

Одеса як мнемонічний символ

Іван Монолатій

«МИ Ж У ПАМ'ЯТІ СТЕПУ, ПОРЯД ІЗ ЯКИМ ЛЮДСЬКА
ПАМ'ЯТЬ – НІЩО»



Мій розум хоче згадувати!
Юрій Яновський. Майстер корабля.

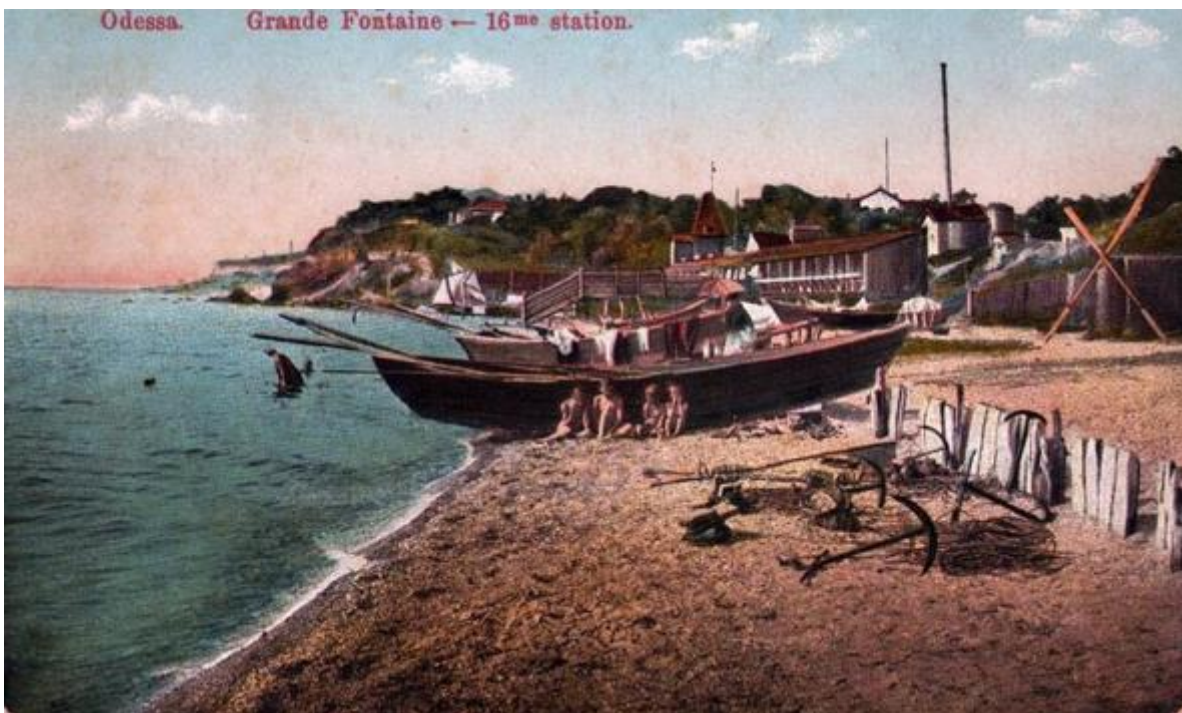
Скрипучі двері пам'яті причинено...
Грицько Чубай. Постаць голосу.



Не завжди міський простір України, завдячуючи текстам сучасної української літератури, набуває виміру пам'яттєвого смислоутворення. Актуалізуючи сюжетні лінії «міської» пам'яті, українські письменники в різний спосіб репрезентують й інтерпретують не лише свої досвід, образи, бажання чи проблеми, що були у них в процесі пізнання міста як такого, або ж містян як таких. Так вони, мимоволі, робляться ще й творцями модифікованої семантики міфу, прагнучи відновити утрачений реально-історичний простір тих міст, котрі лише нині пізнають і згадують себе. Адже, якщо візьмемо на озброєння тезу А. Ассман про пам'ятні місця як фрагменти втрачених і зруйнованих життєвих зв'язків [2, с. 328], історія наших міст є вихідною точкою нових сенсів, передусім культурних. Більше того: пам'ятати означає тривалий (а, може, й безперервний) процес пригадування, загострення уваги до певного історичного наративу. Отож «пригадування себе», винайдення «актуального минулого», нині актуалізує дилему «історія чи пам'ять» [3, с. 137, 138, 139]. В її осередді – риторика міфу, зумовлена внутрішнім життям-буттям конкретного міста, зовнішніми впливами й обставинами, котрі разом стають дієвими механізмами конструювання топографії пам'яті. Більше того, певне місце пам'яті, зауважує П. Нора, «передбачає відчуття належності, досвід розділеної спільноти; [...] передбачає історію, яку одразу відчувають як спільну» [11, с. 244].

А що «велику історію легше збагнути, якщо її розповідати знизу, із перспективи окремих досвідів» [13, с. 5], цікаво було б подивитися на способи пам'ятання міста через індивідуальні спогади, що формують національні наративи, у яких вони існують. Саме вони, ці спогади, увиразнюватимуть форми та трансформації культурної пам'яті, присутньо змагаючись з історичним досвідом у межах індивідуальних біографій й міфічною первісною історією, подіями абсолютного минулого.

Тут у пригоді буде «накопичувальна» (акумулятивна) пам'ять (термін А. Ассман), що її посередником є, з-поміж інших, власне література [2, с. 14, табл.], котрій вдається послуговуватися різними мовами і художніми стилями. Адже саме вона, література, залишається, на думку Я. Поліщука, «надійним віддзеркаленням» реалій життя і людських уявлень про нього [12, с. 7]. «Ідеальними» тут будуть тексти про міста з «капіталом розмаїтості» (вислів Б. Рубла), історія й культура котрих завжди балансувала між взаємодією «своїх» і «чужих», етнічною (національною) належністю і космополітизмом, суперництвом і толерантністю¹.



Ці та інші ознаки притаманні кільком сучасним українським містам, з-поміж яких саме Одеса вирізняється своїм особливим характером міської пам'яті. Тож про Одесу, у більшості випадків, як про місто-міф/міф-про-місто вже достатньо мовлено моїми сучасниками – іноземними (Ян Пауль Гінріхс [4] і Карл Шльогель [14, с. 147–165]) і українськими (Оксана Довгополова [5]) обсерваторами. У своїх публікаціях вони в цілому погоджуються з тим, що «Одеса і міф»

чи/або «міф Одеси» є парадоксально тотожними. Йшлося тут передусім про *російський міф* Одеси, витворений російською літературою як її окрема тема (Я. П. Гінріхс), «мандрівний міф», увиразнений «підприємствами пам'яті» – міськими інтер'єрами, кухнею, мовами, гумором тощо (О. Довгополова) чи ж «Місто за часів великих сподівань», яке пережило й щасливе заснування, й блокаду як закрите місто, перебуває (через події 2 травня 2014 р. у самій Одесі, анексії Криму РФ, російсько-української війни на Сході України) у стані постійного стресу (К. Шльогель).

Власне Одеса, котра лише тепер «вписується» на пам'яттєву мапу *української літератури*, може багато розповісти про дилему «пригадування себе» за посередництвом *українських письменників* – в добу нашої новітньої державності.

Щоби далеко не ходити, візьмімо рядки Ю. Андруховича про Одесу 1994-го з його «Лексикона інтимних міст»: «Слово “Одеса” так і тягне за собою свій особливий шлейф, надто ж серед тих, котрі ніколи її не бачили. [...] Про Одесу знають у всьому світі. Точніше про неї не знають, хоч знають її. Тобто правильніше буде казати, що про Одесу не знають, але в усьому світі» [1, с. 330].

Те, що Одесу українська література та її творці *знали* добре, сьогодні факт незаперечний. Не місце тут на довгі пасажі про спостереження про місто українських письменників ХІХ – початку ХХ століть чи ж військовиків доби українських національно-визвольних змагань 1917–1921 років. Однак не втримаюсь, щоб не пригадати колоритні враження Лесі Українки од цього міста, про які вона писала матері у листі влітку 1889 р.: «Я тут живу благополучно: ніхто мені нічого не вкрав, ніхто мене не зарізав, я не простудилась і грекоси (родина Діялегмено, у якої письменниця винаймала помешкання. – І. М.) мене не обіжають» [8, с. 63]. А чого варті перші рядки О. Мар'ямова з його репортажної повісті «Вільний порт» (1933): «Одеса виникла несподівано й раптово...» [9, с. 451]? Або міркування героя роману Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928): «Я, підскакуючи, ходив по місті, дивувався з моря і забивав голову різною романтикою» [15, с. 17]? І, справді, 1920-ті виявилися тим часопростором, в якому зродився питома *український міф* Одеси, а його творцями були не лише письменники, а й кіномитці². Бо, як зауважував свого часу І. Кошелівець, «в тій специфічній для Одеси українсько-російсько-космополітичній атмосфері український дух поволі, але впевнено здобував свої позиції на кінофабриці...» [7, с. 73].

Тож цілком зрозумілою є ідея дебютного роману Йвана Козленка «Танжер» – про «місто прекрасної голизни пляжів, млості барів і

клубів, карнавального нуртування Сьомого кілометра, місто Довженка і Яновського, української революції та свободи, місто кохання і творчості, що не знають меж» [6, с. 2]. «Монтажності» цьому роману у його структурі додають взаємодії й переплетіння реального і вигаданого, історичного і міфічного, благонадійності та дисидентства. Відразу зауважмо, що, хоча цей роман і доволі урбаністичний, його можна трактувати ще й як різновид сценарію, в якому неодмінно присутні інтер'єри, портрети, пейзажі, а найголовніше – актори.

Саме ідею «Танжер», що функціонує у кількох вимірах (дійсності й сну, каторги та звільнення), автор, послуговуючись відомими міркуваннями В. С. Берроуза, експлуатує у своєму романі. Адже, для американського письменника і есеїста Танжер – ще й «місто пліток» і «заповідник невтручання», одне з небагатьох місць у світі, де можна «жити так, як вам заманеться» (с. 9). Тож для Й. Козленка, у його, за визначенням «першому одеському патріотичному і водночас гомоеротичному романі» (с. 185), принциповим було показати «Нерв Танжера»³: «багатонаціональний та строкатий мегаполіс [...] приречене на загин благословенне місто, що відчайдушно захищає свої віртуальні кордони» (с. 194).

Козленків «Танжер» – це місто-трикутник, якому не притаманна історична хронологія: майже українське, советське, сучасне. Перший кут: майже українським його робить уява головного героя – наратора. Другий кут: советське місто існує лише у «форматі» пам'яті вулиць, урбаністичних топосів. Третій кут: сучасне місто – це таке собі хитросплетіння тоталітарної пам'яті (назви вулиць, наявні пам'ятники), постсоветського простору з його ментальними установками тощо і пошук/вигадання «іншого» міста.



У цьому сенсі Одесу як такий собі «Танжер» почасти можна трактувати віртуальним тілом в літературі (вислів Н. К. Хейлз) про сучасний український міф Одеси, спроби конструювання нового одеського міфу, бажання втечі від зачарованого кола амбівалентності російської і української революцій в межах ментальності та ідентичності одеситів. Адже в процесі руйнування «старого літературного міфу» Й. Козленкові йшлося про «введення в художньо-літературний простір сучасних явищ міста» (с. 189). Для автора такими явищами є, по-перше, нові топоси міста, і, по-друге, нові виклики (міграція, стихійна торгівля, наслідки соціальної напруги), котрі необхідні для віднайдення «нової» ідентичності (с. 189). Цей пошук, згідно із авторським задумом, є наслідком кризи культурної ідентичності, що її переживала Одеса на зламі епох (с. 187) – кінця ХХ – початку ХХІ ст.

«Пошук» Одеси Й. Козленком відбувається у такому собі «квартетному» вимірі: 1) через актуалізацію міської пам'яті її фігурами (О. Довженко та інші); 2) межові стани (секс, наркотики, алкоголь); 3) через «місто у місті» (блукання вулицями і т.д.); 4) через писання/знімання кіно (письменники, режисери, актори).

Авторські бажання змагатися за нову якість міської культури перегукуються з міркуваннями героя роману Ю. Яновського «Майстер корабля», структура й фабула якого стали осердям «Танжера»:

«Наречена, для якої я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу і за неї підставляв під мечі важкий щит. [...] Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір (до речі, на гербі Одеси є також якір. – І. М.) [...] Культура нації – звать її» [15, с. 40-41]. Про ревізію одеського міфу говорять й герої роману Й. Козленка (Орест, Славко, с. 29-31), зауважуючи: «Якщо вже творити новий міф, то треба чітко сказати: це місто – українське» (с. 31). Та все ж таки, визнаючи швидкий ріст, а відтак смерть українського міфу Одеси (с. 147-148), один з героїв «Танжера» натякає на функціональність сучасного «багатоміф'я» Одеси: «єврейський романтичний бандитський міф, одеський інтернаціональний міф громадянської війни та його відгалуження – міф білоемігрантської Одеси...» (с. 148).

Відсутність єдиного джерела, спільного ґрунту – це ознака браку спільного міфу про живу історію міста (с. 148, 149). Адже сам «одеський міф», як промовляє наратор, це – пізніша містифікація, наслідок занепаду культури (с. 31). І якщо для Славка об'єднуючим чинником тут могло б бути «альтернативне минуле» (с. 29), для Ореста – «пантеон визначних особистостей» (с. 148). Більше того: герой «Танжера», стверджуючи безвихідь, що у ній опинилася сучасна Україна, проголошує: «спершу ми мусимо вростати в українську традицію, яка майже вимерла, задля того, аби заперечити її й прискорити її конання. Отже, ми приречені проживати не власні життя, а реалізовувати місію. Наша культура – краде у нас свободу» (с. 149-150). Тому й виходить, що, як просторікував Славко про «місцевих», «Україна та Одеса – різні планети» (с. 30). Відтак актуальним є заклик іншого героя твору Севи: «Нам треба лише почути дихання Міста, яке нам випало зіграти» (с. 79).

Зауважмо, що розуміння Одеси чітко розмежовується з сусідніми точками на карті: «восьмим чудом контрабандного світу» Сьомим кілометром («місто-базар») (с. 79) і Очаковом («задушливим містечком») (с. 86). Тож цікавим є використання автором ідеї морфології чарівної казки, адже тут є «провідник» Сева й «відунка» Марта. Зокрема базар Сьомого кілометра нагадує казковий ліс, контейнер – хатку на курячих ніжках: «Це велетенське місто-базар з незбагненними внутрішніми законами й загадковим способом існування завжди здавалося йому небезпечним. [...] Нарешті опинилися на більш-менш затишній галявині серед лісу контейнерів. Тут уже метушня стала організованою» (с. 79, 80).

Щодо самої Одеси, то Й. Козленко використовує тут складну, почасти заплутану модель (відображенням чого є архітектоніка роману «Танжер», рясно пересипаного краєзнавчими коментарями), крізь лекала якої «проростають» інтертекстуальні мотиви. Зокрема початок

авторської мандрівки у місто – це занедбані сходи, якими його герой (Орест) мусить підійматися, оминати санаторій та пам'ятник советському військовому пілоту Чкалову й вийти на безлюдний бульвар (с. 20-21). Натомість вже згодом в розділі «Апокрифи Степу» (с. 41-77), «перелицьованого» з «Майстра корабля» Ю. Яновського, герої роману прогулюються містом, зокрема припортовими вуличками, проходять вуличку, що сходами спускалася в порт, зустрічаючись з тими місцями, котрі увиразнювала найрізноманітніша публіка з «розмитими» соціальними та етнічними межами, котра розмовляє на малозрозумілому, але мелодійному арго (с. 53). Тож тут перед автором, а разом і читачем постає, у певному сенсі, місто, в якому «кожен мав свою історію, власну драму» (с. 53). І, нібито, підтверджуючи це, вже в іншому сюжеті роману, в діалозі Ореста з Мартою, перший вигукує: «Це місто спустошує мене. [...] зреалізованість в Одесі принципово неможлива: у цьому, власне, сутність цього міста» (с. 93). На перешкоді цьому – гібридний патріотизм, коріння якого сягають малоросійства⁴: «Мене нудить від самовдоволеності і гонору місцевих, від їхньої збоченської віри у власну унікальність. Вони титулюються одеситами...» (с. 93).

Діагностувати, а радше спробувати зрозуміти його мусить історія міста, описана у частині роману з промовистою назвою «Місто Ч/Б» (с. 95-118): «коли місто вперше стало червоним» (с. 22); коли «вся строката історія міста пропливала перед очима» (с. 97); «місто було звільнено» (с. 98), «прапор скинуто, владу в місті взяло російське офіцерство» (с. 99), «денікінські частини витісняють із міста війська Директорії» (с. 101), «на підступах до міста можна розгледіти отамана Григор'єва на чолі колишніх УНРівських військ» (с. 103); дні, коли Одеса стає: а) «покинутим містом» (с. 105), б) «порожнім, виснажненим» (с. 114), в) «спустошеним», але таким, що «купається в променях весняного сонця» (с. 114); г) містом, до якого ще поспішатимуть «босоніж навпростець через усе місто – послухати одеських футуристів» (с. 118). А між тим, власне ідею авторських рядків про отамана Григор'єва, який відходить від російського, можна асоціювати як відхід Одеси від Одеси советської.



І вже насамкінець містознавчої мандрівки, останні акорди «всесвітньої революції» програють рядки: «О, це Місто! На Твоїх вулицях розстелено килим Степу, розлито його свіжість і далечінь. О, це Місто! Твої дерева зеленіють тоді, коли на Дніпрі ще скресає крига! О, це Місто! Ти приймаєш кожного щиро, як блудного сина, і святкуєш його повернення тижнями й місяцями. О, це Місто! Твоя щедрість не має меж!» (с. 160).

Як бачимо, саме Степ для автора і його героїв є тим хронотопом, який впливає на пам'ять міста: «ми вийдемо за Місто й поринемо в Степ» (с. 178) або «Ми ж у пам'яті Степу[,] поряд із яким людська пам'ять [–] ніщо» (с. 179). Не випадково Й. Козленко переосмислює у своєму романі інший текст – роман «Майстер корабля», автор якого так пише про Степ: «Шторм розлютувався надвечір. На Місто з моря дмухав невпинно вітер. [...] Ми наче наїлися дурману. [...] Ми розмовляли про ніжні пахощі степів [...] Безконечний родючий степ поріс травою і поховав дороги. [...] Пливе степ, наставивши вітрила. Море – пустельний степ одного фарбування й одного запаху. Через це людина шукає інших морів, дальших обривів і солодшої тайни. Степ межує з морем, що завше приймало на свої вітри журавлів зі степу» [15, с. 66, 67, 68]. Саме тому герої Й. Козленка, це, за їх визначенням, «зухвалі нащадки Степу», яких, як і Степ, «не можна знищити», бо ж «Степ рівний[,] у ньому нема перетікання енергій[,] він сам енергетичне поле...» (с. 177). Як бачимо, «вписаний» у текст хронотоп дороги, як мета шляху не зайве свідчить про не лише чи не скільки авторський

пошук власної ідентичності та історичної пам'яті, а й власного/міського міфу Одеси.

Символічним енергетичним полем у романі «Танжер» є людське тіло – як реальне й віртуальне сексуальне дисидентство, виклик (розділ «Тіло як тло», с. 119-136). А що тіло у просторі пам'яті і автора, і його героїв є важливим, воно є й почасти культурологічним осмисленням історії: «Адже нема просто тіла. Якщо воно живе, воно завжди залежне, завжди промовисте: через дію, тобто вибір, бездіяльність, подив. Якщо мертво – й поготів. Воно промовляє історично, тому що реагує на події часу...» (с. 120). І власне у цьому сюжеті видно наближення Й. Козленка до ідеї «однобічності тренування пам'яті» (вислів Г. Маркузе), котра, опираючися на міф про Орфея у його Прустівському трактуванні, показує двоякий процес – віднайдення часу (*le temps retrouvé*) і водночас його втрату (*temps perdu*): «Спогад спонукає Ерос, котрий проникає у свідомість і підбурює на повстання проти порядку зречення. Він бере у союзники пам'ять у своєму прагненні здобути перемогу над часом, що панує у світі» [10, с. 210]. Тож парадоксальним чином, пам'ять стає реальним інструментом автора, утілюючись в минулому: «історичні перипетії в тексті – не самоціль, а лише тло, на якому краще проступають характери героїв» (с.120).

Відтак не вдаючись до «покрокової» характеристики «Танжера» Й. Козленка – це, переконаний, зроблять і робитимуть його симпатики і критики, все ж таки спробую узагальнити ті ідеї і образи, що присутні або проглядаються через його роман. Передусім, мусимо визнати, що роман «Танжер» – надто специфічний, як з огляду на його специфічні сюжети, так і алюзії й префігурації – на перетині письма, створеного попереднім і теперішнім культурним контекстом.

Найімовірніше, що «Танжер» – це приватна історія міста-міфу, такої собі сучасної казки. Уважний читач знайде тут завдання героя (оповідання плюс кіно), дорогу (сходи, вулиці), провідника (Сєва), ліс (ринок), інціяцію (секс), нагороду (Марта і розуміння). Загальний контекст твору відомий – «вплітання» у канву тексту О. Довженка, адже сучасні автору герої начебто ще раз проживають той самий сценарій. Тому сам роман Й. Козленка трактуємо як монтаж, а його сцени-фантасмагорії – як колаж. Впадає ув очі схожість авторської оповіді з голлівудською мелодрамою-фантазією Вуді Аллена «Опівночі в Парижі» (*Midnight in Paris*) 2011 р., в якій також маємо справу з ностальгією, модернізмом й екзистенціалізмом.

Роман Й. Козленка – складне мереживо, узори якого нерідко не перетинаються, а існують як самостійні константи. Тому-то

псевдоскладність «Танжера» є радше штучною, перехідною, а тому такою, що не надто сприяє усвідомленню необхідності (ре)конструкції міфу про Одесу та одеситів. Та все ж зі сторінок «Танжера» промовисто бачимо, що Одеса – місто посттоталітарне/постколоніальне: тут видно не садистичний, а мазохічний дискурс міста як *травмованого тіла*, а не тіла, що *травмує*. А що у ширшому сенсі – Україна, апріорі, – мазохічна, героїня роману Марта – її уособлення («любила, хотіла, не хотіла»), неможливість прощання зі своїм катом, у моєму випадку – з тоталітарним минулим та її культурною спадщиною. Згадаю присутні у тілі роману меседжі про Москву, надписи на футболці, Чкалова, Ореста-ареста. А що роман Й. Козленка починається з Танжера, моря, Степу і моря, місто ідентифікується через «масквічєй». До того ж у «совєтський» топос штучно затягуються маркери «іншого» життя – пісні Елли Фіцджеральд, патейто фрай і тірамісу. Тому, насправді, Марта таки «прощається» з ним, а її вагітність – шанс на зміни і народження нового, не лише «одеського, міфу. Тому місто є специфічною трійдою його фігур: сама Одеса – травмоване тіло, Марта – травмоване тіло, натомість Орест – тіло здорове.

Щоправда, саме Орестові притаманні пошуки-метання – відмова від ідентичності, забавляння з постколоніальним досвідом, тяга до «європейських» цінностей, апелювання до минулого та його історичних і мистецьких авторитетів. Його ж гейські думки можна розцінити як своєрідний опір панівній тоталітарній традиції. Тому, як оповідає автор, Орест вже у першій сцені чекає, що його ... власне, те, що імперія з колонією, себто нагнуть і ... А що цього не сталося, йому пропонують зіграти в кіно. Тут вже інша діялектика: режисер бавиться в українську мову (пригадаю сюжет, де той «ламає язик об мову»). Але Орест свято вірить, що він – носій «нової» ідентичності, тому готовий і нагнутися і т. д., але тут в дію вступають закони казки (з провідниками не сплять!), а тому збоченого сексу тут не має, а є секс правильний – з усіма правильними наслідками. Бо ж геройське (Ореста) тіло – здорове, а тому все добре: герой наче приходить у травмоване місто (Одесу) з моря і Степу, які точно не травмовані, ані травми.

Насамкінець зауважмо: зі спробою внесення на мапу пам'яті української Одеси, топографія пам'яті українських міст вигідно розширюється, залишаючись при цьому міфом з багатьма обличчями. І не лише українськими.



1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. – К.: Meridian-Czernowitz, Майстер книг, 2011. – 480 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
3. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття. – К.: Смолоскип, 2015. – 640 с.
4. Гінріхс Я. П. Міф Одеси; пер. з нідерл. Я. Довгополий. – К.: Дух і Літера, 2011. – 182 с.
5. Довгополова О. [Мандрівний міф міста: репрезентація міфу Одеси у підприємствах пам'яті](#)
6. Козленко Й. Танжер. – К.: Видавничий дім «Комора», 2017. – 256 с.
7. Кошелівець І. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. – [Б. м.]: Сучасність, 1980. – 428 с.
8. Леся Українка. Листи: 1876–1897 / Упор. В. А. Прокіп (Савчук); передм. В. П. Агеєвої. – К.: Комора, 2016. – 512 с.
9. Мар'ямов О. Береги дванадцяти вод. – К.: Темпора, 2017. – 552 с.
10. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство. Філософське дослідження вчення Зигмунда Фройда; пер. Ю. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
11. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять; пер. з фр. А. Рєпи. – К.: Кліо, 2014. – 272 с.
12. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2018. – 272 с.
13. Поллак М. Топографія пам'яті. Есеїстика; пер. з нім. Х. Назаркевич. – Львів: Човен, 2018. – 216 с.
14. Шльогель К. Український виклик. Відкриття європейської країни; пер. з нім. Н. Комарової. – К.: Дух і Літера, 2016. – 356 с.
15. Яновський Ю. Майстер корабля. – Нью-Йорк: НТШ в Америці, 1954. – 240 с.

¹ Натепер добрим прикладом є книжка фінського соціолога та письменника Арі Турунена «Забуті історії міст: як багатство та культурний розвиток здобуваються толерантністю» (Львів – Київ, 2018).

² Див. про це публікації кінознавців: Марочко В. Одеська кінофабрика: «об'єднання за національною ознакою» [у:] «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять. Статті й документи» (упор., ред. Л. Брюховецька). – К.: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. с. 27–36; Брюховецька Л. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії. – К.: «Задруга», 2014. – 496 с.; тут с. 52–59.

³ В цьому авторському прийомі бачимо певну штучність/умовність щодо порівняння Одеси з історичним Танжером, що, нібито, був містом-близнюком ще й Смірни, Стамбулу, Марселя, Чернівців (sic!), Касабланки (с. 194). Зауважмо, що українські мандрівники кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. в емоційно-психологічному плані хоч і піддавались чарам міст Марокко і Магрибу, але не ототожнювали Танжер (Тангер) з яким-небудь українським містом. (Див.: Окуневський Я. Листи з чужини. – К.: Темпора, 2009. – 520 с.; тут с. 363–379; Яблонська С. Чар Марока. З країни рижу та опію. Далекі обрії. – Львів: ЛА «Піраміда», 2015. – 372 с.; тут с. 25–71). Тож можна дискутувати стосовно належності «Танжера» саме Одесі, про що говорить Й. Козленко, наголошуючи на падінні «свого» міста, втратою зв'язку Одеси з (sic!) «давньою метрополією» (с. 194, 197).

⁴ Таке авторське міркування акцентує на проблемі свідомого національного вибору українців (політичного і/або культурного), особливостей політичної культури містян. Про це писав Є. Маланюк, висновуючи, що малоросійство, є «еквівалентом нашої **окрадености** (виділення Є. Маланюка. – *І. М.*)» (Маланюк Е. Малоросійство. – Нью Йорк: Український Народний Університет, 1959. – 31 с.; тут с. 31).

17.09.2018