

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

## **Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ТА  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ПРОЗІ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО»**

Виконала: студентка 2-го року  
навчання  
спеціальності – 035.01 Філологія  
(українська мова та література);  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Дьоміна Євгенія Олександрівна**

Керівник: Полюхович О. П.,  
кандидат філологічних наук,  
старший викладач

Рецензент: Остапчук Т. П.,  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри англійської  
філології  
Інституту філології ЧНУ імені  
Петра Могили

Магістерська робота захищена  
з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 р.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР.....	6
1.1. Формування світогляду та філософсько-естетичної думки Ю. Тарнавського .....	6
1.2. Прозова творчість Юрія Тарнавського в контексті американської та української літератури .....	9
Висновки до першого розділу .....	15
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО .....	17
2.1. Стилiстична еволюція романів Юрія Тарнавського .....	17
2.2. Фрагментарність оповідань Ю. Тарнавського .....	22
2.3. Мініроман і негативний текст.....	24
Висновки до другого розділу.....	27
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ТВОРАХ Ю. ТАРНАВСЬКОГО ...	29
3.1. Теоретичні аспекти інтертекстуальності .....	29
3.2. Інтертекстуальність творів Ю. Тарнавського .....	35
3.2.1. Дискурс екзистенціалізму в романі «Шляхи» .....	36
3.2.2. Архітектоніка роману «Три бльондинки і смерть» .....	42
3.2.3. Інтертекстуальність збірок «Короткі хвости» і «Крокодилячі усмішки» .....	45
3.3. Біблійні образи та мотиви у прозі Юрія Тарнавського .....	50
Висновки до третього розділу .....	57
ВИСНОВКИ .....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	62
ДОДАТКИ .....	68

## ВСТУП

Перша половина ХХ століття була багата на події, які мали не лише історичне та суспільно-політичне значення, а й вагомі соціокультурні наслідки. Політичні репресії 30-х років та Друга світова війна є одними з найвагоміших причин третьої хвилі еміграції, що тривала з кінця війни і до 1980-х років. Саме під час цього еміграційного процесу у 1944 році Україну покинув письменник Ю. Тарнавський.

В силу обставин його світогляд формувався під впливом мультинаціонального оточення: дитинство проведене частково на українських, частково на польських землях, зростання в еміграції, у таборах DP, в українському інтелектуальному оточенні, навчання в Німеччині та подальше життя в США. Емігрантський досвід відкрив для Ю. Тарнавського нові горизонти мистецтва, які не були б доступні для нього на материковій Україні, наслідком чого, стало непорозуміння з українськими письменниками-сучасниками.

На початку свого творчого життя Ю. Тарнавський працював над збагаченням української літератури, її очищенням від застарілої української поетики, ліризму, фольклорних та релігійних традицій, імплементуючи у неї найкраще зі світових літератур. Згодом він почав працювати над вдосконаленням способів вираження в літературі як такої. На сьогодні у його творчий доробок входять збірки поезій та поезій в прозі, оповідань, міні-романів, драматичних творів, літературно-критичних творів, інтерв'ю, чотири романи, ряд художніх перекладів та автоперекладів, автобіографія. Проте знайомство українського читача з цим жанрово-розмаїтим доробком письменника відбувається доволі повільно, через наслідки культурного дистанціювання Радянського Союзу від західного світу. «Залізна завіса» не тільки унеможливила потрапляння творів письменників-емігрантів на рідні землі, а й позбавила тогочасного українського читача можливості повноцінно бути в західному мистецькому контексті.

Щоб наздогнати втрачене, потрібен час. Вперше в українській періодиці представили Ю. Тарнавського як поета-модерніста у 1990 році в журналі «Україна», а вже у 1991 році видавництво «Дніпро» видало його збірку поезій «Без нічого». З того часу в українському літературознавстві почали з'являтися згадки про Ю. Тарнавського як представника модерної поезії та члена Нью-Йоркської групи, зокрема у працях О. Астаф'єва, Ю. Барабаша, М. Ільницького, Т. Карабовича, В. Моренця, М. Нікули, С. Павличко, М. Ревакович, Т. Салиги та інших. І тільки починаючи з 2000-х років, Ю. Тарнавський увійшов у коло наукових зацікавлень українських літературознавців як самодостатня літературна постать. Про це свідчать дослідження А. Бондаренко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Сороки, дисертації та монографії І. Котика, М. Котик-Чубінської, І. Лівенко, Т. Остапчук, Ю. Починок, Г. Шовкопляс.

Останніми роками спостерігається тенденція збільшення інтересу до творчості Ю. Тарнавського. Однак, проаналізувавши наявні наукові та праці, можна зробити висновок, що дослідники акцентують увагу на поетичних творах письменника та поезії в прозі. В той час як його драматичні твори, романи та мала прозова досліджуються значно рідше. Цим зумовлена **актуальність** даної магістерської роботи.

**Мета** магістерського дослідження – проаналізувати жанрово-стильові експерименти та інтертекстуальність прозового доробку Ю. Тарнавського. Для досягнення поставленої мети потрібно розв'язати такі **завдання**:

- простежити формування світогляду та філософсько-естетичної думки письменника;
- визначити місце Ю. Тарнавського в контексті модерної української та американської літератури;
- окреслити жанрово-стильову парадигму прозового доробку письменника;
- відшукати та проаналізувати інтертекстуальні одиниці у прозі Ю. Тарнавського;

- висвітлити філософію екзистенціалізму в прозі Ю. Тарнавського;
- комплексно проаналізувати романи та міні-романи письменника, беручи до уваги на тематичний, стилістичний, інтертекстуальний та композиційний аспекти.

**Об'єктом** наукового дослідження є англійські та перекладені прозові твори Ю. Тарнавського, видані до 2019 року включно.

**Предметом** дослідження є жанрово-стильові експерименти та міжтекстові зв'язки в текстах Ю. Тарнавського на матеріалі його романів «Шляхи», «Три блондинки і смерть», збірок «Короткі хвости», «Crocodile smiles» («Крокодилячі усмішки» – переклад з англ. наш - Дьоміна Є.), «The future of giraffes» («Майбутнє жираф» – переклад з англ. наш - Дьоміна Є.), роману-біографії «Теплі полярні ночі».

**Методологічну основу** дослідження становлять біографічний, культурно-естетичний та психологічний методи. Такий підхід дозволяє відстежити процес появи творчого замислу, визначити тематичні джерела, розкрити причини домінування певних ідейно-тематичних та жанрово-стилістичних мотивів у творчості. Беручи до уваги численні культурні впливи, яких зазнав Ю. Тарнавський у період становлення як особистості, вважаємо за потрібне використати методи змістового і дискурс-аналізу для дослідження його ідентичності. Для вивчення інтерпретацій автором філософії екзистенціалізму в творах нами застосовані текстологічний та інтертекстуальний аналізи.

**Новизна** роботи полягає в тому, що в ній досліджені біблійні образи та мотиви у прозових творах Ю. Тарнавського; предметом дослідження є найновіші прозові твори автора; використані найновіші джерела інформації про об'єкт дослідження.

**Структура:** робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (51 покликання). Обсяг роботи – 68 сторінок, з них основна частина – 60 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР

### 1.1. Формування світогляду та філософсько-естетичної думки Ю. Тарнавського

Ю. Тарнавський народився на Бойківщині у селі Турка (тогочасна Польща) у 1934 році. Ранні дитячі роки провів у Ряшеві (Польща), приїжджаючи до Турки на літні канікули, потім у Лубно та Залужі, а останні три роки перед еміграцією знову жив у Турці. Формування світогляду та культурної ідентичності для Ю. Тарнавського відбувалося в середовищі двох культур.

Протягом перших десяти років життя Ю. Тарнавський часто переїжджав, змінюючи українське середовище на польське і навпаки. Тому українську та польську мови він розрізняв лише за місцем використання. У своїй автобіографії «Босоніж додому і назад» письменник згадує те, що дитиною він гадав, що потрібно всюди поза межами дому розмовляти польською мовою. Це яскраво ілюструє ситуація, коли під час канікул в українській Турці малий Тарнавський за звичкою заговорив з батьками польською на вулиці [31, 252].

У період з семи до десяти років, проживаючи тільки в українськомовному оточенні, Ю. Тарнавський починає активно читати, зокрема про козаччину, а також дізнається українські пісні та обряди. Цей період надважливий для розуміння і відтворення процесу формування національно-культурної ідентичності письменника. Власне, у Турці і були закладені підвалини національного самоусвідомлення Тарнавського.

У 1944 році, коли німецькі війська відступали із заходу України під тиском наступу радянської армії, родина Тарнавських також виїжджає на захід. З цього моменту починається довготривалий пошук Юрієм Тарнавським своєї ідентичності у постійному стиканні з Іншими. Впродовж короткого часу йому довелося проїхати через Угорщину, Чехію, щоб осісти в Австрії. Змінивши там кілька таборів, у 1945 році Ю. Тарнавського перевезли

у Новий Ульм (Німеччина) у табір переміщених осіб, або Displaced person (DP). Цей період сам письменник характеризує як нову стадію життя [31, 262].

По закінченню Другої світової війни близько 200 000 жителів України перебували на теренах Західної Європи, здебільшого у Німеччині та Австрії, у таборах DP. У таких таборах виникало чимало організацій з метою організувати розпорошені маси українських біженців. Адже люди тікали разом із сім'ями від повоєнних лихоліть, які на них чекали, лишись вони у СРСР, адже категоричність радянської влади щодо вільнодумців їм була добре знайома за сталінськими репресіями і Голодомором 1930-х років. Прикладом такої емігрантської організації у творчій сфері був МУР – Мистецький Український Рух, що сформувався українськими інтелектуалами у 1945 році у Фюрті (Німеччина).

У Новому Ульмі теж були мистецькі та патріотичні організації, щоправда не такі авторитетні як МУР, а мали локальне значення. Залучення до них закріпило усвідомлення Ю. Тарнавського себе в українській культурі, яке він проніс в собі через роки і країни. Письменник згадує зокрема юнацький пласт «Рись», в якому вчили співати бойові патріотичні пісні, щоденні театральні вистави, серед яких «Мина Мазайло» М. Куліша, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Пошилися в дурні» М. Кропивницького. Той факт, що український театр у «ДіПівському» виконанні вплинув на мистецько-естетичні смаки письменника, беззаперечні. У своїй автобіографії Ю. Тарнавський коментує режисерське новаторство Гірняка та Блавацького: «я інстинктивно відчував, що моє місце по їхньому боці» [31, 263].

Літературні вподобання Ю. Тарнавського формувались на основі прочитаних книжок з таборової бібліотеки. Варто зазначити, що факт перебування закордоном був скоріше плюсом в літературному плані, адже на території СРСР у той час офіційно панував соцреалізм, а творча свобода митців була маломожливим явищем. Завдяки активній емігрантській

літературній діяльності, Ю. Тарнавський читав М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Винниченка, П. Куліша, А. Свидницького, Т. Осьмачку, Ю. Косача та В. Домонтовича. Незважаючи на юний вік, він відзначав для себе мовні особливості та стилістику текстів написаних нетрадиційно, тим самим задаючи собі вектор власного майбутнього письменства [31, 265].

Перебування в європейському середовищі, хоч і в українському оточенні, обумовлювало мультикультурний простір навколо Ю. Тарнавського і цікавість до Іншого. Так він почав читати Пушкіна, Тургенєва, Толстого російською, а «Бісів» Достоевського польською. Кількарічна перерва у практиці польської мови не завадила Ю. Тарнавському розгледіти у Достоевському «генія». Захоплення творами Достоевського чітко прослідковується у творах письменника на філософському та інтертекстуальному рівнях.

У період навчання в німецькій школі Ю. Тарнавський активно цікавиться світовою літературою та відкриває для себе Ф. Ніцше, Ч. Дікенса, Г. Флобера, читає Достоевського німецькою.

Проте внаслідок запроваджених у Німеччині реформ табори почали ліквідувати, тому у 1951 році Ю. Тарнавський виїжджає в США. Метафори, якими письменник описує себе і своє життя в Америці, підтверджують переживання ним браку відчуття цілісності: «скошена трава», «акваріум в морі», «темна сторона місяця». Такі ж відірвані від дому в Америці опиняються інші молоді письменники, які особистісно формувалися в умовах західної культури, хоча дитинство провели в Україні. Згодом з них виокремлюється невеличкий поетичний гурт у Нью-Йорку: Б. Бойчук, Б. Рубчак, Женя Васильківська, Ю. Тарнавський, Е. Андієвська, В. Вовк. У 1959 році вони починають видавати річник «Нові поезії» як Нью-Йоркська група (НЙГ). І це було природною реакцією на чужий простір, у якому вони всі опинились. Адже емігрант, будучи містком між двома культурами, спостерігає за світом збоку. Він має виявляти якусь активність у новому середовищі, щоб влитись у нього [26, 100]. ]. За автором книги «Діалоги у



діаспорах» Нікосом Папастергіадісом, члени цієї групи утверджували існування не просто літератури в діаспорі, вивезеної у горшках чи пригорщах рослин, а саме літератури діаспори, зрощеної на новому ґрунті [4, с. 39].

Ю. Тарнавський сам не вважав себе емігрантом і не мав сильної прив'язки до української землі [30, с. 111]. В цьому не було потреби, адже Україна перенеслася разом із ним до США у тому вигляді, в якому він її пізнав з таборів DP, і продовжувала співіснувати в його уяві з локальною мультикультурністю Нью-Йорку [30, с. 124]. Це дозволяло йому залишатися українцем без трагічного переживання чужини.

Внутрішня боротьба між почуттям інакшості та намаганням влитися позначилася на формуванні ідіостилю письменника. Він не мав прив'язки до традиційних тем українського літературного дискурсу, наприклад народницька, селянська тема відверто «відпхала» його [31, 264]. Його творчість має коріння в літературі Західної Європи, здебільшого Німеччини, та античності. Найбільше у його творчості помітно впливи екзистенціалізму та сюрреалізму, подібного до латиноамериканського магічного реалізму [30, 80].

Довгі роки Ю. Тарнавський шукав і вдосконалював свій власний літературний стиль, маючи за критерій лиш своє почуття смаку. Через це він неодноразово мав суперечки з українськими редакторами як в еміграції, так і в Україні.

## **1.2. Прозова творчість Юрія Тарнавського в контексті американської та української літератури**

Творчий шлях Ю. Тарнавського почався в США, коли йому було дев'ятнадцять років. Тому першими познайомились з його творами представники українських емігрантських кіл, потім американські видавці, а вже потім українські літератори.

Дебютним поетичним твором письменника був вірш «На 1 листопада», який з'явився на сторінках найстарішої газети української громади в США

«Свобода». Перший же прозовий текст під назвою «Притча про митаря і фарисея» був виданий у 1954 році у додатку до газети «Сучасна Україна», яка друкувалася у Мюнхені. Щоправда наступний прозовий твір керівництво газети у друк не пустило, оскільки в ньому Ю. Тарнавський переосмислював своє ставлення до релігії, яке очевидно не збігалось з поглядами керівництва. На захист молодого письменника став І. Кошелівець, який тоді був редактором літературної сторінки в газеті, але після цього прикрого інциденту звільнився. Ставши редактором «Української літературної газети» (УЛГ), він все-таки надрукував «Молитву», але змінив назву на «Історія з пригодами» (1955).

За підтримки редакції «УЛГ», а саме І. Кошелівця та Ю. Лавріненка, Ю. Тарнавський активно друкувався в емігрантських часописах. Тільки за жовтень 1955 року в «УЛГ» були надруковані три прозові замальовки, які автор жанрово окреслив як «параміти»: «Сон», «В'язень», «Шукачі перлів», а у 1957 році – замальовка «Рівнина». У 1956 році у студентському додатку до газети «Свобода» вийшов друком «Ромул і Рем», а у журналі «Горизонти» – прозовий твір «Езоп».

В середині емігрантських кіл реагували на своєрідність його творчості по-різному. Емма Андієвська у відповідь на параміт «Сон» без жодних коментарів вислала Ю. Тарнавському свою нову збірку оповідань. Згодом з'ясувалося, що так письменниця хотіла показати, що бачить у його творі плагіат. Натомість Віра Вовк переклала португальською і видала параміти «Езоп», «Ромул і Рем» та «Притча про митаря і фарисея» у складі антології українських оповідань «Galos Bordados: Contos Ucrainianos» (1972). Завдяки цьому португальський переклад «Ромула і Рема» потрапив у поле зору бразильської критикині Марії Терези дос Сантос Арантес, яка написала про художній метод письма Ю. Тарнавського статтю «Заповіт колажу» (український переклад опублікував журнал «Сучасність» 1975, ч.9 (177)). [20, 27-28]

Однак перший авторитетний позитивний відгук стосувався поезії Ю. Тарнавського. Ю. Лавріненко запропонував молодому автору видати поетичну збірку після того, як послухав його «Оду до кафе». Так побачила світ збірка поезій «Життя в місті», на яку у 1956 році Ю. Лавріненко написав рецензію на сторінках «УЛГ», яка відома під назвою «Повстання проти змори. Серед інших представників українського літературного екзилу позитивно відгукнулися про збірку В. Барка, В. Державін, І. Костецький, В. Лесич та навіть Ю. Шерех, який підкреслив, що традиція і модернізм ідуть поруч [34].

Можливо, через те, що першою збіркою була поетична, про Тарнавського зазвичай говорять як про поета, хоча він починав з прози і досі активно її пише. Більше того, автор сам свідомий того, що у його доробку прозових творів налічується більше, ніж поетичних [4]. Однак, з виданням великих прозових творів у письменника у письменника виникли труднощі з самого початку. До того ж, не лише в контексті українськомовного еміграційного видавництва, а й в американському.

Перший великий прозовий текст — роман-виховання «Шляхи» спершу з'явився у неповному обсязі (тобто лише одна частина його) в УЛГ у 1957 році. У 1961 році він вийшов у повному обсязі спочатку у журналі «Сучасність», потім окремою книгою на базі видавництва журналу. Щоправда критики не поспішали його коментувати: Г. Костюк писав, що роман зовсім не оцінений українською критикою і заслуговує на значно глибший аналіз [11, 413]. Серед відомих рецензій можемо назвати лише статтю Ю. Лавріненка «Новий континент душі» (журнал «Листи до приятелів», ч.3-4, 1963 р.). Окрім роману «Шляхи», більше Ю. Тарнавський прозу українською мовою не писав. Зокрема, причиною стали численні виправлення редактора І. Кошелівця, які не влаштовували автора.

Перші написані англійською романи «Смуток» і «Гіпокрит» американські видавництва відмовилися друкувати. Натомість Ю. Лавріненко позитивно оцінив останній з них, але в своїй статті «Новий континент душі»

дорікнув письменнику за те, що роман написано англійською: «Цей було б, нарешті, міжнародне досягнення української повісти і роману, та автор написав ту річ по-англійськи» [15, 284]. І не тільки Ю. Лавріненко жалкував, що тексти Ю. Тарнавського написані англійською, в певний момент сам письменник втрачає віру, що колись надрукується якийсь із його англомовних творів» [31, с. 307].

Наступні романи «Невинний у Парижі» (1966) та «Подорож на південь» (1969) та перший варіант роману «Три блондинки і смерть» (1973) теж отримали відмову від американських видавців (хоча останній викликав неоднозначну реакцію у видавництві «Fiction Collective»). Письменник продовжував відточувати свій творчий стиль та шукати того, хто погодився б видати його прозу. Так першим надрукованим в американському видавництві романом став «Менінгіт» (1978), який є збіркою пов'язаних між собою автобіографічних оповідань. Потім успіх спіткав і третій варіант «Три блондинки і смерть» (1993), який видало «Fiction Collective 2». Надалі всі романи, збірки оповідань та міні-романів друкувалися безперешкодно: «Короткі хвости» (2011), «Крокодилячі усмішки» (2014), трилогія «Ефект плацебо» (2013), «Тепло ігуан», «Теплі полярні ночі» (2019).

Загалом, серед англомовної критики романи Ю. Тарнавського мали позитивні відгуки, незважаючи на двадцять років поневірянь між видавцями. Американський письменник Екгард Гердес згадує, що «Менінгіт» виділявся серед інших книжок «Fiction Collective» і він дуже його вразив насамперед своєю незвичною синтаксичною структурою [47, 00:27:00]. Гаррі Полкінгорн, писав про «Три блондинки і смерть»: «Цей роман височить над котеджами американської прози, як хмарочос Міс ван дер Роге чи Гропіюса, але без бомбастичного ідеологічного покриття» [45]. Адам Джеймсон (American Book Review) та Дж. Гардінг (The Rupture) опублікували схвальні рецензії на збірки «Тепло ігуан» та «Теплі полярні ночі» (2019) [38]. Також на інтернет-ресурсах «Experimental Writing» та «Gloom Cupboard» розміщені інтерв'ю з Ю. Тарнавським щодо трилогії міні-романів «Ефект плацебо», а

рецензія на неї була опублікована в неформатному виданні «The Collagist» [49].

Деякі тексти письменника американські літературознавці розглядають на практичних заняттях зі студентами, наприклад Дейвіс Шнайдерман розглядає зі студентами міні-роман «Крик» на заняттях у коледжі Лейк-Форест.

Український читач знайомий із Ю. Тарнавським як з поетом, членом НЙГ. З 1959 року НЙГ видавала журнал «Нові поезії», в якому всі її представники активно друкувалися. До першої хвилі арештів у 1960-ті роки творчість поетів НЙГ підпільно завозили на територію материкової України, однак великого зацікавлення в українській публіки не викликало. У 60-ті роки ХХ століття увагу до себе прикули «шістдесятники», чия практика йшла у розріз з модерністським анти-традиціоналізмом «нью-йорківців». Єдині, хто помітив та оцінив тоді доробок поетів-емігрантів, були поети Київської школи, чиї вірші були типологічно близькими до творів «НЙГ».

Під кінець 1980-х років в українських колах почали цікавитись літературою, твореною за межами Радянського Союзу, яка не підпадала під утиски радянської політики. Цікавість вилилась у запрошення Ю. Тарнавського та інших членів НЙГ на фестиваль поезії «Золотий гомін» (Київ, 1990). У наступному році видавництво «Дніпро», завдяки І. Римаруку, видало книжку вибраних поезій Ю. Тарнавського «Без нічого» з передмовою М. Москаленка. Так відбулось перше офіційне знайомство українського читача з творчістю письменника. У 1992 році у видавництві Маріяна Коця у Харкові вийшла друком поема «У ра на», але, за спогадами автора, жоден з надрукованих примірників не був проданий в еміграції, як і в Києві та Львові його теж ніде не бачили у продажу. Щоправда, відгукнувся на неї В. Моренець статтею «Монолог без реверансів» (журнал «Сучасність») [22] Ю. Тарнавський навіть був висунутий видавництвом «Березіль» на здобуття Шевченківської премії 1993 року, але його ніде не згадували серед кандидатів [27, с. 152].

Драматична творчість Ю. Тарнавського не отримала практично ніякого схвалення в Україні. Щоб домогтися видання збірки «Трикутний квадрат», письменник влаштував у 1996 році в київській Спілці письменників читання п'єси «Не Медея». Але жоден зі слухачів не зрозумів її, навіть друзі письменника, І. Римарук та В. Шевчук, різко відгукувалися про неї [31, с. 364]. Натомість п'єса сподобалась студентам Києво-Могилянської академії, вони влаштували ще одне читання її на базі університету. «Трикутний квадрат» повинен був бути поставленим на сцені в рамках фестивалю «Мистецьке Березілля» (1999), однак проєкт не отримав кошти.

Восени 1996 року Ю. Тарнавський подав рукопис цієї п'єси у редакцію журналу «Сучасність», але її не надрукували, бо редактори вимагали радикальних правок. Тому він за свої кошти видав збірку власних драматичних творів під назвою «бх0». На сторінках літературно-мистецької періодики на цю збірку відгукнулись Н. Зборовська («Сучасність». 1999. Ч. 3), Т. Гундорова («Критика». 1999. Ч. 9) та В. Грицик («КіноТеатр». 1999. Ч.1).

У журналах «Світо-Вид» та «Сучасність» у 1990-ті роках були опубліковані перекладені уривки з роману «Три бльондинки і смерть». Однак, редактори знову почали намагатись виправити «неприродність» мови автора, через що між ними виникла суперечка, яка так і не була вирішена. Та ж доля спіткала роман «Шляхи» і спогади «Босоніж додому», через що друком тоді вони так і не вийшли. Тільки через 5 років, у 2000 р., знову за власні кошти Ю. Тарнавського була видана збірка прозових творів «Не знаю» (вид. «Родовід»), в яку зокрема увійшли і «Шляхи».

Як ми бачимо, до 2000-х років творчість Ю. Тарнавського в Україні активно не рецензували. Але вже у 2002 році у журналі «Слово і час» з'явилась добірка статей, в яких розглянута творчість Ю. Тарнавського. Протягом 2007-2010 років були захищені дисертації та вийшли другим монографії про аспекти поетичної творчості Ю. Тарнавського [12, 13, 16]. Згодом навіть почали друкуватися статті, в яких Ю. Тарнавський постає не як

поет, а як прозаїк і драматург: Т. Остапчук у статтях, опублікованих в журналах «Слово і час» і «Кур'єр Кривбасу» досліджує роман «Три блондинки і смерть» [24, 23], а цикл «Фотографії» зі збірки оповідань «Короткі хвости» були об'єктом статті М. Котик-Чубінської [14], текст і контекст роману «Шляхи» аналізував Ю. Мариненко [19], драму «Не Медея» з боку компаративістики досліджувала Л. Зелінська [6-9].

Після збірки «Не знаю» тільки роман «Теплі полярні ночі» та міні-романи «Крик», «Колишній піаніст Фітіпалду», «Мозок Леніна» були перекладені і українською мовою. Тому прозову творчість Ю. Тарнавського здебільшого досліджують на кафедрах іноземної філології, за винятком кількох істориків української літератури, які все одно більше зосереджені на поезії Ю. Тарнавського.

Останнім часом вагомий внесок у популяризацію Ю. Тарнавського як незалежного письменника зробив О. Фразе-Фразенко Його документальні фільми «Акварій у морі» (2017) та «Майже голий» (2019) представляють собою зразок якісної літературознавчої документалістики.

### **Висновки до першого розділу**

На формування світоглядних та філософсько-естетичних засад Ю. Тарнавського вплинуло його мультикультурне оточення під час перебування у таборах переміщених осіб, німецьких та американських закладах освіти. Вони посприяли зацікавленню письменника західними філософськими течіями та літературами.

Старт письменницької діяльності в США супроводжувався значними труднощами, але незважаючи на це, зараз Ю. Тарнавського там поважають як концептуального романіста, його є у продажі та рецензуються критиками.

Щодо періодичних видань 1950-х років української громади в екзилі, то в них простежується думка літературної критики щодо Ю. Тарнавського як поета та співзасновника Нью-Йоркської групи. Однак на теренах України творчість письменника здобуває увагу в інтелектуальних колах аж у 1990-х

роках. В якості самодостатнього об'єкта дослідження прозова творчість Ю. Тарнавського почала завойовувати увагу літературознавців лише з 2000-х років.



## РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

### 2.1. Стилiстична еволюцiя романiв Юрiя Тарнавського

Ю. Тарнавський за фахом є інженером-електроніком, більшу частину життя працював у галузі комп'ютерних технологій та лінгвістики, але у дослідженнях він завжди фігурує як перекладач або письменник, хоч і ніколи не робив з письменництва професію. У більшості досліджень та інтерв'ю про Ю. Тарнавського говорять саме як про поета, засновника Нью-Йоркської групи, представника української еміграції. Однак, у його доробку наявна ціла палітра різноманітних жанрів — не лише поетичних, а драматичних і прозових. До кожного виду літератури у письменника своє особливе ставлення: поезії для нього це «емоції, згустки крові. [...] Причина їх, як правило, кривавий вчинок», а драми зі збірки «6x0» — «були дряпанням, аж до крові, подразненої душі» [31, с. 398]. Тим часом з прозою все інакше: «Коли я пишу прозу і коли вона тече успішно, кожного разу, як я закінчую працю, відриваюся від неї, чуюся, немов повертаюся з іншого світу, з якоїсь далекої подорожі, іншого оточення, країни» [44].

За словами письменника, від самого початку, коли він починав писати, його більше тягнуло до прози [44]. Успішна робота з короткою формою на початку літературної діяльності поступово перейшла у написання першого роману «Шляхи» (1956). Підзаголовок «ein Bildungsroman» (нім. роман-виховання) визначає приналежність твору цьому органічно німецькому жанру. В. Дільтей характеризує роман-виховання як історію юнака, котрий входить у життя, перебуваючи у благословенному стані духовного неуттва, пізнає силу кохання і дружби, шукає близьких за духом людей, бореться зі складнощами реального світу і врешті-решт набуває різноманітного досвіду, дорослішає, знаходить себе і свою місію у цьому світі [40].

Т. Остапчук, посилаючись на Л. Ковальчук, стверджує, що роман «Шляхи» має певні ознаки німецького історико-біографічного роману ХХ ст.

[25, 108]. Г. Костюк в свою чергу вбачає у «Шляхах» певні риси, які притаманні «анти-роману», а саме принцип дегероїзації персонажів. [11, 413]

У класичному біографічному романі характер героя залишається незмінним, чого не можна сказати про персонажів «Шляхів». Головні герої – Детлеф, Калькройт і Герберт – духовно спустошені, нещасні, лицемірні. Розвиток їхніх особистостей можна назвати деградацією, а їх самих скоріше антигероями. Проте динамічність їхніх характерів сюжетно вагома, що, за М. Бахтіним, є однією з головних ознак роману-виховання [5, с. 141].

Оскільки «Шляхи» були першим великим прозовим твором Ю. Тарнавського, то в ньому прослідковується наслідування західноєвропейської традиції. Починаючи від жанрового визначення, звернення до філософії екзистенціалізму та зображення часопростору повоєнної Німеччини, закінчуючи стилем – довгі речення, в яких природно вкладається фабула, подібно до усної розповіді. В наступних творах прослідковується трансформація стилю та відповідного жанру.

Другий роман «Гіпокрит» (1958) демонструє певні стилістичні зміни: на відміну від «Шляхів», речення тут довгі (до кількох сторінок), ускладнені описами та асоціаціями. Метафори у творі замінені на розлогі пояснення аналогій між психічними та фізичними поняттями. Авторське визначення жанру — психологічне бароко. Проте ані «Смуток», ані «Гіпокрит» видані не були. На думку автора обидві книжки «страждають від розлізлості та манеризму» [31, 293].

У 1964 році, взявши тривалу відпустку з роботи, Ю. Тарнавський планував написати роман, який допоміг би прославити його як письменника. З такою напів комерційною метою він почав писати «Невинний у Парижі» (1966). Відповідно до мети написання, стилістично цей роман є простішим, ніж «Гіпокрит». Комерційний успіх його автор вбачав у великій кількості порнографічних сцен та відсутності складних синтаксичних конструкцій. Проте писати заради грошей та слави не мотивувало письменника, і врешті-решт ніхто з видавців цей роман видати не погодився.

У наступному романі «Подорож на південь» найбільше помітні стилістичні експерименти. Так званім «нормальним» стилем, яким написані «Шляхи» та «Смуток», Ю. Тарнавський творити не хотів, оскільки вважав неправильною думку, що всі тексти пишуться однаково. Він знову повертається до складного синтаксису «Гіпокрита», однак швидко доходить висновку, що не все можна висловити розлогими міркуваннями — тому деякі розділи в романі написані короткими реченнями. Приділяючи багато уваги синтаксису, адже «різні синтаксичні конструкції, в яких ніби говориться те саме, кажуть щось інше» [31, 306], Ю. Тарнавський виробляє власний мінімалістичний стиль. Довгими реченнями він описує складні ситуації, що впливали одна з одною, підкреслюючи цим тяглість дії, а короткими – прості, розбиті дії [31, с. 307].

Оскільки короткі речення стали доволі сухими та холодними, з'явилась потреба у пошуку альтернативних способів передачі емоцій. В свою чергу, експерименти над формою роману вплинули на пошук інших тем та будівання сюжетів. Поступово у своїх текстах автор відходить від детального розкриття долі персонажів протягом тривалого часу. Наприкінці 1950-х років Ю. Тарнавський цікавиться явищем «нового роману» і експериментує із технікою шозизму (*франц. chose* — фетишизація предметів) у романі «Менінгіт».

«Менінгіт» фактично є збіркою з вісімнадцяти оповідань, пов'язаних одним персонажем на ім'я Джордж, які є розділами роману. Впорядкування розділів не можна назвати логічним, адже часові межі в романі відсутні, а сам сюжет нелінійний. Структура оповідань виповнюється нагромадженням зображенням самоцінних речей, важливих не тим, чиї вони, а тим, що вони існують. Єдиною ознакою часу у площині «минуле–теперішнє–майбутнє» є ім'я героя. У творі фігурує Джордж у випадку, коли описуються теперішні події, а коли дія відбувається в минулому – Джим Моррісон.

Застосовуючи техніку шозизму, Ю. Тарнавський описує статичні предмети, які у традиційному романі зазвичай згадуються побіжно. Він

використовує простий та строгий синтаксис, що дає йому змогу контролювати читача, вести його по слову, по реченню туди, куди задумав, не дозволяючи відступити ні на крок. Подібно до етапів створення малюнку від ескізу до картини, він дозовано дає читачу інформацію стосовно певного предмету: від загальних обрисів до матеріалу, з якого він зроблений. Як тільки в уяві читача сформується готовий образ, автор переходить до наступної речі.

Сам перехід здійснюється у тексті за допомогою монтажу, яка теж характерна французьким «новороманістам». Немов у фільмі, автор постійно перескакує від картини до картини, що утворює певні інформаційні прогалини, які доповнюються в уяві читача.

Після експериментів у романі «Менінгіт» Ю. Тарнавський продовжив відшліфовувати ідіостиль у романі «Три блондинки і смерть» (1993). Робота над романом від початку написання до друку тривала майже двадцять років. Після «Менінгіту» письменник вкотре переписав його, змінивши майже повністю стилістично і тематично. Саме цей варіант погодилось друкувати видавництво «Fiction Collective 2» за умови внесення додаткових змін. Врешті, після трикратних переробок, з'явився роман, у якому описано майже все життя героя, але зроблено це нетрадиційно: «Я хотів клінічно розбити біографію героя на складові частини, порізати її на шматки і розкласти їх для читача, щоб він їх оглянув, а потім склав з них хронологію героєвого життя» [30, с. 312].

У цьому романі Ю. Тарнавський використовує найкращі експериментальні прийоми, які він відшукав у процесі роботи над попередніми творами, і змішує їх із класичними, щоб в результаті отримати своєрідний оригінальний твір. Подібно до того, як було у «Менінгіті», час у творі не існує і тому структура роману побудована не хронологічно і всі сцени мають в ньому однакову сюжетну вагу. Синтаксис — от що справді має велику вагу в цьому романі. «Пишучи книжку таким квітчастим стилем, як «Шляхи», створив би я щось цілком відмінне від «Три блондинки і

смерть» [31, 328]. Тому Ю. Тарнавський вирішив використовувати у «Три бльондинки і смерть» простий синтаксис, яким писав деякі розділи у «Подорожі на південь», але виникло питання як зобразити все необхідне, не використовуючи елементи складного синтаксису. Тільки після захисту дисертації на тему «Знання семантика» Ю. Тарнавський знайшов той самий синтаксис, який би відповідав наповненню та настрою роману. Він забрав з тексту ставлення автора до подій у тексті, довів синтаксис до максимальної лаконічності та об'єктивності, як у математичних формулах. Таким чином, синтаксис у романі «Три бльондинки і смерть» відіграє роль стопи в поезії. Відсутність емоцій, холодність та фрагментарність роману залучує читача до активної співпраці з романом в процесі читання, оскільки творчу тінь автора повністю усунуто з тексту [31, 328].

Останній роман Ю. Тарнавського «Теплі полярні ночі» (ТПН), виданий у 2019 році, є логічним продовженням його експериментів з формою. Англійською жанр роману звучить як “fictionalized autobiography” (художня автобіографія — Пер. Дьоміна Є.О.), що українською можна перекласти як автобіографічний роман. Англійське визначення більш влучне, порівняно з українським, однак, на наш погляд, все ще не зовсім точне. За словами автора, у романі автобіографічного близько 80-90 відсотків, детальні сцени — повністю написані з уяви, хоч і не суперечать реальним подіям з життя письменника. «Робив я ці зміни з наміром створити потужнішу розповідь (...) Вигадане може бути більш правдивим, ніж правдиве», — пояснює Ю. Тарнавський наявність вигадки в романі в інтерв'ю Читомо [24]. Отже, автор визнає присутність художньої вигадки в романі у ролі підсилювача тексту. В романі загалом описані події з дитинства письменника. В дитинстві викривлення світу згладжуються несвідомою ідеалізацією всього і тому світ цікавий дітям — в дорослому віці для того, щоб викликати цікавість, доводиться вдаватися до вигадки. Вважаємо справедливим охарактеризувати роман «Теплі полярні ночі» як ідеалізовану біографію, використовуючи назву однойменної поетичної збірки Ю. Тарнавського, видану в 1963 році.

На відміну від попередніх романів, у яких був відсутній часовий вимір, тут ми можемо прослідкувати послідовність подій під час дорослішання персонажа. Синтаксис роману близький до того, яким були написані «Шляхи». Оповідь, як і в першому романі письменника, ведеться від першої особи, зосереджуючись не на подіях, а на образах, рефлексіях і навіть снах. При цьому стилістично вона не обтяжена багаторівневими алегоріями чи метафорами, а залишається лаконічною і динамічною. Роман побудовано у вигляді відповідей на питання чи радше перепитування, основна роль яких — запустити асоціацію та дістати спогад з надр пам'яті. За схожим асоціативним принципом побудований поетичний цикл «Анкети» (1968).

## 2.2. Фрагментарність оповідань Ю. Тарнавського

Як уже було згадано у Розділі 1 цієї роботи, першим опублікованим прозовим твором письменника був невеликий текст «Притча про митаря і фарисея» (1954), який автор жанрово визначив як параміт. За визначенням західних теоретиків, параміт — це суміш поезії в прозі, народної фольклорної казки, автоматичного письма, есе, міфу, саги, гуморески, що може стати дзеркалом чотиривимірного всесвіту [36]. Таким чином, називаючи парамітами свої невеликі прозові тексти, в основі яких лежать Біблійні чи античні сюжети, Ю. Тарнавський прагнув підкреслити їхню багатовимірність та всеохопність, вміщену в невеликий обсяг.

У період 1955–1957 років письменник активно писав малі прозові твори різних жанрів, які друкували в українській еміграційній періодиці. Так були опубліковані його параміти «Сон», «В'язень», «Шукачі перлів», «Смерть Гамлета», «Ромул та Рем», «Езоп», а також оповідання «Бакумба» і новела «Рівнина». Протягом цих років Ю. Тарнавський написав перший роман «Шляхи», але через проблеми з його виданням перестав писати прозу українською мовою. Тому з кінця 1956 до середини 1957 року він пише перші оповідання англійською, які входять у збірку «Смуток». Видані вони не були.

Після тривалих пошуків власного стилю та експериментів над ним у романах «Невинний у Парижі», «Гіпокрит», «Подорож на південь», «Менінгіт» та «Три блондинки і смерть», у 1997 році Ю. Тарнавський знову повертається до написання оповідань, випробовуючи нові форми та підходи. Стилiстично в оповiданнiях письменник вiдiйшов вiд штучної мови, якою було написано романи «Менінгіт» і «Три блондинки і смерть». У збірці оповідань «Короткі хвости» (1999) він застосовує розмовну, емоційно насичену лексику, фразеологію, хоча ще не повністю перестав контролювати синтаксис. [31, с. 399]. Двадцять вісім оповідань збірки не пов'язані між собою нічим, окрім двох особливостей: зображення ірраціональних подій та промовистих та співзвучності імен персонажів. Таким чином оповідання сприймаються як окремі фрагменти єдиного цілого. Найбільш показовим прикладом фрагментарності є оповідання «Фотографії». Це оповідання є циклом у циклі, адже будучи частиною збірки «Короткі хвости», воно саме собою являє збірку — опис тринадцяти фотографій. У «Фотографіях» опис кожної фотокартки становить собою сюжет для сцени роману, який застиг у часі. Автор описує зображення короткими простими реченнями, залишаючи читача віч-на-віч із фактами, без суб'єктивної оцінки автора. І лише короткі питання в текстах наділяють фотографії потенціалом для роману. Питання направляють уяву читача, і він несвідомо організує «не пов'язані між собою і не укладені в певнім порядку» образи у сильний і вражаючий наратив [10, с. 14].

Збірка «Крокодилячі усмішки» (2014) містить десять творів, зокрема шість оповідань. Ці оповідання продовжують тему химерності та абсурдності людського життя, як у «Коротких хвостах». На відміну від попередньої збірки, в «Крокодилячих усмішках» ми спостерігаємо синтез жанрів — в оповіданнях зустрічаються формальні риси, притаманні драмі, а оповідання «Agamemnon postmortem» (Агамемнон постмортем — Пер. Дьоміна Є.О.) наш описує події на сцені. Також в самій збірці присутні короткі прозові тексти, які автор визначає як «потенційна п'єса» і «потенційний сценарій».

Стилістично в оповіданнях переважають складні та поширені речення, насичені метафорами та порівняннями. Прості синтаксичні конструкції використовуються для зображення миттєвих дій або думок. Вони нагадують спалах фотокамери в момент фіксації моменту серед плінного життя. Після коротких речень синтаксис оповідань набирає обертів з кожним наступним реченням до наступного «спалаху». Час та просторова орієнтація в оповіданнях викривлені, підкреслюючи абсурдність того, що відбувається. Плинність часу пунктирна, поділена на фрагменти, і зображена в текстах різними способами, такими як зображення годинника, зміна зовнішності персонажа, підвищення рівня рідини.

Фрагментарність оповідань Ю. Тарнавського подібна до прийому кінематографічного монтажу, який він використовує повсюдно у своїх текстах. Монтаж дозволяє зосереджуватись на окремих сценах чи предметах, уводячи погляд читача від загальної картини. Проте все що, лишилось за межами авторського «об'єктиву» закономірно мусить відтворитись в уяві читача, щоб сприйняття тексту відбулось. Практикуючи цю техніку, письменник прийшов до витворення жанру, що базується на фрагментарності та «негативному тексті», які детальніше нами розглянуті в наступному підрозділі.

### **2.3. Мініроман і негативний текст**

Починаючи з роману «Подорож на південь», Ю. Тарнавський почав писати твори за «принципом приємності». Принцип полягає у тому, щоб описувати лише ті сцени, які цікавлять його як автора. Таким чином причинно-наслідковий зв'язок між розділами руйнується, а мотивація героїв часто криється у тих подіях, які були випущені автором. Такі прогалини становлять негативний текст — непояснене пов'язання між розділами [30, 217]. Під час роботи над збіркою «Короткі хвости» Ю. Тарнавський написав оповідання «Крик», звично перескакуючи в ньому від події до події без будь-



якого зв'язку. Але по завершенню, письменник зрозумів, що за своєю формою «Крик» не відповідав жанровим ознакам оповідання, а мав більше спільного з романом. Він написав ще чотири твори такого типу, які називав «мініроманами», і у 2007 видав їх разом з «Криком» у збірці «Як кров у воді». На цьому Ю. Тарнавський не зупинився і у 2013 році ще дві збірки по п'ять мініроманів у кожній: «Майбутнє жираф» і «Вид на Дельфт». Вони поєднані мотивами, образами, загальним настроєм творів та «негативним текстом». Таким чином, разом зі збіркою «Як кров у воді» вони утворюють тісно збудовану трилогію «Ефект пляцебо». Ще два мініромани – «Син» і “*clara not schumann but fick*” («Клара не Шуманн, а Фік» – Пер. Дьоміна Є.О.) – увійшли у збірку «Крокодилячі усмішки» (2014).

За визначенням Ю. Тарнавського, мініроман – це короткий прозовий твір, у якому описується не одна подія, як в оповіданні чи повісті, а постать або постаті, як у романі. Складається він з окремих сцен, які накреслюють потрібні деталі, а прогалини між ними спонукають уяву читача виповнити по-своєму те, що не сказане [1, с. 169]. Суть жанру полягає в тому, що автор навмисне опускає інформацію, яка необхідна читачу для сприйняття твору, але пропущені сцени мають бути підібрані так само уважно, як і написані. Таким чином, прочитавши 10 – 40 сторінок мініроману, читач отримує враження, як від повноцінного роману, оскільки в процесі читання його уява заповнювала всі прогалини [30, 213].

Завдання автора — подати образ героя так детально, щоб читач дізнався про всі його головні риси і міг надалі прогнозувати його поведінку в нових, невідомих ситуаціях. Зазвичай у романах образ героя конструється з його поведінки у різних ситуаціях, в які його поміщає автор. В мініроманах кількість описаних подій зводиться до необхідного мінімуму, тому повний образ персонажа автор конструює за допомогою евокативності. Евокативність — це здатність тексту викликати у свідомості адресата значну кількість асоціацій. «Можна створити короткий прозовий твір, збудований так, що постать героя в нім буде накреслена тільки побіжно, але в такий

спосіб, що резонуватиме вона в уяві читача, і він зможе розбудувати собі її повністю по-своєму» [48]. Цей спосіб охоплює більшу кількість подій за рахунок фантазії читача, необмеженої сюжетними рамками, виставлених автором. До того ж інформація, якою читач відтворює для себе «негативний текст», надходить йому від нього самого і пов'язана з його особистим досвідом. Тому остаточна форма і зміст мініроману у кожного реципієнта будуть різні, але однаково істинні.

Стимуляція уяви читача у творах Ю. Тарнавського відбувається за допомогою ряду художніх способів, серед яких: звертання до імен відомих осіб, алюзії до відомих творів літератури та інших видів мистецтва, сюрреалістичні ситуації і сні [30, 220].

Використання імені відомої особи як засіб творення «негативного тексту» письменник вперше застосував у романі «Менінгіт», де головного персонажа звали Джим Моррісон, однак він не є вокалістом рок-гурту «The Doors». У збірці «Короткі хвости» імена персонажів різних оповідань творять сукупність співзвучних і промовистих імен, що привчає читача до того, що ім'я теж творить образ персонажа. Наприклад, у творі «Крик» головний герой має прізвище Роарк (походить від англійського *roar* – ревіти) та ім'я Рільке. Таке поєднання ідентичності персонажа твору з відомою особою є грою. Воно свідомо створене для того, щоб апелювати до знань досвідченого читача і виробити в його уяві знайомий образ, який не збігається з характеристикою і діями персонажа.

Ю. Тарнавський звертається у мініроманах до відомих творів образотворчого мистецтва теж заради підживлення уяви читача. Наприклад, в мініромані «Крик» героїню твору звали Альба, на честь герцогині Альби, яку намалював Гойя, хоча цей факт не впливає на її образ у творі.

Сюрреалістичні ситуації, які вплетені в буденне реальне життя, лейтмотивом проходять крізь всі оповідання збірки «Короткі хвости». Натомість у мініроманах вони використані для творення «негативного тексту». На початку твору «Колишній піаніст Фітіпальдо» легкоатлет робить

стрибок і залишається завішеним у повітрі протягом всього мініроману, а яма з піском під ним враз стала довгою аж до обрію. Автор не пояснює, чому за обідній стіл та ліжко Фітіпальдо слугує операційний стіл, а крісла з кабінету стоматолога замінюють звичайні стільці. Для самого персонажа його інтер'єр та побутові незручності, які він вимушений терпіти, не здаються чимось незвичним чи несправедливим. Тому пошук причин такої поведінки героя покладається на уяву читача.

Набагато ширшим простором для опису сюрреалістичної дійсності є сни. У романі «Три блондинки і смерть» більшу частину розділів складають сни, як символ того, що людина більшу частину життя проводить уві сні. В мініромані опис сновидінь є складотворчим елементом. Наприклад Рільке Роарк («Крик») бачить труп поета Рільке, вбитого кущем троянд. Існують чутки, що Рільке помер від уколу шипа квітки, коли збирав їх у саду. Більше того, незадовго до смерті він попросив вибити на могильному камені слова: «Трояндо, о суперечносте...». Таким чином, знову переплітається ідентичність відомого поета і Роарка, адже насправді він бачить уві сні себе.

### **Висновки до другого розділу**

Проаналізувавши прозову творчість Ю. Тарнавського на матеріалі його романів, оповідань та мініроманів, ми простежили формування його індивідуального стилю прозового письма, побачили результат експериментування з формою та синтаксисом у прагненні створити ідеальну форму, з якої б впливав відповідний зміст.

Жанрово-стильові пошуки у сфері жанру роману характеризуються відходом від традиційного стилю на користь штучно розробленого зі спрощеним синтаксисом. У романах «Менінгіт» і «Три блондинки і смерть» письменник доводить до ідеалу спрощення синтаксису, через що мова в романах звучить механічно та неемоційно. У наступних творах Ю.

Тарнавський відмовляється від контрольованої штучної мови і пише оповідання з використанням розмовної, емоційно насиченої лексики.

Експерименти над формою та засобами подачі інформації привели Ю. Тарнавського до нового жанру – мініроману, який побудований на поняттях «евокативність» та «негативний текст». Письменник навмисне створює романи, випускаючи з них певні події, які б логічно пояснювали наступні сцени у творі. Фрагментарність, утворена наявністю сюжетних прогалин, та методи, якими Ю. Тарнавський апелює до уваги читача, перетворюють невеликий за обсягом текст на роман із множинністю інтерпретацій.

## РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ТВОРАХ Ю. ТАРНАВСЬКОГО

### 3.1. Теоретичні аспекти інтертекстуальності

Зв'язок між текстами існує від початків літератури, наприклад в «Іліаді» та «Одісеї» Гомер використовував міфічні та героїчні сюжети, а Новий заповіт складається з цитат Старого заповіту. Проте сам термін «інтертекстуальність» в контексті літературознавства вперше задокументовано у статті Ю. Крістевої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Дослідниця взяла за основу «діалогізм» М. Бахтіна, за яким сенс буття народжується на перетині двох свідомостей, двох голосів у діалозі, і застосувала його до питання інтерпретації літературного тексту. За визначенням Ю. Крістевої, інтертекстуальність — це текстова інтеракція в межах того самого тексту [19, 44]. Концепцію дослідниці підтримав Р. Барт, а також М. Грессе, Ф. Соллерс, Умберто Еко, М. Ріффатер.

Р. Барт розширив розуміння інтертекстуальності в ході дослідження поняття тексту у своїх численних працях: «S/Z» (1970), «Від твору до тексту» (1971), «Текст (теорія тексту)» (1973), «Задоволення від тексту» (1973). Спираючись на постструктуралістські концепції Ж. Дерріди та Ю. Крістевої, Р. Барт називає текст сплетінням культурних кодів, про які автор навіть не здогадується, які втягуються його текстом цілком підсвідомо [2, с. 379]. Таким чином, сформувалось широке розуміння інтертекстуальності, за яким будь-який текст вважається інтертекстом.

Ю. Лотман розглядає міжтекстові зв'язки в контексті культури і хоча він не вживає термін «інтертекстуальність», його семіотична концепція дала поштовх подальшим дослідженням. Ю. Лотман визначає дві функції тексту: передачу одних сенсів і породження нових. Всі тексти містять код та потенційно можуть стати кодом інших текстів, породжуючи багаторазове кодування. Структурні відношення між текстом і текстом-кодом, теоретик визначає як «текст у тексті» і «текст про текст».

В свою чергу П. Тороп вважає будь-які комунікативні відношення між текстами метакомунікацією. Звідси, текст, який виступає претекстом, або текстом кодом, до іншого тексту, є метатекстом, тобто текстом, що описує [21, с. 76]. З метою визначення функції метатексту в новому тексті, П. Тороп уводить в науковий обіг термін «інтекст» — семантично насичена частина тексту, зміст і функції якої описуються як мінімум подвійно [33, с. 35]. В основі класифікації інтекстів П. Торопа лежить спосіб реалізації міжтекстових зв'язків (стверджувальний чи полемічний), рівень включення метатексту в текст (явний чи прихований), а також рівень цілісності метатексту [21, с. 76].

Ж. Женетт у «Палімпсестах» (1982) розглянув інтертекстуальність у вузькому розумінні, типологічно поділив її на п'ять видів за характером міжтекстових зв'язків:

1. інтертекстуальність — співприсутність двох або більше текстів в межах одного;
2. паратекстуальність — зв'язок між текстом та його структурними елементами;
3. метатекстуальність — відношення між текстом і його претекстом;
4. гіпертекстуальність — орієнтація тексту на пре-текст без коментування;
5. архітекстуальність — зв'язок тексту з його жанровою приналежністю (змішування жанрів, порушення жанрово-видової надструктури).

Ці типи Ж. Женетт поділяє на підкласи і простежує їхні взаємозв'язки, але водночас сукупність всіх типів міжтекстових зв'язків він окреслює єдиним поняттям «транстекстуальності». Поділ Ж. Женетта, незважаючи на критику переобтяженості або навпаки неповноти цієї класифікації, слугує основою для подальшого розвитку теорії інтертекстуальності.

Н. Фатєєва у своїй праці «Інтертекст у світі текстів: контрапункт інтертекстуальності» (2000) зосереджується на явних відсиланнях до попередніх текстів та на їхньому формальному прояві у новому тексті. Таким чином, дослідниця зосереджує увагу на усвідомлених автором міжтекстових зв'язках, що в певній мірі суперечить визначенню інтертекстуальності Р. Барта. На основі класифікації Ж. Женетта, семіотичних досліджень Ю. Лотмана, принципів представлення запозиченого тексту в новому тексті П. Торопа, Н. Фатєєва подає свою класифікацію типів і форм міжтекстових зв'язків:

#### 1) Власне інтертекстуальність

Відповідає конструкції «текст у тексті» Ю. Лотмана. У тексті вона набуває таких форм:

- Пряма або прихована цитата, тобто із посиланням на першоджерело або закодована. Згідно з теорією І. Смірнова, цитата є реконструктивною інтертекстуальністю, адже її метою є визначення спільності двох текстів. Основними характеристиками цитати є її впізнаваність та точність відтворення в художньому тексті.

- Алюзія — точкові запозичення з чужого тексту, за якими можна впізнати джерело. За І. Смірновим, алюзія є виявом конструктивної інтертекстуальності, адже її використано для організації запозичених елементів таким чином, щоб вони органічно вписалися в структуру нового тексту.

- Ремінісценція – натяк на зв'язок не з конкретним текстом, а з біографією автора.

- Центон — комплекс алюзій і цитат, який вважається окремим текстом.

#### 2) Паратекстуальність

Може проявлятися у вигляді цитат з іншого твору в якості заголовку або епіграфа. За допомогою яких автор розширює межі свого тексту і задає вектор його інтерпретації.

### 3) Метатекстуальність

За теорією Ю. Лотмана, це «текстом в тексті про текст»; притаманна будь-якому інтертекстуальному зв'язку. Існує у таких виявах:

- інтертекст-переказ;
- варіації на тему претексту;
- дописування „чужого” тексту;
- мовна гра з претекстом.

### 4) Гіпертекстуальність

Зазвичай набуває вигляду висміювання і пародіювання одного тексту іншим без прямих коментарів, шляхом використання інших типів інтертекстуальності. За втіленням у тексті розрізняють:

- алюзивні власні імена;
- перекази;
- алюзивні заголовки;
- інтертекстуальна гра.

5) Архітекстуальність сприймається як жанровий зв'язок текстів, який актуалізується при порушенні цього зв'язку. [29, 17]

### б) Інші моделі і випадки інтертекстуальності

- інтертекст як троп чи стилістична фігура;
- інтермедіальні тропи і стилістичні фігури;
- звуко-складовий і морфемний тип інтертексту;
- запозичення прийому;
- поетична парадигма [18, 143].

Польський літературознавець Р. Нич вважає правомірним виносити поняття інтертекстуальності за межі одного семіотичного поля і брати до уваги позатекстові та позамовні зв'язки досліджуваних текстів. Таким чином, дослідження інтертекстуальності виводиться на рівень загальної культурології [33, 45].



Деякі дослідники розмежують поняття інтертекстуальність та інтермедіальність. Останнє з'явилося у 1983 році у праці О. Ханзен-Льове, який вжив його за аналогією до «інтертекстуальності» з метою окреслити взаємозв'язки у різних видах мистецтва, які не обмежуються текстом. На його думку, зв'язки в межах літературного тексту номедіальні, оскільки вибудовуються в межах одного семіотичного ряду, а в межах інших видів мистецтв, наприклад в кіно, — мультимедійні [37]. Т. Мітчел у своїй книжці «Picture Theory» підкреслює, що всі медіа є змішаними, або «imagetext», і мають пряме або опосередковане відношення до тексту [51]. І. Раєвські у статті «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» подає три категорії інтермедіальності:

1. *medial transposition* (з англ. «медіальна транспозиція» — переклад наш), що охоплює екранізації, романізації, тобто перехід твору з одного виду мистецтва в інший;

2. *media combination* (з англ. «комбінація медіа» — переклад наш), що охоплює такі поняття, як опера, фільм, перформанс, комікс — тобто змішані (мультимедійні) твори;

3. *intermedial references* (з англ. «інтермедіальні зв'язки» — переклад наш), тобто посилання в художньому тексті на інші види мистецтва, використання прийомів, характерних їм (наприклад монтаж) [39, 51-52].

Власне інтертекстуальність дослідниця трактує як підвид інтермедіальних зв'язків, таким чином інтертекстуальність та інтермедіальність вона розглядає в рамках інтрамедіальності, а літературний текст — як тип медіа.

Враховуючи постструктуралістське тлумачення поняття «текст» як безмежної, абсолютної тотальності, за яким все, що піддається людському сприйняттю є текстом (Ж. Дерріда), а також тексту як полотна інтертексту (Р. Барт), ми розглядаємо в цій роботі інтермедіальність в контексті інтертекстуальності як взаємодію різних видів мистецтва в літературному тексті.

Інтермедіальна взаємодія вимагає перекодування з семіотичного ряду одного виду мистецтва на інший, тобто відбувається інтерсеміотичний переклад. Явище інтерсеміотики виникає в моменті, коли реципієнт розшифровує текст, використовуючи інший код, так ми підходимо до ролі читача стосовно інтертекстуальності.

У статті «Смерть автора» Р. Барт визначає читача як точку, в якій фокусується вся семіотична множинність тексту, як простір, в якому закарбовані всі цитати, з яких складається письмо [3]. Ю. Лотман називає читача іншим текстом, який вводиться в написаний текст ззовні і оприявнює його потенційні смисли [17, с. 315]. За М. Ріффатерром явище інтертекстуальності є продуктом акту читання. [33, 29]. Якщо читач не знаходить в тексті зв'язки з пре-текстом чи іншими видами мистецтва через недостатню обізнаність у певній культурі, то інтертекстуальність затемнюється і навіть може ускладнювати сприйняття тексту. З іншого боку, читач може шукати найвіддаленіші натяки на інтертекстуальність та надінтерпретувати текст. Щоб уникнути проблем під час інтерпретації тексту, М. Ріффатерр пропонує розмежовувати факультативну та необхідну, обов'язкову для сприйняття художнього твору, інтертекстуальність. Отже, технічно явище інтертекстуальності має дві сторони — реципієнта і автора.

Американський дослідник Г. Блум у своїй книзі «Страх впливу» (1973) досліджує амбівалентність позиції автора в контексті інтертекстуальних зв'язків [35, с. 10]. Кожен письменник протягом своєї діяльності опиняється то в ролі читача, то в ролі автора. Вплив старших письменників на молодших відбувається опосередковано через текст. Реакція останніх теж реалізується через текст шляхом критичного переосмислення ними текстів попередника та апелювання до них у своїх творах засобами інтертекстуальності.

Німецькі дослідники англійської літератури У. Бройх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх вивчали функціональне значення інтертексту в літературі. Грунтуючись на проставленні тезі Р. Барта про те, що інтертекст — це неусвідомлене включення чужого тексту в свій, вчені досліджували

інтертекст як художній прийом, свідомо використаний автором. М. Пфістер виокремлює «вертикальну» і «горизонтальну» проєкції інтертекстуальності. "Вертикальна" проєкція розглядає інтертекстуальність у її звичному розумінні — взаємодію тексту з текстом. "Горизонтальна" проєкція є відображенням діалогу автора й читача за допомогою рецептивних дій, що оптимізують текстове сприйняття [33, с. 35]. Арсенал таких рецептивних дій, тобто сигналів, які допомагають виявляти інтертекстуальні включення в новому контексті, називають маркерами інтертекстуальності. Розрізнення маркерів є значимим для дослідження інтертекстуальності [33, 68].

Інтект текст легко впізнається у позиціях, де зосереджується увага читача: у заголовках, епіграфах, присвятах. У самому ж тексті для підкреслення міжтекстового зв'язку, автор вдається до таких прийомів: паралелізм, повтор, контрастна ампліфікація художніх засобів, обмануте сподівання та ін. Ці прийоми слугують орієнтирами для читача, що його інтерпретація збігається з авторською, а це в свою чергу зберігає задоволення від читання (Р. Барт). Маркерами інтертекстуальності також є мотиви сну, спогадів; графічні виділення, зокрема велика буква, якою виділяються промовисті імена персонажів. Тобто автор натякає на наявність у тексті зв'язків з іншим текстом, використовуючи графічні, лексичні, синтаксичні, інтонаційні, мотивні інтертекстуальні маркери. Залежно від контексту, інтект може набувати нових значень, тому типам і формам міжтекстової взаємодії притаманна поліфункціональність. [33, 71].

### **3.2. Інтертекстуальність творів Ю. Тарнавського**

Володіння різними мовами, в яких закладено відмінний культурний код, дає можливість побачити одну і ту саму проблему з різних боків. Але водночас існування в нерідному суспільстві загострює відчуття «інакшості», самотності, поглиблює проблему «розщепленої» свідомості. Саме така «розщепленість», за спостереженнями Н. Фатєєвої, породжує прагнення

вийти за межі індивідуальної мовної свідомості у світ вже створених іншими текстів, у безмежну область міжтекстових ланцюгів, в якій знімається опозиція «мова – світ» і зміщуються кордони між «своїми» і «чужими» текстами [32, с. 4].

У статті «Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського» (2002) дослідник М. Сорока використовує деконструктивістський підхід Р. Барта до традиційного аналізу тексту і виокремлює одинадцять видів інтертекстуальності та засобів її досягнення у поетичних творах письменника. Дослідження приводить М. Сороку до висновку, що аналіз інтертекстуальності допомагає систематизувати і краще зрозуміти твори Ю. Тарнавського, виділити головні риси його письма. «Тарнавський постійно в пошуках форми, яка б відповідала способові його мислення» [28, 20], ці пошуки, описані нами у Розділі 2, приводять до того, що письменник перетинає межі різних текстів та жанрів, що тільки підкреслює оригінальність його стилю.

У цьому підрозділі ми вважаємо доцільним дослідити опубліковані прозові твори Ю. Тарнавського, використовуючи метод інтертекстуального аналізу, який передбачає вивчення функцій інкорпорованого тексту (інтексту) з точки зору його форми, призначення, ролі та доцільності використання. Під час аналізу, ми послуговуємось класифікацією міжтекстових зв'язків, запропоновану Н. Фатєєвою, а також беремо до уваги ідею М. Пфістера про «вертикальну» і «горизонтальну» проекцію інтертекстуальності.

### **3.2.1. Дискурс екзистенціалізму в романі «Шляхи»**

Під час навчання у коледжі в США, Ю. Тарнавський відкрив для себе Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Кіркегора, тому поява екзистенційних мотивів у його творчості було явищем закономірним, вмотивованим літературною традицією та життєвими обставинами у період 1950-х років. Перший роман

Ю. Тарнавського «Шляхи» демонструє інтертекстуальні зв'язки з текстами провідних філософів екзистенціалізму, які проявляються на різних рівнях.

Паратекстуальність актуалізується у назві роману, яка є алюзією на цикл «Шляхи до волі» Ж.-П. Сартра. В самому тексті зв'язок із претекстом підкріплюється метатекстуальними зв'язками. Подібно до героїв Сартра, персонажі Ю. Тарнавського з'ясовують стосунки, надають один одному оцінку і дивляться на світ крізь призму романтизму, атеїзму та нігілізму відповідно. Таким чином, утворюється роман з декількома сюжетними центрами, в яких показані різні погляди щодо сутності життя, тобто «шляхи» до існування. І драма головного героя Детлефа полягає в тому, що під час пошуку прийнятної моделі поведінки та життєвої філософії він приміряє до себе всі, наявні у творі, але так і не знаходить ідеальну. Згадуючи часи своєї молодості та всі ці екзистенційні шукання, він доходить до висновку, що «приятелювання з Гербертом і знайомство з Калькройтом були впроваджені в моє життя на те, щоб підкреслити в майбутньому його справжню суть, що крилася саме в самоті та відокремленості» [31, с.63].

Мотив шляху наскрізно проходить через увесь роман. Наприклад, священник Губер у сьомому розділі пояснює, чому він став на шлях служителя Божого: «Для того, щоб надати моєму життю бодай якогось напрямку» [31, 88]. Він же пропонує Детлефу прийти на виставу під назвою «Роздоріжжя», в якій дівчина, йдучи за Мефістофелем, каже: «Ой, та це чорний шлях, а я мала йти білим!» [31, 84].

Окрім Ж.-П. Сартра, у романі «Шляхи» наявні метатекстуальні та власне інтертекстуальні зв'язки з творами С. Кіркегора, А. Камю, Ф. Достоєвського і Т. Манна. Ім'я головного героя роману є алюзією на новелу Т. Манна «Трістан» (1903), в якій був персонаж Детлеф Шпінель. Детлеф у «Шляхах», незважаючи на юний вік, схожий на Шпінеля. Вони обидва письменники, але невдалі, хронічно сумні, лицемірні і шукають за що б зачепитись у цьому марному житті. В романі «Шляхи» у бібліотеці Детлеф знаходить книгу «Хвороба до смерті», автора якої не знає – це є алюзією на

С. Кіркегора. Сама назва книги викликає у персонажа писати психологічний розбір Ф. Достоевського, яким він захоплюється. Посиланнями на останнього пронизаний весь роман, адже сприймання Ф. Достоевського, на думку персонажів, визначає причетність до мистецького прошарку. Значну частину тексту вони читають, дискутують щодо творів та філософії російського письменника.

Три стадії самопізнання та самозаглиблення, які пропонує С. Кіркегор, можна прослідкувати в романі на прикладі головних героїв. На першій стадії, за Кіркегором, людина не може реалізувати себе саму, тому вона занурюється у зовнішнє і сповнює життя різними враженнями. Однак їй все одно бракує чогось, щоб відчуті повноту життя, і це викликає розчарування. На етичній стадії, людина спирається на етичні норми, щоб реалізуватись у виконанні обов'язку і принесенні користі іншим. Зазвичай етична стадія закінчується втратою індивідуальності та відчаєм. Відчай приводить до відчуття самотності, яке не вдалося заповнити ані обов'язком, ані враженнями від світу, що визначає абсолютне походження самотності і відчаю. Усвідомлення цього звертає людину до Бога, що безпосередньо пов'язане з постійним страхом та очікуванням неминучості – це є релігійна стадія [41].

Саме на основі категорії самотності розгортається сюжет роману. Цей стан героїв є причиною їх знайомства, а потім припинення спілкування. Детлеф, Герберт і Калькройт – всі троє сповідують різні погляди на життя та шукають шляхів позбутися відчаю, який не покидає кожного.

На початку твору Детлеф намагається знайти опору у виконанні своїх вікових обов'язків – ходити в гімназію, складати іспити – але, знайомство з Калькройтом наповнює його життя новими людьми, алкоголем, а традиційні етичні принципи перестають бути опорними. Знайомство зі священником Губером приносить у життя Детлефа не віру в Бога, яка мала вивільнити його від страждань, а закоханість до Лізи, що занурює Детлефа у ще більший відчай та депресію. Застосовуючи ідеї С. Кіркегора, бачимо, що Детлеф

проживає не зростання, а руйнування самототожності: з етичної стадії, на якій він знаходиться на початку твору, він деградує до естетичної. Той Детлеф, який на початку роману так критично ставиться до самого себе, фокусуючись на обов'язках, врешті виявляється духовно спустошеним. В кінці роману він все одно переходить на релігійну стадію – молиться на підлозі у ванній, а потім йде до церкви.

Герберт, перебуваючи у кризовому стані самоусвідомлення, намагається насолоджуватись життям, вдається до ідеалізації світу та самообману. Він приводить Детлефа у кафе замість занять в гімназії, щоб показати йому, що важливо насолоджуватись життям, а не виконувати обов'язки, хай навіть це буде тепла кава [31, 23]. Але світогляд Герберта має недостатньо міцне підґрунтя – його прагнення жити і цінувати життя підриває цинізм Калькройта, який не бачить сенсу в житті і не боїться прямо про це казати. Врешті, Герберт, який прагнув змінити світ, відмежовується від людей, зосереджуючись на собі. З естетичної стадії самопізнання він переходить в етичну, нарікає себе спасителем тих, хто не має душі, ховаючи за цим неспроможність врятувати себе – спостерігається деградація особистості.

Калькройт зламаний втратою друга під час війни, зводить своє мистецтво до ремесла, ненавидить життя і хоче бачити, що він не один такий нещасний у світі. Він зводить існування до абсурду, адже жити потрібно, постійно пам'ятаючи про смерть, тому не варто співати гімни життю. Він намагається замаскувати свою внутрішню самотність, створюючи ілюзію відсутності зовнішньої, він намагається оточити себе людьми, але залишається нещасним. Шлях Калькройта схожий на викривлене розуміння С. Кіркегора про справжнє християнство, до якого людина приходиться у релігійній стадії. За Кіркегором, воно пронизано ірраціональністю та абсурдом, але водночас трепетом перед вищою силою, яка дає надію. Для Калькройта саме абсурд стає Богом, що є варіацією на тему ідеї абсурдності А. Камю.

Роман Ю. Тарнавського органічно поєднує на метатекстуальному рівні Ф. Достоевського та ідеї А. Камю, які розкриваються зокрема в мотиві самогубства. Детлеф намагався повіситись, проте йому не стало на це духу, Герберт мав спробу повішання, але його врятували, Калькройт влаштував штучне повішання на вечірці, нібито для розваги своїх гостей. Детлеф і Герберт після намагань вчинити життєве самогубство чинять філософське, тобто починають шукати сенс життя поза абсурдом та жити ілюзіями. Натомість Калькройт, як абсурдний герой А. Камю, приймає абсурдність світу і бунтує проти трагічної долі, продовжуючи жити.

Маркером інтертекстуальності в романі є прийом повторення, який втілено в мотиві двійників. Головний герой, який виступає наратором, на ім'я Детлеф К. має двійника в особі Детлефа Калькройта. Єдина, хто помічає це двійництво, є подруга Калькройта Ліна, кажучи жартома: «Про Детлефа від Детлефа» [31, 70]. Вона ж єдина і додає до імені Детлефа ініціал прізвища «К.», оскільки повністю воно ніде не згадано. Прикметним є те, що за хронологією роману читач дізнається про повний збіг ініціалів Детлефів після того, як вони відвідали виставу за мотивами «Процесу» Ф. Кафки. Таким чином в романі актуалізується інтермедіальність (семіотичний код театру вставлено в літературний текст), метатекстуальність (ірраціональність роману Ф. Кафки є ще одним виміром абсурдності, яка осмислюється в романі), інтертекстуальність (вистава відкривається цитуванням першого реченням з «Процесу») та гра (дізнавшись, що Детлеф теж К., читач може вирішити, що автор закладає певний сенс у паралель з героєм «Процесу»).

Калькройт має ще одного двійника в образі графа фон Калькройта, якому присвячено реквієм Р. Рільке. Під час останньої зустрічі Детлефа і Герберта останній планує взяти в бібліотеці поезію Р. Рільке: «... до певної міри це вірш теж і про нашого Калькройта... і про мене та про тебе... про нас всіх...» [31, 103]. Ремінісценцією на вірш «Реквієм на смерть Вольфа фон Калькройта» автор показує ще один шлях до волі – мистецтво.

“Dies war die Rettung. Hättest du nur ein Mal



gesehn, wie Schicksal in die Verse eingeht  
 und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird  
 und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr,  
 der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst,  
 zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen -:  
 du hattest ausgeharrt.”<sup>1</sup>

Герберт і Калькройт різьбили, Детлеф писав. Це рятувало їх від самогубства, але байдужість та неспроможність продовжувати пошуки істини приводять до зникнення творчого запалу, що перетворює мистецтво на ремісництво, або унеможлиблює творчість взагалі.

В тій самій сцені присутній метатекстуальний зв'язок з іншим твором Р. Рільке – «Записки Мальте Лаурідса Брігге». Детлеф стверджує, що йому не цікавий цей твір, Герберт в свою чергу ніяк не висловлює, своє ставлення до твору, але повідомляє, що вже читав його. Герберт схожий на Мальте, намагаючись відмежуватись від людей, він водночас цікавиться тими, «в кого немає душі» і має екзистенційний страх буття.

Інша пара двійників – загиблий на війні друг Калькройта і сліпий брат Ліни – обидва на ім'я Бруно. Перший, Бруно Маєр, став для Калькройта першою зустріччю зі смертю, думки про яку більше його не покидали. Загибель друга сформувала в ньому усвідомлення приреченості «Життя веде до смерті» [31, с. 52] та безсенсовості намагань це змінити шляхом обману чи самогубства. Брат Ліни – сліпий скульптор поділяє філософію Калькройта, бо «Я вірю так, бо я сліпий, і мені так легше жити» [31, с. 57]. Ця теза Бруно корелює з епіграфом до «Хвороби до смерті» С. Кіркегора, який читає Детлеф у бібліотеці: «Пане, дай нам очі сліпі для речей без вартості, а очі повні для ясності всієї твоєї правди!» [31, с. 75]. Автор актуалізує зв'язок між

---

<sup>1</sup>Це і був порятунок. Якби ти тільки бачив, як доля входить у вірш і не повертається, як стає образом всередині і більш нічим, немов портрет пращура, який, коли подивитись вгору, часом схожий на тебе, а потім знову не схожий -: ти б витримав.

двома Бруно в описі реакції Детлефа під час знайомства: «я здригнувся, згадавши сина Маєрів» [31, с. 57].

Отже, можемо стверджувати, що наявна в романі «Шляхи» інтертекстуальність у всіх її виявах вписує його у метаконтекст філософії екзистенціалізму та модернізму.

### **3.2.2. Архітектоніка роману «Три блондинки і смерть»**

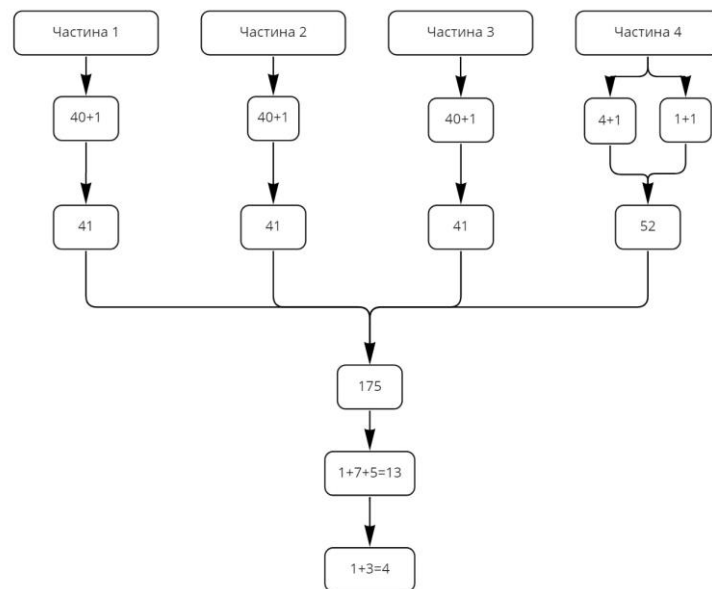
Роман «Три блондинки і смерть» був створений на перетині культур, західноєвропейської і американської, тому увібрав у себе множину різноманітних ідей та концепцій. Ю. Тарнавський працював над ним найдовше, порівняно з іншими творами. За своєю композиційною структурою, елементами зовнішньої та внутрішньої форми роман є інтертекстом до широкого кола художніх та філософських текстів, витворів інших видів мистецтва та явищ нелітературної сфери.

Для створення структури роману Ю. Тарнавський використовує декомпозиційний підхід – твір складений з серії сцен, об'єднаних у розділи не за хронологією, адже часу там не існує, а за іншими принципами, як у кубістичних картинах організація площин не має нічого спільного з реалістичним відображенням. Роман побудований за принципом поп-арту – кожна сцена відіграє однаково важливу роль, кульмінаційної немає.

Окрім живопису, Ю. Тарнавський активно застосовує прийоми характерні математиці. Відмова від використання традиційного хронологічного композиційного підходу, вимагала вироблення та дотримання строгої математичної схеми. Сама схема була розроблена на основі математичних елементів, нумерології, нюансів перського килимарства і прийомів модерної скульптури, що створює багаторівневість роману, що виходить за межі семіотичного коду літературного тексту.

Твір складається з чотирьох розділів: «Альфабета», «Бетлегема», «Хемніца» і «Смерть», що в оригіналі становить послідовність перших літер англійського алфавіту: А, В, С, D. Укладання частин у такий спосіб є

характерним для словників, довідників і його використання у художньому творі оприявнює архітекстуальність. Ці чотири частини діляться на дві нерівні складові, що видно з назви: «Три бльондинки і смерть» – тобто  $3+1=4$  – життя героя вкладається в такий простий математичний приклад. Нумерологія, яка «зашита» в архітектоніку книги, функціонує в парі із назвою, що стає помітним після виконання арифметичних підрахунків. Ю. Тарнавський вирішив, що оскільки роман складається із 4 частин, логічно було б зручно, якби кожна з них мала 40 розділів (сцен). Тому він застосував досвід перських килимарів, які свідомо робили помилку у візерунку килима, щоб не виглядати зарозумілим в очах Аллаха, і додав 1 до 40. Потім він додав одиницю до кожної цифри числа, і отримав 52 – кількість розділів у четвертій частині. Таким чином роман складається з 41, 41, 41 і 52 розділів, що у сумі дає 175. У свою чергу, нумерологічна сума цифр числа 175 становить  $1+7+5=13$ , а  $1+3=4$ . Отже, після всього цього маскування, Ю. Тарнавський все-таки отримав досконале число 4 (див. Додаток 3.1.).



Додаток 3.1. Композиційна схема роману Ю. Тарнавського «Три бльондинки і смерть»

Взявши до уваги співзвучність четвірки з китайським словом “смерть”, можна розширити її семантичне поле, адже четвертим компонентом життя

героя є Смерть. Як бачимо, саме четвірка є стрижневим числом у структурі та змісті роману. Також письменник застосовує нумерологію не лише у визначенні кількості розділів в кожній частині. Числа виступають також в ролі імен персонажів, наприклад Десять та Тридцять-Три [50].

Хоча у «Три бльондинки і смерть» немає сюжету у класичному розумінні, але існує фабула, яка побудована за двома критеріями. По-перше, сусідні розділи співіснують у гармонії, тобто природно впливають одна з іншої. По-друге, між сценами виникає конфлікт, тобто вони представляють одне і те саме явище або поняття з протилежних сторін. Наприклад, «Долина без Бога» знаходиться після сцени «Гвбргдтсе знаходить бога» – ця протилежність на рівні назв стає тим елементом, який пов'язує обидві сцени в один текст.

Власне, сцени «Долина без Бога» та «Абсурдна теорія» є метакоментарем до «Чарівної гори» Т. Манна – вони вплетені в канву тексту, щоб у вигляді есе продемонструвати філософічну ідею, не вкладаючи її в уста і думки героя. У «Долині...» описується прекрасна гірська долина в Альпах, яка кардинально змінюється і стає жахливою, як тільки автор пропонує уявити, що в ній немає Бога. Цей опис є теж метатекстуальним коментарем до проблем, які порушуються у романі Т. Манна, в якому гарна Давоська гора пізніше обертається Аїдом, де смерть стає буденним явищем.

На перший план у «Чарівній горі» виступає ідея бого-людини (Номо-Dei), за якою цінність життя визначається як єдина цінність. У романі «Три бльондинки і смерть» проблема людини розглядається з точки зору екзистенціалізму. Ю. Тарнавський ставить під сумнів ідею існування Номо-Dei, та навіть заперечує її [19, с. 48].

Окрім Т. Манна, в романі наявні метатекстуальні зв'язки із філософськими творами Ж.-П. Сартра. Після написання «Шляхів» пройшло достатньо часу, щоб філософський світогляд Ю. Тарнавського зазнав змін. У «Три бльондинки і смерть» інтерпретація сартрівського екзистенціалізму від звичайного осмислення трансформується у критичне переосмислення та

глум. У розділі «М'ясо, ячмінь і гриби» розповідається про те, як герой, за обідом, роздумує над недавно прочитаною ним статтею Ж.-П. Сартра «Екзистенціалізм – це гуманізм». Він каже, що стаття йому сподобалася, що вона торкає важливі теми, та, пам'ятаючи, що Сартр у ній говорить про відношення між суттю й існуванням, не пригадує, чи за Сартром перша передує другій, а чи навпаки. Тоді приходить до висновку, що це не має значення [30, с. 310]. Хоча філософ наголошував на тому, що існування передує суті, і присвятив цьому питанню багато місця в своїй роботі. За цією сценою в «Три блондинки і смерть» слідує опис того, як буддистський монах спалює себе. Що свідчить про те, що теорія Ж.-П. Сартра працює лише на папері, а життя абсурдне.

Ю. Тарнавський у романі «Три блондинки і смерть» звертався не лише до текстів західноєвропейського літературного дискурсу. У якості епіграфа він взяв вислів М. Гоголя з другого тому «Мертвих душ» про те, чому письменник пише про недосконалість життя. Зміст епіграфу налаштовує читача на загальний настрій роману, готує до того, що в ньому буде описано «бідність, і бідність, і недосконалість нашого життя». Таким чином, він відіграє важливу змістову роль і представляє форму реалізації паратекстуальності в романі.

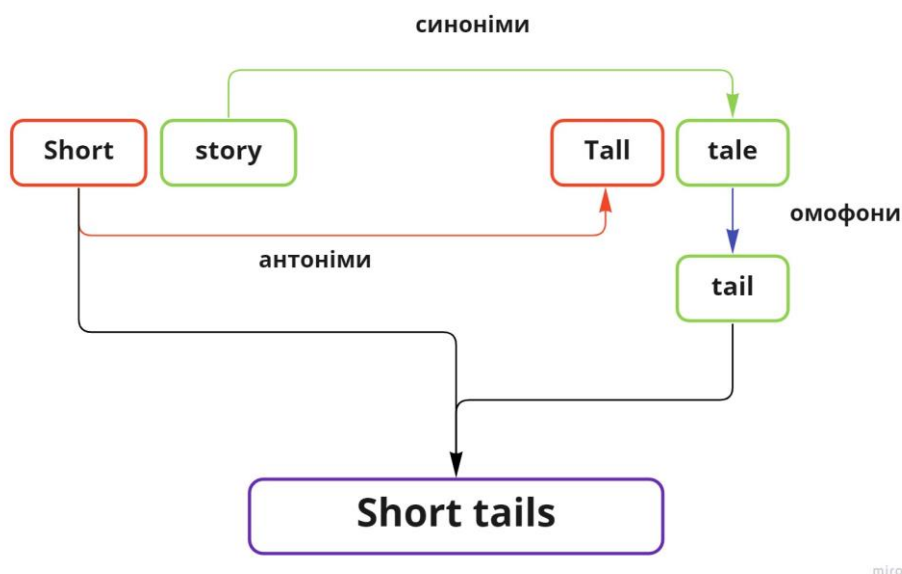
### **3.2.3. Інтертекстуальність збірок «Короткі хвости» і «Крокодилячі усмішки»**

Тексти Ю. Тарнавського починаються не з першого речення і навіть не з епіграфа, а з обкладинки. Обкладинка та назва (вербальний та іконічний компоненти) у зв'язці творять паратекстуальний вимір твору. Як ми можемо бачити, Ю. Тарнавський дає своїм прозовим творам підзаголовки, в яких визначає жанр. Тому можемо стверджувати, що такий спосіб авторського визначення жанру творів синтезує паратекстуальні та архітекстуальні зв'язки. Розглянемо ці типи інтертекстуальності на прикладі збірок оповідань “Short tails: Prose pieces” («Короткі хвости. Кавалки») і “Crocodile smiles:

short shrift fictions” («Крокодилячі усмішки: сповідальні оповідання» – Пер. Дьоміна Є.О.).

Назва збірки оповідань “Short tails” являє собою мовну гру, яка стає зрозумілою тільки в оригіналі. У 2006 році «Видавничий Дім Дмитра Бураго» видав цю збірку під назвою «Короткі хвости. Кавалки», і цей переклад нівелює мовну гру, закладену автором.

Збірка складається з коротких оповідань, тобто short story. Синонімом слова story є tale, тобто розповідь, а от tall tale, перекладається як побрехенька, небилиця. Оскільки на сорочці книжки автор зазначає, що в оповіданнях нема «легких небилиць», то в назві, відповідно, використано антонім до tall tale – short tale, щоб це підкреслити. Саме тут криється ігровий потенціал: омофоном слова tale є tail, що означає хвіст, таким чином, короткі оповідання перетворилися у короткі хвости. Прослідкувати за логікою тлумачення мовної гри можна на схемі в Додатку 3.2.



Додаток 3.2. Схема мовної гри у назві збірки “Short tails” Ю. Тарнавського

До того ж, короткий хвіст означає те, що частину його відрізали, а це невимовно боляче, але в житті ми неминуче стикаємось з болем [72]. В американській, переробленій і доповненій, версії збірки до гри залучено

обкладинку, на якій зображений собака з коротким хвостом та його силуети (див. Додаток 3.3).

Письменник вже у заголовку заграє з читачем, вдаючись до мовних нюансів, які створюють семантичну багатовимірність. Відповідно і кожне оповідання прочитується у декількох площинах: екзистенційно-напруженій, філософській, жартівливій тощо.

В якості назви збірки “Crocodile smiles” («Крокодилячі усмішки») використано вираз антонімічний ідіомі “Crocodile tears” («Крокодилячі сльози»). Обидва вирази мають семантичне навантаження нещирості. Crocodile smile має значення «хитра та зловісна посмішка, яка приховує злі наміри». В якості підзаголовку теж бачимо гру слів “short shrift fictions”, який несе в собі визначення жанру та мотиву, яким об’єднані всі твори збірки. Short fiction = short story, тобто оповідання або коротка історія. Shrift з англійської перекладається, як сповідь, відпущення гріхів. Отже, на перший погляд ми маємо підзаголовок, який перекладається як «Короткі сповідальні історії» (або «Оповідання-сповіді»). Проте в цих трьох словах приховане ще одне значення, оскільки одне з тлумачень short shrift – це невеликий проміжок часу між винесенням смертельного вироку та його виконанням, який дається в’язню для сповідання за скоєний злочин перед смертю. Таким чином, заголовок та підзаголовок налаштовує горизонт очікування читача на злочини і каяття, смерть і вбивства та зраду, які зображені в книзі.

Незважаючи на те, що всі оповідання виринали в уяві автора окремо одне від одного, можна виділити дві риси, які в обох випадках об’єднують їх в цілісний цикл.

Перша – це химерність та ірраціональність. Всі ці оповідання описують звичайне буденне життя, в якому трапляється щось ірреальне. Кожен «кавалок» або «оповідання-сповідь» сфокусоване на певному епізоді життя героя, який виявляється переломним. Здається, що до цього епізоду й життя не було – це той спалах, що пориває з автоматизмом, статичністю,

симуляцією: “But it was this life that was the real one” (“Insect people”)<sup>2</sup> [42, с. 77]. Щоб увиразнити крайню подієвість моменту, автор удається до сюрреалістичних прийомів: в обох збірках ідеться переважно про каліцтва, тілесні ушкодження, збочення, стосунки і зраду, смерть.

Друге – це імена та прізвища персонажів. В більшості оповідань імена дійових осіб мають в корені звуки «р», «к» та їхні кореляти «г», «ч»: *Рук, Робак, А. К. Робат, Рк., Рудрігу, Рокко, Роджер, Рогеріо, Курт, Роач*. Повторюваність даних звуків підкреслює шорсткість та брутальність тем, які піднімаються в творах, а подібність імен надає циклу єдності, адже разом із подібним прізвищем елементи однієї з історій переносяться до іншої [31, с. 397]. Найчастіше імена персонажів несуть в собі критично важливі екзистенційні сенси, які відображують суть героя та працюють на розкриття теми твору. Наприклад, у випадку з головним героєм оповідання «Квіти капучино» Рігор Мортісон є аптонімом: *rigor mortis* з латини перекладається як «трупне задубіння». Наважившись зайти в споруду, яка цікавила його все життя, Рігор опиняється на власних похоронах. І тоді він «пригадав, що його звали Рігор Мортісон і здав собі справу, що з таким ім'ям та прізвищем йому було неможливо очікувати чогось іншого. Воно було закодоване в нім від самого початку, з хвилини коли він народився» [31, с. 236].

У свою чергу персонаж з оповідання «Акробат» шукає шляхи опанування простору, а Рок із оповідання «Камінь» – шляхи опанування матерії. В обох текстах авторова гра з іменами лежить на поверхні. В першому випадку він іронізує зі співіснування свободи та обмежень, які випадають на життя людини. В результаті така іронія перетворюється в абсурд. Батьки Робата назвали його Артуром Конаном (А.К.), тому що дуже любили Конан Дойля. Отже, вони хотіли відтворити свою ідентичність в синові, намагаючись прищепити йому ті атрибути, які характеризували їх самих. Той факт, що його постійно називали А.К., яке разом із прізвищем утворювало слово «акробат», посприяв захопленню чоловіка акробатикою,

<sup>2</sup> «Але саме це життя було справжнім» – Ю. Тарнавський оповідання «Люди-комахи». Пер. Дьоміна С.О.



яка врешті-решт стала всепоглинаючим сенсом його життя. Акронім *А.К.* має прямий зв'язок із настирливою поведінкою персонажа, тому що *А.К. Robot* є омофоном до виразу *a.k.(a.) robot*, тобто «він же робот», що натякає на повну дегуманізацію людини [10, с. 5].

В другому випадку автор відразу пояснює вибір імені та прізвища персонажа: «Не знати, чи було це тому, що звали його “Рок”, себто “камінь” по-англійському, чи може ще тому, що на прізвище було йому “Петерсон”, себто, що й тут слово “камінь” крилося в корені, а чи може тому, що життя його склалося не надто легким, чи нарешті через якусь іншу незбагнену причину, але в міру того, як він старішав, Рок Петерсон дедалі більше й більше присвячував свою увагу камінню» [10, с. 11]. Декодування імені та важкість існування героя, яку ми бачимо в сюжеті, викликають асоціації з міфом про Сізіфа.

Заплутана історія стосунків Рохеріо Навас і Кармен в оповіданні “*Banana moon over canyon*” нагадує детектив, адже у нас є підозрюваний, мотив, злочин та жертва. Завдяки фрагментарності викладу, читач не бачить моменту скоєння злочину – ані Рохеріо, ані читач не знає хто вбив Кармен. Рохеріо припускає, що це був він, але докази суперечливі, а ситуація абсурдна. Досвідчений читач зможе знайти відповідь в імені героїні. Кармен – героїня однойменної опери Ж. Бізе – була вбита сержантом Хозе, якого вона раніше кохала. Але це лише один варіант заповнення «негативного тексту» за допомогою інтертекстуальності імен героїв.

Отже, всі імена та прізвища героїв несуть в собі певний іронічний та філософський сенс. З одного боку, через ономастику у творах Ю. Тарнавський грає з читачем, а з іншого – відображує головну тезу філософії екзистенції: «суть передусє існуванню», яку в оповіданнях він виводить на рівень абсурду.

### 3.3. Біблійні образи та мотиви у прозі Юрія Тарнавського

Інтертекстуальні зв'язки різних типів, які існують на різних рівнях тексту, утворюють семантичну поліфонію творів Ю. Тарнавського. На образно-символічному рівні письменник звертається до Біблійних образів і мотивів, сюжетів грецької драми та сучасної американської міфології. Він переосмислює їх, деміфологізує, профанізує та доводить до абсурду в іронічно-реалістичний, знижувальний спосіб, що підкреслює екзистенційну проблематику творів.

У романі «Три блондинки і смерть» Ю. Тарнавський вдається до трансформації соціального міфу земного раю, який більше відомий як «американська мрія». Цей міф посприяв виникненню ідеального образу жінки з білявим волоссям, але Ю. Тарнавський спростовує цей стереотип, шляхом співвідношення зі смертю, ще в назві. Письменник доводить «американську мрію» до абсурду за допомогою протиставлення ірраціонального та раціонального на формально-змістовому рівні композиції: розділи, в яких описані реальні події, характеризуються атмосферою цивілізованості, добробуту, а розділи з описами снів – хаотичністю, роздвоєністю, навіть жорстокістю (наприклад, сцени Хемніци в магазині морозива, які описують тілесні знущання над чоловіком; сцена тортур над чоловіком в саду).

Часто у сюрреалістичних сюжетах сновидінь використовуються релігійні образи і мотиви. Найпоширенішими з них є мотив жертвності і спасіння, гріховності і пізнання, смерті і воскресіння, які здебільшого пов'язані з образами Ісуса, Богородиці, а також локусами Едему і храму.

Наприклад, в одній зі сцен «Три блондинки і смерть» головний герой попри заборону потрапляє у сад багатого генерала. Робить він це не зі своєї волі, а йде за донькою генерала, яка спокушає його. Згодом садівник виганяє його палицею з саду, і Едем відразу перетворюється на Тартар, садівник – на Цербера, а дівчина – на Єву-спокусительку. У мініромані “A short unhappy life of Pinky Schmuck” («Коротке невеселе життя Пінкі Чмока» – Пер.

Дьоміна Є.О.) головний герой помічає будівлю, яка з'явилась невідомо звідки. На території будівлі, за парканом, був город, на якому поливав рослини сивоволосий красивий чоловік років п'ятдесяти. Напуваючи рослини, він запропонував дати Пінкі води з алое, адже воно корисне тільки для тіла, а й для душі. П'ючи воду, Пінкі відзначає святість цього процесу, що зазвичай не характерно простій воді, а більше схоже на передчуття осягнення істини.<sup>3</sup> В мініромані “A day in the life” («День з життя» – Пер. Дьоміна Є.О.) уві сні жінка дає яблуко хлопчику, але він не знає як його з'їсти. У наступній сцені автор яскраво змальовує сцену куштування героєм яблука у саду: “... its taste spreads through his consciousness”<sup>4</sup> [43, с. 23]. Отже, бачимо, що у творах Ю. Тарнавського образ райського саду простежується в локусах саду та городу, а через апеляцію до старозавітного сюжету про перший людський гріх — куштування Адамом і Євою яблука з Дерева пізнання добра і зла — зображується символічна ініціація героя: вигнання, насолода чи пізнання — все це здобуття нового досвіду.

Образ храму (церкви) в романах найчастіше профанізується прямо або опосередковано через співставлення із чимось явно низьким та людським. Наприклад, у романі «Три блондинки і смерть» в сцені «Рембо» бар нагадує Гвбргдтсе церкву, а бармен священника. В іншій сцені церква має двері не як у храмі, а як у салуні. У розділі «Гвбргдтсе знаходить бога» герой помічає рекламне запрошення до церкви у смітті, а сама церква, судячи з адреси, знаходиться у підвалі. Сподіваючись знайти там Бога, як обіцяв рекламний проспект, Гвбргдтсе вирушає на пошуки церкви, яка виявляється притоном для наркоманів з відповідним антуражем зі сміття та людських випорожнень. Подібно до церковних стін, прикрашених іконами, стіни підвалу були розмальовані графіті непристойного характеру. У мініромані про Пінкі церква настільки захоплює своєю красою героя, що він починає робити «янгола» на сирій землі, розвозячи кінцівками бруд [43, с. 107].

<sup>3</sup> “He took it and bowing his head as if before something holy pressed his lips to it and drank. The liquid streamed like the awareness of some important good news to him.” [43, с. 73]

<sup>4</sup> «... його (яблука) смак проникає в його (хлопчика) свідомість» (переклад з англійської наш — Дьоміна Є.)

Образи Богородиці та Ісуса в романах та мініроманах Ю. Тарнавського відтворюються у контексті, який профанізує їх святість. В романі «Три блондинки і смерть» у сцені «Мати людства» Богородиця зображена як картина, в описі якої зроблено акцент на її оголених персах. Підкреслюючи її святий статус, автор не наділяє груди сосками, подібно до безстатевості ангелів. Але водночас він принижує її, порівнюючи груди із більярдними кулями. Алюзія на образ Богородиці наявна також у назві розділу «Our Lady of the lilies», що є видозміненою назвою «Our Lady of Sorrows» (Мати Долороса). Лілія є символом чистоти і непорочності, яку часто малюють на картинах, присвячених сюжету Благовіщення. Отже, Богородиця у «Три блондинки і смерть» є уособленням жінки, яка може бути звабливою і мати багато прихильників (у сцені «Мати людства» вона простягає груди комусь, хто їх хоче, отже, Гвбргдтсе не єдиний), що суперечить її традиційній непорочності, в той же час вона неприступна і жорстока (у розділі “Our Lady of the lilies” стіна стає безкінечно високою і героя до болю засліплює світло, через що він випускає з рук лілії, так і не поклавши їх на стіну).

У мініромані “Son” («Син») Богородиця зображена в образі головної персонажки Мері Генлі (англ. Mary Henley, від hen — курка), яка являє світу чудо народження жінкою півня. Вона усвідомлює себе курячою Богоматір'ю, оскільки це визначено її іменем: “After all, my name is Mary”<sup>5</sup> [42, с. 123]. Біблійний мотив страждання матері через непросту долю її сина втілено в сюжеті мініроману. «Син» Мері не такий, як усі, з ним ніхто не хоче дружити; подібно до Євангельського сюжету про втечу до Єгипту, Мері з сином втікає з квартири, з якої їх вигнав обурений хазяїн; вона бачить сон, в якому відкривається істинне жертвне призначення її сина; вона отримує погрози, щодо його вбивства; вона бачить на власні очі його загибель під колесами автомобіля.

На цих прикладах спостерігаємо трансформацію символізму образу Богородиці, який в одному випадку уособлює амбівалентність жіночого

<sup>5</sup> «Врешті-решт, мене звати Марія» – Пер. Дьоміна С.О.

начала (жорстока спокусниця і неприступна в своїй непорочності), а в іншому — використана як засіб іронізації над екзистенціальною теорією Ж.-П. Сартра.

Натомість Ісус, як і всі чоловічі персонажі в творчості Ю. Тарнавського, зображений мізерним у буквальному значенні, на противагу його величності та божественності у християнському світогляді. Жінка в романах Ю. Тарнавського є чимось жорстоким, гарним ззовні і потворним всередині, її вчинки не підлягають логічному поясненню. В той час як чоловік завжди є беззахисним, покірним, стражденним та безвладним. Ісус як збірний образ чоловіка представляється зазвичай з великою часткою іронії та сарказму. У розділі «Гвбрдтсе знаходить Христа» Ю. Тарнавський розповідає, як у сні Гвбрдтсе викопав ямку у землі і знайшов там манюсінького чоловічка, який нагадав йому хробака. Чоловічок виніс на горбок хрест, поставив його, заліз на нього, після чого його обличчя набуло стражденного виразу. Це і є Христос, який страждає за людство. Автор робить акцент на мінімізації усього єства Христа: від його зовнішності до мізерності його страждань. Знижувально-розвінчувальний семантичний відтінок письменник створює за допомогою додавання демінутивних суфіксів до слів (*створіннячко, ямка, манюсінькі ручки, Ісусик, лопатка*), надаючи їм принижувального забарвлення. Схожа сцена але з оберненою образністю описана у мініромані “A short unhappy life of Pinky Schmuck”. Уві сні Пінкі їсть землю і знаходить у ній черв’яка, який нагадує йому розп’ятого Христа: “He imagines Christ struggling like that on the cross when he was lifted up”<sup>6</sup> [43, с. 102]. На думку Пінкі, з’їсти цього черв’яка більше схоже на справжнє причастя, ніж те, що проводять у церкві, адже тут він буквально їсть тіло Христа, а не проскурку з вином.

У мініромані «Син» традиційний символ Ісуса втілено в образі півня на ім’я Александер, що означає «той, хто захищає людей». Мері лагідно називає його Шанті – скорочено від французького Chanticleer, «той, хто чисто співає».

<sup>6</sup> «Він уявляв, як Христос так само викручується на хресті, коли його підняли» - Пер. Дьоміна Є.О.

Обидва ці імені є характеристикою Біблійного образу Ісуса з Назарету. Александер, подібно Ісусу, прийшов у земний світ, явивши собою чудо, а разом і страждання своїй матері. Явним маркером інтертекстуальності, який актуалізує гіперпосилання на Євангельський сюжет, є розмова Мері з Отцем Френком. Мері милується тим, як себе поводять курки поряд із Александром: “Like disciples and those who came to hear Christ preach around him”<sup>7</sup> [42, с. 122]. Вона припускає, що Александер був посланий Богом на землю, щоб врятувати курей, як колись Христос врятував людей. Отець Френк зазначає, що люди несправедливо вважають себе єдиним видом, який має душу і ким опікується Бог. Можливо, у всіх тварин є свій Ісус, як Шанті для курей: “I just hope they don’t crucify him this time”<sup>8</sup> [42, с. 123]. У наступній сцені, уві сні Мері спостерігає таїнство причастя на Великдень, під час якого Александер виривається з рук, злітає на алтар і голосно кукурікає. Алтар, згідно з катехізисом католицької церкви, є символом самого Христа, який присутній під час таїнства як жертва і як небесна їжа ним дарована. Прилетівши на алтар, Шанті являє свою жертвну сутність, що він буквально є кров і плоть Христова. Проте загибель курячого Ісуса є більш прозаїчною, ніж Біблійного — його збиває автомобіль, — а явище воскресіння не зображується взагалі. Образ півня символічно воскресає в останньому розділі, в якому Мері з мільйонером Майком приїхали на відпочинок і вона, почувши кукурікання, думає про Александра. Тут важливо зупинитися на символічній ролі образу Майка, адже саме через його декодування ми можемо тлумачити цей епізод як воскресіння. Машина Майка, коричнево-кремовий Duesenberg моделі SJ, має такий самий колір кузова та шин, розташування фар, як і авто, яке вбило Александра. Чи може матір спокійно продовжувати своє існування пліч-о-пліч із вбивцею своєї дитини? Ні, якщо це не Бог. Звернімося до значення імені Майк – «подібний до Бога». Якщо трактувати цього героя як образ Бога, то, по-перше, він не вбиває півня, а забирає його до себе, звільняючи курей від гріхів; по-друге, з’явившись у

<sup>7</sup> «Як учні і ті, хто прийшов почути проповіді Христа біля нього» - Пер. Дьоміна Є.О.

<sup>8</sup> «Я лиш сподіваюсь, вони не розіпнуть його цього разу» - Пер. Дьоміна Є.О.

попередньому розділі на машині, він буквально стає *deus-ex-machina*. На користь цієї інтерпретації також грає вид зайнятості Майка – він мільйонер у нафтовій промисловості, тобто є богом у капіталістичному світі.

Окрім центральних Біблійних образів і сюжетів, у прозовій творчості Ю. Тарнавського також зустрічаються інші: Йона, якого проковтнув кит<sup>9</sup>, створення людини Богом<sup>10</sup>, акт розп'яття, образ віслюка, ангела<sup>11</sup>. Образ віслюка зустрічається у різних текстах Ю. Тарнавського, з однаковим семантичним навантаженням.

Ю. Тарнавський використовує образ свійського віслюка у романі «Три бльондинки і смерть». Гвбргдтсе дружить із віслюком на ім'я Биллі. Він приходять у поле де випасається тварина, щоб навчитися від неї природності. Він ходить на чотирьох кінцівках, щипає поряд із твариною траву і вчиться думати ні про що, окрім самого процесу. Гвбргдтсе порівнюється із ослом, оскільки він такий же покірний і відданий у коханні до жінки, яка має над ним більшу владу. Натомість в оповіданні “Kaffka’s dream” («Сон Кафки» - Пер. Дьоміна Є.О.) описано Азіатського дикого віслюка, онагра. Головний герой із алюзивним іменем Франц Кафка щовечора перед сном уявляє себе диким віслюком. Онагр описаний швидким, сильним, сміливим, хтивим і владним, яким хоче стати Франц Кафка. На початку твору зазначається, що такі мрії у героя з’являються після важкого дня в офісі, отже, він є прямою протилежністю вільному дикому віслюку. І хоча в оповіданні є алюзія на «Золотого віслюка» давньоримського письменника Апулея (альтернативна назва роману — «Метаморфози», що водночас відсилає читача до повісті Ф. Кафки «Перетворення»). Таким чином утворюється алюзивний трикутник із творів Апулея, Кафки і Тарнавського, об’єднаних мотивом перевтілення.),

<sup>9</sup> Y. Tarnawsky. *Sunday morning*.

<sup>10</sup> Там само. — Людина, як і жайворонок була створена Богом з глини. Як і жайворонки, люди все життя моляться і співають «дифірамби» Богу за те, що Він створив їх. У цьому їхня суть.

<sup>11</sup> Y. Tarnawsky. *A short unhappy life of Pinky Schmuck*. — У сцені “an angel” Пінкі зустрічає ангела, але потім він виявляється звичайним чоловіком, однак це не засмучує хлопця. Несправжній ангел веде його у приміщення з купою кімнат і людей, що схоже на вечірку. Чоловік знімає свій костюм ангела і лишає Пінкі самого серед незнайомих людей.

вважаємо правомірним трактувати образ онагра в Біблійній площині, оскільки традиція використання образу осла в літературі виходить з Біблії. Свійський віслук зображується у ній як тварина покірنا, працювита, віддана хазяїну, а дикий віслук (онагр) — вільний, неупокірливий і «насміхається над міською багатолюдністю» (Іов. 39:5-8). Саме такі характерні риси мають віслуки з творів Ю. Тарнавського.

Сюжет розп'яття Ісуса використовується у творах Ю. Тарнавського профанізується шляхом заміни сакральних образів на земні і порочні. У мініромані “Your childhood” («Твоє дитинство» - Пер. Дьоміна Є.О.) діти влаштовують у підвалі виставу, де у головній ролі використовують гризунів. Купа мішків з вугіллям — декорація Голгофи, посередині якої у вугілля встромлені три саморобні хрести. До двох з них в ході вистави діти мотузками прив'язують мишей, які грають ролі розбійників, а посередині на найбільшому хресті в якості Ісуса має бути прив'язаний пацюк. Оскільки пацюк сильніший за мишей і його досить складно прив'язати, хлопці прибивають його живіт цвяхом до хреста. Потім хор та актори співають християнський гімн “Erkenne mich, mein Hüter”, а після нього — різдвяну пісню. Очевидно, що для виконавців вистави був важливий не сенс гімну і те, чи підходить він до цієї події, а сам факт виконання пісні, пов'язаної із християнським святом. Коли діти помітили, що миші та пацюк досі живі, вони добили їх шматками вугілля. Після того, як “The crosses were smashed and the animals turned into tattered bloody rags”<sup>12</sup> [43, с. 145], прозвучали бурхливі овації на знак схвалення акту жорстокості, який щойно відбувся. Після цього всі стали на коліна і почали читати «Отче наш», а потім заспівали «Аве Марія» — і молитва, і пісня є частиною поховальної традиції в християнстві. Таким чином, діти ставлять виставу за мотивами Біблійного сюжету, в кому Ісуса страчують за гріхи людства. Замість того, щоб дякувати йому за спасіння і пам'ятати до чого приводить людська жорстокість, вони скоїли вбивство тварин заради видовища.

<sup>12</sup> «Хрести були розтрощені, а тварини перетворились на подерте криваве шмаття» - Пер. Дьоміна Є.О.



У мініромані “The quarry” («Кар’єр» - Пер. Дьоміна Є.О.) також зустрічається згадка про розп’яття. Хлопчик, якого тримають у кар’єрі в якості експерименту, ловить і вбиває пацюків у кар’єрі, настролює їх на палиці і виставляє на сонці сушитись. За словами відвідувача, ці пацюки на палицях схожі на розп’яття і, можливо, це данина богам. Ніхто не знає навіщо він так робить, оскільки ніхто з ним не комунікує, імітуючи для хлопця пустий світ, в якому той живе. Наглядач і відвідувач жахаються від жорстокості та вправності, з якими хлопчик вбиває гризунів. Проте вони забувають, що в даній ситуації найбільш жорстокі — вони, адже це вони тримають дитину у кар’єрі, годують сміттям і спостерігають, як вона виживає в таких умовах. Вони неначе грають роль Старозавітного Бога для однієї маленької людини.

Отже, Біблійний сюжет розп’яття Ю. Тарнавський використовує для підкреслення людської жорстокості у намаганні стати Богом або здійснити його волю.

### **Висновки до третього розділу**

Теорія інтертекстуальності активно розвивається з 60-х років минулого століття та застосовується у мовознавчих, літературознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях. У широкому розумінні інтертекстуальність визначається як одна з характеристик, притаманних будь-якому тексту, закладена у нього автором свідомо чи несвідомо. У вузькому розумінні інтертекстуальність визначається наявністю у новому тексті вкраплень з інших текстів, які семантично чи стилістично трансформовані та встановлюють між собою певні контекстуальні зв’язки. Під час інтертекстуального аналізу літературного твору досліджуються наявні в ньому типи і форми зв’язків з іншими текстами, їхня роль в ньому та арсенал рецептивних сигналів, за допомогою яких автор маркує інтексти.

У своїй прозовій творчості Ю. Тарнавський використовує різні типи інтертекстуальних зв'язків з текстами різних семіотичних рядів. Наскрізна метатекстуальність роману «Шляхи», яка підсилюється цитуваннями та алюзіями на різних рівнях тексту, вписує його у західний дискурс екзистенціалізму. Роман «Три блондинки і смерть» вже на рівні композиції є інтермедіальним, оскільки побудований за допомогою сукупності технік, які характерні іншим, нелітературним видам мистецтва. Збірки малої прози Ю. Тарнавського «Короткі хвости», «Крокодилячі усмішки» складаються з окремих оповідань, яких пов'язує тема, стиль, абсурдність і художні засоби. Паратекстуальні зв'язки між оповіданнями та назвою, підзаголовком і обкладинкою кожної збірки також відіграють важливу роль у сприйнятті їх читачем як цілісних циклів.

Велику увагу Ю. Тарнавський приділяє також релігійним образам та мотивам у своїх романах та мініроманах. Найчастіше він використовує образи-символи Ісуса Христа, Богоматері, Едемського саду та локус храму або церкви. За допомогою вкраплення трансформованих Біблійних сюжетів та образів, письменник посилює категорію абсурдного та розширює семантичну палітру своїх творів.

## ВИСНОВКИ

Ми дослідили біографічні відомості та матеріали про постать Ю. Тарнавського, критичні статті, огляди, рецензії його прозової творчості, опубліковані на веб-ресурсах, у наукових та літературних виданнях; опрацювали наукові матеріали з теорії інтертекстуальності та інтертекстуального аналізу, а також англomовні та перекладені прозові тексти письменника. В результаті проведеного дослідження ми зробили такі висновки.

Оскільки Ю. Тарнавський був змушений покинути Україну в юному віці, його світогляд формувался під впливом різних культур, які його оточували під час перебування у таборах переміщених осіб, навчання в Німеччині, життя в США. Це сприяло формуванню незалежних від традиційних впливів художньо-естетичних вподобань письменника, а також розширенню горизонтів його творчості. Зокрема, закордоном він почав цікавитись філософією екзистенціалізму, що стало ідейною основою його творчості.

Початок творчої діяльності Ю. Тарнавського відбувся українською мовою в еміграційних українських виданнях, що підкреслює його національну-ідентичність та вписує в дискурс української літератури. Його перші прозові твори досить позитивно оцінили авторитетні в екзилі літературні критики та видавці, однак непорозуміння із редакторами посприяло переходу письменника на англійську мову написання творів. Важкий та довгий старт англomовної письменницької діяльності Ю. Тарнавського посприяв пошукам його ідіостилю та врешті увінчався успішним виданням серії книжок на базі американських видавництв. В США письменника називають концептуальним романістом, його книжки рецензують літературні критики та вивчають студенти на креативних студіях.

За часів незалежної України були видані переклади творів письменника, однак широкої популярності серед українських читачів вони не здобули. Нерозуміння творчості Ю. Тарнавського сучасним українським

читачем пояснюється різним культурним підґрунтям автора та реципієнта. Натомість рецепція творчості та постаті Ю. Тарнавського в літературознавчих колах України поступово еволюціонувала від вивчення його тільки як поета та співзасновника Нью-Йоркської групи до досліджень його драматичної та прозової творчості як самодостатнього автора.

Пошуки індивідуального стилю письменника супроводжувались експериментами із формою та синтаксисом у перших прозових творах Ю. Тарнавського. Протягом їх написання він поступово відходив від традиційного стилю, штучно спрощуючи синтаксис, та експериментував із художніми засобами, які б допомогли компенсувати механічність та неемоційність штучної мови. В процесі жанрово-стильових пошуків Ю. Тарнавський розробив жанр мініроману, за принципами якого він будує твори фрагментарно, випускаючи певні важливі сюжетні події, що створює «негативний текст», який стимулює уяву читача.

У своїй прозовій творчості Ю. Тарнавський часто апелює до інших літературних творів або видів мистецтва, за допомогою різних форм інтертекстуальності, що розширює семантичне поле його романів та оповідань.

Роман «Шляхи» за авторським визначенням жанру є романом-виховання. В ньому наскрізними є екзистенціалістичні мотиви, які розкриваються через метатекстуальні зв'язки з основними працями теоретиків екзистенціалізму — Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Кіркегора, підсилюються власне інтертекстуальними зв'язками (цитати, алюзії) з творами Ф. Достоєвського та Р. Рільке. Також своїх романах Ю. Тарнавський часто звертається до традиції модернізму, неодноразово посиляючись на твори та естетику Ф. Кафки та Т. Манна.

Роман «Три блондинки і смерть» характеризується фрагментарністю, іронічністю, інтертекстуальністю на рівні композиційної структури. Замість традиційної форми побудови сюжету, Ю. Тарнавський використовує

декомпозиційний підхід, заснований на сукупності технік, які характерні іншим, нелітературним видам мистецтва.

Зв'язок оповідань зі збірок «Короткі хвости» та «Крокодилячі усмішки» з вербальними та іконічними елементами їхньої структури пов'язує їх у цілісні цикли. Окрім паратекстуальності, оповідання пов'язані тематично та стилістично.

В своїх прозових текстах Ю. Тарнавський часто вертається до Біблійних образів, мотивів та сюжетів. Трансформуючи їх шляхом десакралізації, він використовує релігійні інтексти для надання ірраціональної та часто абсурдної ілюстрації головної ідеї твору.

Тексти Ю. Тарнавського містять у собі світовий культурний досвід, тому збагачують українську літературну традицію та розширюють її межі. Проза Ю. Тарнавського має бути перекладена повністю українською мовою та зараховуватись до національного літературного канону, що потребує посилення уваги з боку літературознавців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Людина, яка має потребу і дар творити, повинна творити!» : Розмова Володимира Цибулька з Юрієм Тарнавським. *Кур'єр Кривбасу*. 2004. №7 С.162 – 176
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 491–496.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994 — С. 384-391
4. Галета О. В. Антропос – топос – тропос: антологія «Координати» як пошук нової літературної ідентичності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2011. Т. 168, Вип.156. С. 34-40.
5. Гросевич Т. В. Жанр роману виховання в українській літературі. *Філологічні трактати*. 2013. Т. 5, № 2. С. 140 – 144.
6. Зелінська Л. В. Античність і постмодерн: “чорна” текстура подвійної рецепції жінки (за драмою Ю. Тарнавського “Не Медея”). *Літературний дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспект)* : збірка матеріалів Міжнародної конференції. Київ, 2003. С. 131–141.
7. Зелінська Л. В. Дім як екзистенційний простір людини: трансформація античного міфу про Медею (за драмами Ж. Ануя, Л. Разумовської, Ю. Тарнавського). *Збірник “Наукові записки”*. Серія : Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград, 2004. Вип. 56. С. 130–141.
8. Зелінська Л. В. Матроклінний феномен в постколоніальній свідомості (за драмами “Медея” Л. Розумовської і “Не Медея” Ю. Тарнавського) Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2004. С. 99–112.

9. Зелінська Л. В. Феміністичні «сліди» в деконструкції (порівняльний аналіз драм Ж. Ануя «Медея» і Ю. Тарнавського «Не Медея»). Літературна компаративістика. К. : ПЦ «Фолиант», 2005. Вип. I. С. 191–206.
10. Кейс В. Дещо про короткі хвости та про інші кавалки. *Новелі Юрія Тарнавського в екзистенціальній контексті*. Кур'єр Кривбасу. 2009. № 232 – 233. С. 300-317
11. Костюк Г. О. Українська еміграційна проза за 1965 рік. *У світі ідей і образів : вибране : критич. та іст.-літ. роздуми, 1930-1980* / Григорій Костюк. – Сучасність, 1983. С. 408 – 439.
12. Котик І. Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського : монографія / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка ; наук. ред. та автор післямови Є. Нахлік. Львів, 2009. 176 с. (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 14.)
13. Котик-Чубінська М. С. Структура та образність поезії Юрія Тарнавського : монографія / Національна Академія Наук України, Інститут Івана Франка, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; наук. ред. та автор передмови Є. К. Нахлік. Львів, 2011. 211 с. (Літературознавчі студії ; вип. 17)
14. Котик-Чубінська М. Уява в об'єктиві : про фотографію у творчості Юрія Тарнавського. *Слово і Час*. 2007. № 2. С. 60 – 66.
15. Лавріненко Ю. Талант непротоптаного стежки (з поезії і прози Юрія Тарнавського). *Зруб і парости: Літ.-крит. статті, есеї, рефлексії*. Мюнхен: Сучасність, 1971. 334с. С.274 – 284.
16. Лівенко І. М. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпро, 2005. 20 с.
17. Лотман Ю.М. Текст в тексті. *Чому учаться люди. Статті и заметки*. М.: Центр книги ВГБИЛ ім. М.И. Рудомино, 2009. С. 309-332.
18. Луценко Т. Л. Поняття інтертекстуальності в сучасному мовознавстві / Луценко Т. Л. // Проблеми зіставної семантики : збірник наукових статей. — Київ, 2017. — Вип. 113. — С. 141-146.

19. Мариненко Ю. В. Повість Юрія Тарнавського «Шляхи»: текст і контекст. Ізмаїльський державний гуманітарний університет. *Науковий вісник. Ізмаїл*, 2003. Вип. 15. С. 142-147.
20. Марія Тереза дос Сантос Арантес. Чотири картини з "Вишиваних півнів" / пер. з порт. В. Вовк. *Сучасність*. 1975. Ч. 9 (177). с. 24-28
21. Меркотан Л. Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. *Філологічні науки* 32 (1) (2013): 76-79.
22. Моренець В. П. Нью-йоркська група: інтродукція до нових полемік на давні теми (уривок з авторської монографії). *Магістеріум*. 2007. С. 43 – 53. (Серія «Літературознавчі студії». Вип. 29.)
23. Остапчук Т. П. Від міфів та казок – до світової глобалізації : роздуми після прочитання роману Юрія Тарнавського «Три блондинки і смерть». *Кур'єр Кривбасу*. 2004. № 170. С. 159 – 168.
24. Остапчук Т. П. Інтертекстуальне прочитання роману Юрія Тарнавського “Три блондинки і смерть” на тлі роману Томаса Манна “Чарівна гора”. *Слово і час*. 2003. №11. С. 44 – 50.
25. Остапчук Т. П. Компаративістська парадигма творчості Юрія Тарнавського (на матеріалі перекладів та прози) : дис. ... канд. філол. Наук : 10.01.05. Київ, 2004. 198 с.
26. Полюхович О. Зустрічі з Іншим та деякі принади екзилу / О. Полюхович. Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К.: НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. с. 99-112.
27. Розмова Віктора Неборака з Юрієм Тарнавським. *Сучасність*. 1996. Ч. 5. С. 144 – 157.
28. Сорока М. Інтертекстуальність поезії Ю. Тарнавського. *Слово і час*. 2002. №7. С. 15 – 21.
29. Сунько Н.О. Алюзія як маркер інтертекстуальності в англійськомовному газетному заголовку : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Чернівці, 2015. 227 с.



30. Тарнавський Ю. Квіти хворому: Статті, критика, розмови. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 384 с.
31. Тарнавський Ю. Не знаю. Вибрана проза. Київ : Родовід, 2000. 432 с.
32. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар. 2000. 280 с.
33. Шаповал М. О. Интертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. / М. О. Шаповал. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. – 167 с.
34. Шевельов Ю. В. Троє прощань і про те, що таке історія літератури. *Слово : збірник українських письменників у екзилі: література, мистецтво, критика, мемуари, документи/ Об'єднання Українських Письменників в екзилі ; голов. ред. Г. Костюк. Нью-Йорк, 1968. Ч. 3. С. 476 – 484.*
35. Bloom, H. *The Anxiety of Influence* (2nd ed.). *New York: Oxford University Press*. 1997. 157 p.
36. Eugene Jolas, ed., *Transition Workshop. New York: Vanguard*. 1949, 29.
37. Hansen-Löve A. *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. P. 291–360.*
38. Jameson, A. D. *Conflicts Inside Us. American Book Review, vol. 41 no. 3, 2020, p. 25-25.*
39. Rajewsky, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, no. 6. 2005 (46), p. 43–64.*
40. *Reflection and action: Essays on the Bildungsroman / Ed. By J. Hardin. Colombia: University of South Carolina Press, 1991. P. XIV.*

41. S.Kierkegaard. Concluding unscientific postscript. *Princeton*, 1944. — p.539.
42. Tarnawsky, Y. Crocodile smiles: Short Shrift Fictions (expanded edition). JEF Books, 2020. p. 184.
43. Tarnawsky, Y. The Future of Giraffes: Five Mininovels (The Placebo Effect Trilogy #2). JEF Books. 2013. p. 236.

### Електронні ресурси

44. Всі намагання бути популярним – це рецепта на мистецький провал» : розмова Ю. Тарнавського з А. Дроздою. *ЛітАкцент*. 2011. URL: <https://web.archive.org/web/20160304212812/http://litakcent.com/2011/09/01/jur-ij-tarnavskuj-vsi-namahannja-buty-populjarnym-%E2%80%93-se-recepta-na-mysteckuj-proval/>
45. Котик І. Повстання проти змори триває. *ЛітАкцент*. 2012. URL: <http://litakcent.com/2012/09/21/povstannja-proty-zmory-tryvaje/>
46. Мимрук О. Юрій Тарнавський і його теплі полярні ночі. *Читомо* URL: <https://chytomo.com/iurij-tarnavskuj-pro-temni-poliarni-nochi/> (дата звернення 29.06.2022)
47. Фразе-Фразенко О. Casi desnudo : документальний фільм. 2019. URL: <https://youtu.be/fE97mbnYfME>
48. Юрій Тарнавський. *Бібліотека Ї*. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/tarnavskuj/kryk-about.htm> (дата звернення 29.06.2022)
49. Goodman, J. A. The Placebo Effect Trilogy: Like Blood in Water, The Future of Giraffes, View of Delft : review. *The Collagist*. 2014. URL: <http://thecollagist.com/the-collagist/2014/3/29/the-placebo-effect-trilogy-like-blood-in.html>
50. Jameson, A. D. An interview with Yuriy Tarnawsky, Part 1, 2 ,3. *Big Other*. 2011. February – April. URL: <https://bigother.com/2011/02/24/an-interview-with-yuriy-tarnawsky-part-1/>

51. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 454 pages. URL: <https://www.artforum.com/print/199601/w-j-t-mitchell-s-picture-theory-33400> (дата звернення 29.06.2022)

## ДОДАТКИ

Додаток 3.3.

Обкладинка збірки оповідань Ю. Тарнавського “Short tails”, 2012.

