пер. з англ. – К. : Український письменник, 2010. – 222 с.

194. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. –М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.

195. Храплива-Щур Л. Письменниця непохитних переконань : незабутні / Л. Храплива-Щур // Українське слово. – 2003. – 11–17 грудня. – С. 12.

196. Чередниченко Д. Завжди на рідній землі. Ольга Мак (1913-1998) / Д. Чередниченко // Дзвін. – 2008. – № 1. – С. 85.

197. Чередниченко Д. Незрадлива пам'ять / Д Чередниченко // Мак О. Каміння під косою : повість / Ольга Мак. – К. : Глобус, 1994. – С. 125 – 126.

198. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. – К. : Видавництво «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.

199. Шацька Б. Минуле – пам’ять – міт / Барбара Шацька. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2011. – 248 с.

200. Шекспір В. Гамлет, принц данський / В. Шекспір ; пер. з англ. Л. Гребінка. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 198 с.

201. Шерех Ю. Зустрічі з Заходом / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 366 – 298.

202. Шерех Ю. Прощання з учора / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 474 – 514.

203. Шерех Ю. Четвертий Харків / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 453 – 467.

204. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – Нью-Йорк, 1954. – 158 с.

205. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.

206. Элиаде М. Космос и история / Мирча Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.

207. Юсуфов Р. Историософия и литературный процесс: средние века и новое время / Р. Юсуфов. – М. : Наука, 1996. – 266 с.

208. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант / С. Яковенко // Studia Methodologica : альманах / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 148 – 154.

209. Ясперс К. Духовная ситуация времени / Карл Ясперс // Смысл и назначение истории ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – С. 288 – 418.

210. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.

211. Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / Карл Ясперс ; пер. с нем. А. К. Судакова. – М. : «Канон + «РООИ «Реабилитация», 2012. – 448 с.

212. Ясперс К. Философская вера / Карл Ясперс // Смысл и назначение истории ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – С. 420 – 508.

213. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München : C. H. Beck Verlag, 2006. – 320 s.

214. Booth W. A Rhetoric of Irony / W. Booth. – Chicago, London, 1974. – 292 p.

215. Domanska I. Antropologia literatury – project interdyscyplinarny czy transdysceplinarny? / I. Domanska // Przeglad kulturoznawczy. – 2011. – № 1 (9). – S. 55 – 64.

216. Erll A., Nünning A. Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und Funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts / A. Erll, A. Nünning // Erinnerung, Gedächtnis, Wissen : Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. – Gottingen, 2005. – S. 185 – 210.

217. 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 / Alexandra Huster. – New York University, 2007. – 344 p.

218. Muecke D. C. The Compass of Irony / D. C. Muecke. – London : Methuen,1969. – 269 p.

219. Nycz R. Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia / Ryszard Nycz // Teksty Drugie. – 2007. – № 6. – S. 34 – 50.

220. Stringfellow F. The Meaning of Irony : A Psychoanalytic Investigation / Frank Jr. Stringfellow. – NY : State University of New York Press, 1994. – 177 p.