

УДК 070.448:82.09“19/20”

Галина Бітківська

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ІНШОГО В ДОРОЖНЬОМУ НАРИСІ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ

*У статті досліджено особливості репрезентації та інтерпретації образу Іншого в дорожньому нарисі літературного журналу. Проаналізовано тексти дорожніх нарисів у журналах «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76», «Четвер». Визначено типи репрезентації образу Іншого, простежено особливості його інтерпретації в контексті української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття.*

*Ключові слова: образ Іншого, дорожній нарис, літературний журнал, рецепція, інтерпретація.*

Прагнення відобразити складну картину сучасного світу та вимоги ринку спонукають літературний журнал до активних пошуків засобів оновлення формату, тематики, жанрів, форм спілкування з читачем тощо. Одним із результатів цього пошуку є активна публікація в періодиці дорожніх нарисів, які, з одного боку, мають такі обов'язкові ознаки, як корисність і новизна, що завжди приваблюють читача [12, 148], а з іншого – створюють сприятливі умови для самопізнання, порівняння Свого й Чужого/Іншого, що також актуально в періоди зміни суспільної свідомості. Авторка дорожніх нарисів Людмила Таран вбачає в мандрах можливість побачити «інше» життя, і в результаті «змінити свою свідомість, уявлення про світ і себе самого» [11, 274].

Дорожні нариси в літературних журналах приваблюють увагу сучасних науковців, проте здебільшого вони зосереджуються на періодиці 1920–1930-х років (М. Васьків [12], Т. Ковальова [7]) або досліджують композиційно-жанрові особливості сучасного нарису (О. Гіленко [4]). У нашій статті ставимо мету дослідити особливості репрезентації та інтерпретації образу Іншого в дорожніх нарисах, опублікованих у сучасних літературних журналах, зокрема: «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76» та «Четвер» («Нотатки з Бауцену» Ксенії Ахекян, «Книга пригод...» Андрія Бандрівського, «Клайпеда на географічній карті сучасної пам'яті» Леонідаса Донскіса, «Express “Venezia”» Василя Махна, «Європа на колесах» Давида Мурадяна, «Французьке намисто» Людмили Таран та ін.). Серед обраних текстів є такі, що написані в першій половині ХХ ст. («Ескізи пером» Анджея Бобковського та «Подорож до Польщі. Львів» Альфреда Дьобліна), однак публікація в сучасних виданнях спонукає до їхньої рецепції та інтерпретації в нинішньому соціокультурному просторі. Ці тексти, репрезентуючи авторське бачення світу Іншого, водночас висвітлюють і концептуальні засади видань, у яких вони вийшли друком. Деякі з них поєднують ознаки нарису, есе, щоденника та ін., проте головним хронотопом тексту є подорож.

Автор-оповідач у всіх обраних текстах репрезентує Чуже/Інше через порівняння зі Своїм, акцентуючи, що сприйняття чужого допомагає глибше пізнати своє. Так литовець Леоніда Донскіс (нар. 1962) стверджує: «Напевно, слід покинути своє рідне місто, щоб заново його віднайти. Для цього потрібна також порівняльна перспектива, яка може передати життєво важливий досвід світового мандрівника чи вигнанця» [5]. Вірменський письменник Давид Мурадян (нар. 1950) вбачає в можливості сприймати свою країну в контексті іншого світу шлях до подальшого розвитку: «Ми живемо з поглядом на Арарат. Завдання змінити ракурс – з висоти Арарату поглянути на свою країну і весь довколишній світ» [9, 112]. Сприймаючи кожну відвідану країну в єдності історичних традицій і сьогодення, письменник постійно рефлексує з приводу Вірменії і прагне набути стабільних ознак власної ідентичності. Водночас не можна не помітити, як його міркування, які спочатку окреслені ескізно («Дивлюся на Іспанію і хочу, аби моя країна була такою – давньою і сучасною. Заможною і заново відродженою. Мрія а чи ілюзія, самообман чи, що гірше, відчуття власної неповноцінності» [9, 112]), набувають переконливої завершеності («...наприкінці сторіччя загальне уявлення про Вірменію насамперед пов'язують із проблемами, а також із нашими новітніми і давніми трагедіями. А нам слід зробити так, щоб при слові “Вірменія” в уяві іспанця чи англійця поставала країна **духовних цінностей** [тут і далі вид. автора. – Г.Б.]» [(9, 117)]. Фраза, яку Давид Мурадян виголошує з трибуни Європарламенту: «Вірменія без Європи неповна, але і Європа не повна без Вірменії», – звучить актуально не лише для його країни, це «приклад самоповаги “маленької країни”, адже “велика” Європа погано знає, а часом просто не помічає ці народи» [9, 124]. Не дивно, що автор нарисів наголошує, що цю тезу одразу використав для репортажу чеський письменник. Зрештою, думки Д. Мурадяна переростають конкретну історичну ситуацію, їх можна застосувати до осмислення загальнолюдських проблем, бо вони розкривають світоглядну полярність радянського (і пострадянського) та демократичного простору: «На Заході життя пристосовують до потреб людини, а в нас, як і на всій одній шостій земної кулі, людина пристосовується до життя. Ця суперечність переслідує мене, нехай то буде Мадрид або Дортмунд, Бордо чи Берлін... Коли ми аж надто часто вимовляємо слово “народ”, то, можливо, в цьому величному слові губиться, власне, сама **людина**, адже в нас ще й досі живе те старе, успадковане з радянських часів мислення. А коли все вимірюється **людиною**, то, можливо, з цього переломного моменту у вираші опиняється й народ» [9, 118].

Дослідник українських мандрівних нарисів 1930-х років Микола Васьків зауважує, що в них трапляється негативне ставлення до «чужої» культури, «прагнення нав'язати “наше” бачення правильних шляхів і підходів» [12, 148]. На початку XXI ст. рецепція кардинально змінюється: «чуже» сприймається як позитивна модель, а «своє» (устрій життя, облаштування території, громадянські стосунки тощо) внаслідок порівняння набуває

критичної оцінки. Так Людмила Таран схвально сприймає забудову європейських міст, де цінується «тактовне» поєднання старовини і сучасних споруд. Позитивна оцінка підсилюється засудженням дисгармонії в архітектурному ансамблі Києва, що реалізується лексичними і стилістичними засобами: «Ніякі “свічки” не стирчать там, де панує атмосфера ностальгійної старовини» [11, 275]. Головна частина складнопідрядного речення місця, що викликає в пам'яті еkleктичну панораму дніпровських схилів, зіпсовану багатоповерховими офісами, належить до розмовного стилю, з яким контрастує вишукана лексика підрядної частини. Порівняльна конструкція, реалізована невизначеним узагальненим висловом у «тих краях» – чужих, інших, де дбають про свою землю заради власного добробуту, а не оковамилювання, як у «своєму Києві», – має багато конкретних втілень: гармонійна площа в Аахені – «парники» в Києві; багато живих квітів замість білбордів «N – місто квітів»; дбайливе ставлення до зелених насаджень у Берліні – забруднення повітря в Києві тощо. Авторка прагне підсилити власні порівняльні рефлексії не на користь України поглядом чужоземця, який «свіжим» оком помічає те, до чого українці звикли: «Жан-Луї ... був шокований кількістю модних і дорогих моделей авто, що витісняють людей навіть із їхніх “законних” тротуарів» [11, 276]. Узагальнення конкретних спостережень стосується цивілізаційного вибору України: «...скільки варварства ще треба подолати, аби справді належати до Європи не тільки географічно, а і культурно, і психологічно» [11, 277].

Здебільшого автори дорожніх нарисів пишуть про унікальне, таке, що трапляється тільки в просторі їхньої власної подорожі, тому внаслідок особистих асоціацій, світоглядних орієнтирів та стилю оповіді створюються зовсім різні тексти про один об'єкт. Так атмосфера Франції для Людмили Таран – це «меланж із атлантичних вітрів, лагідного сонця, соковитої зелені, аромату вина» [11, 275]. Авторка накопичує різноманітні картини окремих районів міста і монтує їх у величезну кінострічку: «Здається, Париж розгортається на гігантському небесному екрані як неймовірний фільм. І ти – закоханий глядач, що й сам не вірить своєму щастю» [11, 281]. Для Давида Мурадяна образ Франції твориться засобами інтертекстуальності та інтермедіальності: «“Мислитель” Родена – символ французької культури і французького світосприйняття. Раціональна культура. “Я мислю, отже я існую”. Формула Декарта та й усього французького життя, що одне й те саме. “Людина – мисляча очеретина” – Паскаль. Саркастичний раціоналізм Вольтера. Слова Стендаля: “Розсудливість серця”. Нитка простягається від Монтеня до Сартра. Лірична думка – Екзюпері» [9, 123]. Коли Давид Мурадян ділиться враженнями від Лувру, то змінює ракурс огляду: не відвідувач оглядає картини, а вони – його: «Минуле очима предків пильно вивчає тебе, і тобі мимоволі спадає на думку, що вони про тебе знають більше, ніж ти сам, і знають, що ти прийшов до них лише на кілька годин. Від цього припущення мимоволі ніяковієш і намагаєшся не привертати до себе увагу картин, розглядаєш їх, стоячи дещо збоку» [там же]. Зустріч із

«Джокондою» у письменника позначена впливом «доби технічної відтворюваності» (Вальтер Беньямін). Автор зауважує, що численні копії мали б привчити людину до цієї картини «аж до отупіння», проте це не так: «Смішна омана! Саме тому вона й усміхається» [9, 123]. Водночас автор здатен бачити мистецькі образи в реальному житті, наприклад пізнає в обличчі працівниці паризького готелю риси жінки з картини Модильяні «Жанна».

Леонідас Донскіс через твори мистецтва сприймає Нью-Йорк, який він вважає «моделлю культурної уяви та пам'яті й водночас місцем, в якому з мрій виникають найулюбленіші шедеври світового мистецтва» [5]. Від мистецтва литовський автор прокладає шлях до мультикультуралізму багатьох європейських міст – Відня, Будапешту, Праги, Варшави, Кракова, Вільнюса, Львова та ін. Цілком слушно Леонідас Донскіс наголошує, що мультикультуралізм має базуватися на ліберальному націоналізмі, який «відкриває простір делікатному і повному поваги поводженню з іншими національними общинами, меншинами та їхніми культурами й водночас визнає незрівнянну цінність й унікальність всіх культур» [5]. Така позиція притаманна Іншому, а не Чужому.

Досить часто оповідачі описують те чи інше місто за допомогою карти. Оповідь Людмили Таран про подорож французькими містами містить багато художніх образів, тому вона розпізнає їх і на карті: «...розгорнула карту Парижа: ось вона, Королівська вісь – як довжелезна стріла із наконечником Дефансу. А Сена – блакитний лук. Стріла завжди поціляє у яблучко – у серце» [11, 283]. Те, що Париж «симетричний і синематографічний», зауважує Давид Мурадян. Розглядаючи умовне зображення Португалії, письменник помічає, що ця країна нібито «несе на своїй спині весь європейський материк» [9, 109]. По-іншому використана карта в музеї міста Кашкайш: вона розстелена на підлозі, і на ній відмічено поширення португальської мови – від Південної Америки до Екваторіальної Африки [9, 110]. Леонідас Донскіс, розповідаючи про своє рідне місто Клайпеду, розташовує його не на паперовій, а уявній карті – географічній карті сучасної пам'яті.

Ландшафт, пам'ять, мова – важливі ознаки в асоціативній картині Іншого, що створюється в дорожніх нарисах. Іноді ці ознаки поєднуються так химерно, що їх не можна розділити. Наприклад, Давид Мурадян бачить у мові втілення природного ландшафту і народу, який з'єднаний з ним назавжди. Німецька мова асоціюється з образом густого лісу та вершниками, що йдуть галопом на його тлі; грецька викликає в уяві ліру Орфея, польська – весняні води; шматочки бурштину, що винесли хвилі на берег Балтійського моря, – латвійська, естонська, литовська мова; португальська – ніби шовк, розстелений на камінні; французька – як освідчення в коханні. Щодо російської мови автор зауважує, що це його друга мова (зовсім не пов'язує її з тоталітаризмом і колонізаторськими діями Російської імперії) і порівнює її з першим снігом і передзвоном дерев'яних церков. Англійська нагадує спалахи

нічного вогнища, грузинська – гірську річку, українська – ніби серп, що жне пшеницю на просторій ниві тощо [9, 98–99]. Автор у цьому епізоді не застосовує урбаністичних чи культурологічних деталей, що надає визначенням певної суб'єктивності, робить їх одноманітними та трохи відмежованими від часових і предметних реалій сучасного культурного, переважно міського, середовища, хоча його нотатки написані у 2001–2002 роках. Це спостереження частково зумовлене епізодом із колективного турне Європою митців різних країн, про яке розповідає Давид Мурадян. В одному з міст учасники подорожі спонтанно організували колективні літературні читання. Старий перевернутий віз став імпровізованою трибуною для читання віршів. Цей образ можна сприйняти і як алегорію відірваності літератури від життя, що радикально змінилося наприкінці століття в багатьох країнах, так чи інакше пов'язаних із Радянським Союзом, і як застарілу модель комунікації (не лінійна, яка передбачає рівноправні партнерські стосунки, а вертикальна, коли один підпорядковує собі інших). Надається до інтерпретації і образ хлопчика, який припинив гратися і слухав виступи поетів, які один за одним піднімалися на «трибуну». Зрештою хлопчик також виліз на віз, але не зумів нічого розказати. Вчинок дитини чимось нагадує дії молодих держав пострадянського простору. Водночас автор нарису тему поколінь продовжує в іншому епізоді. Йдеться про те, що донька естонського письменника не захотіла вивчати російську мову, обравши натомість англійську. Сам автор трактує це як цивілізаційний вибір, зауважуючи, що діти не приймають того, що толерують батьки [9, 127]. Те, що мову можна застосувати як знак, як модель такого вибору, показано також в есе Леонідаса Донскіса. Лозунг ліберальної партії на виборах у Клайпеді (який, за зізнанням автора, хоч і сформульований на межі толерантності, проте виявився успішним) використовує як певні моделі й образи міст, і мову.

Образом країни у сучасному світі можуть виступати маркери глобалізації: рух без кордонів (Д. Мурадян, А. Бандрівський), ознаки сталої демократії (К. Ахеян, Л. Донскіс, В. Махно), образи емігрантів (Д. Мурадян), мережа швидкого харчування (К. Ахеян, В. Махно), та ін. Наприклад, при слові Париж Мурадян згадує насамперед страшний гуркіт, як і створили байкери «в чорних куртках, які з божевільною швидкістю ганяли містом на мотоциклах, немов ті чорні демони, що вирвалися з пекла» [9, 120]. Для Ксенії Ахеян перше враження від Німеччини насичене стереотипними картинками: «Німеччина міцно пахла МакДональдсом. Не допомагали навіть вітрові електростанції, що стовбичили на схилах пагорбів і мали на меті видувати всі аромати на територію сусідньої Польщі. Вони виглядали несправжніми, ніби інсталюваними на тлі захмареного неба. Ми проїхали кілька невеличких селищ, радше подібних до дачних районів, із гарно помальованими будиночками, казковими дитячими майданчиками та чудовими квітниками» [1, 203]. Щось подібне зауважує і В. Махно: «З-поміж решти пост-югославських країн Словенія чи не найбільш західна у тому

значенні, що добробут і заможність одразу вдаряють тебе, наче запах смаженої цибулі у двірцевій кав'ярні, у цьому моєму сприйнятті є щось від людини ображеної на Захід, себто *людини з тієї частини Європи, якій завше чогось не вистачало* [тут і далі вид. авт. – Г.Б.] – і в першу чергу не вистачало повного – без посередників – спілкування з Європою» [8].

Образ емігрантів зображується неоднозначно, наприклад, у Брюсселі, Давид Мурадян побачив їх у непривабливому світлі. Вони живуть переважно в одному районі міста. Це «кучеряві африканці», мавританці, що товчуться біля фруктових лавок, і огрядні смагляві молодіці. Загалом сукупний портрет позбавлений симпатії, можливо, тому що двоє емігрантів нахабно грабують латвійського поета Маріса Чаклайса, такого ж учасника міжнародної програми «Літературний експрес», як і Давид Мурадян. Окрім того, коли автор випадково потрапляє в квартал Андерлехт, де живуть вихідці з Північної Африки, він повертає вістря проблеми в бік приймаючої сторони: «На цих вулицях Європа забула про свій шарм» [9, 126]. Життя емігрантів настільки відрізняється від європейського (інші релігійні вірування, звичаї, соціальні ролі), що спонукає задуматися про загрозу міцності Старого Світу. Крихкість європейської рівноваги підкреслена за допомогою образу привида Атлантиди.

Проте в Парижі автор бачить емігрантів у романтичному ореолі. Таку тональність підказала випадкова зустріч із художником-вірменином на Монмартрі. Письменник вигукує: «Хто не захоче бути тридцятилітнім і кілька років малювати під небом Парижа, під стінами Сакре Кьор, на легендарних вернісажах Монмартра?» [9, 121]. Міркування про долі конкретних людей, що виїхали за межі власної країни в пошуках щастя, завершується філософським узагальненням: «Париж підказує з усіх закутків – людина вільна, а світ – відкритий дім для її свободи; де хто воліє, нехай там і живе. Народжуємося один раз, усім потрібна робота. Або якась допомога. Безробітні навряд чи винні в тому, що вимушені вирушати на заробітки в чужі краї» [9, 122]. Коли йдеться про вірменських біженців, ставлення неоднакове до знедолених після землетрусу і авантюристів, що прикидаються «інакомислячим або круглим сиротою» [9, 106]. З повагою ставиться автор до тих, хто справами живить пам'ять про рідну землю, для них неодноразово вживається вислів «душа, що шукає свій спосіб перебування на чужині» [там же]. Такі люди утворюють земляцтва, будують храми, видають книжки вірменською мовою, співають вірменських пісень та ін. Шлях освоєння простору через культуру приводить до того, що автор парадоксально перетлумачує власну тезу «Європа не чужа всякому, хто, бодай частково, долучався до її скарбів», роблячи акцент на об'єкті сприйняття, а не суб'єкті – «Європа не чужа нікому з нас, якщо сама через необережність не відчужується від своїх скарбів» [9, 123–124].

Публікація подорожніх нарисів у літературному журналі надає змогу актуалізувати тексти, які були написані раніше, проте органічно сприймаються в контексті сучасних номерів (А. Бобковський, А. Дьоблін). В

обох творах хронотоп подорожі є вдалою формою для пошуку національної ідентичності. Спостерігаючи за повсякденним життям, А. Дьоблін переконливо поєднує природне і суспільне: «Легко ступаючи, проходять делікатні жінки; австрійська порода. Мені дивно: росіяни створили активний тип жінки, а от австрійці – приборкану домашню кицю, таку собі Сузанхен у хутрі. За цим явищем інші чоловіки, інша мораль. Тут кокетують чоловіки, вони крадькома позирають, фліртують, одягаються майже так, як жінки. Понад усе прагнуть бути улюбленцями. От у Варшаві жінка скрадалася, як дика кішка, вистежуючи здобич. Там сильніше відчувалась еротична атмосфера: чоловік боровся з жінкою. Суцільна комедія, спотворена реальність. Людина – творець природи. Ще одна перемога в іншій площині» [6]. Ще актуальніше, ніж у час перепублікації в журналі «Потяг-76», звучить інше спостереження щодо протиставлення духовного й матеріального в долі нації: «Окупація – ось що це, гноблення, почуття, що ти чужий на власній землі – це найогидніше, що може бути, і я це тут гостро відчуваю. Свобода – це найнеобхідніше “повсякдення”. Свобода – не політичне гасло, вона реальна та необхідна, наче повітря, без якого немає життя. Вона важливіша, ніж дороги і висушування боліт. Люди, котрих перетворили на рабів, і ті, котрі себе такими почувають, вмирають, задихаються; дороги їм ні до чого» [6].

Журнальне поле спонукає читача сприймати дорожній нарис у контексті хронології видання, що, безумовно, впливає на формування горизонту очікування. Однак і матриця жанру передбачає виразні часопросторові характеристики, внаслідок чого фіксований час подорожі і обраний простір відбиваються на стилі наратора. Ритм сприйняття іншого простору здебільшого визначається метою поїздки. Героїня нарису «Нотатки з Бауцену» їде займатися в літній мовній школі, тому в дні занять вона описує портрети учасників школи, а вихідний день присвячує пізнанню Бауцена (верхньолужицькою – Будишина) та його мешканців. Наратор нарису «Express “Venezia”» їде до Словенії на письменницький фестиваль «Віленіца-2004», проте хронотоп поїздки має два виміри: реальний і фантазмагоричний. Реальний визначається відправленням звичайного осіннього дня експресу «Venezia» з Будапешту до Любляни через територію рівнинної Угорщини і має конкретні аудіовізуальні маркери: сільські і міські пейзажі за вікном, звуки угорської мови тощо. Фантазмагоричний вимір зумовлений обставинами, які виникають всупереч волі наратора. Герой хотів зустрітися в Будапешті зі своїм знайомим і домовився про зустріч, але місто починає діяти незалежно від інших комунікантів: «Він [Будапешт. – Г.Б.] залишився сам з собою, з його неможливістю дотелефонуватись до Залана Тібора» [8]. Зовсім інший ритм наративу Л. Таран, яка споглядає Францію в туристичній поїздки. Для мандрівки двома десятками французьких міст авторка підбирає метафоричний образ, який поєднує і дорогу, і огляд міст – «французьке намисто». Зазвичай назва дорожнього нарису більше спрямована на інформативність, аніж художність, наприклад «Нотатки з Бауцену», проте

образність з'являється, коли дорожні нариси освоюють матрицю іншого жанру, скажімо, щоденника – «Ескізи пером» чи оповідання – «Love story» тощо. Людмила Таран застосувала матрицю любовної історії для висловлення свого бачення міста Львова. Авторка інтригує читача мріями про побачення з Ним (у тексті з великої літери), наповнюючи власні візії еротичним підтекстом. Мрія плавно перетікає в задум, потім – у перспективу «конкретної прив'язки до Нього», що виростає «як... зародок». Зрештою авторка зізнається, що він – це не особа, а «єдине красиве старовинне українське місто» з назвою Львів. Для героїні нарису це – чужий простір, який вона ще тільки має відвідати, проте оцінює його як свій, застосовуючи критерій українськості: «...він – нетипово український (має чар інакшого, іншого) і водночас дуже близький, тобто свій» [10, 180]. Ідеальна модель міста формується в героїні нарису ще до реальної зустрічі з ним, акцентуючи все українське: це місто, де «живуть чемні, вродливі, розумні справжні українці (...), які завжди розмовляють тільки українською мовою» [10, 181].

Отже, аналіз текстів дорожніх нарисів різних авторів у літературних журналах дає змогу зробити висновок, що вони є важливим репрезентантом картини світу на сторінках сучасного літературно-мистецького видання. «Всесвіт» вміщує нотатки про подорожі в розділі прози, «Кур'єр Кривбасу» – в рубриці «Scriptible», у якій переважно друкується критика, нотатки мистецтвознавця, рецензії на книжки та ін. «Потяг-76» репортажі і дорожні нариси розміщає у «вагоні» «non-фікшн» чи, зрідка, у вагоні «класика». «Четвер» подає подорожні нариси після художніх творів, що становлять центр номера. Дорожній нарис репрезентує авторське бачення образу Іншого і висвітлює концептуальні засади журнальних видань. Основний тип репрезентації образу – порівняння його зі Своїм із акцентом на тому, що сприйняття Чужого допомагає глибше пізнати Своє. Особливістю інтерпретації Іншого в контексті української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття є посилення його позитивного бачення і поглиблення критичного модусу Свого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ахеян К. Нотатки з Бауцену / К. Ахеян // Четвер. – 2003. – №18. – С. 202–218.
2. Бандрівський А. Книга пригод. Звіт про рейнджерську мандрівку «Літаючий ровер», або «Європа без кордонів» / А. Бандрівський // Четвер. – 2003. – №18. – С. 267–271.
3. Бобковський А. Ескізи пером / А. Бобковський // Потяг-76: спецрейс до Польщі. – 2006. – С. 246–256.
4. Гіленко О. Подорожні нариси 2000-х років на сторінках літературно-художнього журналу «Вітчизна» [електронний ресурс] / Ольга Гіленко. – Режим доступу: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/866>. – Назва з екрану.



5. Донскіс Л. Клайпеда на географічній карті сучасної пам'яті [електронний ресурс] / перекл. з нім. Л. Кушлик // Потяг-76. – 2003. – Режим доступу: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah/?t=16>. – Назва з екрану.

6. Дьоблін А. Подорож до Польщі. Львів [електронний ресурс] / перекл. з нім. за ред. Х. Назаркевич // Потяг-76. – 2003. – Режим доступу: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah/?t=17>. – Назва з екрану.

7. Ковальова Т.В. Розвиток жанру подорожнього нарису в українській журнальній періодиці 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04 / Тетяна Вікторівна Ковальова; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. – Д., 2014. – 19 с.

8. Махно В. Express «Venezia» [електронний ресурс] / В. Махно // Потяг-76. – 2005. – Режим доступу: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah/?t=103>. – Назва з екрану.

9. Мурадян Д. Європа на колесах / перекл. з вірм. Р. Карагезян // Всесвіт. – 2012. – №1-2. – С. 89–135.

10. Таран Л. Love story / Л. Таран // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – №203. – С. 180–191.

11. Таран Л. Французьке намисто / Л. Таран // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №226–227. – С. 274–301.

12. Waškiw M. Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе / М. Waškiw // *Ukraińska humanistyka i słowiańskie paralele*, Gdańsk–Kijów, 2014. – S. 137–156.

*Стаття посвячена дослідженню способів репрезентації та інтерпретації образу Другого в путевому очерку літературного журналу. Проаналізовані тексти путевих очерків в журналах «Всесвіт», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76», «Четвер». Определены типы репрезентации образа Другого, установлены особенности его интерпретации в контексте украинской культуры конца ХХ – начала ХХІ века.*

*Ключевые слова: образ Другого, путевой очерк, литературный журнал, рецепция, интерпретация.*

*Peculiarities of representation and interpretation of the character “The Other” (on basis of travelling essay) are being investigated in this article. The texts of travelling essays from the “Vsesvit”, “Kurier Krivbasu”, “Potyag-76” and “Chetver” magazines were analyzed. The types of representation of the character “The Other” were defined, peculiarities of its interpretation in the Ukrainian cultural context of the end of XX – the beginning of XXI century were retraced.*

*Key words: the character “The Other”, travelling essay, literary magazine, representation, interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 21. 12.2015*

*Прийнято до публікації 28.12.2015*