

- шкіл / І. Ф. Приходько. — Хмельницький : Поділля, 1993. — С. 80—93.
7. Сварник І. Служіння народові (До 90-річчя з дня народження Д. Лукіяновича) / Іван Сварник // Рад. Україна. — 1963. — 12 верес.
8. Сирко І. Генеза жанру щоденника: історіографічний огляд / І. Сирко // Українська мова. — 2013. — № 4. — С. 93—102.
9. Томчук Л. В. Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX століть : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06 / Томчук Любов Василівна / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2011. — 40 с.

LILIA SHMORLIVSKA

Chernivtsi

MODERNIST TRENDS IN DENYS LUKIIANOVYCH'S «NOVELI»

Denys Lukiianovych's small prose (1873–1965), namely his debut collection «Noveli» (1895), is analyzed in the context of the history of Ukrainian literature of the 19th and 20th centuries. The genre-style differentiation of texts was conducted, their problems and story-compositional features are indicated. Attention is emphasized on the modernist features of the letter, its imperialistic sound, combined with a realistic vision of reality. The dominant features of D. Lukiianovych as modernist are formulated.

Key words: D. Lukiianovych, small prose, genre, style, modernism, impressionism, psychology, novel.

ЛИЛИЯ ШМОРЛИВСКАЯ

г. Черновцы

МОДЕРНИСТСКИЕ ВЕЯНИЯ В «НОВЕЛЛАХ» ДЕНИСА ЛУКИЯНОВИЧА

В статтє проанализировано малую прозу Дениса Лукияновича (1873–1965), а именно его дебютный сборник «Новеллы» (1895) в контексте истории украинской литературы рубежа XIX–XX веков. Проведено жанрово-стилевую дифференциацию текстов, указано на их проблематику и сюжетно-композиционные особенности. Внимание акцентировано на модернистских чертах письма, его импрессионистском звучании, совмещенном с реалистическим видением действительности. Сформулированы доминантные черты Д. Лукияновича-модерниста.

Ключевые слова: Д. Лукиянович, малая проза, жанр, стиль, модернизм, импрессионизм, психологизм, новелла.

Стаття надійшла до редколегії 17.10.2017

УДК 2:81'42:82 (73)

ОКСАНА ШОСТАК

м. Київ

oshostak@ukr.net

ПАМ'ЯТЬ ЯК ІНША РЕАЛЬНІСТЬ
У РОМАНІ СЮЗАН ПАУВЕР «ТАНЦІВНИК ПО ТРАВІ»

У статті йдеться про алгоритми прочитання творів письменників корінного походження на прикладі роману Сюзан Паувер «Танцівник по траві». Паувер відкриває через свій роман для широкого читачького загалу невідомі сторони життя народу сіу. Письменниця по-своєму трансформує традиційні образи й ситуації, так добре відомі читачеві із західним світоглядом, у образи і ситуації, укорінені у культурі народу дакота.

Ключові слова: корінні жителі Північної Америки, дакота, індіанці, сіу, хейока.

Прагнучи до міждисциплінарних досліджень, серед яких одними із найпопулярніших серед американістів можна назвати вивчення корінних народів Північної Америки, багато літературознавців продовжують відстоювати західні підходи до корінних літератур, наголо-

шуючи їх універсальність. Так Луї Катон доводить, що «необхідно спиратися на найбільш докладне теоретичне підґрунтя, на зразок романтизму, котрий вміщує різноманіття усіляких інтерпретацій, що допоможе уникнути «інтелектуального сепаратизму» [3, 100].

Джеймс Рупперт визнає, що найбільша проблема інтерпретації текстів, написаних представниками корінних народів Північної Америки, лежить у царині різниці світоглядів, тому «сучасна індіанська проза орієнтована у першу чергу на реструктуризацію уявлень і переконань читача. Корінні письменники, зазвичай, вбачають своє завдання у тому, щоб змінити спосіб мислення своїх читачів» [12, 9]. Тому, як пояснює дослідник, корінні письменники одночасно пишуть для двох аудиторій – корінної і не-корінної. «З метою просвітити і прояснити, вони використовують одночасно різні культурні коди, та на подальше їхнє здивування значення цих творів буде імпліковано саме читачем, що спромігся перебороти щохвилине й ілюзорне спантеличення перед Іншим» [12, 15]. Та жоден із нині існуючих письменників не може претендувати на виключне володіння всією повнотою світогляду, як підкреслюють такі літературознавці як Гвен Гріффін та П. Джейн Хаффен, «роботи інших письменників, що мають спільне культурне походження, нагадують студентам, що жодного автора не слід возвеличувати до позиції єдиного всезнаючого голосу свого племені» [6, 98]. Дослідники наголошують на множинності уявлень про кожну корінну общину. При цьому Рупперт переконаний, що корінні автори «конструюють уявного читача, виходячи із пресупозицій текстової перспективи і вимог нарративної компетентності, але іще й тому, що вони переходять від одного світогляду до іншого, вимагаючи від уявного читача тієї ж епістемологічної компетенції у кожному відрізку тексту» [12, 7].

У зв'язку із цим виникає питання як некорінному читачеві призвичаїтися і зрозуміти тексти корінних письменників. Двейн Ніатум підкреслює, що «різниця між англоамериканським та індіанським письменником полягає у тому, що останній може включати у свої тексти древні міфи і легенди, історії та жарти свого народу. Та представники інших культур не повинні мати із цим складнощів, якщо письменник гарно виконав свою роботу» [8, 555–556]. Ніатум переконана, що письменник повинен створювати тексти, котрі дозволяють «зовнішньому» читачеві зро-

зуміти його без необхідності додаткового вивчення.

Бріана Берк наголошує, що не існує такого явища у літературі корінних американців як «автентичність поглядів», через це не може існувати і міри вимірювання автентичності. «Радше ніж поділяти корінні общини, базуючись на ідеї «частки індіанської крові» й політики ідентичності, пропонованої федеральним урядом», вона дотримується переконання, що «ідентичність корінних американців є текучим і ситуативним явищем» [2, 6].

За широко розповсюдженою літературознавчою традицією аналіз творів, у яких ідеться мова про зв'язок земного і духовного світів, проводиться у царині теорії магічного реалізму. Тим більше, що магічний реалізм, як підкреслює один із авторів найбільш фундаментального дослідження «Магічний реалізм: теорія, історія, суспільство», Роуду Вілсон, «використовується для дослідження практично будь-якого літературного тексту, де існує щонайменший натяк на бінарну опозицію чи антиномію. Крім того він широко вживається як історико-географічний термін у випадках, коли текст має прихованні значення» [14, 223]. У вступі до праці «Магічний реалізм: теорія, історія, суспільство», його натхненники й редактори Луїс Замора і Венді Феріс наголошують, що сам термін реалізму «наголошує на своїй версії світу як єдино можливій об'єктивній, універсальній репрезентації природнього і суспільного оточення. <...> Тому реалізм функціонує як ідеологічна гегемонія» [15, 3].

Літературним творам у якійсь мірі відводиться роль «ретранслятора» панівної ідеології суспільства. Саме тому Сюзан Паувер, авторка резонансного роману «Танцівник по траві», стурбовано коментує: «те, що читач може зробити із моїм твором, є поза межею мого контролю. Мене надзвичайно турбує, що люди сприймають мою творчість як студії з історії, соціології, етнографії, хоча насправді це не більше ніж літературний твір» [9]. Роман розповідає про абсолютно нові для західного світогляду погляди і підходи до світобудови, котрі характерні для традиційної спільноти Північної Америки. Тому один із оглядачів роману звертає увагу на те, що

«Паувер підводить читачів до світу, що попередньо був для них абсолютно чужим. Авторка робить досить простою для «чужинців» спробу зрозуміти устрій життя корінних американців. Хоча для тих, хто не має жодних попередніх знань про культуру американських індіанців, все одна важко буде зрозуміти яке величезне значення для них мають видіння, чари і сім'я» [10]. Ванесса Діана вбачає джерело потенційного несприйняття західним читачем роману «Танцівник по траві» вихідних положень, на яких авторка будує свою оповідь. «Роман Паувер вимагає від читача критично переглянути положення про те, що вони вважають *реальністю*. Колюче питання реалізму є джерелом дебатів серед дослідників літератури корінних американців: як класифікувати індіанську прозу, що кидає виклик усталеній західній концепції про реальність?» [4, 6].

Сама ж авторка роману досить чітко висловила свої вимоги до читача і свою незгоду із спробами віднести її роман до магічного реалізму. «Я категорично не погоджуюся із тими, хто вбачає у моїй роботі зразок магічного реалізму і відносять мене до таких авторів як Габріель Гарсія Маркес. Тому що у моїй рідній культурі те, що описано у романі ніяк не є магічним реалізмом, це для мене абсолютно реальність. Можливо це не є реальністю іншої культури, але це аж ніяк не літературна стратегія для мене. Я описую справжні реалії життя моїх персонажів. Мене не ображає, коли критики характеризують роман таким чином, тому що я розумію джерело, що стало основою для таких висновків. Ця інтерпретація пов'язана із їхньою культурою. Та я переконана, що це неправильне розуміння, тому коли мені надається така можливість я висловлюю свою незгоду із цим» [9]. Кім Хуан-Хі реагує на заяву письменниці досить категорично, він переконаний, що попри те, що «Паувер відкидає категоризацію свого роману як явища магічного реалізму, але літературознавці не мають альтернативи і не можуть віднайти у літературній теорії іншого місця для цього роману» [7, 72], бо просто не існує іншої теоретичної бази, котру можна було б покласти в основу інтерпретації подібних літературних явищ. У свою чергу літературоз-

навець Лі Швенінгер доводить, чому магічний реалізм є не зовсім підходящим визначенням для творів більшості корінних авторів: «Із суто західної точки зору маркування магічним реалізмом має тенденцію знизити цінність того, що називається магічним... Широко визначено, що теорія магічного реалізму справді пропонує способи інтерпретування роману Паувер, та ця концепція лежить у царині дихотомії між «магічним» і «реальним», саме цьому поділові так опирається Паувер у своєму романі. Саме тому використання термінів *магічний* і *реалізм* є настільки проблематичними по відношенню до тексту роману, попри усю диференціацію категорій незмінною залишається принципова семантика – реальність протистоїть магічному, реальність протистоїть тому, чого не існує» [13, 50]. Дослідниця доводить, що письменниця у тексті роману «Танцівник по траві» прагне поставити поруч мейстрімну західноєвропейську і корінну точки зору на шляхи пізнання, створення історій та й взагалі на саму історію. «Роблячи це, вона відмовляється асимілювати своє бачення або ж надавати будь-які преференції мейстрімній епістемології» [13, 53]. Дослідниця погоджується із тезами літературознавців, наведених вище, про те, що розгляд роману «Танцівник по траві» через призму магічного реалізму, безперечно, значно полегшить життя критиків, але, на її думку, роблячи це, «шляхом залучення абсолютно не-корінної філософії, призводить до ризику повністю втратити «індіанськість» цієї прози (і це стосується не тільки творчості Паувер, але й усіх інших корінних письменників)» [13, 51].

У своєму творі Паувер надає читачеві можливість «відкласти убік» своє мейстрімне світобачення, до якого він так призвичаївся у повсякденному житті, і побачити оточуючий світ зовсім під іншим кутом зору. На сторінках роману живуть одночасно сучасні космічні технології і древні шляхи народу сіу, вони не заперечують одне одного, більше того, вони у якийсь момент можуть перетнутися і питання полягає лише у тому чи спроможна сучасна людина розгледіти те, як древня мудрість і сучасність співіснують у житті людини. Один із перших дослідників літератури

корінних народів Річард Флек говорить про те, що «ці два світи до того тісно переплетені між собою, що ми маємо можливість побачити із абсолютно нової перспективи те, що є реальним або не-реальним. Вічна міфологічна присутність постійно вривається у сучасне життя» [5, 4].

Яскравим прикладом може слугувати спостереження по телевізору п'ятирічного Гарлі Воїна Із Вітром за приземлення астронавтів на поверхню Місяця. У той час як його тітка Елві прагне переконати усіх присутніх у важливості події, котра, безперечно, увійде в історію, вона не помічає, що спливають останні хвилини земного життя її матері, яка відповідаючи на її репліку про те, що це історичний момент, сказала, що «усі моменти життя колись будуть належати історії» [11, 115]. Наближення смерті для Маргарет Багато Ран знаменується припливом води, що поступово наповнює її кімнату. Як і багато інших народів світу сіу вірять у те, що світ живих відділений від світу мертвих водою. Перед відходом Маргарет пояснює своєму онуку різницю між фізичною і духовною складовою предметів і явищ всесвіту.

«Токайя², ходи-но сюди. Я покажу тобі місяць».

Гарлі відвернувся від вікна і став біля ліжка Маргарет. Вона сказала, щоб він заплющив очі й уявив, а вона буде уявляти разом із ним. Він відчув як місяць увійшов у нього через потилицю. Він поєднав між собою усі кістки і ляснув у вухах. Він відчув розширення, до якого пристосувався. Гарлі стояв біля бабусиною ліжка, із очей лилося холодне світло на її вкрите клаптевою ковдрою тіло. Зоряний вітер війнув із його вух, хвиля за хвилею, наче шум у морській мушлі.

Харлі не чув голосу, проте міг читати по бабусиних вустах. Вона казала: «Це і є місяць. Це шлях на місяць». Він трусонув головою, бо не зрозумів. Вона вказала на телевізійний екран, по якому пливли люди, їх хода задвигалася одночасно важкою і легкою. «Вони можуть пересуватися лише по поверхні», прошепотіла Маргарет» [11, 116].

Можливо, завдяки бабусиному напученню, Харлі зумів побачити її дух після фізично-

го відходу. Як пояснила сама Маргарет своєму першому чоловіку Чарлзу Погану Освяченому Мак-Леоду, який зустрів її на межі між фізичним і духовним світом, що вона «пішла із дому трошки раніше», щоб мати час створити власні чари. Вона вирішила показати власним дітям, що дух людини є безсмертним і всемогутнім. Маргарет відправляється потанцювати на Місяць. Саме цей танець побачив Гарлі на екрані телевізора, спостерігаючи за першими кроками людини на місячній поверхні. «Слухаючи голоси Валтера Кронкіта, астронавтів і тих, хто підтримували із ними зв'язок із Хаустуна на Землі, він враз почув із чорно-білого екрану пісню на сіу, що зазвичай виконується на паувау під час підняття прапора. Та коли Гарлі оглянувся назад, він зрозумів, що крім нього, цього більше ніхто не чує. Нейл Амстронг й Елвін Алдрін дивилися прямо у камеру. Гарлі стало смішно, бо вони нагадували йому білих черепашок, що стоять сторч. Амстронг використовував алюмінієвого черпака, аби зібрати зразки місячного ґрунту, не нахиляючись, а Алдрін захоплював велике каміння чимось на зразок щипців. За мелодією Гарлі почув знайомий голос «Токайя! Онучку!» Гарлі побачив фігуру бабці на екрані, що рухалася у його напрямку від далекого горизонту позаду астронавтів. Вона танцювала, розхитуючись, як під час сіу паувау, але прекрасне плаття, прикрашене голубим бісером, було йому незнайоме. Він сказав собі: «Бабуся стала молодою». Тут вона всміхнулася, а усмішка виявилася старою. Її волосся одночасно було чорним і білим. Вона рухалася поступово, а не стрибала як м'ячик, як ті чоловіки в скафандрах. Він очікував, що Амстронг й Алдрін нарешті побачать її, та виглядало, що вони бачать тільки ґрунт під ногами. Нарешті вона наблизилась до них впритул, у Гарлі перехопило дух, бо бабуся протанцювала крізь Нейла Амстронга. Астронавт не переставав длубатись у землі, лише трубка для подачі кисню ледь заколивалася, коли вона пройшла» [11, 121].

Письменниця підкреслювала звичайність незвичайного, ставлячи поряд перші кроки людини на Місяці і відхід у людини у інший світ. «Токайя!», – покликала вона у душі, –

²Онук на мові дакота.

«Поглянь на мене, поглянь на чари. У світі все ще існують чари». Маргарет протанцювала поза астронавтами і їх негнучким металевим прапором. Вона продовжувала рухатися до шляху, що брав початок у трясині озера Мрій. Вона підняла ногу і відчула Ванаги Таканку, Шлях Духів, що струменів знизу. Вона зупинила свій танець і жваво пішла до Вогнища Предків, рівно п'ять кроків від краю всесвіту» [11, 121–122].

У якості структуроутворюючого у романі слід визначити зв'язок між часом і простором, котрий безпосередньо відсилає читача до категорії пам'яті, яка функціонує у тексті як «нитка Аріадни». Пам'ять про миуте надає сенс сьогоденню і пояснює структуру всесвіту із точки зору народу дакота (сіу). Те, що білий читач сприймає як вияв магичності і прагне пояснити за допомогою літературознавчої технології на зразок магичного реалізму, для сучасних дакота, так само як і для їхніх попередників уявлялося просто виявленням древніх релігійних переконань у житті, своєрідним підтвердженням істинності шляхів їхніх предків. Саме таке «під'єднання» до метапам'яті предків дає можливість Гарлі стати свідком подій далекого минулого, а саме моменту завдяки якому на землях сіу було прийнято християнство.

«Гарлі скося поглянув на Міссурі, очі заплющувалися. Напружуючи зір, він побачив, як перед ним виникли фігури. З'являючись з минулого, вони поступово формували лінію до теперішньої річки. Його предки у м'яких шатах з оленьої шкіри пропливали перед ним у піднесеній ході. Вони йшли зі своїми дітьми, поряд стрибали собаки, йшли цілими поселеннями, щоб побачити епохальну подію.

По натовпу до річки пішли брижі, всі хотіли мати кращий огляд. Гарлі побачив його останнім, він ішов просто на нього. Пароплав із плоским дном плив по річці завдяки великому колесу. Хлопча пошукав палубу, а ось і воно – елегантне фортепіано, інкрустоване перламутром. Педалі палали на сонці, а клавіші кольору слонової кістки були настільки симетричними, що нагадували риб'ячий хребет.

Молодик у котелку сів за інструмент і натиснув на педалі, наче для того, щоб перевірити їх. Його пальці повільно торкалися кла-

віш, він видобув музику з чорно-білого дерев'яного стола, його очі заплющилися, а торс почав рухатися. Він так заглибився у свою гру, що навіть не помітив величезний натовп на березі. І, мабуть, так ніколи й не здогадався, що він проклав шлях новій релігії» [11, 70–71; 1].

У інтерв'ю із Шарі Ослоос Паувер Пауер зізнається, що у юності вона знала на пам'ять повний текст «Ромео і Джульєтти». У романі «Танцівник по траві» є свої образи вічного кохання, що мають багато спільного із шекспірівськими персонажами. Це священний клоун племені сіу Кінь Духів і жінка-воїн Червоне Плаття. Покликані виконати свої обов'язки перед племенем і через це розлучені за життя, вони стають чоловіком і дружиною після смерті Червоного Плаття. «Мене виростили у переконанні, що дисципліна й самоконтроль є рисами зрілості, заради яких необхідно відкинути індивідуальні бажання. Та моє почуття полилися потоком нині; я наче відродилася заново у череві своїх бажань. Музика пронизала моє розпорошене ество, пронизлива насолода флейти для залицяння дакота. Цю мелодію створив Кінь Духів, той, що побачив грозових істот у своїх видіннях, цю мелодію він грав, коли я несла воду із річки чи збирала хмиз для багаття. Це було задовго до наших видінь, таких спустошливих, що розвернули наші долі у протилежні напрямки. Мій дух пульсував від люті, і був наче стара жінка, що оплакує своє дитя. Ми із Конем Духів були жертвами нашої віри. Наче Іов, самотній у своєму відчаї. Обрані» [11, 277].

Мотив Орфея і Еврідіки не є чимось новим для західного читача, тому звернення до цієї міфопоетичної ситуації не є, на перший погляд чимось винятковим, проте авторка не прагне дотримуватися традиційної схеми із поверненням коханої із хтонічного простору, натомість вона пропонує іншу, таку що спирається на духовну традицію дакота.

«Кінь Духів не зарив мене у землю й не побудував риштувань, натомість він розмістив мене гіллі біля верхівки крони могутнього дуба. Мене колисали міцні віти. Мій муж стояв поруч зі мною, оглядаючи далечінь. «Ти будеш бачити увесь світ звідси», – сказав. Він з'їв плід ягоду чорносливу, після того як м'якоть зникла, ніжно поклав кісточку до моїх

вуст. Це був найінтимніший жест, що будь-коли відбувся між нами» [11, 279].

Згідно віруванням дакота, душу коханої людини можна втримати на землі протягом певного часу, якщо хтось із живих нестямно кохає її і не бажає відпускати, щоб вона пройшла Ванаги Таканку, Шляхом Духів до Вогнища Предків, як це зробила Маргарет Багато Ран. У долі Червоного Плаття цю роль зіграв Кінь Духів. «Кінь Духів утримував мій дух протягом одного року, найбільш тяжка форма скорботи. Його молодший брат Воїн із Вітром погодився допомогти йому. Разом вони побудували духовну хатину для мене і зібрали речі, котрі потрібно було роздарувати під час останнього пригощання. Та коли сплинув рік і наше селище зібралося для церемонії відпущення моєї душі, ця відправа була невдалою. Кінь Духів виконав усе необхідне, промовив потрібні слова, роздав усе своє майно, але він не відпустив мене із цієї землі. Його серце було кам'яною кімнатою без дверей» [11, 280].

Та закоханим дано пережити ще одну розлуку, і на цей раз – вічну. Як пояснює Червоне Плаття, «мій чоловік шукав смерті на полі битви і незабаром сміливець арікара допоміг йому. Попри те, що я робила усе можливе, щоб відвести від нього стріли, розштовхуючи повітря руками, спрямовуючи їх в інший бік» [11, 280]. Червоне Плаття сподівалася на довгоочікувану зустріч із коханим, а натомість зустріла самотність, «він опинився поряд із нашими предками, бо не було нікого живого, хто б утримав його дух, так як це він зробив із моїм» [11, 281].

Здатність автора по-своєму трансформувати традиційні образи й ситуації, так добре відомі читачеві із західним світоглядом, у образи і ситуації, укоріненні у культурі корінних народів, у даному випадку культурі народу сіу, є безперечною родзинкою роману «Танцівник по траві». Червоне Плаття, справжня «хтонічна істота», є одним із оповідачів роману, має двоїсту природу – є підступною вбивцею білих офіцерів, що у свідомості читача актуалізує образ біблійної Юдифі, й охоронницею власного народу, функцію, що вона продовжує виконувати і через століття після власної смерті. Трансформація традиційної композиційної схеми дозволяє письменниці у

повній мірі передати складність образу героїні, тканина роману уявляється своєрідною грою із традиційно західною схемою, коли міфопоетичність стає основою художнього прийому.

«Сплила сотня років і сливова кісточка у моїх вустах розрослася сливовим гаєм. <...> Я прив'язалася до живих і мене досі чіпають їх турботи. Мій дух ніколи не полишав народ дакота, попри те, що часом усе, що здатна була робити – це спостерігати. Я була з ними, коли солдати відбирали наших коней аби відрізати нам ноги. Я стояла поряд із учасниками Танку Духів, коли вони впадали у виснажливий й непотрібний екстаз, я віяла вітром у їхні обличчя. Занадто багато солдат і наших могил... Так багато дітей, запхнутих у залізничні вагони, що прямували в інший бік країни. Я летіла поруч і дмухала у сумні червоні личка. *Ви – дакота*, – нагадувала їм, – *ви – дакота!* Одного разу я навіть спробувала стати на шляху паровоза аби зупинити його, та він просто проїхав крізь мене. Я бачила як в'яне мова і хапала руками слова, щоб зберегти їх, бо так багато їх кануло без вісті. Нині я говорю із моїми людьми поки вони сплять. *Я – їхня пам'ять*» [11, 282].

Пам'ять є смислоутворюючим чинником роману, який формує образний, композиційний і власне змістовний вектор твору, вона пов'язала разом важливі події історії народу дакота, є своєрідними ліками від проблем сьогодення і складностей існування сучасних дакота у мейнстрімному білому суспільстві. Пам'ять як символічний образ і як жива істота об'єднує у тканині роману розрізнені семантичні і концептуальні простори, визначаючи приховані текстові смисли, актуалізує складні проблеми існування лакота у сучасності.

Список використаних джерел

1. Паувер С. Танцівник по траві (фрагменти роману) / [пер. з англ. О. Шостак] // Всесвіт. — 2017. — № 3—4. — С. 125—143.
2. Burke B. On Sacred Ground: Medicine People in Native American Fiction (2011) [Електронний ресурс] / Dissertation Paper. — 157 p. — Режим доступу: http://scholarwork.umass.edu/open_access_dissertations.
3. Caton L. F. Reading American Novels and Multicultural Aesthetics: Romancing the Postmodern Novel. — New York : Palgrave Macmillan, 2008. — 264 p.
4. Diana, Vanessa Holford. "I am not a Fairy Tale". Contextualizing Sioux Spirituality and Story Traditions in

- Susan Power's *The Grass Dancer* // *Studies in American Indian Literature*. — 2009. — Vol. 21. #2. — P. 1—22.
5. Fleck, Richard F. Introduction // *Critical Perspectives on Native American Fiction* / Ed. Richard F. Fleck. — Washington DC : Three Continents Press, 1989. — P. 1—11.
 6. Griffin, Gwen, and P.Jane Hafen. An Indigenous Approach to Teaching Erdrich's Works // *Approaches to Teaching the Works of Louise Erdrich* / Eds. Greg Sarris, Connie Jacobs & James Giles. — New York : MLA, 2004. — P. 95—101.
 7. Hyung-Hee, Kim. The Expansion of Reality: Beyond Magical Realism in Susan Power's *The Grass Dancer* [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.naell.org/downloadfile.php?filename...pdf...04>.
 8. Niatun, Duane. On Stereotypes // *Recovering the Word: Essays on Native American literature* / ed. Brian Swann and Arnold Krupat. — Berkeley : U of California Press, 1987. — P. 552—562.
 9. Oslos, Shari. Interview with Susan Power [Електронний ресурс] // *Voices from the Gaps*. University of Minnesota. — Режим доступа: http://voices.cla.umn.edu/vg/interviews/power_susan.html.
 10. Oslos, Shari. Susan Power [Електронний ресурс] // *Voices from the Gaps*. University of Minnesota. — Режим доступа: http://voices.cla.umn.edu/vg/Dios/entries/power_susan.html.
 11. Power, Susan. *The Grass Dancer* / Susan Power. — N.Y. : Berkley Books, 1995. — 333 p.
 12. Ruppert, James. *Mediation in Contemporary Native American Fiction*. — Norman : U of Oklahoma Press, 1995. — 174 p.
 13. Schweninger, Lee. Myth Launching and Moon Landings. Parallel Realities in Susan Power's *The Grass Dancer* / Lee Schweninger // *Studies in American Indian Literature*. — 2004. — Vol.16. #3. — P. 47—69.
 14. Wilson, Rawdon. *Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism* / Rawdon Wilson // *Magical Realism: Theory, History, Community* / Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. — Durham&London : Duke University Press, 1995. — P. 209—233.
 15. Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B. Introduction // *Magical Realism: Theory, History, Community* / Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. — Durham&London : Duke University Press, 1995. — P. 1—22.

ОКСАНА ШОСТАК

Київ

MEMORY AS ANOTHER REALITY IN THE NOVEL SUSAN POWER "DANCER OF HERBAL"

The article deals with reading algorithms for the Native American writings. Susan Power's novel "Grass Dancer" is taken as an example. In this work Power acquaints Western reader with life and beliefs of Sioux nation. The writer transforms traditional images and situations that are well known to the reader with the western outlook into images and situations rooted in the Dakota culture.

Key words: Native Americans, Dakota, Indians, Sioux, heyoka.

ОКСАНА ШОСТАК

г. Киев

ПАМ'ЯТЬ КАК ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ СЮЗАН ПАУВЕР «ТАНЦОВЩИК ПО ТРАВЕ»

Статья повествует об алгоритме прочтения приведенной писателем коренного происхождения на примере романа Сюзан Паувер «Танцующий по траве». Паувер открывает читателям некоренного происхождения мировоззрение и привычный уклад народа сиу. Писательница трансформирует традиционные для западного мировоззрения ситуации и образы в образы и ситуации характерные для народа дакота.

Ключевые слова: коренные жители Северной Америки, дакота, индейцы, сиу, хейока.

Стаття надійшла до редколегії 23.10.2017