

Olha Poliukhovych

**IMAGINARY DIMENSIONS OF IDENTITY IN V. DOMONTOVYCH'S WORKS
*DOCTOR SERAFICUS AND WITHOUT GROUND***

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Ольга Полюхович

**УЯВНІ ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ В. ДОМОНТОВИЧА
(ДОКТОР СЕРАФІКУС, БЕЗ ҐРУНТУ)**

Abstract: The emigration creates an appropriate ground for identity construction, play, testing the potential roles. In *Doctor Sereficus* and *Without Ground* of V. Domontovych, Ukrainian writer who experienced emigration, the theme of imaginary identity as a way for alienation from society is the central one. In *Doctor Sereficus*, the image of the protagonist is not homogeneous and has several imaginary projections (Homo Ludens, anti-Don Juan, child). His life is depicted on the background of the 1920s as the example of bright style, but his imaginary identities do not turn into real life. In spite of his absurd rationality, Sereficus does not live rationally. As a result, he is the object of author's irony. Rostyslav Mykhaylovych, the protagonist of *Without Ground*, perceives his situation critically and ironically. He tries to expand the boundaries of private space with the help of his imagination which gives a creative impulse to his life. Protagonists' imaginary identities are the means to alienate themselves from the reality and become the markers of playful attitudes towards the reality.

Keywords: emigration, identity construction, alienation from society, protagonist, reality

Неприкріпленість як до фізичного, так і до ментального ландшафту створює сприятливі умови для гри, конструювання ідентичності, примірювання потенційних ролей та «множинності бачення» (Едвард Саїд). У сучасних працях ідентичність осмислюється не як статичний конструкт, а певний процес. Ідентичність завжди сконструйована, вона постійно перебуває в процесі становлення: «Діаспорні ідентичності (*diaspora identities*) – це такі ідентичності, які постійно

продукують й репродукують себе наново через трансформацію та розрізненість» [12, 402].

Конструювання ідентичності в творах письменників-емігрантів великою мірою пов'язане з досвідом еміграції. У текстах В. Домонтовича (1894-1969), українського письменника, який мав досвід еміграції, ідентичність нестабільна, її проєкція засновується на ігровому ставленні до реальності. Зокрема, в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти*

(1949) персонажева неприкріпленість до географічного ландшафту великою мірою пов'язана з ігровим ставленням до дійсності. З іншого боку, Ревуха постає «заручником» свого часу, епохи Романтизму. В текстах, головним героєм яких виступає людина ХХ століття, все більш неоднозначно: Серафікус, протагоніст повісті *Доктор Серафікус* (1928-1929; 1947), як представник світоглядного безгрунтянства 1920-х намагається знайти точку опори в раціоналізмі та сприймає життя як множину потенційних можливостей, водночас не використовуючи жодну з них. Ростислав Михайлович, протагоніст роману *Без ґрунту* (1942-1943, 1948), дистанціюючись від суспільства, скептично сприймає сучасність.

Життя як певний стиль, креативний проєкт власного «я», котрий базується на різних проєкціях ідентичності, представлений в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти*. Плацдармом для випробовування людини та гнучкості її «я» В. Домонтович обирає добу Романтизму та її представника, людину «пози й довільної гри». «Демон або янгол, посланець пекла або неба, титан або ніщо, абсолютне добро або зло, – ні з чим меншим люди тієї доби не мирилися. Хаосу їх душ відповідав хаос здичавілої природи: морська буря, край кручі, піски пустелі, самота гірських верховин, де в вічній тиші не чути нічого, окрім вірлячого клекоту й плюскоту води, що падає зі скель» [4, 41]. Пошуки ідентичності зводяться до творення власного образу як примхливої химерної гри. Чим можна пояснити те, що польський шляхтич Вацлав Ржевуцький змінює прізвище на Ревуху та перетворюється на пал-

кого захисника українства? До перетворення на свідомого українця та зміни прізвища герой переживає етап захоплення Сходом. Після розпаду Речі Посполитої Ржевуцький шукає свою домівку, і її образ в оповіданні конструюється радше як стиль, аніж як певне місце осілості. Персонаж захоплюється ідеєю Сходу та навіть підтримує теорію, ніби звідти походить його рід. Повертаючись із мандрівки арабськими країнами, він вирішує стилізувати цей куточок світу в своїх маетках на Поділлі, в Саврані, де Ревуха влаштовує арабську пустелю.

Руссоїст, поет, маляр, співець, провидець – здається, він міг стати ким завгодно. «Вацлав Ржевуцький – людина своєї доби. Він романтик, людина межових ситуацій. Однаково, чи справа йшла про газард у картярській грі, про народне визволення, кохання до жінки, любов до коней або кричущий крій сурдута й вибагливу форму капелюха. Він сноб, денді, скептик і, разом з тим, палкий ентузіаст, фантаст, людина крайнощів, складна натура, що сполучає цинізм цивілізації й цноту дикунства. [...] Кров його отруєно нудьгою та екзотикою. Він примхливий і несподіваний. Сурдут світської людини він змінить на бурнус араба, щоб потім промінати його на вишивану сорочку і свитку селяна-волиняка» [4, 43]. Наприкінці життя персонаж зрікається графського титулу й носить звичайну селянську свитку. Мандри та пригоди Ревухи починаються з того часу, коли Річ Посполита зникає з мапи світу – після цього його ідентичність втрачає цілісність, розпадається, герой охоче приміряє на себе різні ролі. Отже, в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти* втрата батьківщини відкриває нові

горизонти для пошуку та моделювання «я» персонажа.

Для випробовування ідентичності В. Домонтович обирає епоху Романтизму і, здається, Ревуха здатен стати ким завгодно. З персонажем ХХ століття Домонтовичевих творів ситуація дещо ускладнюється: представники цього часу, Серафікус та Ростислав Линник, дистанціюючись від реального життя, випробовують різні ідентичності радше в своїй уяві. Якщо Ревуха може втілити будь-яку примху в житті, то Серафікуса можна означити персонажем, який може уявити себе будь-ким і будь-чим, але він може лише створювати різні проєкції ідентичності у власній уяві.

Василь Комаха-Серафікус, людина без біографії, невизначеного віку, викладає НОП (наукову організацію праці) та рефлексологію. Звичка Комахи доведена до абсолютного автоматизму, а його життя виглядає злагодженим механізмом, у якому все працює бездоганно. “Ми описуємо Комаху таким, яким він був у другій половині 20-их років, отже, саме за тих часів, коли, після хаосу й безладдя світової й громадянської воєн, життя, здавалось, увійшло нарешті в стале річище. Бурхливі хвилі життєвого моря втихомирились, і поверхня простяглася рівна, блискуча, осяяна лагідною тишею соняшних променів НЕПу” [2, 76].

З повісти дізнаємося, що “у віці, через який переступив Комаха, і думки, і книжки здаються такими нерадісними й безобрійними, як і дні, що їх віддано книжкам, лекціям і бібліотеці. В байдужості Комахи не лишилося вже жодної краплі цікавості. Нічого, окрім звички” [2, 23]. Проте навіть дотримання графіків може ста-

ти маркером неординарного стилю – звичка та її апологія, безкомпромісне дотримання є ознаками ідентичності героя-раціоналіста.

Серафікус ретельно відмежується від світу, з яким він має мало спільного, що можна означити креативною алієнацією, яка уможливорює творення різних альтернативних уявних ідентичностей. Образ Василя Хрисанфовича неоднозначний. Одна з проєкцій його образу – людина риторична чи *homo ludens*. Реальність перетворюється для Комахи на поле теоретичних рефлексій та узагальнень. Наприклад, чого варта лише його ідея мати дитину “без участі жінки”?.. Його зовсім не цікавить практична сторона, а лише теоретична як нескінченна множина потенцій та можливостей. “«Над» і «ніби» – єдине справжнє блаженство, солодке благо, вища втіха. І до цього блаженного й досконалого «над» і «ніби», як до останньої мети, змагається й прагне все. І шлях до нього – шлях абстракцій і негатицій. Одкинй усе...” [2, 96] Будь-яке питання для нього перетворюється на простір гри та нескінченної множини варіацій та інтерпретацій, на своєрідну спонтанну гру *à la carpe diem*.

Ідентичність цього персонажа засновується на уяві. Всі події, які могли б стати реальними, розвиваються лише у фантазії Комахи. Роман з Таїсою Павлівною, сусідкою, вигаданий та існує лише в уяві Серафікуса, в той час як у реальності він ретельно уникає зустрічей з молодою жінкою. “Кохання може набувати найрізноманітніших форм. Для Комахи воно набрало форми відокремленої ілюзії, примхи, самотньої замкненості, нерішучого боязкого відчуття. Він ре-

тельно унікав дівчини. Виходив на вулицю тільки тоді, коли був певен, що не зустрінеться з нею. Він ходив іншими вулицями, ніж ті, що ними ходила Тася. І разом з тим, ставши коло вікна, схвильовано чекав, коли вона вийде з дому або повернеться, щоб, лишаючись непоміченим, побачити її бодай на мить” [2, 49]. Отже, Серафікус живе уявним життям, яке, виявляється, для нього набагато принагіднішим, аніж реальне. Апофеозом уявного життя Комахи стають листи до Вер, які він ніколи не наважиться надіслати. Персонаж також записує вигадані розмови, які відбуваються між ним та коханою. Він сприймає кохання як ненормальний стан, котрий порушує звичний плин речей. Важливо також нагадати таку химеру пристрасть Серафікуса, як любов до приміток, якими він огороджується від світу і котрі постають розгалуженням думки. Його мета – це коментування, а не продукування тексту: “Всю повноту своєї ерудиції наукові робітники вкладали у верблюжу терплячість праці над примітками. Коментаторство ставало ідеалом дослідження. Текст розпорошувався. Він продовжував існувати тільки як формальний привід для призбирування приміток” [2, 76].

В раціональний проект Комахи втручаються абсолютно нераціональні чинники: сни, марення, підсвідоме. Ще одна важлива проєкція образу Серафікуса – дитина. Пам’ятаємо, що дружні взаємини в персонажа склалися хіба що з п’ятилітньою Ірцею, і Василь Хрисанфович справді захоплюється цим знайомством. Зазвичай стриманий та похмурий з іншими професор виявляє надзвичайну приязність до п’ятирічної дівчинки, навіть

жартує з нею, чого ніколи не дозволяє собі в присутності інших. Натхненний досвідом спілкування з Ірцею, Серафікус і собі хоче мати дитину (але без участі жінки, повідомляє він про свій задум другові Корвину). Василю Хрисанфовичу сниться, ніби він доглядає за маленькою дівчинкою, але раптом “не Ірці, а самому маленькому Комасі, що лежить у ліжку, розповідає казку стара нянька, куняючи носом: малий великий Комаха ось-ось засне, йому хочеться спати, але хочеться дослухати до кінця казку старої няні...” [2, 32]

Славою Жижек інтерпретує один з випадків, до якого звертається Жак Лакан. Це відомий парадокс Чжуан Цзи, якому наснилося, що він перетворився на метелика. І логічно, що постає питання: “як він може бути впевненим в тому, що він не метелик, якому зараз сниться, що він Чжуан Цзи?” [5, 52] Те саме питання може бути адресоване Комасі. Хто він: поважний професор чи дитина? “Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальности, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неувляеним. Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань” [2, 32].

Інша проєкція цього образу – Дон Жуан навпаки, або ж аскет. Як в багатьох текстах В. Домонтовича, в *Докторі Серафікусі* відчитується мотив зречення: Серафікус прагне кохання, проте одночасно з цим і хоче його зректися. Василь Комаха – це анти-Дон Жуан: він прагне мати всіх жінок світу, але оскільки він не може цього здійснити, персонаж надає перевагу

тому, щоб взагалі не спілкуватися з ними. Зигмунт Бауман зазначає, що образ Дон Жуана – апофеоз стратегії себе-творення в сучасному суспільстві, яке вимагає від гравця, щоб він змінювався і водночас постійно залишався в грі. Дон Жуан має здатність швидко пристосовуватися до нових умов; за визначенням соціолога, він знаходиться в стані “постійного себе-творення (*in a state of perpetual self-creation*)” [11, 52]. Він уміє проживати цей момент тут і тепер та цінувати принади короткотривалих насолод, не задумуючись про наслідки. Серафікус засвідчує подібну стратегію себе-творення, яка заснована на уявній грі з реальністю.

Великою мірою оповідач співчуває персонажеві, проте кінець повісті навряд можна назвати оптимістичним. “Він нездібний був звільнитись од свого традиційно-примітивного існування й визволити себе від самого себе. Він не належав до числа панікерів, що, чекаючи вибуху війни, якою весь час лякали громадян Советського Союзу часописи, закупували в крамницях пуди цукру й мішки солі, наливали балії й ванни гасом, сушили сухарі і потім викидали їх, вкритих цвіллю геть... [...] Комасі треба було замість того, щоб самотнім в’язнем у самого себе, оточивши себе книжками, протягом десятиліть копірситись у цитатах і з комбінації цитат складати складні примітки, – треба було йому ще тоді, коли перший гарматний вибух з сичанням витяг лунку нитку глухого пострілу через місто над дахом будинків, взяти в руки гвинтівку й багнетом, встромленим у груди, творити майбутнє” [2, 78].

Як людина схематичного існування Комаха (який ніби мав слугувати

опорою для нового машинізованого суспільства), відчужується від масових стандартів життя 1920-х. З одного боку, життя Серафікуса постає одноманітним процесом виробництва, проте саме з нього він може витворити яскравий стиль – навіть існуючи схематично, парадоксальним чином, вчений все ж таки не живе одноманітно, приміряючи на себе уявні ідентичності. Вер зауважує, що Комаха має «своєрідний стиль». І навіть в коханні професор рефлексології не відступається від законів стилю: «Таке було кохання Вер до Комахи: скупе, голе, схематичне. Кістяк скрипки на картині Пікассо. Сценічний майданчик, звільнений від декорацій, з цеглою стін, позбавлених будь-яких прикрас» [2, 104].

Юрій Шевельов пише: “Домонтович не тільки стверджував іраціональність людини й неможливість установити царство розуму. Він ішов далі. Він тердив, що носії ідеї панування розуму самі іраціональні” [10, 518]. Отже, за В. Домонтовичем, раціонально жити – ірраціонально, і життя Серафікуса часто перетворюється на своєрідний креативний абсурд, що, зрештою, великою мірою нагадує Линникове прагнення «гри задля гри».

Настанова на творення уявних ідентичностей та споглядання пов’язані з відсутністю ґрунту, а досвід еміграції осмислений ширше, тобто не лише в географічних координатах. Воно постає як «ментальне» вигнання, коли людина усвідомлює відчуження від звичного плину життя, вона не прагне бути частиною суспільства (і її ідеології теж, зрештою). Герой справді має шанс творити проєкт власного «я», якщо його безґрун-

тянство свідоме, коли він осмислює власне становище та пропонує так би мовити альтернативну програму життя. Гідну альтернативу здатний запропонувати Ростислав Михайлович, протагоніст роману *Без ґрунту*. Він працює на посаді консультанта з питань старовинних пам'яток архітектури, й не надто дбало ставиться до своїх службових обов'язків: нерегулярно з'являється в комітеті, не відвідує засідань, що, звісно, дратує керівництво організації.

В. Домонтович свідомо конструює образ *Vagabond'a*, інтелектуального волоцюги: Ростислав Михайлович віднаходить найвище задоволення в «блуканнях в ідеологіях». Він колекціонує враження та небанальні життєві сюжети. “Ще один аспект безґрунтянства, відзначений Домонтовичем, – це стандартизація, омасовлення життя, коли приватний простір стискається до мінімуму” [1, 180], – стверджує Віра Агеєва. Таким чином, збираючи особисті спогади, колекціонуючи небанальні приватні історії та дистанціюючись від робочих справ, Ростислав Михайлович прагне розширити межі приватного простору. Не без впливу свого вчителя, художника Линника, він відкриває для себе принади інтелектуального волоцюжництва: “Мене завжди спокушав розумовий ваґабондизм, завжди приваблювало ідеологічне бродяжництво. Можливо, що це якоюсь мірою сталось не без впливу на мене Линника, але я ніколи не міг утриматися від принад світоглядних мандрівок. Був час, коли люди прагнули відкривати нові країни. Вони мандрували в просторах морей – Маґеллян, Васко да Гама, Колумб. Географія була тоді основоположною доктриною, юнга – предметом мрій для кож-

ного підлітка, карта морів – улюбленою й єдиною книгою для читання, біблією моряка. В відміну від того, замість незнаних земель, ми шукаємо незнаних істин. Я відчуваю якусь дивну ненасичувану жаждобу, поринаючи в відмінність істин. Мене завжди бентежили несподіванки логічного розвитку думок, думки в їх крайніх, остаточних висновках. Я цінив думки доктрин, які примушували людство переходити від одної протилежності до другої” [3, 356-357].

Чи не хрестоматійними стали рядки роману: “Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном місяця. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомости своєї тотожності з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною. Місце народження обернулось посвідкою, виданою з Загсу, черговим пунктом заповнюваної анкети. У звичці блукати людина шукає для себе захисту від влади первісних інстинктів. І все таки од цих інстинктів ніколи не можна звільнитися, при першій нагоді вони проривають штучні заборони, як річна повінь, коли приходять весна” [3, 275-276]. Але це не такою мірою бездомність у фізичному аспекті, як ментальна як настанова по пошук пригод, подорожей, й перетворення життя на яскраву мандрівку та дистанціювання від одноманітності загалом. На відміну від людини крайнощів Гулі, який бачить лише чорні та білі фарби і який не визнає нічого, що може існувати між «так» і «ні», Ростислав Михайлович приймає світ у всіх його барвах. Уява часто перетікає в життя, що вказує на естетично-інтелектуальне сприйняття реальности.

Для поетики текстів В. Домонтовича важливим елементом постає мотив впізнавання, що має потенцію переходити у своєрідну інтелектуальну гру. Пам'ятаємо, що коли головний герой роману *Без ґрунту* вперше зустрічає Ларису Сольську, він згадує спочатку мотив Другої симфонії Шиманівського, а потім раптово його осяює думка, що цей музичний твір присвячена саме цій жінці. Загалом Ростислав Михайлович здатен віднайти баланс між реальністю та уявою: на відміну від Серафікуса, фантазія протагоніста *Без ґрунту* переходить в життя.

Ростислав Михайлович тримає баланс завдяки здатності критично осмислювати власне становище. Як людина мінливо характеру та раптових вчинків, він вміє цінувати принади та антураж окремих ситуацій. Наприклад, коли Гуля йде з ним додому після застілля й радо висловлює свій захват, повсякчас намагаючись обійняти радника за талію (а натомість щоразу незграбно шарпає за піджак), він сприймає сцену як замальовку з роману Чарлза Діккенса. "Сцена була цілком у Діккенсовому стилі, і я заснув, почувавши себе правдивим Піквікком, з приємним почуттям оптимістичної віри в майбутнє людства, що люди в істоті своїй добрі і що в цьому світі ще можна створити суспільство на засадах загальної гармонії та щастя" [3, 309].

Філософія протагоніста *Без ґрунту* дещо перегукується з філософією нічогонероблення Григорія Сковороди. "У мандрівника мало прихильності до життя, він завжди проходить ніби повз життя, завдяки постійному одноманітному миготінню змінюючихся яв, він не відчуває себе прикріпленим до якого-небудь певного міс-

ця. [...] Мандрівник, де б він не був, він скрізь лишається чужим, він тільки гість, котрого не цікавлять ці тимчасові речі й справи тих місць, в які він зайшов трохи перебути" [8, 196], – зазначає Віктор Петров про філософа. Напевно, те, що вчений стверджує про Сковороду, може стати гарними штрихами до портретів його героїв та Ростислава Михайловича зокрема.

Віктор Петров високо цінує «непродукційних», непрактичних особистостей, фанатиків. "І цих людей треба вважати за найдорогших для вселюдства: інші хай будують собі міста; філософ мусить розуміти таємну природу людей і підтримувати в них побожний страх" [7, 109]. Сковорода – добровільний вигнанець, який свідомо прагне скинути з себе тягар місця та речей. Його ментальне вигнання виходить з внутрішньої потреби знайти власне місце в світі, живучи в ньому, але разом з тим не потрапляючи в його тенети. Відмінність полягає в тому, що Григорій Савич нехтує злиденністю земного життя заради кращого, світлого потойбічного або ж життя духу. Ростислав Михайлович не має подібних сподіванок на краще, великою мірою завдяки своїй уяві він здатен знаходити принади життя тут і тепер.

Іронія – важлива риса конструювання образу персонажа роману *Без ґрунту*. В даному контексті іронія підсилює ефект неоднозначності, парадоксальності, але разом з тим вона вказує на критичне ставлення до дійсності, адже теперішнє знецінюється для персонажа. "Якщо повернутися до узагальненого опису іронії як нескінченного абсолютного заперечення, то логічно висувати, що іронія спрямовується не якимось конкретним явищем,

на конкретно існуючу річ, а що все суще як таке стає чуже для іронічного суб'єкта й іронічний суб'єкт, зі свого боку, відчужується від сущого; що позаяк дійсність (*actuality*) втратила доцільність (*validity*) для іронічного суб'єкта, то й сам він певною мірою стає недійсним" [6, 152]. До того ж, у випадку Ростислава Михайловича справедливо, що "сократівська іронія має не лише утилітарний сенс, що це не тільки засіб риторики, а й чинник, який може відігравати евристичну роль, себто бути фактором пізнавального процесу" [9, 39]. В той час як Ростислав Михайлович є більше власне суб'єктом, аніж об'єктом авторської іронії, Серафікус виступає лише її об'єктом, що свідчить про те, що герої роману *Без ґрунту* опиняється в просторі гри та мистецької свободи, а Серафікус – в просторі уявних ідентичностей, які не переходять в реальний вимір.

Неприкріпленість до місця та часу можна вважати однією із засадничих рис роману *Без ґрунту*. Але головний герой демонструє, що знається, з цієї ситуації (хоч як це парадоксально!) можна мати свої вигоди. Ростислав Михайлович таки гість, якого цікавлять небуденні «тимчасові речі». Стюарт Голл наголошує, що культурна ідентичність (*cultural identity*) завжди конструюється через пам'ять, фантазію, наратив та міт [12, 395]. В творах В. Домонтовича символічна, уявна мандрівка часто здобуває пріоритет над реальною, а життя мислиться як множина потенційних історій, і подібним чином, персонажі В. Домонтовича усвідомлюють «множинні бачення» та потенційні перспективи незалежно від того, чи переходитимуть вони в реальний вимір.

Bibliography and Notes

1. Агеєва Віра, *Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ: Факт 2006, 432 с. (Серія "Висока полиця").
2. Домонтович В., *Вибрані твори*, Київ: Книга 2008, 360 с. (Серія "Твори українських емігрантів").
3. Домонтович В., *Проза*, Том 2, Нью-Йорк: Сучасність 1989, 475 с.
4. Домонтович В., *Самотній мандрівник простує по самотній дорозі: Романізовані біографії*, Київ: Спадщина 2012, 380 с.
5. Жижек Славой, *Возвышенный Объект Идеологии*, Москва: Художественный журнал 1999, 236 с.
6. К'єркегор Сьорен, *Всесвітньо-історична доцільність іронії, іронія Сократа* / Пер. з англ. Р. Семків, [у:] *Іронія: Збірник статей*, З. Рибчинська, Львів: Літопис; Київ: Смолоскип 2006, с. 152-163.
7. Петров Віктор, *Г. С. Сковорода. Спроба характеристики*, "Київська старовина" 2001, № 4, с. 109-120.
8. Петров Віктор, *Особа Сковороди, "Філософська і соціологічна думка"* 1995, № 5-6, с. 183-234.
9. Струць Роман, *Різновиди іронії*, "Наукові записки Національного Університету «Києво-Могилянська Академія»" 1998, Том 4: Філологія, с. 37-43.
10. Шевельов Юрій, *Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози*, [у:] Домонтович В., *Проза*, Том 3, Нью-Йорк: Сучасність 1988, с. 505-556.
11. Bauman Zygmunt, *Vecchi Benedetto, Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge; Malden, MA: Polity Press 2004, 104 p.
12. Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, [у:] *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* / Ed. by Patrick Williams and Laura Christmas, New York: Columbia University Press 1994, p. 392-403.