



## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.06.87-101

УДК 821.111.09(71)

**Наталія ОВЧАРЕНКО**, доктор філологічних наук,  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: tala\_ovch@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3857-4099>

### ПОЕТОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ТВОРАХ АЗІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ- ІМІГРАНТІВ У КАНАДІ

---

*У статті конкретизуються методологічні засади поетики у прозі канадських азійських письменників-іммігрантів, їхня унікальна ідентичність, набута на північноамериканському континенті, яка водночас органічно синтезована з культурою та ідентичністю їхніх прабатьківщин і поєднана концептом історичної пам'яті. Цей синтез є оригінальним через суттєву несхожість східної та західної культур. Отже, риси синкретизму аналізованого культурного утворення стають назагал новим феноменом у поліетнічній літературі Канади. У статті розглядаються тексти романів Їнг Шен, Кім Тхюї, Джой Когава, Майкла Ондаатже.*

**Ключові слова:** історія, пам'ять, ідентичність, поетика, поліетнічність, Схід.

---

Новітня канадська проза, як і будь-яка інша, є насамперед літературою свого часу. Канаду ще й досі вважають відносно молодю країною (порівняно з країнами Європи та Азії). Проте її література сьогодні вже набула достатньої часопросторової категоріальності для того, щоб вільно маніпулювати концептом пам'яті, близьким до фрейдового «повторення». Наявна в країні генераційна

---

Цитування: Овчаренко Наталія. Поетологічні домінанти історичної пам'яті у творах азійських письменників-іммігрантів у Канаді. Слово і Час. 2020. № 6 (714). С. 102—116. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.06.87-101>

циклічність оприявнює й властиву модель концепту історичної пам'яті. Звичайно, пам'ять (історія) канадців обмежена відносно нечисельною зміною поколінь на її території. А отже, покоління іммігрантів змушені були творити нову, «континентальну», пам'ять, що інтерпретувалася би нащадками залежно від вимог нового для них часу, часто оприявнюючи ре/інтерпретацію перспективи свого минулого. А також, враховуючи мультикультурну модальність структури країни, колишнього «подвійного» досвіду життя в Новому Світі і пам'яті про прабатьківщини, з яких свого часу іммігрували їхні діди чи батьки, тема пам'яті в канадській літературі має власні виразні епістемологічні домінанти: політичні, полі/етнічні, соціокультурні. На їхній основі й формується уява про спільну ідентичність різних етносів: північноамериканську, континентальну.

Згадаймо відому метафору вітальні, що її наводить П. Сорокін, в якій розташовані різноманітні речі, не пов'язані епохою чи стилем, як своєрідний «культурний простір». Учений ставить складне й по-своєму риторичне запитання: «Чи є культура з цієї вітальні єдиним цілим чи це не більш як просторовий конгломерат різноманітних речей <...> і чи не є їхнє сусідство єдиним зв'язком, що поєднує їх у своєрідний культурний комплекс?» [2, 20]. П. Сорокін запропонував для цього феномена термін «інтегрована культура» або «зверхінтеграція» [2, 26]. Адже за всієї внутрішньої та зовнішньої відмінності їх поєднує певний спільний фактор, «зовнішній по відношенню до них обох». Тут кожна частина культури сприймається вже не як окремий фрагмент, а «функціональна частина одягу, пошитого з одного шматка тканини» [2, 26].

Звертаючись до художніх стилів Давнього Царства в Єгипті, китайського живопису, вчений зосереджується на різновидах візуального й невізуального, їх суміші, що є найприроднішою,

проникаючи в саму сутність ментальності, що переважає... Вона оголює суттєві особливості світобачення художника й суспільства, в якому він живе; знаходиться в найтіснішому зв'язку з характеристиками інших складників даної культури: її наукою й філософією, релігією й етикою, формами соціальної й політичної організації... У цьому сенсі розуміння Gestalt'у даної культури в даний період допомагає зрозуміти смисл, витоки й методи переважаючого стилю мистецтва; а істинне знання художнього стилю і його правильна інтерпретація в термінах цих категорій особливим чином висвітлює культуру, в якій він народжується й квітне [2, 125].

Канадські постколоніальні практики актуалізують етнічні розбіжності в часовому поступі й водночас спільність їхнього досвіду, що має лише формальні відмінності. Тут ідеться про дискурсивні ознаки формування канадської історичної моделі, яка «вживається» в контент міфу

Нового Світу, його символічну та водночас реальну структуру, різні типи її інтерпретації.

Транскультурний досвід зміщує ціннісні орієнтири традиційного літературного канону. Особливою поетологічною структурою вирізняються твори письменників — вихідців із країн азійського континенту. Зокрема, у романі квебекської письменниці, китаянки за походженням, Інг Шен «Ненажера» («*Le mangeur*», 2005) актуалізується особливий знаковий ракурс парадигми пам'яті. Центральною позицією твору є відмежування особистості від світу, який має для авторки безліч відтінків, сфер сприйняття, і в якому непомітно для читача переплетені, змінюючи свої якості, реальність і фікційність. Гротескова хвороблива булімія батька головної героїні, втеча з дому батька, який у такий спосіб бореться з бажанням з'їсти власну дочку, віддзеркалює юнгіанський тип Самості, що є координуючим центром психологічного стану персонажів, особливою матрицею ego-ідентичності. Віктимність (наслідок бажання з'їсти власну дочку) і самопожертва батька (втеча з дому) втілює загальноканадську модель віктимності, трансформовану та ускладнену на канадському та етнічному (китайському) ґрунті. Ненажерство (як і його причину — психічне зрушення) можна розглядати як вдягнену письменницею на своїх героїв маску, театральність якої відносить читача до ролей у класичних трагедіях чи комедіях. Антична маска-роль тісно взаємодіє в параболічній художній структурі твору з маскою традиційного китайського театру з властивим їй рольовим навантаженням.

Отже, тема прабатьківщини та пам'ять про неї не зникають зі сторінок роману. Формально фрагментизована (стилістично й сюжетно) на кшталт китайської «Книги перемін», історія героїні набуває трагічної внутрішньої логіки. У стилістиці роману легко вгадується китайський мистецько-філософський дискурс, заснований на даоській системі. «Смерть» для адепта системи Дао є гарантією життя. Так само релевантний йому й найперший елемент з триєдності поняття Дао — шлях. Бажання авторки «вийти» поза межі традиційного наративу свідчить про прагнення подивитись на світ іншими очима (китаянки й канадки з Квебеку, щоб глибше зрозуміти навколишню реальність. А звідси — і світ фантазії, умовності, гротеску. Дія роману не випадково відбувається вночі. Китайська міфологічна структура поділяється на систему «денних» та «нічних» персонажів, що утворюють бінарні опозиції «світлатіні», «дня-ночі». Важливою в романі є також алюзія на відому китайську «психологію харчування». У спогадах героїні оприявнюється саме китайський варіант співвіднесення фікційного та реального. Втеча батька героїні втілює перехід (ще один концепт Дао) від життя тіла до життя духу. Однією із сутностей Дао є гармонія світу, зосереджена в циклічності руху. Звідси і символ води як незворотний рух до смерті (саме в напрям-

ку ріки прямує батько, покидаючи дім). Таке поєднання обох концептів Дао підсилює тему твору, накладаючись на властиву для канадської літератури екзистенціальну модель з її основоположним постулатом руху до невідомих територій Нового Світу. Тому й батько в останні хвилини життя набуває рис типового *voyageur* (мандрівника), християнського прочанина, який шукає духовне спасіння в реальній річці, та водночас і мандрівника власним, невидимим чужому окові, шляхом Дао. І якщо під кутом зору європейської міфопоетики втеча батька з дому є пошуком утраченого Раю, то під кутом зору міфопоетики даоської — Острова Безсмертних, субстантиву ізоляції, що символізує вільний вибір людиною життєвого шляху, мир посеред байдужості та пристрастей профанного (Нового) світу.

Екзистенційна тональність, надана Їнг Шен своєму твору, покликана відкрити багатозначність світу. Реальність того, що відбувається з героями, межує з бароковою гротесковістю. Фарс та пародійність філософського твору Ф. Рабле (безумовного претексту роману Їнг Шен) перетворюється в канадській письменниці на свою протилежність, драматизуючи саму логіку та процеси, пов'язані з існуванням людини в подвійному світі, де китаянка водночас є канадкою. Сюжет, система образів, поетика роману актуалізують визначальний концепт дискурсу мультикультуралізму. Життя героїні актуалізується в циклічній давньокитайській схемі, описаній у книжці «Yijing», де *jing* — це канон, класика, а *yi* — переміна, мутація, трансформація. А отже, — синтез протилежностей, подолання опозиційності Інь та Янь, що керують дискурсивною системою життя, історії, часів та пам'яті про свою прабабківщину. Життєвий цикл героїні є для авторки твору складним процесом «перетворення», переходом до іншої форми існування в Новому Світі. Концепт подібної реінкарнації екстраполюється на читача як складник історично властивої культури, карбуючи у його пам'яті концепт іншості. Поняття нації — «культурного конструкту» видається дослідникам канадської словесності першочерговим з позиції інтерпретації канадської мозаїчної структури [5, 120]. Адже канадський постколоніальний дискурс сприяє «активній взаємодії між минулим і майбутнім» [11, 198].

Роман «RU» — перший у Канаді твір про В'єтнам канадської письменниці в'єтнамського походження Кім Тхюї. У ньому яскраво оприявнюється саме зв'язок між минулим та майбутнім, втілений у темі американо-в'єтнамської війни. Наратив твору ведеться від першої особи — головної героїні Нгуен Ан Тінь. Проте описані у ньому факти — це реальні епізоди з життя самої письменниці. Саме на епізодах, фрагментах її пам'яті й структурується дискурс. Однак текст далекий від фрагментарності, простого набору коротких історій. Кім Тхюї на початку роману у власному епіграфі пояснює незвичність його назви, її

амбівалентність, яка не має прямих аналогів ані англійською, ані українською мовами: «Французькою RU перекладається як “струмочок”, у переносному значенні “витікання (сліз, крові, грошей)”, в'єтнамською RU означає “колискова”, “колисати”» [3, 5]. І справді: сповнена болю, жорстокості й водночас ліризму та поетичності дуже особистих переживань історія «заколисуює» читача, переносячи його через пам'ять героїні в різні часові проєкції. Звідси в наративі з'являється циклічність, «повернення» в пам'яті героїні, кожний вербальний фрагмент разом з його «продовженням» — еліпсисом під іншим кутом зору розповідає про начебто вже відомі факти, надаючи їм нового висвітлення часто новими стилістично-художніми засобами.

Буремність воєнних подій і спокійний життєвий плін чергуються, переплітаються в мереживі спогадів. Твір важко визначити однозначно як історичний, антивоєнний чи автобіографічний (беручи до уваги автобіографічний аспект роману, слід зауважити повну відсутність натяку на самозакоханість чи жалю авторки до своєї долі), настільки всі ці теми в сукупності з темами ідентичності, мови, труднощів виживання, національної історії *versus* історії особистої сплетені в суцільному «гіпержанровому» художньому просторі. До всього цього додається й ідея подорожі з палацової резиденції у Сайгоні, де минуло дитинство героїні в досить заможній родині, до брудного й перенаселеного табору для біженців у Малайзії і, нарешті, до Нового Світу, Квебеку, до нового життя. Утікаючи з охопленого війною В'єтнаму в човні, одинадцятирічна Нгуен Ан Тінь залишає не лише гарний будинок і матеріальні статки, а квітучі лотоси на ставках, пісні, мову та звичаї свого народу, все те неоціненне національне духовне багатство, яке назавжди залишиться в душі та пам'яті вже дорослої канадки, матері двох синів, що мають вже французькі імена.

Я прийшла на світ під час Тетського наступу, — пригадує Нгуен Ан Тінь, — у перші дні Нового року Мавпи, коли вибухи петард, що їх довгими ланцюжками порозвішували перед будинками, вкупі з кулететними чергами створювали своєрідну поліфонію... місяця мого народження полягала в заміні втрачених життів [3, 9].

У творі висвітлюється прозора аллюзія на репресивну реакцію з боку Сполучених Штатів на канадську соціокультурну сферу буття. А також англійської частини Канади — у ставленні до квебекців, поготів азійських іммігрантів. У подібній «триєдності» — США—англійська Канада—іммігранти — у тексті виразно простежується дихотомія «свій/чужий». Історія В'єтнаму в романі не випадково пишеться з великої літери, актуалізуючи цим головну тезу наративу — пам'ять про прабабківщину, а «нова історія» у Квебеку — з малої. Вона не проста. І справа не лише в процесі набуття іммігрантського досвіду, а й в родинній біді Нгуен Ан Тінь: її молодшого сина Анрі «ув'язнено в його власному сві-

ті», він — аутист. Деталь символічна у творі, героїня якого опиняється в ролі «чужої» у незвичному середовищі іншої культури, яка не одразу її сприймає: «Я жила в мирі тоді, як В'єтнам був у вогні, і пізнала війну лише після того, як В'єтнам склав зброю. Гадаю, війна і мир — це, по суті, друзі, які над нами насміхаються» [3, 20].

Нгуєн Ан Тінь також «глуха і німа», коли не може правильно вимовити слово «цукор» у канадській бакалії. Уже дорослою вона розповідає старшому синові Паскалю про війну, «щоб зберегти у пам'яті шмат історії, якій ніколи не знайдеться місця у шкільній програмі», адже «люди надто зайняті своїм щоденним виживанням, щоб знайти час для написання своєї колективної історії» [3, 12]. А отже, вона згадує й занотовує власну Історію В'єтнаму, пропущену крізь історію свого життя. Ця Історія для героїні «нечутна». І якщо американські раби «уміли виспівувати свій біль на полях бавовнику», то в'єтнамські жінки [мовчки, як Анрі. — Н.О.] «виросували свою журбу в камерах своїх сердець» [3, 44]. У такий спосіб у романі поєднуються, здавалося б, непеоднанні фрагменти, набуваючи історичної й поетологічної єдності.

Мелодика наративу, типи художніх образів у романі синхронізуються з жорсткими фактами. Фактографічність, документальність розповіді, суха конкретика блискуче вкриті флером тонкої емоційності, глибоко прихованої й суто національної. «Повернення» (detours) у тексті створюють циклічність розповіді, додаючи кожному новому витку в цій спіралі нових формальних та сюжетних деталей. У тексті після кожного короткого фрагмента авторка свідомо залишає лакуни, недомовленості, що мають надати читачеві можливість самому «дописати» той чи той фрагмент. Художня манера Кім Тхюї близька до кінематографічної з її накладанням образів, вільною грою з часом та простором, де раптом несподівано з'являється нараторка. У наративі межують суб'єктивна/об'єктивна точки зору; зміна фрагментів релевантна зміні планів у кінозйомці; короткий за обсягом епізод містить ємкість кінокадру, а всі разом вони створюють гармонію. Еліпсиси після кожного фрагмента розповіді героїні еквівалентні закадровому голосу; окреслені в тому чи тому фрагменті тексту об'єкт чи суб'єкт (персонаж) релевантні як композиції розташування об'єктів у кадрі, так і характеру насиченості освітлення на плівці; суміщення часових планів наративу (минуле/теперішнє) — класичний прийом діагоналі та перспективи в кіно. Загалом текст роману, поділений на фрагментизований наратив, нагадує поліскран, поділений на змістові частини. «“RU”, — зауважує К. Сандерсон, — викликає до життя звуки, кольори, атмосферу пошматованого В'єтнаму» [10, 1]. Дослідниця також звертає увагу на характер окремих коротких розповідей, що становлять собою дихотомії та оксюморон: тут сусідують перемога оновлення та жахи війни і смерті, Захід і Схід.

Відсутність чіткої хронології у викладі художнього матеріалу свідчить про пріоритет образної системи над сюжетом, а отже, «швидкі» несподівані переходи від фрагмента до фрагмента пояснюються бажанням авторки змалювати швидше конкретні персоналії, аніж інтригу, а ту чи ту ситуацію «пропустити» крізь їхні долі. У творі можна виокремити певні блоки епізодів, хоч і «розкиданих» по тексту: кохання, твереза оцінка ситуації, чуттєва пам'ять; відчуття дому, згадка про кольори, звуки, запахи В'єтнаму; тема екзилу, важкий шлях до набуття нової ідентичності; історія, родина, мовні проблеми (Нгуен Ан Тінь вже в Канаді по-новому вивчає рідну мову,

яку покинула надто рано <...> я не опанувала її повністю, бо коли народилася, країна була розділена надвоє. Я походжу зі Сходу; кольори у в'єтнамській мові передаються через слова, малюнки — монохромні, як і люди, для того, щоб ми не забували темного боку реальності. Ми всі мали носити чорні штани і блузки темних кольорів [3, 98].

Процес зміщення ідентичності героїні пов'язаний із драматичними фактами її життя. Твір побудовано на ситуативній екстраполяції двох життєвих досвідів — в'єтнамського та канадського, — які в сукупності формують дихотомію утопії/антиутопії:

Я накопичувала знання навмання, як мій син Анрі, який може вимовити слово «груша» і не може «мама», бо наші шляхи навчання нетипові, всіяні поворотами і складнощами, без певної послідовності чи логіки. Я так само малювала свої мрії через зустрічі, через друзів та інших людей [3, 80].

Адже і Канада, і В'єтнам мають кожний власні «дві самотності», вважає Нгуен Ан Тінь. Тому і її пам'ять стає вибірковою і надсилає героїні лише ті образи, що «зберігають осяйність». Роман, попри його драматичну атмосферу, завершується образом Фенікса: надією на відродження як В'єтнаму, так і відродження героїні в новій країні, хоча антиутопія (війна, переїзд до Нового Світу) і утопія (надія на втілення «американської мрії», яку Нгуен Ан Тінь переносить на Канаду) продовжують співіснувати в наративі на рівні діалогізму. Пам'ять Нгуен Ан Тінь поєднує слово (вербальний елемент тексту), звук, мелодію (аудіосприйняття світу), метафоричні малюнки (візуальний елемент: модне тату на тілах монреальських дівчат, що «навмисне калічать своє тіло, щоб мати шрами»), і «постійні шрами, глибокі, що неозброєним оком годі й помітити» у дівчат в'єтнамських [3, 127].

Як і в романі Їнг Шен, Кім Тхюї вводить до тексту важливий елемент східної теософії — образ води. Саме до води, до річки втікає з дому аутист Анрі, де «ритмічність і постійний рух хвиль на плесі його гіпнотизують, заспокоюють і захищають» [3, 129]. Психологічна амбівалентність, гібридність особистості весь час виникає у спогадах Нгуен Ан Тінь. Ось Анрі, на шляху до річки, на її очах перебігає автостраду. Його рятує стар-

ший брат, проте героїня яскраво уявляє собі сцену його можливої загибелі. Ця сцена накладається на ту, свідком якої мала Нгуен Ан Тінь стала у В'єтнамі, коли згорьована мати притискала до грудей тіло свого малого сина, щойно застреленого американським солдатом. У такий спосіб генетична пам'ять для героїні порівнюється з емоційною, формулюючи провідну тезу книжки: життя — це боротьба. «Дивовижність книжки, — зауважує К. Сандерсон щодо твору Кім Тхюї, — полягає у факті, що авторка віддає перевагу тому, щоб уникати відвертих політичних чи історичних міркувань. Проект книжки полягає у простому занотовуванні коротких вражень з пам'яті» [10, 5]. А для І. Хоффман, роман є «сміливою й зворушливою книжою, що містить яскравий інсайт як у ціну насильства, так і невлесний процес психологічного виживання» [6, 41].

2010 року роман Кім Тхюї «RU» отримав Премію генерал-губернатора.

Роман Джой Когава «Обасан» («Obasan», 1981) належить перу відомої канадської письменниці японського походження. Це типовий зразок художньої прози знакових для Канади вісімдесятих років — початку активного виходу літератури країни на всесвітню арену. У творі переакцентовуються категорії генераційної, біографічної, історичної, антивоєнної парадигм, а авторський стиль есплікується у фреймі східної образності та філософської символіки. Роман відкриває незвичну сторінку канадського мультикультуралізму, її начебто досконалої за структурою неконтрадикційної метафоричної «мозаїчної» культури, жорстко розвінчуючи її позитиви. Твір присвячено становищу японської діаспори Канади в роки другої світової війни і прочитується не стільки як історія вимушеної принизливої міграції-вигнання ні в чому не винних людей, а як художнє дослідження етнічної ідентичності.

Подібно до Кім Тхюї, Їнг Шен, М. Ондаатже та ін. Джой Когава фокусує увагу на долі та характеристиках кількох поколінь, що опинилися в постколоніальному суспільному контексті, завданням яких стало вижити в Новому Світі і пристосуватися до його соціально-історичних проблем. Тут письменниця досконало опрацьовує власну, авторську версію канадської історичної пам'яті, словесно візуалізуючи соціокультурну динаміку цієї літератури, привносячи у її дискурс нові моделі інтерпретації досвіду, ідентичності.

Головна героїня твору, тридцятишестирічна етнічна японка Наомі Накане приїздить на похорон свого дядька, в родині якого виховувалася, і разом зі старою тіткою Обасан (японською — бабуся) пригадує роки свого дитинства, що припало на роки Другої світової війни та подій довкола Перл-Гарбора. Вона одразу з'являється перед читачем розповіддю про три «канадських» покоління японців: *issei* (іссей) — перше покоління, яке народилося в Канаді, *nisei* (нісей) — друге покоління та



sansei (сансей) — третє покоління, до якого й належить Наомі. Авторка зосереджується, як це властиво азійським іммігрантам в Канаді, на лінгвістичних особливостях (надто їхні мовні структури відрізняються від мов європейського походження). Мова Наомі та інших персонажів зумисно «пересипані» японізмами та японським звучанням (написанням) англійських слів (ten kyon — thank you (дякую); bery good — very good (дуже добре); agu bata- Alberta (Альберта)), що відверто акцентує амбівалентність духовного світу персонажів: намагання зберегти національну ідентичність всупереч власному ж бажанню служити Канаді, яку вважали другою батьківщиною і яка так вороже до них поставилась. Дж. Когава знаходить цікавий аспект лінгвістичного симбіозу канадських японців, заглиблюючись у їхній складний психологічний північно-американський світ.

Суміш англійської та японської в одному реченні свідчить про єдність обох духовних національних домінант. Епізод жорстокого нападу величезного яструба на пташенят, свідком якого стала мала Наомі, у спогадах вже дорослої героїні про силове виселення японців канадським урядом до Японії своєрідно трансформує тишу двору у фізичний план, метафоризується й обидва факти висловлено японською «yoiku nakatta ne — це було недобре». Медитація, зосередженість генетично близька японському світогляду. «Добро, заперечення добра у минулому часі, згода із твердженням. Ця мова не передає істеріку. У ній немає ані засудження, ані жалю», — міркує Наомі про мову свого народу, пов'язуючи свої роздуми з його долею в Новому Світі [7, 32]. Особливу лінгвістичну мелодику створює в тексті поліфонічний яскравий мікст англійсько-китайської гібридної мови (pidgin English), японської, англійської, саскачеванського діалекту, який увиразнює в мові персонажів тему мультикультуралізму.

Монолог Наомі переводить жанр роману до біографічного, суміщаючи його з історичним, містить суттєву долю психологізму. Отже й тут бачимо, як і в попередніх творах канадських азійських авторів, поліжанровість. А до поліфонії наративу долучається тітка Наомі Емілі, щоденник якої знаходить головна героїня. Саме у ньому від особи Емілі переповідається про репресії, що їх застосовував канадський уряд під егідою Великої Британії щодо японської діаспори після подій у Перл-Гарборі, як до ворожого народу. Канадські японці, які аж ніяк не могли бути учасниками ворожої для Канади коаліції, хоча б тому, що перебували під час воєнних дій у цій країні, були звільнені з роботи, у них експропріювали власність, вважали саботажниками і шпигунами, за ними закріпилася принизлива назва japs. Угрупування на кшталт «Синів Канади» висловлювали до них відверту расову ворожість, негативним ставленням до японців майорили сторінки преси, їх масово виселяли до гетто-про-

текторатів, так званих міст-примар, вважаючи людьми другого сорту. До гетто виселили й родину Наомі. Пережите в дитинстві й викликало в Наомі «внутрішню настороженість», а у її долі — самотність, головним метафоричним атрибутом якої стала тиша, «мова її горя», що з роками перетворилася на парадоксальний оксюморон «великої та могутньої», а отже, визначальної для її психологічного виживання. «Це тиша, що не може говорити, — починається розповідь Наомі, — якщо я піду за струмком донизу й донизу до прихованого голосу, чи знайду я нарешті слово, що звільняє? Я запитую у нічного неба, та тиша лишається непохитною. Відповіді немає» [7, 1]. Вона вважає, що всі канадські японці перетворилися на «тишу, що говорить з каменю». «Непохитність» цієї абсолютної тиші, «водоверть» (східний знаковий символ води), яка акумулює життя Наомі, викликає до життя еквівалентний конкретизований образ Берлінського муру, зведення якого призвело до гіркого травматичного досвіду цілого покоління німців. Попри амбівалентність цього порівняння в тексті, воно приховано простежується в дискурсі твору. Психологічний мур, зведений у Канаді Британською імперією між канадськими японцями та іншою частиною країни, так само цинічно жорстокий до долі людей.

Витоки художньої сили роману прочитуються в барвистому, часом ускладненому національному авторському стилі, насиченому зворушливою образністю, філософською символікою, як-от згадувана інтерпретація образу тиші. Хоча пам'ять героїні «боїться» торкнутися жажів пережитого, вона прагне жити водночас сьогодні і далеким минулим, виєскраваючи образ свого прадіда-мандрівника, що одного дня приплив «зі свого рідного острова» (Японії) до «острова чужих» (Північної Америки).

Згадки у творі про щоденник Емілі, родинні фотоальбоми — суттєві та знакові атрибути роману про історичну пам'ять поколінь, жанрового різновиду, побудованого на наблизенні/дистанціюванні у часі. Їхнє смислове навантаження та розповідь Наомі є спробою авторки сумістити процеси наративного (вербального) та візуального. Емілі — натура войовнича — постійно застерігає, вмовляє, переконує, суперечить. Саме такий персонаж здатний у романі протиставити ображеним Канадою японцям протилежну життєву позицію: довести власну канадійність. Емілі дратують ті, хто висуває за життєве кредо свою віктимність. Її щоденник під назвою «Історія нісей у Канаді та боротьба за свободу» проїнятий нескореністю, центральною його тезою є «я — канадка». У цій частині роману Дж. Когава вустами своєї героїні формулює концепт етнічної «подвійності», що трансформується в нову дихотомію: психологічна належність Канаді/громадянство, у якій ключовим словом є «належність». Саме текст цього розділу «огортає» роман фреймом пам'яті

із закладеними до його реалій листами, архівними записами, мемуарами як атрибутами історичного жанру.

Коли Наомі дізнається про загибель своєї матері в Нагасакі після атомного бомбардування міста, у її лексиці з'являється слово *wordlessness*, що можна перекласти як «відсутність світу», а в даному контексті як інверсію «відсутності місця у світі», слово-поняття, властиве японському «ієрогліфічному» менталітетові.

Жанровий симбіоз твору Дж. Когава, що містить біографічний, генераційний, історичний, антивоєнний складники, свідчить про їх формальне поєднання у жанрі *ego*-прози. Такий засіб ускладнює та поглиблює дискурс, надає йому поліфонічності. Умотивований імпульсом пам'яті та імпульсом забуття, наратив про війну ілюструє подвійну якість пам'яті. Взаємозалежність цих двох якостей підтримується третьою, втіленою в міфологемі Смерті. Ж. Дерріда натякає на алегоризацію Мнемозини, Лети та Антропоса як персоніфікацію пам'яті, забуття, смерті, наголошуючи на тому, що подібні наративи «завжди є родинними романтичними романами-розповідями про родинні зв'язки, про синів та дочок» [4, 9].

Для роману пам'яті чи не найважливішим є концепт часу, який «виришує чимало таємниць», та простору, що стосується в цьому творі клаузули в межах та поза Канадою, яка відбиває становище японської діаспори в роки Другої світової війни. Переглядаючи родинні альбоми, героїня твору відчуває бажання втекти від минулого і сьогодення, пам'яті та смертей, розірвати зв'язок із «обтяжливою ідентичністю».

У творі, стилістика якого відповідає східному ритуальному плачеві, автор знаходить вдалий поетологічний засіб — музичні образи («миля за милею ми рухаємося як слухняні машини у цьому дивному балеті без акомпанемента флейти чи пісні») [7, 284], які супроводжують японців у Канаді як «екзил з нашого місця екзилу». Згодом подвійність образу Канади (до- та після-) перетвориться на контрапункт у коді твору. Наомі пригадує улюблену фугу, мелодію, яку написав її батько і розвинув у своїй композиції старший брат, композитор та музикант Стівен, додавши до неї легке стакато та подовживши паузи: «Легка п'єса, більш сумна, ніж щаслива, та спокійна й велична, як Дядько та Мати. Ніжна тональність. Як гарно вони обидва вписали до неї життєву какофонію, вплетену до їхніх натур» [7, 205]. Знаковий процес трансмутації звуку проходить між мовленим та почутим Наомі, яка «не танцює під мультикультурну мелодію сопілкаря». Для Дж. Когава невисловленість, еліпсиси несуть у собі найважливіше смислове підтекстове навантаження. Ось чому «шляхи мови» для її героїні-наратора дорівнюють «шляхам тиші», що, як і музична тема, мають завершену циклічність.

Поступова зміна характеристик образу Наомі у процесі розгортання її наративу не є деструкцією початкового варіанту його інтерпретації,

а реструктуруванням образу людини, яка від замкненої у собі, нажаханої обставинами істоти перетворюється під пологом метафоричної тиші та музики на таку, що «вчиться любити та прощати».

Відомий канадський письменник Майкл Ондаатже, виходець із Шрі-Ланки, вважає здатність реально відобразити будь-яку мить життя «досягненням мистецтва». Автобіографічний роман «Котячий стіл» («Cat's Table», 2011), написаний у манері його твору «Родинне виховання» — спогадів про життя на прабатьківщині — втілює важливу площину моду-су пам'яті, що експлікує концепт ідентичності: дитинство у Шрі-Ланці, юність у Лондоні, зрілість у Канаді. Автобіографічність тут щільно поєднана з історичністю, жанром роману виховання, створивши такий собі «комплексний» жанр, в якому концепт пам'яті відіграє провідну роль [1].

Роман — це спогад письменника про подорож на океанському лайнері «Оронсей» зі Шрі-Ланки до Лондона. За атмосферою твір нагадує твори Р. Кіплінга, Л. Стівенсона, Дж. Конрада. Навіть епіграф до роману саме з «Юності» Дж. Конрада: «Так я бачу Схід... Я бачу його з маленького човна... ані вогника, ані шереху, ані звуку...» [9, 1]. На «Оронсеї» формується чітка кастовість. Як темношкірий, Майкл потрапляє до найнижчої касты, і має право лише на місце за найвіддаленішим від капітанського, «котячим», столом разом із «соціально неважливими» пасажирками. Та для дванадцятирічного хлопця корабель стає справжнім «світом чудес». Поки «Оронсей» перетинає океан, він разом з однолітками-індійцями бешкетує, вивчає всі куточки. Проте водночас відкриває для себе безліч нових речей: музику, перше кохання, а також усвідомлення власної «іншості».

Твір Майкла написаний вже дорослим письменником в Канаді про своє дитинство й процес адаптації до життя в Європі, а згодом — у Новому Світі. Творові притаманна складна символіка. Так, корабель, що перетинає океан, має значення біблійного ковчега. Один із його пасажирів, учений-ботанік перевозить із батьківщини «райський сад» екзотичних рослин. Самий склад пасажирів та команди «Оронсея» становить своєрідне мінісупільство представників різних рас і націй, а після сильного шторму, що приніс багатоденний дощ, капітан корабля сприймається Майклом в образі Ноя. «Чужим» на кораблі, за висловом його капітана, є «азійський багаж», бранцем якого й стає підліток Майкл. Шрі-Ланка для нього — це «рибальські човни на горизонті». І тому саме на величному «Оронсеї» хлопець прагне наново створити себе «у примарному світі дорослих». Через роки його мандрівка-пригода (роман мандрів є також однією з жанрових характеристик твору) набуде нових рис і бачення, коли «крізь роки бентежні фрагменти, утрачені кути історій набувають чіткішого значення, побачені в новому світі, в іншому місці» [9, 58].

Майкл-письменник пригадує, що перебування на «Оронсеї» пасажирів-іммігрантів скидалося на вічний екзил, де кожного переслідував «привид колишнього місця» і кожен «мав старий вузлик у серці». Подвійна ідентичність нав'язує особливий психологічний стереотип особистості («ми симетричні істоти, ми балансуємо в наших емоціях»). Письменник розуміє, що «не належить ніякому місцю на світі», ані прабатьківщині, ані Новому Світові і висловлює це розуміння у найдраматичнішій для канадської літератури проєкції. Характер поетики роману «Котячий стіл» продиктований особливостями структури історичної пам'яті, що організує його дискурс і аналізує антитези факт/фікційність, реальне/уявне, ліризм/відвертий натуралізм, теперішнє/минуле. Тут «пам'ять, історія, мрії зводяться в суцільність, тісно пов'язуючи героя, автора та читача» [11, 311].

Майкл-персонаж роману на кораблі потоваришував з ровесником-індійцем Кассіусом. Після подорожі їм більше не судилося зустрітися. Та свій роман про подорож Майкл-письменник пише саме для Кассіуса в надії, що той колись його книгу прочитає. Проте їхня умовна «зустріч» все ж таки відбувається. У галереї, куди випадково завітав Майкл, експоновані картини художника-авангардиста Кассіуса теж присвячені дитячій подорожі через океан. Адже вона стала таким важливим епізодом у формуванні їхніх ідентичності й особистостей посеред світу «чужих». У конструкті зустрічі вербального й візуального як методології синкретизму видів мистецтв вияскравлюється генераційна парадигма минулого/теперішнього. Актами живопису та письма обидва персонажі оприявнюють спільну вербально/візуальну матрицю концепту історичної пам'яті.

Як і багато інших у Канаді, культура іммігрантів з країн Азії продовжує жити у поліетнічному середовищі канадського суспільства. Вона зберігає власні своєрідні унікальні риси, водночас органічно вживаючись у північноамериканський соціокультурний дискурс. Сплав різних фрагментарних характеристик «Я» демонструє ту оригінальну північноамериканську формулу ментального буття, що одержала справедливе визначення «double vision» (подвійне бачення), і став унікальним дискурсивним літературно-художнім утворенням в канадській літературі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Овчаренко Н. Постколоніальні проєкції канадської прози. Одеса: Фенікс. 2018. 512 с.
2. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2000. 1056 с.
3. Тхюї К. RU. Львів. ТОВ «Видавництво Анетти Антоненко». 2018. 140 с.
4. Copley E. Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives. Toronto University Press. 1996. 213 p.
5. Darias-Beautelle E. Contemporary Theories and Canadian Fiction. Lewingston: the Edwin Mellen Press. 2000. 320 p.
6. Hoffman E. Kim Thui «RU». URL: <https://www.amazon.com>
7. Kogawa J. Obasan. Toronto: Doubleday. 1981. 340 p.

8. Messud C. On a Mystery Voyage with Michael Ondaatje // *The New York Review of Books*. 2011. December 22.
9. Ondaatje M. *Cat's Table*. New York: International Edition. 2012. 238 p.
10. Sanderson C. «RU» by Kim Thui // *Journal of Southeast Asian American Education and Advancement*. 2013. Vol. 8. Issue 1. pp. 8—15.
11. Spivak G. In *Other Words: Essays in Politics*. New York: Routledge. 1988. 410 p.

*Отримано 16 квітня 2020 р.*

## REFERENCES

1. Ovcharenko, N. (2018). Postcolonialni proectsii canadsoyi prosy. Odesa: Fenix. [in Ukrainian]
2. Sorokin, P. (2000). *Sotsyalnaia i kulturnaia dinamika*. Saint Peterburg: Izdatelstvo Khristianskoho gumanitarnoho instituta. [in Russian]
3. Thui, K. (2018). *RU*. Lviv: TOV "Vydavnistvo Anetty Antonenko". [in Ukrainian]
4. Copley, E. (1996). *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*. Toronto University Press.
5. Darias-Beautelle, E. (2000). *Contemporary Theories and Canadian Fiction*. Lewingston: the Edwin Mellen Press.
6. Hoffman, E. Kim Thui "RU". URL: <https://www.amazon.com>
7. Kogawa, J. (1981). *Obasan*. Toronto: Doubleday.
8. Messud, C. (2011, December 22). On a Mystery Voyage with Michael Ondaatje. *The New York Review of Books*.
9. Ondaatje, M. (2012). *Cat's Table*. New York: Vintage International Edition.
10. Sanderson, C. (2013). "RU" by Kim Thui. *Journal of Southeast Asian American Education and Advancement*. Vol. 8. Issue 1, pp. 8-15.
11. Spivak, G. (1988). In *Other Words: Essays in Politics*. New York: Routledge.

*Received 16 April 2020*

*Nataliia Ovcharenko*, doctor of philology,  
Taras Shevchenko Institute of Literature,  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
e-mail: [tala\\_ovch@ukr.net](mailto:tala_ovch@ukr.net)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3857-4099>

## POETOLOGICAL DOMINANTS OF HISTORICAL MEMORY IN WORKS OF ASIAN IMMIGRANT WRITERS IN CANADA

The paper highlights the development of literature related to the historical memory concept of Canadian immigrants from Asian countries. It covers the period of the late 20th — first decades of the 21st century. The complex of problems, analyzed and structured within the semantic field of the modern historical memory concept, is often applicable both to Canada and Ukraine. The research broadens the knowledge of Canadian literature introducing the names of researchers and writers new to Ukrainian literary studies. The paper overviews the interpretations of Canadian Asian immigrants' dispositions within the paradigm of modern arts and humanities. The focus is on the issues of double identity, the coherence of ethnic and North American mentality. The researcher generalizes the poetical aspects of the works by Ying Chen, Kim Thui, Joy Kogawa, Michael Ondaatje. Attention has been paid to the definition of discursive parameters, which allow shaping the concept of historical memory in 'mosaic' Canadian society; the issues of identities; the main markers of Canadian historical strategies; and versatile patterns of literary texts.

The participation of Canada in the global dialog, which involves its culture and literature, plays probably the most important role in the debate on Canadian polyethnic literature. Regional, national, and international features demand some combined definition.

The research explicates modern historical memory strategies in the context of conventional territory with its specific spatial and temporal characteristics. The author demonstrates the main local views on peculiarities of the Canadian literary process of the 2nd half of the 20th — early 21st century and analyzes literary texts. All the novels show profound connection between representatives of Canadian literature, who may seem essentially different but manifest temporal and subjective similarity.

The paper lists the names of authors working within the 'double vision' formula suggested by N. Frye. This approach focuses on the elements of North American culture pertaining to Canadian multicultural world structure as well as traditional cultures of the writers' ancestral homelands. The paper also considers the generation paradigm, structured on the basis of social and historical algorithms and psychological markers. The types of generational modes (Kim Thuy, Michael Ondaatje) in literature were combined through a common denominator — canadianness — based on a double identity.

**Keywords:** history, memory, identity, poetics, polyethnicity, East.

## В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

### ДВНАДЦЯТИЙ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИЙ СЕМІНАР

До сторіччя від дня народження відомого літературознавця, доктора філологічних наук Василя Єфремовича Шубравського (1920—1992) в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка 1 жовтня 2020 р. був проведений шевченкознавчий семінар, відкладений із березня через запровадження карантину. Основну доповідь про науковий доробок дослідника «Зі словом Шевченка — кризь усе життя» виголосив завідувач відділу класичної української літератури *М. Бондар* (див. його публікацію у четвертому числі нашого журналу за поточний рік). На тему «Проблема достовірності спогадів Шевченкового ротного командира Єгора Косарева» виступив завідувач відділу шевченкознавства *О. Боронь*. Зіставивши чотири публікації розповідей мемуариста з документами та іншими джерелами, він відмежував вигадки від достовірних відомостей, уточнив низку його тверджень. Співробітниця відділу шевченкознавства *Г. Карпінчук* доповідь «З нових коментарів до Шевченкового епістолярію» присвятила новаціям, які вона запровадила у двотомному виданні «Епістолярій Тараса Шевченка» (2020): здебільшого за дослідженнями *В. Дудка* змінено, зокрема, датування 11 листів; на підставі його ж публікацій, а також з урахуванням напрацювань *В. Мельниченка*, *В. Яцюка* та інших науковців ідентифіковано низку осіб, наведено їхні біографи; реальний коментар, крім того, доповнено відомостями про малюнки Шевченка, деякі московські адреси, фотоательє тощо. У коментарі до адресованих постові листів від *В. Репніної*, *А. Лизогуба*, *М. Максимовича*, *М. Осипова* вперше подано відомості про *Ю. Головкина*, *С. Васильєвського* (Василєвського), *Ф. Цицуріна*, *С. Кочубєя*, *І. Безсомикіна* та ін., скориговано роки народження і смерті багатьох осіб, з'ясовано кілька адрес, описово згаданих у листах, тощо (див. статтю *Г. Карпінчук* у тринадцятому випуску наукового щорічника «Шевченків світ» за цей рік, який невдовзі вийде друком).

*Євгенія ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК*

*Отримано 5 жовтня 2020 р.*

*м. Київ*