

82.09
C 91

ISSN 2411-3883

СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

**ТІЛО І ТІЛЕСНІСТЬ
У КОНТЕКСТАХ КУЛЬТУРИ
ТА ЛІТЕРАТУРИ**

CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

**BODY AND CORPOREALITY
IN CULTURAL AND LITERARY
CONTEXTS**

**2019
ВИПУСК 16**

УДК 801.631.51(045)

КОРПОРЕАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ ІНДІАНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

Віра Ігорівна Базова

lakshmi11@i.ua

Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов і прикладної лінгвістики
Національного авіаційного університету

Анотація. У статті проаналізовано різноманітні варіанти інтерпретації концепту тілесності у творчості таких визначних письменників індіанського походження, як Н. Скотт Момадей, Леслі Мармон Сілко, Ігнатія Брокер та Джордан Вілер. З'ясовано сутність поняття «корпореальність», проаналізовано наукові напрацювання з указаної проблематики. Вивчивши специфіку використання концепту тілесності у романах цих письменників, можна стверджувати, що концепт «тілесність» розпадається на дві складові – власне «тіло» як фізичний об'єкт у просторі, і сприйняття цього тіла, що є виявом універсальної «тілесності», пов'язаної зі сприйняттям гендерних ролей і сексуальності у контексті індіанської культурної традиції.

Ключові слова: Н. Скотт Момадей, Леслі Мармон Сілко, Ігнатія Брокер, Джордан Вілер, тілесність, корпореальність, корінні народи Північної Америки.

На даний момент не існує жодного сумніву, що у формуванні літературної традиції індіанських народів не останню роль відіграють процеси деколонізації. Індіанські автори на зразок Н. Скотта Момадея, Ігнатії Брокер, Леслі Мармон Сілко, Джордан Вілер декларують свою творчість як ідеологічно заангажовану і стверджують у ній національну ідентичність поневолених народів Північної Америки, звертаючись до національного тубільного спадку, що довгий час вважався неважливою культурною складовою американських індіанців, що відмирає. Важливу роль у цьому спадку відіграє концепт тілесності і сексуальності. Літературно-тілесний дискурс як ціннісно-світоглядний сегмент картини світу цих авторів є особливим способом оприявлення авторської свідомості в художньому тексті. Так, О. Шостак зауважує, що «уявлення про стать і сексуальність у корінних общинах Північної Америки значно відрізнялося від тих, що мали їхні іспанські, французькі й англійські завойовники. У багатьох корінних суспільствах розрізняли третю і четверту стать, які визначали ролі тих членів громади, чия гендерна ідентичність не збігалася із природною статтю. Так, наприклад, у народу зуні гендерну орієнтацію вважали радше «набутою, а не вродженою рисою. Біологічна стать не диктувала ті ролі, які обирала собі людина» [5, с. 35].

Слід визнати, що у сучасному культурологічному дискурсі американських індіанців маємо спра-

ву із величезною кількістю найрізноманітніших визначень тілесності і сексуальності, які сьогодні становлять один із ключових системоутворювальних концептів культурологічного, соціологічного, лінгвістичного, антропологічного та літературознавчого аспектів дослідження тубільних культур корінних мешканців Північної Америки. «Як переконує антрополог Вілл Роско, альтернативна гендерність була однією із найбільш поширених рис багатьох суспільств північноамериканського континенту доколумбової епохи. Спогади європейців містили відомості про наявність цього явища в 155 народностей Північної Америки, хоча не можна стверджувати, що це явище можна було спостерігати в кожній нації. Сью-Елен Джейкобз і Джейсон Кромвел стверджують, що «гендерні варіації» можна було спостерігати в усіх регіонах континенту, вони «перетинали географічні, національні й лінгвістичні кордони», антропологи говорять про «культурне вираження паралельних гендерів (таких, що налічують більше двох) і можливість змінювати гендерні ролі протягом життя» [5, с. 35]. Тому наряду зі звичними гендерними ролями – чоловік і жінка, у цих народів часто спостерігався і третій вид – бердаче.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему концепту тілесності і його вплив на літературні твори досліджували такі науковці як К. Міллет, П. Еллен, О. Гомілко, З. Борисюк, Н. Висоцька, М. Колесник, В. Розін, О. Шостак.

Дослідження корпоральної тематики творів письменників корінного походження крізь призму наратології і рецептивної естетики дозволяє розкрити авторську інтенцію і виміри читацької рецепції, а також переосмислити фундаментальні модуси людського буття корінних народів Північної Америки, що й зумовлює **актуальність** цієї наукової розвідки.

Метою статті є визначення та аналіз способів вербалізації концепту тілесність або корпоральність у індіанських художніх текстах. Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**: з'ясувати сутність поняття «тілесність» у літературі корінних американських письменників, визначити найбільш репрезентативних письменників, що працюють у цьому напрямку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчаючи специфіку концепту корпоральності в індіанській літературі, можна визначити, що сама ідея тілесності є «не буквально людське тіло в його органічній даності, а чуттєвість як його основна онтологічна властивість. Поза чуттєвістю тілесності не існує. А тому реальність, що презентує чуттєво даний світ, можна назвати поняттям тілесності» [1, с. 73]. На нашу думку, у сучасній індіанській літературі слід визначити особливе ставлення до тіла і його функцій. Воно вже є не так знаряддям осягнення оточуючого всесвіту і чуттєвої насолоди, як радше своєрідним знаком прочитання, інтерпретації і генетичного розшифрування таємниць всесвіту. «Різноманіття гендерних ролей відображено у космогонії корінних народів, а публічний занепад цих складних гендерних взаємозв'язків пов'язаний із насильницькою асиміляцією і зневажливим ставленням колонізаторів до корінних традицій. У результаті фізичного і психологічного тиску з боку поселенців практики, що колись були невід'ємною частиною життя, трансформувалися у дещо менш видиме, але все ж дійшли до нас. Кожна нація має свою назву для гендерно варіативних ролей, у той час як антропологі продовжують використовувати історично призвичаєний термін “бердаче”, що має конотацію сексуальних відхилень від норми» [5, с. 39].

Як підкреслює О. Шостак, «гендерні стосунки і колоніалізм – тема далеко не нова у сучасному літературознавстві, адже завойовані території у свідомості завойовників почасти уявляються тілом підкореної жінки. Інституалізація патріархату як системи соціального контролю і суспільного порядку у колоніальних студіях трансформується із низинного

сімейного рівня до найвищих щаблів суспільства й віддзеркалюється в усій системі суспільних відносин» [3, с. 201]. Індіанська тілесність як доволі екзотична корпоральність у цьому випадку відіграє неабияку роль. Прикладом цього може послугувати образ Анджели, героїні роману «Дім, створений із світланку» Н. Скотта Момадея, яка, будучи вагітною, прагне розваг із індіанцем Авелем. Він дивився на неї без тіні посмішки, але голос звучав м'яко і доброзичливо. Він не дав їй прямого приводу для зневаги. <...> Її дразнило його небажання торгуватися, та вона вміла вчитися на власних помилках, згодом вона поквитається з ним за свою вражену гордість. <...> Вона була роздратована. Вона вміла лише напирати і стояти на своєму, та відчувала, що у цьому немає жодного сенсу, і скипала від цього ще більше. <...> Його стриманість бісила її. Їй хотілося вивести його з рівноваги, збентежити чи вразити хоча б непристойним рухом або закинувши щось на зразок: «А мабуть хотілося б білої жінки? Мого білого живота і грудей, мої ноги й руки з манікюром на пальцях?» [8, с. 33-34].

Проте це протистояння не призводить до очікуваного тріумфу білого тіла, радше навпаки – героїня відчуває відразу до власної тілесності, що взагалі притаманно представникам патріархальних культур, де жіночність вважалася нижчого штибу, ніж маскуліність. «Вона думала про своє тіло і не могла зрозуміти, що у ньому такого красивого, з огидою уявляючи мерзоту і паскудність сирої плоті і крові, переплетіння жил і кісткового мозку. Та ще цей жахливий зародок, синій, сліпий, з величезною головою зростав у ній, харчуючись від її плоті. З моменту, коли у дитинстві побачила власну кров, що бризнула із порізу на руці, її сповнила відразу до власного тіла, якої вона ніяк не могла позбутися. Смерті вона не боялася, боялася лише тілесного її вияву. Час від часу прагнула померти у полум'ї, та такому палючому, щоб тіло миттєво розчинилося у ньому» [8, с. 34].

Критикуючи зверхнє ставлення до оточуючого світу нащадків європейських завойовників у романі «Альманах мертвих», Леслі Мармон Сілко вдається до символу висмокування крові із представників етнічних меншин завойованого континенту. Таким є Трігт, власник підпільного банку крові і органів. «Я можу робити послугу світу, підключивши декількох із цих вонючок до системи забору крові у задній кімнаті і осушувати їх до краплини, однаково ніхто за ними не кинеється.» [9, с. 386]. Розширивши свій центр по забору кро-

ві за рахунок тих, кого ніхто не буде розшукувати, Трігг розтинав трупи і продавав органи на європейському чорному ринку. Для того, щоб відволікти жертву від своїх намірів, «Трігг пропонував йому роботу, поки його кров наповнювала ємкості для забору, жертва розслаблювалася, її очі закривалися, не здогадуючись про те, що її вбивають. Трігг сумнівався, що хтось із них коли й мріяв про кращу смерть...» [9, с. 444].

В іншому творі Сілко, «Сади в дюнах», піднімається питання про справжню сексуальність і її цінність для древніх народів континенту. Говорячи про Сестру Солт (одну із двох протагоністок роману), її подруги стверджували, що «вона була подібна до людей у старі часи ... до того як з'явилися місіонери. У ті часи Чемехуїти насправді знали, як насолоджуватися одне одним, і тільки Піщані Ящірки могли насолоджуватися сексом більше за них. І це була правда: Сестра Солт займалася сексом так, як робили всі вони до приходу місіонерів» [10, с. 206]. Можливо, саме таке, далеке від християнства ставлення до тіла і сексуальності дало індіанцям змогу вижити. «Мама Піщані Ящірки народжують малят Піщаних Ящірок незалежно від того, з якими чоловіками їм довелося лежати; материнське тіло усередині змінює все за зразком Піщаних Ящірок. Маленькі Піщані ящірки можуть мати різні риси обличчя, темний або світліший колір шкіри, але всі вони – Піщані Ящірки. ... Та інші племена почали душити немовлят-полукровок, тому що вони їх боялися. Це було у часи коли білі солдати прийшли й обкрадали людей, забираючи у них урожай, щоб ті померли з голоду, а люди вбивали малюків-полукровок» [10, с. 202].

Проте, говорячи про сексуальність стародавніх індіанців, Сілко порівнює її із виявами сексуальності у дохристиянській кельтській культурі, знаходячи у них багато споріднених рис. «Вхід до дощових садів охоронявся двома теракотовими жінками із оголеними грудьми, що тримали на колінах чаші для збирання дощової води. Невеличкі статуї дивилися одна на одну, стоячи на величезних п'єдесталах, розташованих з обох боків брами. ... Дивна кам'яна фігура мала видовжену шию і голову, та її завеликі сідниці робили її схожою на великий фалос. Раптово у Хетті змінився вираз обличчя вона швидко відступила назад, таким чином Індіго зрозуміла, що її здогадка була вірною. ... Фігура у ніші теж здивувала Едварда: це була фігура із піщанику, з першого погляду здавалося, що це жаба розміром із буханець хліба, та

після більш детального огляду з'ясувалося, що то була товста жінка, що лежала на животі з міцно притиснутими до тіла ногами і руками. І знову ті великі груди!» [10, с. 301-302].

Те, що для сучасних американців вважалося нечуваною розпусністю, давні народи сприймали як нормальний вияв життя. «Едварду стало ніяково серед інших тутешніх фігур, й він подумав, що слід попросити Індіго зачекати на них у чорному саду, але він не хотів робити сцену. Лаура вважала, що її статуї не несуть жодної моральної загрози, можливо, це правда відносно італійських дітей, але щодо американських дітей, слід прийняти перестороги» [10, с. 301]. Так, на переконання О. Шостак, для середньо статистичного «білого Адама Америки старовинний культ жіночності і плодючості не більше, ніж зібрання артефактів, котрі при нагоді можна вигідно продати, він не бачить у них ні краси, ні духовної цінності» [2, с. 307]. «Едвард сказав, що він знаходить гротескних мадонн більшими монстрами, ніж кентаврів або мінотаврів» [10, с. 297].

Через тілесні відчуття Джордан Вілер передає історію поневолення і руйнування культурного спадку у свідомості прийдешніх поколінь у творі «Брати у зброї». «Коли вони вперше увійшли у двері, Мартін сказав Крісу, що йому страшно. Монахиня, що почула це, вдарила палкою попереку Мартінового обличчя за те, що він розмовляв мовою крі. <...> Там завжди стояв плач, особливо поночі, особливо серед наймолодших, покинуті самі у темряві, вони плакали за мамами, за теплом колик, прагнучи бути де завгодно, аби не у цьому жахливому приміщенні, де верховний бог не дозволяє їм говорити рідною мовою крі чи залишатися індіанцями, а для цього він найняв священика і цілу зграю монашок, щоб вони принижували і врешті зруйнували їх. Це були діти у тюрмі, в концентраційному таборі, де церква доклала зусиль, щоб вихолостити їхній мозок і змінити життя назавжди» [11, с. 161]. Мартін був згвалтований священиком, після чого навіть його брат відвернувся від нього. Через скоєне над його тілом насилля, відчуваючи власну людську меншовартість, Мартін стає гомосексуалістом, заражається СНІДом і помирає. Сам про себе він гірко скаже: «Бути голубим – одна річ, а бути геєм й індіанцем – зовсім інша» [11, с. 200]. Як ми говорили вище – третя стаття є цілком традиційною для корінних культур, але у даному випадку людина стає на цей шлях зовсім не з власного вибору, тому тут не має підстав говорити про те,

що перед нами «бердаче». Явища смерті і похорон також передаються через тілесність. «Пильнування біля Мартінової труни було бучною подією так само, як і будь-яке пильнування, що відбувалося на резервації. Чого Кріс насправді не очікував, так це юрми людей, що приходили. Рубі і тітка Пеггі-Джейн наготували частування, а Джеймс Карібу розповідав брудні анекдоти стареньким, що безперестанку хихотіли й вищирялися. Мартинове тіло мирно стояло посеред кімнати. Це була коштовна труна, але Мартін залишив по собі достатньо грошей, щоб покрити витрати. Його поховали на резервації поряд із батьком» [11, с. 221].

Тіла як частина землі представлені у романі Ігнатії Брокер «Жінка нічного польоту». Говорячи про сучасні умови життя, до яких доводиться звикати народу оджибва, Оуна говорить про їхню тілесну присутність у сучасному світі: «Мої діти і внуки добре прилаштувалися до шляхів білих чужаків. Вони стали фермерами, вчителями, працюють на

фабриках, що виготовляють багато нових речей, навіть літаки, що тіснять птахів із неба. Вони вкрили себе славою, бо воювали у війнах білих людей. Через це частина мого праху лежить у чужих землях. Моя мати говорила, що наш прах неможливо стерти із ґрунту нашої землі. Хочу, щоб це сповнилося і для моїх дітей, що лежать у чужій землі, бо кожного разу я за них ховала барабани, котрі були частиною їхнього життя» [6, с. 130].

Висновки. Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що у творчості письменників індіанського походження концепт «тілесність» розпадається на дві складові – власне «тіло» як фізичний об'єкт у просторі, і сприйняття цього тіла, що є виявом універсальної «тілесності», пов'язаної зі сприйняттям гендерних ролей і сексуальності у контексті індіанської культурної традиції. Зазвичай, опис стану тіла є еквівалентом людських почуттів у романній традиції корінних письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гомілко О. Феномен тілесності: дис. ... докт. філософ. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури»/ О. Гомілко. – К., 2007. – 438 с.
2. Шостак О. Втілення ідеї всеєдності у романі «Сади в дюнах» Леслі Мармон Сілко/ О.Шостак// Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб.наук.праць. – К.: Університет «Україна», 2013. – Вип.28. – С. 295-311.
3. Шостак О. Кохання як імперський захват (на прикладі романів Н. Скотта Момадея «Дім створений із світанку» та «Трьохденний шлях» Джозефа Бойдена) / О.Шостак// Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. – К.: Університет «Україна», 2015. – Вип. 32. – С. 201-217.
4. Шостак О. Вчення про священне коло як шлях до подолання національного травматичного синдрому у творчості американських та канадських письменників індіанського походження/ О. Шостак// Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транс культурні виміри: зб. наук. праць. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. – С. 613-623.
5. Шостак О. Гендерна ідентичність корінних жителів Північної Америки/ О.Шостак// Наукові

- записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур: матеріали X міжнародної наукової конференції. (Острог, 18–19 травня 2017 року). – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2018. – Вип. 19. – С. 34-51.
6. Broker, Ignatia. Night Flying Woman. An Ojibway Narrative / Ignatia Broker. – St. Paul: Borealis Books, 1983. – 135 p.
7. Millett, K. Sexual Politics / K. Millett. – Garden City, NY: Doubleday Press, 1970. – 397 p.
8. Momaday, N.Scott. The House Made of Dawn :[novel] / N. Scott Momadey. – N.Y.: Harper&Row, 1968. – 212 p.
9. Silko, Leslie Marmon. Almanac of the Dead :[novel] / Leslie Marmon Silko. – N.Y.: Simon and Schuster, 1991. – 763 p.
10. Silko, Leslie Marmon Gardens in the Dunes/ Leslie Marmon Silko. - Scribner Paperback Fiction Published by Simon and Schuster, 1999. – 480 p.
11. Wheeler, Jordan. Brothers in Arms : [3 novellas] /. Jordan Wheeler – Winnipeg, Manitoba: Pemmican Publications, Inc.,1989. – 223 p.

REFERENCES

1. Homilko O. Fenomen tilesnosti: dys. ... Dokt. filosof. nauk: spets. 09.00.04 «Filosofs'ka antropolo-

hiya, filosofiya kul'tury» / O.Homilko. – K., 2007. – 438 s. (in Ukrainian).

2. Shostak O. Vtilenniya ideyi vseyednosti v romani «Sady v dyunakh» Lesli Marmon Silko / O.Shostak - K. : Universytet «Ukrayina», 2013. – Vyp.28. – S. 295-311. (in Ukrainian).
3. Shostak O. Kokhannya yak impers'kyk zakhvat (na prykladi romaniv N.Skotta Momadeya) / O.Shostak // Humanitarna osvita v tekhnichnykh navchal'nykh zakladakh: zb.nauk.prats'. – K. : Universytet «Ukrayina», 2015. - Vyp.32. – S. 201-217. (in Ukrainian).
4. Shostak O. Vchennya pro svyashchenni kolo yak shlyakh do podolannya natsional'noho travmatychnoho syndromu v tvorchosti amerykans'kykh ta kanads'kykh pys'mennykiv indians'koho pokhodzhennya / O.Shostak Literaturnyy diskurs: trans kul'turni vymiry: zb.nauk.prats'. - K.: Vyd. tsentr KNLU, 2015. - S.613-623. (in Ukrainian).
5. Shostak O. Henderna identychnist' korinnykh zhyteliv Pivnichnoyi Ameryky / O.Shostak // Naukovi zapysy natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya». Seriya «Kul'turolohiya». Problemy kul'turnoyi identychnosti v sytuatsiyi suchasnoho dialohu kul'tur: materialy X Mizhnarodne naukova konferentsiya. (Ostroh, 18–19 travnya 2017 roku). – Ostroh: Vydavnytstvo Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya», 2018. - Vyp. 19. – S. 34-51. (in Ukrainian).

CORPOREALITY IN NATIVE AMERICAN NOVELS

Vira Bazova

lakshmi11@i.ua

Candidate of Sciences (Pedagogy), Associate Professor,
Department of Foreign Languages and Applied Linguistics,
National Aviation University

Abstract. *The paper analyzes various options for interpreting the concept of corporeality in the works by prominent Native American writers, in particular, N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, Ignatia Broker and Jordan Wheeler. The essence of the “corporeality” concept is revealed, scholarly discussions of this problem are analyzed. Gender relations and colonialism is not a new issue in modern literary criticism, since the conquered territories are often represented by a body of a conquered woman in the minds of the conquerors. The institutionalization of the patriarchy as a system of social control and social order in colonial studies is transformed from a low level of a family to the highest levels of society and is reflected in the whole system of social relations. Indian body as a rather exotic form of corporeality plays an important part in this case. Having studied the specifics of the corporeality concept use in the novels by these writers, it can be argued that this concept is divided into two components – the “body” itself as a physical object in space, and the perception of this body, which is a manifestation of the universal “corporeality” factoring in gender roles and sexuality in the context of the Indian cultural tradition. Usually a description of the body’s condition is the equivalent of human feelings in the novel tradition of indigenous writers.*

Key words: *N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, Ignatia Broker, Jordan Wheeler, corporeality, body, Native Americans.*

УДК 821.133.1:1] "17" (045)

ФРАНЦУЗЬКЕ ПРОСВІТНИЦТВО ТА КОНСТРУЮВАННЯ НОВОГО СВІТОГЛЯДУ

Тетяна Миколаївна Біляшевич

orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-7335-645x>

bilyashevych@gmail.com

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури
імені професора В. І. Фесенко

Київського національного лінгвістичного університету

Анотація. Запропонована стаття має оглядовий характер і спрямована на те, щоби допомогти українському читачеві краще зорієнтуватися у французькій культурі та літературі XVIII століття. На основі аналізу праць таких фахівців з історії, культури та літератури епохи французького Просвітництва, як Т. Адорно, М. Горькаймер, Р. Дарнтон, П. Лепан, Є. Розеншток-Хюссі, Ж. Старобінський, А. де Токвіль було виокремлено чотири світоглядні нововведення філософів. Відтак, з'ясовано, що Просвітники планомірно працювали над зміною світоглядної парадигми, запропонувавши по-новому подивитися зокрема на: 1) роль письменника у суспільстві, 2) епістемологічний порядок, 3) антропологічну модель, 4) релігію. Усі ці чинники сприяли секуляризації західної культури та поглибленню інтересу до матеріального вияву буття, зокрема до сфери тілесності.

Ключові слова: Просвітництво, Бомарше, Д'Аламбер, Дідро, епістемологія, антропологічна концепція, релігія.

Просвітницька інтелектуальна революція стала однією з ключових подій європейської історії. Вона створила основу для секуляризації західної культури та поглибила інтерес до матеріального виміру буття, зокрема до теми тілесності. З огляду на це у запропонованій розвідці поставлено мету окреслити декілька основних світоглядних зрушень, які би допомогли українському гуманітарію краще зорієнтуватися у культурі XVIII століття. Відтак, завданням статті є огляд чотирьох світоглядних новаторств епохи Просвітництва: 1) нової ролі письменника; 2) нового епістемологічного впорядкування світу; 3) нової концепції людини; 4) нової релігії.

Нова роль письменника: ангажованість. Література завжди відігравала важливу роль у Франції, підносячи країну на високий інтелектуальний та естетичний рівень. Письменники перебували у різних стосунках з владними структурами (згадаймо талановитого маргінала Франсуа Війона та поважного мера Мішеля де Монтеня), але навіть найбільш втаємничені в політичне життя не задавали тон у керівництві всієї держави.

У середині XVIII ст. відбувається небувале раніше піднесення статусу літераторів. Вони перетворилися, словами А. де Токвіля, на «головних державних людей країни» [10, с. 203]. Причиною

політичного злету письменників стала відсутність справжньої громадської активності та втрата довіри до існуючих владних інституцій. Політика централізації усунула практику управління державою через посередництво Генеральних Штатів та провінційних зборів. Продаж державних посад з метою збагачення королівської скарбниці призвів до появи невинуватого роздутого та неповороткого бюрократичного апарату з чималою кількістю непрофесійних людей. Відповідно, «місце, яке колись посідала аристократія в інтелектуальному керівництві, спорожніло, тож письменники могли його посісти на правах цілковитих господарів» [10, с. 209].

Таким чином літературна думка витворила паралельний світ, де панували свобода, розум, справедливість і природна доцільність. Цей уявний конструкт різко суперечив реальній суспільно-політичній ситуації Франції – з ізольованими та ворожими один до одного станами; із заплутаними, непослідовними законами й громіздкою державною системою; з невинуватими привілеями й несправедливо нарахованими податками, коли найбільше сплачували найбідніші тощо. Відтак, за політичне виховання французів узялися ті, хто не мали відповідних компетенцій та досвіду, а перебували у сфері чистої теорії. Для ефективного втілення абстрак-

тних ідей белетристів була потрібна політична воля державних фахівців, які би поступово й планомірно здійснювали реформи [10, с. 203–217]. Але історія склалася по-іншому: у революційному шалі зміни настали раптово, здійснювалися хаотично, забравши життя багатьох людей.

Нове впорядкування світу: «Енциклопедія». Просвітницький світогляд є продовженням механістичного бачення дійсності XVII ст. Відтак, людина і світ сприймаються як складний механізм, який, озброївшись розумом, можна описати, дослідити, розібрати на окремі деталі, знову скласти й навіть налаштувати на більш ефективну роботу.

XVIII ст. одержиме манією впорядкування та класифікації. Це період найрізноманітніших карт, реєстрів, статистик і розвідок. Людина намагається осягнути та опанувати усі виміри реальності. Так, композитор Жан-Філіп Рамо, досліджуючи теорію гармонії, математизує музику, прагнучи зробити з неї дедуктивну науку. Невпорядкованість сприймається як «зло, потворність, безумство, анархія» [8, с. 295].

Просвітницьке прагнення до впорядкування увінчує «Енциклопедія» Дідро й Д'Аламбера. Цей грандіозний проект тривав більше двадцяти років (1750–1772 рр.), об'єднав зусилля багатьох мислителів і вилився у сімнадцять томів *in folio* та більше ніж сімдесят тисяч статей. «Енциклопедія, або тлумачний словник науки, мистецтва й ремесел» став першою спробою французів звести в один компендіум усе доступне знання – від сірника та штопора до віршових розмірів та організації всесвіту. Звичайно, французькі інтелектуали XVIII ст. не були першими у цьому намаганні систематизувати знання. Їм передували Рамус, Бекон, Алстед, Коменський, Ляйбніц та Чемберс. Більш того, французький енциклопедичний проект розпочинався скромною спробою перекласти англomовну «Циклопедію» Чемберса (1728) [8, с. 306]. Чому ж з-поміж цілої низки енциклопедичних напрацювань саме доробок Дідро й Д'Аламбера створив такий ажіотаж у XVIII ст.? Відповідь на це запитання пов'язана з тим, що французькі енциклопедисти змінили структуру сприйняття дійсності та людини.

Зрозуміло, що спосіб подачі інформації містить певний ідеологічний імператив, що формує потрібні смисли у свідомості реципієнтів. Дідро і Д'Аламбер, запропонувавши свою епістемологіч-

ну схему, сприяли створенню нової світоглядної системи координат.

Відомо, що термін «енциклопедія», походить від грецького слова «коло» і означає «взаємозв'язок знань», адже, на відміну від простого словника, енциклопедія пропонує цілісну систему – коло знань. У своїх вступних статтях Дідро і Д'Аламбер унаочнюють ідею єдності за допомогою метафор карти та дерева, визначаючи «Енциклопедію» як «різновид карти земних півкуль, що має показувати головні країни, їхнє розташування та взаємну залежність і лінією окреслити шлях, що їх пов'язує; шлях, помережений безліччю перешкод, які відомі лише мешканцям або мандрівникам цього краю і які можна було би вказати тільки на спеціальних, дуже детальних картах. Цими спеціальними картами будуть різноманітні статті нашої «Енциклопедії», а дерево або наочна система – картою земної кулі» [4]. Енциклопедисти, у свій спосіб картографуючи знання, створюють для дійсності новий порядок. При цьому Д'Аламбер відверто зізнається у довільності запропонованої моделі, адже вона залежить від «розташування точки зору географа, який створює карту» [4].

Окрім образу карти, філософи використовують рослинну метафорику – образ «генеалогічного дерева усіх наук і всіх мистецтв, яке вказує на походження кожної гілки наших знань; зв'язок, який вони мають між собою та спільним стовбуром» [6]. Крона цього енциклопедичного дерева структурується на основі трьох базових властивостей свідомості – пам'яті, розуму та уяви. Здатність пам'ятати породжує історію, спроможність розуміти – філософію, а змога уявляти – поезію. Історія, філософія та поезія, у свою чергу, діляться на більш конкретні галузі науки й мистецтва [6].

До метафори дерева і структурування знання залежно від властивостей свідомості вдавалися свого часу Френсіс Бекон у праці «Про достоїнство і примноження наук», і Ефраїм Чемберс у своїй «Циклопедії» (1728). Однак – на відміну від британських вчених, які у своїх енциклопедичних деревах значне місце відводили науці про Бога – французи зруйнували стару епістемологічну схему, відмежувавши царину пізнаваного від непізнаваного. Те, що людина не здатна осягнути за допомогою відчуттів або розуму, вони винесли на маргінеси. В інтерпретації енциклопедистів філософія з простої гілки перетворилася на потужний стовбур. Натомість теологія – колишня цариця

наук – стала скромним відгалуженням філософського знання поруч з такими сумнівними дисциплінами, як «вчення про злі й добрі духи», «віщування», «чорна магія». Дискредитація теології та релігії відбувалася також через такі, здавалося би, дрібниці, як перехресні посилання: приміром, статті про святі дари, причастя та вівтар покликувалися на статтю про антропофагію, або людожерство. Так, у своєму епістемологічному проекті французькі інтелектуали, словами Р. Дарнтонна, «підстригли» традиційне дерево знання [5, с. 191]. Вони максимально редукували теологію, підпорядкувавши її філософії: «Філософія, яка формує панівні смаки нашого століття, своїм поступом, який вона здійснює серед нас, здається, хоче надолужити час, який вона втратила, і помститися за ту зневагу, яку їй виявили наші отці» [4].

Здійснена французькими енциклопедистами «алфавітна революція» [8, с. 295] підготувала світоглядну основу для суспільно-політичної Революції 1789 року, коли було покладено край старому порядку: зникли традиційні політичні інституції та суспільна ієрархія; змінено закони, звичаї, мораль; перекроєно карти Європи загалом й Франції зокрема; внесено зміни у мову, календар, систему вимірювання країни [9, с. 126–256].

Нова концепція людини. Просвітники пропонують нову антропологічну модель. На відміну від біблійного бачення людини як створіння, зіпсутого гріхом, філософи XVIII ст. інтерпретують природу людини позитивно: вона хоч і спотворена цивілізацією, але у природних умовах здатна віднайти свою аргіогі прекрасну сутність.

Нова релігія. Суть Просвітництва пов'язана з емансипацією людського розуму від релігійних уявлень, які просвітники ототожнювали з міфом. У XVIII столітті французькі інтелектуали рішуче взяли за «розчаклування світу» [7, с. 1], підпорядковуючи сферу ірраціонального суворому контролю розуму. В осяяному розумом світі, звільненому від породжених анімістичними проекціями міфологічних забобонів, мала би запанувати остаточна істина. Однак «діалектика Просвітництва» полягає в тому, що у своїй боротьбі з міфом воно саме перетворюється на міф: «Міфологія сама розпочала процес безкінечного просвітництва, під час якого певний теоретичний погляд неминує знову й знову підлягає нищівній критиці, що виставляє його як певне вірування, аж до того, що поняття духу, істини і навіть просвітництва самі стають частинами царини анімістичного

чаклунства. <...> Подібно тому, як міфи вже здійснюють просвітництво, Просвітництво кожним своїм кроком втягується усе глибше у міфологію» [7, с. 7–8]. Оскільки основна функція міфу полягає в «усуненні незбагнених подій, нерозв'язаних колізій, що виходять за межі незмінного соціального й космічного ладу», в «перетворенні хаосу в космос», у поясненні людині її самої та навколишнього світу [1, с. 169–170], то Просвітництво у своїй претензії на знання остаточної істини перетворюється на міф. Відтак «прогрес обертається на регрес» [7, с. XVIII], і просвітницький світогляд повертається до давніх міфологічних конструктів, зокрема до солярного міфу.

Сам термін «Просвітництво» передає ключовий код світогляду XVIII ст. – ідею тріумфу світла та нового народження. «Метафори світла, що перемагає темряву, життя, що відроджується з надр смерті, світу, що повернувся до вихідної точки, – ось образи, які широко розповсюджені напередодні 1789 року. Це елементарні метафори, позачасові антитези, з давніх-давен наділені релігійним смислом, але революційна епоха наче відчуває до них особливу пристрасть» [2, с. 374]. Для безперешкодного розповсюдження цього світла необхідно було розчистити територію, усунувши соціальні перегородки, які структурували суспільство старого порядку, перетворивши його на «однорідний безмежний простір, відкрите поле, по якому світло розуму й права поширяться у всіх напрямках» [2, с. 377]. Французька революція сприймається як руйнівний акт, після якого непрохідна темрява має, нарешті, змінитися світлом нового життя.

Відтак, у текстах XVIII ст. активно фігурують образи сонця, світла, вогню, що символізують розум, який пронизує пільму упереджень і забобонів. Приміром, П. Бомарше у відомій трилогії про Фігаро характеризує свого винахідливого протагоніста як «сонце, що обертається, як колесо, й своїми іскрами обпалює всім рукави» [3, с. 124]. У п'єсі «Севільський цирульник, або марна обережність» (1775) уся енергія невгамовного слуги скерована на те, щоби допомогти графу Альмавіва здобути прекрасну Розіну, яку силоміць переховує літній Бартоло в надії стати чоловіком юної красуні. Егоїстичне бажання старого лікаря протистоїть взаємному й щирому коханню молодих Розіни та Альмавіва. Якщо протягом усієї п'єси авторитарний Бартоло постійно зачиняє вікна, двері, решітки помешкання, де перебуває юна полонянка, то хитромудрий Фігаро, навпаки, наполегливо їх від-

чиняє. Цим жестом герой-«сонце» втілює просвітницьку ідею усунення перегородок, які насаджують можновладний порядок, обмежуючи природні права інших.

У комедії «Безумний день, або весілля Фігаро» (1778) граф Альмавіва перебирає на себе тиранічну роль Бартоло й намагається створити перепону в стосунках між Фігаро та його нареченою Сюзанною, користуючись ганебним середньовічним правом феодала на першу шлюбну ніч зі своєю служницею. Заплутана інтрига з численними перевдяганнями, ситуаціями *qui pro quo* та інверсіями врешті-решт закінчується щасливим кінцем. Фігаро відстоює своє законне право на володіння всупереч зазіханням сеньйора. Твір набув широкого резонансу, був заборонений, а його автора особистим наказом короля ув'язнено у Бастилії. Як ж причина скандальності «Весілля Фігаро»? Відповідь полягає в тому, що в цій п'єсі стосунки слуги та його господаря представлено в новому світлі.

Образ слуги увійшов у літературу ще з античних часів. Його попередник – раб – був абсолютною власністю свого господаря і фігурував ще в аттичній комедії Аристофана. У латинській комедії Плавта і Теренція уже з'являється слуга, який, на відміну від раба, є юридично вільним, але так само позбавлений матеріальних ресурсів, а отже, повністю залежить від свого пана: він живе у нього і за свою службу отримує платню. Попри своє підлегле соціальне становище, слуга нерідко стає найближчою довіреною особою свого пана чи пані. У його присутності господарі розкривають найпотаємніші глибини своєї натури. Так, справжні почуття Дон Жуана з однойменної п'єси Мольєра знає лише його слуга Станарель, про кохання графа Альмавіва до Розіни відомо лише Фігаро, у внутрішнє життя графині втаємничена тільки її вірна Сюзанна.

Новаторська інтерпретація образу слуги у комедії «Весілля Фігаро» полягає в тому, що слуга перестає асоціюватися виключно з функцією залежного служіння, він перетворюється на справжнього героя, набуваючи рис вільної особистості, яка боронить свою жінку й своє сімейне щастя. Більш того, вперше слуга захищає не тільки свій особистий інтерес, а й права свого класу. П. Бомарше, виходець із родини годинникаря, наділяє свого Фігаро голосом, здатним влучно й лаконічно передати становище й настрої людей третього стану. Герой, озвучуючи колективне несвідоме значної частини суспільства, перетво-

рюється на образ-міф. Відтак, у комедії особистий конфлікт набуває розміру соціального, відображаючи суспільно-політичні настрої у передреволюційній Франції.

У комедії «Весілля Фігаро» образ вогню також пов'язаний зі святом, там фігурує такий персонаж, як наївний запальовач феєрверків. Однак у післяреволюційному, сповненому злетів і падінь суспільстві комічна тема перевдягання героїв (служниці Сюзанни – в одяг графині, графині – в одяг служниці, паж Керубіна – у селянку) набуде трагічного звучання.

Остання п'єса трилогії про Фігаро – «Злочинна мати» (1792) є післяреволюційним переосмисленням солярного міфу. У п'єсі вже немолоде подружжя Альмавіва роз'єднане наслідками адюльтеру. Розіна народила свого молодшого сина від паж Керубіно. Її чоловік теж має позашлюбну доньку Флорестіну. Подружжя хоч і живе разом, але давно роз'єднано цими обманами. Цим користує «хитрий ірландець» [3, с. 254] Бежearс, який, як Тартюф, втерся у довіру до господаря і планує нажитися на сімейній трагедії. Якби не спритний і відданий Фігаро, родина Альмавіва залишилася би ні з чим. У післяреволюційній Франції, яка, як каже Фігаро, «перевернута з ніг на голову» [3, с. 254–255] світло і вогонь вже асоціюється із загрозою: «жахливе світло» [3, с. 274], «фатальне світло» [3, с. 283], «якийсь демон роздмухує тут секретний вогонь» [3, с. 282]. Цим демоном у тексті постає Бежearс, він пов'язаний з вогнем, оскільки, щоби замести свої сліди, змушує графиню спалити свої особисті папери: «Це – концентроване пекло, таке, яке його змалював Мільтон <...>. Оноре Бежearс – диявол, якого юдеї називали *Легион* <...>. Доктор усього лицемірства! Справжній пекельний Тартюф!» [3, с. 292]. У п'єсі вогонь пов'язаний уже не з просвітленням, а з хаосом і деструкцією. Таким чином, трилогія Бомарше про Фігаро показує динаміку образу світла: у сповнений ілюзій дореволюційний час світло сприймалося як абсолютне благо, натомість після Революції воно асоціюється з некерованою руйнівною стихією.

Отже, аналіз досліджень Теодора Адорно, Макса Горкгаймера, Р. Дарнтон, П. Лепана, С. Розеншток-Хюссі, Ж. Старобінського та А. де Токвіля дозволив виокремити чотири світоглядні новаторства XVIII століття. Просвітництво по-новому осмислює образ людини та роль письменника у суспільстві, пропонує нове епістемо-

логічне впорядкування світу. По-перше, письменники набули безпрецедентний кредит соціальної довіри й почали впливати на політичне життя всієї Франції. По-друге, літератори змінили традиційний епістемологічний порядок. В «Енциклопедії» Д'Аламбера й Дідро філософія повністю підпорядкувала собі теологію, відсунувши її на маргінеси «дерева знання». По-третє, Просвітництво

відмовляється від християнського вчення про первородний гріх, наділяючи людську природу невинністю. По-четверте, просвітники, прагнучи «розчаклувати світ» від міфологічних уявлень, самі відроджують давні міфологеми, зокрема солярний міф. Усі ці новаторства покликані укорінити людину в земний, тілесний вимір буття, усунувши зв'язок зі сферою трансцендентного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2006. – 407 с.
2. Старобинский Ж. 1789 год: эмблематика разума / Поэзия и знание: История литературы и культуры. – Т. 2 / Пер. с франц. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 357–500.
3. Beaumarchais. Théâtre: Le Barbier de Séville – Le Mariage de Figaro – La Mère coupable. – P.: GF Flammarion, 2015. – 320 p.
4. D'Alembert, Jean. Discours préliminaire / Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Texte établi par D'Alembert, Diderot, 1751. – Tome 1. – p. I–XLV. Режим доступу від 26.07.2019: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/Discours_pr%C3%A9liminaire
5. Darnton, Robert. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. – New York: Basic Books, 2009. – 320 p.

REFERENCES

1. Meletinskii, Eleazar. Poetika mifa. [The Poetics of Myth]. Moskva, 2006, 407 p. (in Russian).
2. Starobinski, Jean. 1789 God: Emblematika razuma [1789: The Emblems of Reason]. In: Starobinski, Jean. Poeziia i Znaniie: Istoriia Literaturny i Kultury [The Poetry and Knowledge: History of Literature and Culture]. T. 2. Moskva, 2002, pp. 357–500. (in Russian).
3. Beaumarchais. Théâtre: Le Barbier de Séville – Le Mariage de Figaro – La Mère coupable. – Paris, 2015, 320 p.
4. D'Alembert, Jean. Discours préliminaire / Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Texte établi par D'Alembert, Diderot, 1751. – Tome 1. – p. I–XLV. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/Discours_pr%C3%A9liminaire (accessed 26 July 2019).

6. Didrot, Denis. Prospectus. Режим доступу від 26.07.2019: [https://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_\(Diderot\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_(Diderot))
7. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments. – Stanford, California: Stanford University Press, 2002. – 284 p.
8. Lepape, Pierre. Le Pays de la littérature. – P.: Seuil, 2007. – 732 p.
9. Rosenstock-Huessy, Eugen. Out of Revolution: Autobiography of Western Man. – Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers, 2013. – 856 p.
10. Tocqueville, Alexis, de. L'Ancien Régime et la Révolution. / Tocqueville, Alexis, de Oeuvres complètes. – Volume IV. – Paris, 1866. – 446 p. Режим доступу від 26.07.2019: <https://oll.libertyfund.org/titles/tocqueville-l-ancien-regime-et-la-revolution-7th-ed-1866>

5. Darnton, Robert. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. – New York, 2009. – 320 p.
6. Diderot, Denis. Prospectus. Available at: [https://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_\(Diderot\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_(Diderot)) (accessed 26 July 2019).
7. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments. – Stanford, California, 2002. – 284 p.
8. Lepape, Pierre. Le Pays de la littérature. – Paris, 2007. – 732 p.
9. Rosenstock-Huessy, Eugen. Out of Revolution: Autobiography of Western Man. – Eugene, OR, 2013. – 856 p.
10. Tocqueville, Alexis, de. L'Ancien Régime et la Révolution. / Tocqueville, Alexis, de Oeuvres complètes. – Volume IV. – P.: Michel Lévy Frères, 1866. – 446 p. Available at: <https://oll.libertyfund.org/titles/tocqueville-l-ancien-regime-et-la-revolution-7th-ed-1866> (accessed 26 July 2019).

THE FRENCH ENLIGHTENMENT AND THE CONSTRUCTION OF A NEW WORLDVIEW

Tetiana Bilyashevych

orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-7335-645x>

bilyashevych@gmail.com

PhD, Associate Professor, Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The article is aimed at enhancing Ukrainian readers' understanding of the French culture and literature of the 18th century. It sets out to review four worldview innovations dating back to the period of Enlightenment. Based on the analysis of the works by Theodor Adorno, Max Horkheimer, Robert Darnton, Pierre Lepape, Eugen Rosenstock-Huessy, Jean Starobinski, Alexis de Tocqueville, the paper focuses on 1) a new role of the author; 2) a new epistemological order; 3) a new anthropological model, and 4) a new religion. These four items were forging a new political and philosophical mindset in a systematical and radical way. First of all, the social credibility of the writers increased so much that they became intellectual rulers in France and influenced the political life of the whole country. Secondly, the Philosophers changed the traditional epistemological order through the Encyclopedia of Denis Diderot and Jean D'Alembert. In the French Encyclopedia, for the first time, Theology was marginalized and totally subordinated to Philosophy. Thirdly, the Enlightenment proposed a new perspective on human nature. Henceforth it was not corrupted by original sin, as it was seen in the Christian tradition. The Philosophers insisted that human nature was innocent. Finally, the 18th century pretending to produce the "disenchantment of the world" became a myth by itself. In particular, possessed by the pathos of the light of reason, the Enlightenment regenerated the solar myth. The dynamic of the image of the light before and after the Great Revolution is analyzed on the material of the Figaro trilogy by Beaumarchais. The above-mentioned ideas – about a new role of the author, a new human nature, a new epistemological order and a new religion – led to the secularization of the Western culture in the 18th century and caused the intensification of interest in the material dimension of human existence, specifically the corporeal sphere.*

Key words: *Enlightenment, Beaumarchais, D'Alembert, Diderot, epistemology, anthropological conception, religion.*

ДІВОЧА КОСА ЯК МАРКЕР ЦНОТЛИВОСТІ (за матеріалами українських народних пісень про кохання)

Ірина Бокало

Відокремлений підрозділ Національного університету біоресурсів і природокористування України «Ірпінський економічний коледж»

Українці кінця XIX – початку XX століття дуже прискіпливо ставилися до сфери інтимного, особливо важливою була дівоча цнотливість. Українські народні пісні про кохання зберегли у собі чимало відомостей, які стосувалися цього аспекту дівочого тіла. Особливим маркером, який свідчив про дотримання тілесної чистоти, незайманості, у народних піснях про кохання виступає дівоча коса. Стан дівочої зачіски (заплетена – розплетена) у народній пісенності символізував інтимне життя дівчини (цнотливість чи її втрату).

Ключові слова: українські народні пісні про кохання, символ, епітет, дівоча цнотливість (невинність), моральна норма.

Украинцы конца XIX – начала XX столетия очень внимательно относились к сфере интимного, особенно важной была девичья невинность. Украинские народные песни о любви сохранили в своих текстах много известий, которые касались этого аспекта тела девушки. Особенным маркером, свидетельствующим о целомудренности девушки, у народных песнях о любви есть девичья коса. Состояние девичьей прически (заплетенная – расплетенная) в народных песнях символизирует интимную жизнь девушки (целомудренность или потерю девичьей чести).

Ключевые слова: украинские народные песни о любви, символ, эпитет, девичья целомудренность, моральная норма.

The maiden's braid as a marker of virginity (based on Ukrainian folk love songs)

In the late XIX and early XX centuries Ukrainians were very picky with the intimate sphere, especially the maiden's chastity. Ukrainian folk love songs kept a lot of information which were related to this aspect of the maiden's body. A special marker, which testified to the observance of bodily purity, virginity, in the folk love songs, was the maiden's braid. In folk songs the state of the maiden's hairstyle (braided - unbraided) symbolized the intimate life of the girl (chastity or its loss).

Key words: Ukrainian folk love songs, symbol, epithet, maiden's chastity (innocence), moral norm.

Еталон краси дівчини є національно зумовленим, у ньому проявляються погляди українця на зовнішню красу та її ідеал. Традиційні уявлення українців про красу і привабливість дівчини відповідали антропологічному стандарту, що знайшло своє відображення у народних піснях про кохання. Бажаними, позитивними епітетами, якими наділяли дівчат, найуживаніші у народній пісенності були такі: *гарна, вродлива, красна, гожа, хороша, чорнява/русява*. Наявність заплетеної коси у дівчини, прикрашеної переважно вінком, є одним із найбільш поширених маркерів дівочої цнотливості, недоторканності, що відповідало національним стандартам морально-етичних норм українців.

Більшість дослідників української культури зазначають, що ідеальні риси обличчя, волосся описані у народних піснях про кохання, співвіднесені з антропологічним стандартом. Цікаві відомості про ідеал краси зафіксував М. Дикарев на Вороніжчині: «Красиві ті, що очі чорні, рот маненький, ніс кирпатий, по зросту щоб ни здо-

рові і ни малі, щоб і ни товсті, волосся чорни, на обличу круглолиці і білолиці» [8, с. 444]. Отже, класичний колір волосся українців, як хлопців, так і дівчат, – це чорний або русавий. За спостереженнями дослідників, у гірській частині України існував трохи інший ідеал дівчини стосовно її фізичних даних. Красунею тут вважали переважно білявок [5, с. 177], що підтверджують і народні пісні про кохання, записані у цих регіонах: «*Сам в край повандрую аж на Буковину, На кого я, товаришу, лишу білявину?*» [2, с. 122]. Однак «білявина» нерідко тут означає загальне поняття дівчини і включає в себе її вроду.

Поняття дівочої краси було складним і неоднозначним. З одного боку, воно включало диференціальні ознаки дівчини, готової до заміжжя. З іншого – безпосередньо у ритуальній практиці дівоча краса була матеріально втілена у різних предметах, що виступали як обрядові атрибути. Ці речі символізували і саму наречену, і віковий статус дорослої дівчини, і її період життя, й окре-

мі характеристики, властиві як у порі дівочості, так і засватаній дівчині. Головною ознакою дозрілості дівчини, було довге волосся, відповідно і довга коса. Це неодмінний атрибут дівчини у традиційній культурі українців. Зачіска і головний убір були тими двома важливими елементами, які насамперед вказували на вік (дівчина/жінка) і на готовність дівчини до шлюбу [15, с. 27]. Коси плели по-різному, часто в них вплітали кольорові стрічки, букетики квітів тощо.

Дівоча коса була не лише зовнішнім маркером віку і соціального статусу, а й мала величезне символічне навантаження, адже ритуали, пов'язані із дівочою косою, виконували під час весілля (розплітання/заплітання коси, вплітання весільного вінка, покривання голови/відрізання коси), а також під час покривання покривки на знак переходу дівчини у статус покритої жінки. Детальних описів коси у народних піснях про кохання мало, частими є тільки сталі епітети *руса (жовта, довга) коса, коса до пояса*. В основному образ дівочої коси у народних піснях символізує дівочтво і невинність, відповідно і всі ритуальні дії з косою (розплітання, заплітання, розчісування тощо) мають відтінок ритуального значення.

У піснях про кохання коса вказує на дівочий стан: росте коса – дівчина залишається неодруженою. Вона не приймає пропозицій парубка, тобто ще залишається у батьківському домі, і відмовляє йому так: *«Я твоя не буду. Росте коса до пояса, – гуляти я буду»* [6, с. 213].

Безтурботне життя у домі батьків залишається для дівчини періодом, коли вона *«гребінчиком русу косу чесала»* [23, с. 349]. Розчісування коси у ліричних піснях символізує підготовку дівчини до заміжжя, а демонстрація коси є засобом приваблення парубка: *«Розчешу я русу косу восени, Щоб до мене жвавий хлопець приходив, Срібла, злата приносив»* [23, с. 7]. Два маркери (пора – осінь, подарунки парубка) конкретизують бажання дівчини привернути увагу до себе, утворити пару. Розчісування коси восени є своєрідною демонстрацією готовності до шлюбу дівчини, а також того, що дівчина ще не засватана і хоче привабити хлопця, адже саме осінь є найсприятливішою порою сватань і весіль.

Мотив розчісування коси для демонстрації готовності до шлюбу трапляється часто у різних тематичних групах цього жанру. Наприклад, дівчина утікає від мачухи на вечорниці, ховається в терновий кущ, де її коса й розчісується: *«А я, молодая, та й догадалась, Та в колючий терен*

та заховалась; Ой там моя коса та розчесалась. Та нехай моя коса по терночку має, Та нехай моя краса з дівочками гуляє» [21, с. 32]. Терен у цьому випадку – символ дівочої неприступності, чесності, невідкупності. Дівчина заховався у «колючий терен» – значить має намір продовжити своє дівування і надалі розчісувати косу й гуляти зі своїми подругами [9, с. 592-593].

Хлопець шукає дівчину (метафорично зображені образи голуба і голубки) і просить допомоги буйних вітрів, які описують знайдену дівчину так: *«Сидить вона меж горами З сизими орлами; Розчешує русу косу Білими руками»* [23, с. 174]; *«Ой сидить же над водою, Вмивалась сльозою; Та втиралась сивая голубка Русою косою. Рости, косо, до пояса, Як у саду вишня, Моли Бога, батьків сину, Щоб за тебе вийшла»* [23, с. 174]. У цих наведених текстах зображено порушення морально-етичних норм: у першому випадку коса, що розчісується об терен, є свідченням важкої долі дівчини, яка через мачуху не може повноцінно проводити дозвілля; у другому – дівчина розчісує косу білими руками, сидить над водою – отже, перебуває поза доступним парубкові простором; у третьому варіанті вона сидить над водою і спостерігає, як плине вода, значить, не має з ким розділити кохання, самотня. Мила сидить між горами, які у народних піснях символізують далекий і важкий шлях, а також тугу і печаль [9, с. 144], що вказує на недосяжність, недоступність хлопця. Заклики до коси, згадки про сивих орлів (метафорично – інших хлопців) свідчать про те, що дівчина не відповідає взаємністю на почуття парубка, не планує з ним подальшого спільного життя. Саме ці образи дозволили П.Чубинському віднести два останні варіанти пісні до тематичної групи «Відсутність взаємності».

Поширеними є мотиви суму дівчат за косою, закликання до неї рости ще довше. Це найчастіше трапляється у піснях про дівчину, яку віддають заміж за нелюбого їй парубка: *«Рости, косо, до пояса, Я буду кохати! Достанеться дуракові Руки потирати»* [6, с. 214]. Дівчина сподівається, що цього не станеться, і вона все ж дочекається, поки її посватає обранець. Нелюб хвалиться, що дівчина стане його дружиною, тоді буде *«руса коса в мене під ногою»* [6, с. 233].

За головним убором розмежовувався соціальний і родинний статус дівчини і жінки. Цьому елементові одягового комплексу належить першість у визначенні, чи заміжня жінка, чи має вона вже дітей тощо. Сховане жіноче волосся засвідчує схо-

вану і впорядковану сексуальну силу жінки [15, с. 31], відповідно й зображення упорядкованої дівочої зачіски є метафорою упорядкованого інтимного життя дівчини. Тезу можна проілюструвати прикладами порушення цієї норми, які найчастіше зафіксовані у баладах і піснях про кохання, у яких йдеться про дошлюбні інтимні стосунки. Такі мотиви поширені по всій Україні. Дівчина народжує дитину, вирішує її втопити (пустити на воду), але рибалки вчасно рятують дитя, приносять його «на казенний двір» або в інше місце, де має відбутися перевірка красунь. Цей захід у пісні описано так: «*Всі дівочки, як квіточки, перед пана ішли, Вна си кожда на голові по вінкові несли. Лиш молода Катеринка ззаду поступала Та й на свої головочці вна вінка ни мала*» [25, с. 173].

К.Квітка досліджує мотив *вінка не несе* (у цій пісні *вінка не мала*) і доводить думку, що ці пісні мають здебільшого трагічну розв'язку і притикають до міжнародної теми [14, с. 78]. У цьому тексті вдало проілюстровано силу дії морально-етичної норми про можливість носити вінок тільки дівчатам, тому навіть величезний сором і страх перед покаранням не можуть примусити дівчину одягнути вінок. У варіанті пісні з Полтавщини вжито цікаву деталь: усі «почесані дівчата» з вінками, а одна «нечесана» без вінка [17, с. 120]. Протиставлення почесані/нечесана відповідає коду з вінком/без вінка, а значення цих кодів однакове і виявляється у протиставленні: «чесні» дівчата – дівчина, яка втратила цноту. Зневажання норм етики й народної моралі молоддю завжди засуджувалися й каралися. Особливо суворим було відношення громади до дівчат, які відступили від узвичаєних традицій моралі. Глум над тими, що не доносили вінця, і над їхніми батьками найдошкульніше виражався у весільних піснях [5, с. 176].

Розпущена коса може символізувати також стан тривоги, збентеження дівчини, глибоких її переживань. Дівчина розплітає косу в надії знайти правильний вихід із ситуації, коли полюбила одруженого чоловіка. Коли вона дізнається про те, що її залицяльник одружений, має дітей, то впадає в розпач. Метафорично коса як знак упорядкованості розпускається, руйнується, так само як руйнуються стосунки дівчини з тим, хто її обманював, упорядкованість її духовного світу порушується: «*Ой чи ж то трави, чиї то покоси, Чия ж то дівчина розпустила коси? Коси розпустила, по плечахпустила: Ой Боже [ж] мій, Боже, що я наробила?*» [20, с. 317].

Особливого символічного значення набувають у піснях про кохання мотиви про покривання коси, адже вони суголосні із весільним ритуалом покривання нареченої – введення її в статус жінки. Одна з найвищих чеснот людини – вірність, зокрема у коханні – описується у піснях про кохання як відмова від покривання голови. Дівчина розуміє, що батьки хлопця не радять йому свататися до бідної дівчини. Тому вона не дорікає йому тим, ставиться до цього з розумінням, хоча сама присягає парубкові на довічну вірність: «*Я ж не буду, козаченьку, Коси покривать: Поцілуєш хоч неживу, Як будуть ховать*» [6, с. 217].

Проте приклади зображення вірності існують поряд із такими, що позначені гіркотою розлуки, причому часто зрада відбувається між парубком і дівчиною взаємно. Козак їде на Україну, щоб там оженився, покинувши свою милу, але повертається «не оженяний»; з докором питає дівчину, чому та вийшла заміж за другого, а не чекала його, «чорнявого кучерявого». Дівчина з сумом пояснює свій вчинок: «*Як же мені тебе ждати Чорнявого кучерявого, Коли моя руса коса І не мита, і не чесана? Розчешу я русу косу То щіткою, то гребінкою, Лучче було дівчиною, Як тепера під наміткою*» [6, с. 681]. Немита і нечесана коса виступає символом невпорядкованого нещасливого особистого життя дівчини, і хоча вона й шкодує про своє заміжжя («*лучче було дівчиною*»), та пропри все у цій ситуації відчувається впевненіше одруженою, ніж в очікуванні зрадливого милого.

Обряд покривання голови відбувався з деякими видозмінами для «чесних» і «нечесних» наречених. У ліричних піснях про кохання покривання коси дівчат, які втратили «віночок», описано з сумом: «*Не жаль ми вінка, жаль дивної речі, Розпустила косу – устелила плечі. Косу розпустила, поясом прикрила, За нелюба пішла, жалю наробила*» [23, с. 245]. Трагізм ситуації доповнюється ще й тим, що нареченими таких дівчат стають часто нелюби. Дівчина, що втратила свою «честь», фактично залишалася безправною, тому змушена була погоджуватися на шлюб із тим, хто хотів покрити її неславу, тобто одружитися з нею (і часто стати батьком майбутньої дитини).

Метафорично зафіксований у народних піснях про кохання стан переходу з однієї соціально-вікової категорії в іншу за допомогою образу коси. Цей лімінальний стан пов'язаний із втратою коси – волосся. О. Івановська пояснює, що втрата волосся тотожна втраті права перебування у попередньому

статусі. У родинній обрядовості, ритуалах ініціального характеру (пострижини, перші заплітки, розчісування та «обтинання» коси наречених, передпологове розпускання коси, табу на розчісування та постриження волосся як складова жалоби за небіжчиком) цей мотив характеризує стан сепарації лімінальних осіб [12, с. 37]. Тобто фактично дівчина, яка позбувається своєї коси, перебуває у стані переходу із дівочтва у стан заміжжя.

З огляду цього особливої уваги потребує мотив розчісування коси і пускання волосся на Дунай: *«Тихо, тихо Дунай воду несе, А ще тихше дівка воду чеше. Що начеше, – то на Дунай несе, Що розпусне, – то на воду пусте»* [21, с. 277]. У цьому трагізмом позначеному мотиві йдеться про зражену дівчину. Вона відправляє свою косу (волосся) у «чужий» небажаний простір: *«Що начеше, то й на Дунай несе: пливи, косо, під темний луг просто»* [23, с. 342]. Фольклорист С.Росовецький зауважує, що людське волосся зберігало сакральний та небезпечний для власника характер: існувало табу на викидання вичесаного волосся, його слід було пускати «за водою». Вважалося, що волосся припливе до вирію, дівчина посилає його туди, де має знаходитися козак [22, с. 202]. Коса має пливати до козака (у деяких варіантах – це вдовин син), який зрадив дівчину (місце зради означене – у темному лузі) і покинув її.

Подібний мотив знаходимо й у весільній пісенності: *«Ой що начеше, на тихий Дунай несе... Ой пливи, косо, під свекрухин дім просто, Та й послухай, що свекруха говорить»* [1, с. 181]. Цю весільну пісню виконують під час розплітання коси і розчісування волосся. Тут дівчина просить, щоб коса пливла до дому її свекрухи, щоб довідатись, яке на неї чекає майбутнє, що про неї говорить свекруха. Волосся як вісник першим має перетнути между свого/чужого простору. Прощання з косою як ознакою дівочього стану у весільному обряді емоційно насичене. «Мотивема переходу часто зреалізовується у народному вербальному тексті через мотиви розплетення коси, чесання коси та пускання її по воді» [12, с. 37]. Ці два варіанти мотиву мають діаметрально протилежне символічне значення: весільна пісня по суті відображає морально-етичну норму прощання з косою, молода у цьому тексті постає зразком ідеальної нареченої; мотив пісні про кохання ілюструє ситуацію порушення традиційних заборон статевих дошлюбних стосунків, втрату цноти до весілля й очікування відповідного за це покарання. Спробу комплексно-

го аналізу однієї пісні – «Тихо, тихо Дунай воду несе» у записі С.В.Руданського у середині XIX ст. – здійснив фольклорист С.Росовецький [22], який композиційно розділяє пісню на ряд фрагментів, детально досліджує кожен з них. Фрагменти варто розшифровувати, на думку вченого, на двох рівнях коду – міфологічно-побутовому і родинно-обрядовому. У розвідці досліджено особливості поезики пісні, її художні засоби, римування, граматичний час, прийоми організації тексту, символіку, що дало підстави стверджувати, що цей твір «про романтику кохання і холоднечу егоїзму, оскільки в народній культурі прекрасне виступає етичним, а етичне – прекрасним, то в діалозі дівчини і козака побачимо протиставлення культури антикультурі» [22, с. 207].

Прикладом ритуального позбування волосся може слугувати і мотив весільної пісні, у якій дівчина пускає коси Дунаєм до батька «на розкоші»: *«Нехай батько турбує, Мені посад готує»* [1, с. 183]. Про дівчину у цій весільній пісні можна сказати тільки хороше: хоч вона одиначка, але заслуговує на добрий посад – *«шотири воли, дві корови»*, бо доносила вінка, а свої коси Дунаєм пускає до батька. На відміну від подібних варіантів пісень про кохання, цей мотив позбавлений негативного емоційного відтінку: дівчина перебуває у новому лісі (пор. нижче – у темному); вода каміння несе, але того, де сидить дівчина, не рушає, не зачіпає, отже, для дівчини час метафорично зупиняється, вона готова до виконання життєвої програми – стати дружиною; дівчина розчісує русу косу і пускає до батька «на розкоші», тобто до рідного дому, де батьки зрадіють появі цього символічного знака.

Цікавий різновид цього мотиву у пісні про кохання зафіксував на Бойківщині В. Сокіл. Основний акцент у пісні спрямовано на вік дівчини: *«Із темного ліса вода камінь несе, Сидит на нім дівка, жовту косу чеше. Чеше й она, чеше та й на Дунай мече: «Пльніт вы, волосы, кой вам прийшли часы»* [25, с. 293].

Уже зачин пісні насторожує: темний ліс як позначення «чужого», потенційно небезпечного світу; епітет *жовта* коса теж позначений негативом; метафору *«вода камінь несе»* можна трактувати як невпинно швидкий плин часу. Вся увага пісні зосереджена на часовому аспекті проблеми: вказівка пливати, бо прийшов вже час, є основною: шлюбний вік дівчини добігає кінця, а потенційного жениха у неї немає. Тому дівчина стурбована тим, що може залишитися «старою» дівкою. Прагнення виконати «генетичну програму роду» – одружитися

і мати дітей, стати повноправним членом колективу втілене у проханні перебратися через річку, яка у ліричних піснях означає перехід зі стану дівочтва до стану одружених. Дівчина просить перевізника перевезти її і навіть обіцяє заплатити йому вінком, але той відмовляється від такої пропозиції, просить Божої помочі для дівчини («*Де ся йти нагнала, Боже тя допровадь*»). Дівчина залишається самотньою, про що дуже шкодує: «*Партичку носила та все так казала: «Ти вінку, мій вінку, барва з тя обпала»* [25, с. 293]. Вінок, з якого барва обпала, – знебарвлений, отже, давно ношений, та стрічка (партичка) є суто дівочими прикрасами. Так поетичною іронією позначений час завершення найсприятливішої пори заміжжя через знебарвлення дівочих прикрас і втому їх носити. Вінок стає непридатним (зів'ялим) і тоді, коли дівчина виходить заміж: «*Гарний цей віночок, Що сплели дівчата. Сьогодні він гарний, А завтра зів'яне. Молода дівчина На рушничок стане*» [21, с. 315].

Вінок, який був неодмінним атрибутом дівчини, символізував не тільки її належність до відповідної соціовікової групи, а й незайманість, через що набув особливого символічного значення. «Барвінковий вінок мислиться теж як символ дівочої цноти. Вінок взагалі – це безконечник, символ круговороту сонця» [7, с. 18]. Образ дівчини у віночку – один з найяскравіших прикладів добропрекрасності українського фольклорного образу, що гармонійно поєднує у своєму змісті естетичне (вінок як прикраса) з етичним (вінок як дівоча честь) [3, с. 234]. Вінки плели із живих і штучно виготовлених квітів, трав, часом уплітали гілочки дерев, пир'я чи інші декоративні елементи. Окрім рослинних елементів, у вінку використовувалися оздоба з пташиного пир'я селезня, півня, павича. Таким чином, на думку О. Івановської, підкреслювалося бажання прийняти владу чоловіка з означеного тотему [12, с. 151].

У народних піснях про кохання безпосередніх описів самого вінка не знаходимо; крім сталого епітета «барвінковий», трапляються інші – зелений, «павляні», «з чистого злата, а хоть не злотий, то злотом надуваний» [23, с. 391] тощо. Логіку вибору саме барвінку як символу шлюбу М.Котляревський пояснив так: «У цьому символі ми повинні бачити високе розуміння наших предків про міцність і святість шлюбу: вони вибрали його символом рослину просту, не пишну, але нев'янучу і навіть більше – яка нагадує подобу небесної зірки» [16, с. 65]. Сам вінок у ліричних піснях, як уже зазначалося, набув надзвичайно

важливого символічного змісту – означав незайманість дівчини. Тому втрата вінка є метафоричним означенням втрати незайманості, дівочої честі.

Одним із найпоширеніших символів, яким в українських народних піснях про кохання позначають втрату дівочої цнотливості, що безпосередньо пов'язаний із волоссям, є втрата вінка. Вираз «втрата вінка» має кілька народнопоетичних синонімів – зрада, підмова: «*Гой ще не дійшли вишневого саду, А й зробили вже над дівчиною зраду*» [18, с. 86]; «*Ой, дівчино, дайся на підмову, То виведу з гаю на дорогу*» [19, с. 129].

Шкодуючи про вчинене, дівчата намагаються відшукати свій вінок, повернути його, але це, зрозуміло, неможливо. Ця незворотність підсилюється тим, що дівчина не знаходить помічників у пошуку втраченого вінка, тобто фактично вона вважається винною за скоєне: «– *Гулане, гулане, Де-сьте коні пасли? Згубила-м віночок, Ци-сьте ми ни найшли? – Ми коні ни пасли, Лишишь напавали, Два вінки павляні По морю плавали. – Гулане, гулане, Сідайте на коні, Їмайте віночки, Бо то вінки мої. На Дунай поплыли, Мы їх не їмили. Молода дівчино, Ни твої то были*» [25, с. 285].

Дівчина розуміє, що після порушення такої стратегічно важливої соціальної норми – втрати «вінка» – життя у шлюбі буде нелегким, адже вона вийшла заміж «нечесною», вона осоромила свій рід. З огляду на це, саме людський поговор і страх неслави був одним із вагомих факторів стримування дошлюбних статевих стосунків.

Про свою «нечесність» дівчата могли зізнаватися самотійно, хоча, за свідченням дослідників-етнологів, спритні дівчата могли вважатися «чесними» доти, доки їхні інтимні стосунки не набували розголосу або доки люди не дізнавалися про вагітність. Якщо цього не траплялося, то мали шанси вийти заміж «дівкою». Коли ж про втрату цнотливості ставало відомо, то дівчина зазнавала суспільного осуду і ганьби, переходила у статус покритки. Цікавим є приклад однієї з народних пісень про кохання, у якій зазначено, що рід дівчини може захистити зведену дівчину від громадського осуду, приховавши факт морального злочину: «*Ой смійся, хоть не смійся, ніхто не будет знати, Єсть у мене два братчика і ріденькая мати. Покриють неславу, як пожар отаву, – Ніхто не будет знати. Рости, коса, до пояса, я про то буду гуляти*» [24, с. 451]. У народній пісні маємо заклик до коси, прохання рости далі, що символізувало продовження перебування дівчини у статусі дівчини.

Традиційними для українського суспільства часто ставали ситуації, коли рід цурався зрадженої дівчини, адже відповідальність за недотримання чистоти лягала і на дівчину, і на її батьків (особливо матір). Крім того, цей вчинок був одним із найбільших морально-етичних порушень, через що і рід втрачав свій авторитет серед односельчан, що є причиною смутку: *«Ци легше ти, доню, кісочку чесати, Ци легше ти, доньо, дитя колысати? Ой Боже ж мій, Боже, що я ізробила, Всю-м свою родину разом засмутила. Засмутила-м маму, засмутила-м брата, Та й ци-м засмутила старийкого тата»* [25, с. 284]. У пісні протиставлено два статуси: неодруженої дівчини, яка чеше косу, і матері позашлюбної дитини, яка засмутила своїм вчинком весь рід. Образ коси у цьому тексті також свідчить про втрачену невинність дівчини.

На зведених дівчат, з якими не одружувалися їхні «звідники», очікувала доля покритки. Існували особливі звичаї покривання голови дівчині, яка втратила цноту, без шлюбу. «Покритка» («скритка», «накритка») – так у народі називали жінку, яка втратила дівочість поза шлюбом і якій, як заміжній жінці, покривали голову хусткою» [11, с. 190]. Покритка, звичайно, виключалась із дівочої громади, не мала права ходити з непокритою головою, в церкві стояти поруч із дівчатами. Вона продовжувала жити в домі своїх батьків, але над нею могли посміятися, при нагоді кинути докір, а іноді й поспівчувати [5, с. 179; 13, с. 89]. Почуття провини було настільки сильним, що навіть перед покриванням дівчина не могла собі дозволити стати в один ряд з дівчатами чи одягнути вінок: *«Я до дівок не потрібна, Я до вінка не способна»* [23, с. 335].

Одним із покарань покритки були дії, пов'язані із косою, волоссям: «Досить поширене було обстригання волосся (можливий зв'язок із повір'ям, за яким вагітна жінка, що підрізає коси, вкорочує дитині віку). Таку дівчину називали «строгою» або ж «покриткою», і вона, згідно зі звичаями, мала покривати голову («чесні дівчата» ходили із непокритою головою, прикрашеною вінком або стрічками). На Бойківщині, наприклад, побутував

звичай нечесній дівчині відрізати косу, водити по селу разом із хлопцем, який її звів. Потім розпусницю виставляли на «купу» – спеціально зроблений у центрі села кам'яний підмурівок. Найстаршому селянинові доручалося покрити її голову чорною хусткою. В деяких регіонах, на відміну від того, як при законному шлюбі, покритку пов'язували так, щоб її косу було видно з-під хустки» [10, с. 130]. Позначення, маркування такої дівчини в соціумі мало на меті не тільки покарання як пряму дію після порушення морально-етичної норми, а й здійснювалося також із профілактичною метою. «Обряд «покривання» мав на меті виховний та застережний ефект, спрямований на молодь, – на саму покритку, оскільки осуд громади випереджав народження дитини, і вона перебувала під пильною увагою своїх односельців, а це унеможлиблювало здійснення більших злочинів (приховування факту народження дитини, вбивство дитини)» [11, с. 190]. Покривання молодої під час весілля і покривання зведеної дівчини – функціонально однакові ритуали, проте покритка, як зауважив В. Гнатюк «дійшла до нього не тим самим шляхом, що молода, – як пісня говорить: *«Ти, дівчино, ні дівка, ні жінка, Бо с не мала на голові вінка»* [4, с. 308].

Отже, народні пісні про кохання зберегли у собі чимало вказівок на одну із найважливіших констант нації: дотримання дівочої незайманості, що фактично означало відсутність дошлюбних статевих стосунків, адже з цим пов'язаний ряд вірувань та уявлень щодо продовження роду. Коса як незмінний атрибут дівчини у піснях про кохання набула символічного сенсу: поява заплетеної коси означала дівочу незайманість, невинність, тоді як розпущена коса, втрачене волосся символізували невпорядковане статеве життя. Вінок як найважливіша прикраса дівочої коси теж набув у народних піснях про кохання символічного значення: цнотлива дівчина у пісні зображена у вінку. Відповідно відсутність вінка, його втрата у фольклорі виразником особливої ситуації – маркує «неформальну», незаконну втрату цнотливості, що було одним із найважчих порушень моральних норм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Весілля в містечку Монастирище Липовецького повіту Київської області // Весілля. Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 147-219.
2. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса // Етнографічний збірник. Том XI. – Львів, 1901.
3. Гарасим Я. І. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. – Львів, 2010. – 376 с.
4. Гнатюк В. Пісня про покритку, що втопила дитину // Матеріали до української етнології. – Львів, 1919. – Т. 19–20. – С. 249–389.

5. Горинь Г. Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX – 30-ті рр. XX ст.) – К.: Наук. думка, 1993. – 200 с.
6. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с нею губерниях. Том III. Песни. – Чернигов, 1899. – 765 с.
7. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріал до лекції) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 31. – Львів, 2003. – С. 3-22.
8. Дикарев М. Збірки сільської молоді на Україні // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. / Наук. ред. М. Гримич. – К.: Дуліби, 2010. – Т. 2: Молодь. Молодість. Молодіжна субкультура. – 2010. – С. 432-535.
9. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
10. Жмуд Н. Покарання розпусництва: форми громадського осуду // Народна культура Поділля в контексті національного виховання: Зб. наук. праць. – Вінниця, 2004. – С. 121-131.
11. Івановська О.П. Звичаєве право в Україні. Етнотворчий аспект. Навчальний посібник. – К, 2002. – 264 с.
12. Івановська О. П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності. Монографія. – К., 2005. – 228 с.
13. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. – К.: Дуліби, 2013. – 228 с.
14. Квітка К. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з водієм // Етнографічний вісник. – К., 1926. – Кн. 2. – С. 78-107.
15. Косміна О. Дівоче вбрання // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. / Наук. ред. М. Гримич. – К.: Дуліби, 2010. – Т. 2: Молодь. Молодість. Молодіжна субкультура. – 2010. – С. 20-31.
16. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – Київ: Либідь, 1994. – С. 44-200.
17. Милорадович В. П. Сборник малорусских песен Лубенского уезда Полтавской губернии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Том 10. – Харьков, 1897. – 227 с.
18. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича / Упор. і прим. О. І. Дея та О. С. Романця; Вступ. ст. О. С. Романця. – К.: Музична Україна, 1968. – 222 с., портр., ноти.
19. Народні пісні в записах Степана Руданського / Упор., вст. ст. і прим. Н. С. Шумади. Нотний матеріал упорядкувала З.І.Василенко. – К.: Музична Україна, 1972. – 291 с., ноти.
20. Народні пісні: Записи Людмили Єфремової. – К.: Наукова думка, 2006. – С. 317.
21. Пісні кохання / Упоряд., вст. ст. та прим. Дея О. І. – К., 1986. – 367 с.
22. Росовецький С. Приклад аналізу народної ліричної пісні // Студії з україністики: збірник наукових праць. – К., 2007. Вип. 7: Скарби культури – безсмертя нації. – С. 198-208.
23. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край. Материалы и исследования, собрание д. чл. П. П. Чубинским. Том пятый. Песни любовные, семейные, битовые и шуточные. – СПб, 1984. – XXV, 1209 с.
24. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського / Упорядкування, текстологічна інтерпретація і коментарі О. І. Дея. – Київ, 1974. – 782 с.
25. Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали Василь Сокіл та Ганна Сокіл. У ноти завела Лариса Лукашенко. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. – 614 с.

A MAIDEN'S BRAID AS A MARKER OF CHASTITY (based on Ukrainian folk love songs)

Iryna Bokalo

Irpın' Economics College, National University of Bioresources and Nature Management of Ukraine

Abstract. *In the late 19th and early 20th centuries Ukrainians were very strict about the intimate sphere of life, especially a maiden's chastity. Ukrainian folk love songs kept out a lot of information related to this aspect of a maiden's body. A special marker testifying to the observance of bodily purity, virginity, in the folk love songs was a maiden's braid. In folk songs the state of the maiden's hairstyle (braided - unbraided) symbolized a girl's intimate life (virginity or its loss).*

Key words: *Ukrainian folk love songs, symbol, epithet, maiden's chastity (virginity), moral norm.*

УДК

RHETORIC AND HOMILETICS: CONCEPTS OF PREACHER'S PERSONALITY

Rūta Brūzgienė

orcid.org/0000-0002-7903-4961

rutabru1@gmail.com

Doctor of Humanities, Prof. of Values Laboratory, Mykolas Romeris University
Vilnius, Lithuania

Abstract. *The theme of this article is the concept of the preacher in the process of modern communication. The requirements for orators, which were set up in Antiquity, constantly changed depending on the period, style of the epoch, social environment, the perception of rhetoric, its purpose, etc. In the middle of the 20th century the New Rhetoric was formed, which acquired the pragmatic features and became closely related to practical communication, paid great attention to the body language of the orator often neglecting the value orientation of the orator as the basis of the persuasion. New challenges to rhetorical communication are also presented by the media, with their visual accents diminishing the need to use a variety of rhetorical stylistic devices to enhance persuasive force.*

One of the most complex and mysterious types of rhetoric is religious rhetoric, whose characteristics depend on the specificity of confession, the level of philosophy and theology of particular epoch, interpretations, the liturgy of Mass, as well as on the sender of the main message – the personality of the preacher, orientation of his values, temperament, characteristics of the non-verbal language. The purpose of this article is to discuss some of the concepts of the orator-preacher personality (S. Freud, C.G. Jung, E. Berne), and also to look at the features of the body language. The classical and contemporary conceptions of the orator; the general requirements to his mastery, the concepts of the preacher's personality and some specificity of the body language in preaching will be discussed to achieve this goal. In Lithuania, the concept of spiritual personality was discussed by P.K. Jaunius, non-verbal body language was analyzed by V.S. Vaičiūnas, the traditional concept of the orator was discussed by R. Koženiauskienė, etc. Lithuanian scholarly works mostly deal with the specificity of homilies created prior to the 20th century (E. Ulčinaitė, J. Pajėdienė, K. Mačiulytė, P. Subačius). The research will be based on the works by W. Engemann, R. Koženiauskienė, V.S. Vaičiūnas, E. Pečiulis, D. Zarefsky, and others. The comparative methodology will be used.

Keywords: *traditional and New Rhetoric, requirements to the orator, concepts of preacher's personality, values orientation, body language.*

Some features of the orator concept. A speaker can be named in different ways: an orator, a rhetorician, a speaker, an addresser, a sender of information, a rhetorical subject, the author of rhetorical discourse, the author of public speech, the creator and performer of speech (Gr. *rhētōr* means speaker; in Ancient Greece it meant a teacher of rhetoric. In Latin *orator* means speechifier, speaker). Therefore, the orator was given the following tasks: to prove the truth of his statements with facts and arguments, to provide listeners with aesthetic delight, to act on the will and actions of the listeners, to promote robust actions or self-determination. Therefore, in Antique culture the orator had to be: 1) a philosopher, 2) an educator, 3) a writer, 4) an actor and 5) a narrator [2, p. 27-41]. The statement made by Cato the Elder (234-149 BC) that “Orator is a good man with experience of eloquence” [*Orator est vir bonus dicendi peritus*] has become a

postulate in Roman culture and has been taken over by the Renaissance humanists as well. The “good man” [*vir bonus*] is understood as 1) well-educated person, with good command of language enabling him to express his thoughts in a meaningful, clear, free and beautiful way; 2) honorable, honest, fair, disciplined, dutiful, the ideal compliant with the principles of Roman life.

According to the classical concept, the professionalism of the orator correlates with Aristotle's teaching about *logos*, *ethos* and *pathos*. *Logos* is an appeal to the mind or a synonym for the criterion of justice, loyalty to the truth [3, p. 389]. *Logos* corresponded to the concept of the cosmic God (N. Kardelis, from a lecture delivered on March 26, 2019, Vilnius). *Logos* is used by the orator to persuade the audience with an accurate and clear word, “to affect the audience, with professionalism, the logic of thought and speech

and to achieve his/her goals with a wise and truthful word” [3, p. 390]. *Ethos* is a synonym for sincerity criterion; it is loyalty to oneself, to something, connected to ethics and etiquette – the universal values of the speaker, to respect for other people and laws. *Ethos* arguments appeal to the commonality of the moral norms of the speaker and the listener (justice, honesty, responsibility). *Pathos* was understood by Aristotle as an appeal to feelings, ability to empathize with the other’s emotional state (empathy), which is a synonym of the criterion of relevance (i.e., the emotional balance between the speaker and the listener). Now, *pathos* is usually understood as the speaker’s emotions showing the strength of the orator’s position that, after arousing the listeners’ feelings, helps to get to the truth [3, p. 391-392]. These three categories are essential for any speech, but the most important of them is *ethos*, i.e. the value orientation of the speaker. It depends on the orator’s morality, no matter whether other logical and factual arguments are accepted, valued, trusted or not.

The style of the public speech depends on objective circumstances (the type of speech, subject, audience, etc.) and subjective circumstances – the personal traits of the orator and his/her individual style. Individual characteristics of the orator: intellect, the culture of thought, general erudition, professionalism, linguistic competence, ethics, temperament, aesthetic views all make a part of the concept of personality, determine the impact of speech and the reaction of listeners. Moreover, the individual style is “a distinctive way of preparing and delivering the speech, the way of expressing thoughts, compositional structures, the choice and arrangement of stylistic means of expression and their association, communication with listeners, individual intonation and gestures” [2, p. 21]. At present, sometimes the formula for an orator’s education derived from Antiquity, reads as following: Erudition, Ethics, Etiquette, Emotions, Energy, Aesthetics, Eloquence [3, p. 387-421].

In the course of time, the concept of the orator has changed. Any speaker is considered to be an orator, from the most notorious 20th century dictators (Stalin, Hitler) to marketing professionals and trade agents. In the New Rhetoric (in existence since mid-20th century), when rhetoric got closely related to communication and psychology, and the media became more dominating, special attention was given to body language, often devaluing the classical concept of the orator as the propagator of truth, wisdom, and ethics. Body language is being analyzed to a finest detail [4,

p. 11-127; 8, p. 342-431]. For example, not only the posture, the position of hands and fingers, the facial expression, the movements of the forehead, but also the expression of the corners of the lips are examined [5; 6]. Even former intelligence agents and spies share their colorful experiences in books. Corporality has become like a new God of a pragmatic man seeking pleasures when the eye moves from spiritual values and high moral criteria to sensory experiences.

Although 93 per cent of the information is delivered in non-verbal language, previously the emphasis has been laid on the musicality of speech – pauses, stresses, timbre changes, dynamics, accents, intonation (in essence, it is the expression of the speaker’s value orientation), this is what makes the speech convincing and strengthens the persuasion. Technological processes, the pace of life are increasingly putting into focus visual forms of culture, so corporeal visual elements have become mandatory to understand the information, with human body as one of them. On the other hand, rhetoric-related branches of scholarship have also flourished affecting the rhetoric as well. For example, psychology extensively examines the temperament, and mental characteristics of speakers in detail; communication professionals describe ways of communicating with the audience (democratic, authoritarian, etc.) and fundamentals of leadership. However, the features of the rhetoric of media are analyzed separately. As it seems that new, practical and pragmatic trend in rhetoric is gaining strength and devaluation crisis in all spheres of expression becomes evident, therefore, the return to the foundations of classical rhetoric, to the classical harmony of *logos*, *ethos* and *pathos*, becomes increasingly important.

Concepts of preacher personality. The history of homiletics since the 19th century has paid increasing attention to the specifics of the preacher’s role. Early this century, empirical observations showed that a preacher’s personality was the basis for the persuasion of the sermon, so that there should be no gaps between the “biblical testimony” and the “personal testimony”. The text of the Bible, the preacher, and the enunciated gospel were considered to be meaningfully complementing each other and coherent. As Ch. Palmer writes, the preacher is “not the Herald, who passes on the message but the witness, who is also affected personally by the message, serving here as a figure of homiletic identification”. Therefore the sermon “is the total manifestation of the personality” [1, p. 59]. Meanwhile, Fr. D. E. Schleiermacher, though he also emphasized the importance of the preacher’s

personality, regarded the evangelical text, the congregation, and the preacher as an equal triad [1, p. 31]. A. Schweizer stated that the characteristic homiletic edification is generated by the personal assimilation of the Word of God in the person. Preachers cannot truly achieve this edification if their address cannot be seen as actual possession, as their fervent conviction. If this is missing, the listeners will distrustfully shut themselves off from the influence of the speech [1, p. 32]. The personality of the preacher was generally understood as a task in principle. The whole existence of man, his life, in other words, an imposing personality becomes the basis of a good sermon. The sermon should have a stimulating influence and spread the harmonious spirit to the whole church through the spirit of preaching. As Engemann writes:

The sermon clearly lacks something if the preacher has not managed to relate “his very own being” to the scriptural Word. Considerable confidence is put in the preacher, much as the demands on them are quite high: it is not enough to tackle the Word of God “personally”, keep in sight “his susceptibility to temptation”, attempt to conceal “his weakness”, and evoke “tones resonating with the listeners [1, p. 33].

If a preacher fails to associate his presence with that of the Scripture’s words, the sermon will not be persuasive. Requirements for the clergy are very high because of the confidence in priests. Prevailing attitudes, loyalty, certainty, and goodness of clergy have a much stronger impact on listeners than successful linguistic rhetoric. Therefore, constant attention to the personality of the preacher, according to O. Haendler, arises from the understanding that 1) the *content* of the sermon, i.e. the gospel, cannot be communicated without being expressed by a subject; 2) in order to understand this gospel, the *listeners* are dependent upon a sermon, behind which a “fellow struggler”, whose address is “a true expression of the preacher’s position”, is discernible [1, p. 39].

In the first third of the 20th century, trends in humanities research developments confirmed the analysis of the psychological aspects of the sermon. When working with a sermon, one must always examine his own personality, the conditions of its formation, acquired attitudes and views, the ideals, priorities, and fears gained through experience. Personal competence becomes a homiletic category describing the ability of preachers to create a sermon by perceiving both the boundaries of their personality structure and their skills, thus giving a reflection of their individuality to Evangelical communication. Some-

times, as Engemann writes, preachers feel too much like “sons of theology” or “daughters” of the church and lose their authenticity [1, p. 42]. Seeing that the modern homiletics depends on the exegetic, rhetorical, and pedagogical competencies of the preacher, it is essential to find out the basics underlying these competencies. The most important 20th-century personality models, successfully applied to preachers’ self-perception, are those offered by S. Freud, C.G. Jung, and E. Berne, to be briefly discussed further [1, p. 3, 8-60].

Sigmund Freud was convinced that varied, often inconsistent, human behavior arises from specific parts or functions of the Ego structure. Consequently, he separates the following personality structures – Ego, Superego and Id. Superego is the formation of internal rules and norms, which expel the past authorities and influences over time. Among other things, it often expresses itself as a sense of conscience or guilt. The Ego is not a fully defined area manifesting itself as a person’s autonomy, authenticity, sovereignty. The Id is the area of the unconscious, potential of energy and drive, oriented towards gratification. It can be only indirectly controllable through imposed awareness of what has been suppressed. The particularity of the preacher’s personality must be adapted to the interpretation of the Gospel on that day, to the preaching. For this reason working on the sermon implies working on and with one’s personality. Therefore, to realize the purpose of the sermon in question, he/she must understand what type of personality he/she actually is, what his role in the pulpit is, understand one’s tendencies in communicative behavior without the correcting influence gained through reflecting on oneself, Scripture, and the congregation.

C.G. Jung’s ideas are the most important in homiletics in order to understand its unresolved problems and describe personal competence. The main concepts used by Jung are the self, consciousness and unconscious. On the one hand, the self is an archetypal leitmotif; on the other hand, it is an expression of formation of identity and personal competence. This enables one to combine rational and intuitive thinking. The unique role is assigned to the person’s contact with his self or its restoration. Consciousness is a layer of rational thought, the use of which is intuitively guided by the unconscious. It is a medium of communication with the unconscious. Unconscious is the “deep layer” of the human beings, the “core” of the impulses and fears driving them. It is a location of internal psychological processes affecting the prelim-

inary decision of consciousness. Jung perceives the self as more than the Ego: it expresses the individual's identity in the deepest, ultimate and incomparable uniqueness and encompasses the entire personality structure. The self comprises the unconscious, as well as the consciousness. Emotional impulses, analytical insights, standards and ideals are equally important to personality expression. Therefore, "self-realization" describes the process, in which people analyze their emotions and moral concepts until a coherent relationship and inter-communication between different areas of the personality structure are formed.

Preachers often have no opportunity to implement their selves fully. They usually know less about themselves than about the theological doctrines, which they analyze in sermons. However, in the rhetoric of preaching, theological truths can only be adequately expressed through the expression and testimony of a distinct personality. Metaphysically the self is perceived, according to Haendler, as an internal personal program and guide, as part of the theology of creation [1, p. 47]. The scholar states that during meditations and assimilation with God, the self, the consciousness, and the unconscious blend together. In this case, the self is identified with the person meant by God, becoming God's instrument. Then the archetypal depth of the subconscious is reached associated with the consolidation and expression of God as the power of life and expression in self.

Transactional Analysis by Eric Berne (his book *Games People Play*, 1967) is based on the general assumption that a person's biographically unique and specific personality structure strongly predisposes the course of communication processes. There is a differentiation between three basic types of transactions (here it is adjusted for the preacher's analysis). The first type is *passive transactions* (the most important question would be the genesis of the structure of the preacher's personality). The second type is *interpersonal transactions* (describes the process of stimulating the preacher and listeners according to their individual characteristics). The third type is *therapeutic transactions* (here, the focus is on finding ways to eliminate destructive elements in the personality structure so that the preacher can convey the message as if from himself).

Two types of analysis are distinguished in personality psychology: ego states and life positions. The model of the ego states, which is more relevant for this article, differentiates between three ego states: the Parent ego state (P), the Adult ego state (A) and the

Child ego state (C). (There is a certain analogy here to the Superego, Ego and Id in Freud's conception describing autonomous functional systems of behavior, ideas and feelings [1, p. 49].) These are states, which start working in any communication. Parent ego is a repository of rules and norms for thinking, feelings and behavior, a storage place like a "video in the brain" when the most critical roles belong to the authorities. Adult ego is a state when rational decisions are made assessing the gained experience, reorganizing and integrating P and C. Child ego strengthens spontaneity and is the basis of emotional attitudes (statements) and can also mobilize creative resources or degenerate into a structural element of personality adaptation [1, p. 54]. When people start communicating, their reactions are usually shaped by one of the ego states mentioned above. Preachers' ego states are entirely individual mixtures of principles, standards, values, forms of expression, etc. These do not arrive from a specific text or situational analysis but are already formed before the sermon is created [1, p. 49].

By collating all three personality concepts, although each model emphasizes different aspects of self-awareness and communication, their parallels are obvious, such as 1) Superego/Self/Parent ego; 2) Ego/Consciousness/Adult ego; 3) Id/Unconscious/Child ego [see scheme online; 1, p. 50]. These models express the core intrinsic dominants of the personality structure, starting from the unconscious, repressed memories and experiences that have been impetuously adopted or have been acquired through fear. Engemann concludes that the specific expression of communication depends both on the first layer (Superego/Self/Parent ego) and on the expectations, hopes or fears of unconscious layer (Id/Unconscious/Child ego), however, a "large part of the convictions, which guide a person and determine his attitudes do not result from carefully weighed reflection but from assumed attitudes to life, God and morality" [1, p. 55]. The scholar emphasizes that the origins of a sermon always include the concrete preconditions of a personality structure, the constitution of which is influenced by a person's biography [ibid.].

Specifics of a preacher's body language. Due to implied circumstances, many current body language issues are not relevant to preachers. It is especially true for clothing, which must be fitting for every liturgical season, and the requirements outside the Mass urge clothes to be simple, tidy and modest. One of the basic requirements for the preacher's body language, according to Vaičiūnas, is to main-

tain a serious stance and simplicity [7, p. 34]. In his book “Pamokslų rengimas ir retorika” [Preparation of Sermons and Rhetoric] V. Vaičiūnas focuses on the relationship between voice, pronunciation, intonation, rhythm, pause, volume, dynamics, emotion and logic depending on the theme, audience composition, gender, education, etc. He hardly touches upon the body language, writes very little about the meaning of the look, posture, the effects of light – “a well-lit preacher’s face also makes it much easier to understand the sermon” [7, p. 89].

The preachers’ gestures depend on their temperament and cultural environment. Grand gestures common in places like Italy, Sardinia, are utterly alien to Lithuanian culture. Lithuanian sincerity of communication is hardly understood in France or sometimes even inadequately interpreted, and vice versa, the culture of communication of the French, who are inclined to courtesy, can barely be accepted in Lithuania. African dances and spirituals in Lithuanian churches would not be popular, although certain kind of praying based on popular music and dance movements start gaining popularity among young people.

The preacher’s body language and gesture-making also depend on the environment, the listeners’ cultural level (intellectuals, commoners, mixed audience). Commoners love colorful and concrete language and appreciate the usage of gestures. The priests not using gestures speak like “they have swallowed the stake” [7, p. 86]. As Vaičiūnas states, “The crowd freezes in front of the preacher’s strong gaze, powerful gestures, a beautiful, properly sounding and sincere voice, but it does not get excited seeing priest’s lowered eyes, stiff moves, and the hero trumpeting from behind the list of paper” [7, p. 87].

The preacher’s body language is primarily related to radiance and spread of the Holy Spirit. This determines his/her posture in terms of mimics, gesture, and language expression – intonation dynamics, rhythm, subtleties of corresponding pulsations, lexical finery, etc. According to Vaičiūnas, “the preacher has to fill a space not only with his voice but also with his inner side. The greater the sanctuary and the more people it has, the more powerful has to be the feeling and the radiation of the willpower so that all listeners can be reached and affected” [7, p. 89]. (By the way, in all 600 pages of Engemann’s book “Homiletics: Principles and Patterns of Reasoning”, there are only a few pages addressing the preachers’ body language and emphasizing the features of eloquence dating back to antiquity, but they do not explicitly refer to the meaning of gestures).

CONCLUSIONS

Homiletics is one of the oldest and most complex types of rhetoric. In ancient European cultures, the basic principles of rhetoric are the same for the various speech types. The essential speech categories, distinguished by Aristotle, were *logos*, *ethos*, and *pathos*, with the *ethos* category as the most significant for persuasion reasons.

Rhetorician in antiquity was perceived as the postulation of truth and wisdom. In the middle of the 20th century, the concept of the orator was identified with delivering any speech in the audience, regardless of the speaker’s *ethos*. In this sense, religious rhetoric retained the ancient concept of the orator.

The personality concepts developed by S. Freud, C.G. Jung, E. Berne allow understanding of the internal structure of the speaker from different perspectives. The article argues that the specific expression of communication depends both on the first layer (Superego/Self/Parent ego) and on the expectations, hopes or fears of the unconscious layer (Id/Unconscious/Child ego). Their application to the self-analysis of the preacher’s personality shows the high complexity of the delivery of the sermon not only in terms of exegesis, but also of rhetorical communication.

Advanced technology and media rhetoric promote the abundance of visual accents, increase their importance, and at the same time assign great importance to body language. The body language of the clergymen depends on the temperament, the cultural environment, the intellect of the listeners, but in this aspect their stance is limited as they rely on the possibilities for persuasion of traditional non-verbal expression (timbre, intonation, rhythm, dynamics, etc.).

The assimilation of the priest with the world of God through meditation fills up the sermons and his body language with the Holy Spirit, i.e. the divine *logos* and, at the same time, with the human values of traditional *ethos*, thus making the Divine Light illuminate many human problems. Therefore, the priest’s word and body language, although highly restricted, become very influential.

Recognition of traditional ethical values based on deep faith and psychological self-analysis, reliance upon traditional non-verbal means and moderate, but expressive body language can help persuasively and authentically convey the Bible, attest to Christian truths, and common human wisdom.

REFERENCES

1. Engemann W. Homiletics: Principles and Patterns of Reasoning. – Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co.KG, 2018. – 579 p. Available at:
2. https://books.google.co.uk/books?id=mBeBDwAAQBAJ&pg=PA50&lpg=PA50&dq=Engemann+Wifried+personality+models&source=bl&ots=EmiTNT_ATP&sig=ACfU3U1m8VSKW21JaQGO3cELKKeNvXoCAA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj3q5fMyM3iAhVSyxoKHTTsDQkQ6AEwDXoECAKQAQ#v=onepage&q&f=true
3. Koženiauskienė R. Retorika: Iškalbos stilistika [Rhetoric: Stylistics of Eloquence]. – V.: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2001. – 464 p.
4. Koženiauskienė R. Juridinė retorika [Legal Rhetoric]. – V.: Teisinės informacijos centras, 2005. – 472 p.
5. Pečiulis Ž. Efektyvi komunikacija [Effective Communication]. – V.: Versus aureus, 2001. – 212 p.
6. Pease A. ir B. Kūno kalbos vadovas [The Definitive Book of Body Language]. – V.: Alma Littera, 2012. – 432 p.
7. Spies S. Kūno kalba [The Body Language]. – V.: Vaga, 2006. – 296 p.
8. Vaičiūnas V.S. Pamokslų rengimas ir retorika [Preparation of Sermons and Rhetoric]. – K.: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007. – 310 p.
9. Zarefsky D. Oratorystės menas: Sėkmės strategijos [Public Speaking: Strategies for Success]. – V.: Alma littera, 2011. – 535 p.

РИТОРИКА ТА ГОМІЛЕТИКА: КОНЦЕПТИ ОСОБИСТОСТІ
ПРОПОВІДНИКА

Рута Брузгене

orcid.org/0000-0002-7903-4961

rutabru1@gmail.com

доктор гуманітарних наук, професор лабораторії ціннісних орієнтацій,
Університет імені Миколаса Ромериса
Вільнюс, Литва

Анотація. *Темою статті є концепт проповідника у сучасному комунікативному процесі. Вимоги до ораторів, установлені в добу античності, постійно змінювалися в залежності від епохи, її стилю, суспільного клімату, розуміння мети риторики тощо. В середині ХХ ст. виникла нова риторика, яка набула прагматичних рис і стала щільно пов'язаною з практичною комунікацією. Вона приділила значну увагу мові тіла оратора, часто нехтуючи при цьому його ціннісною орієнтацією як засновком переконання. Новими викликами для риторичної комунікації стали також мас-медіа, візуальні акценти котрих знизили потребу у використанні розмаїття риторичних засобів для посилення переконливості.*

Одним із найскладніших та найзагадковіших типів риторики є релігійна риторика, характеристики якої залежать від специфіки того чи того віросповідання, філософського та теологічного рівня доби, інтерпретацій, літургії Меси, а також від відправника головного повідомлення – від особистості проповідника, його ціннісних орієнтацій, темпераменту, особливостей невербального мовлення. Метою статті є розгляд деяких концептів особистості оратора-проповідника (З. Фройд, К. Г. Юнг, Е. Берн), а також висвітлення рис мови тіла. Для досягнення цієї мети будуть розглянуті класичні та сучасні концепції оратора, загальні вимоги до його майстерності, концепти особистості проповідника та певні специфічні риси мови тіла під час проповідання. У Литві концепт духовної особистості вивчав П. К. Яуніус, невербальну мову тіла – В. С. Вайчюнас, традиційний концепт оратора аналізувала Р. Коженяускене тощо. Праці литовських науковців здебільшого присвячені особливостям гомілетики, створеної до ХХ ст. (Е Ульчінайте, Й. Пайедіне, К. Мачюйліте, П. Субачюс). Наша розвідка ґрунтується на дослідженнях В. Енгеманна, Р. Коженяускене, В. С. Вайчюнаса, Е. Печюліса, Д. Зарефскі та ін. В ній використано методологію компаративістики.

Ключові слова: *традиційна та нова риторика, вимоги до оратора, концепти особистості проповідника, ціннісна орієнтація, мова тіла.*

УДК 821.161.09»199»(075.8)

ОПОЗИЦІЯ ДУХОВНЕ/ТІЛЕСНЕ В ПОРТРЕТІ «ПОКОЛІННЯ 2000–Х» (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ОЛЬГИ БРЕЙНІНГЕР)

Олена Олександрівна Василевич

orcid.org/0000-0003-0877-007X

elena_vasilevich@yahoo.com

кандидат філологічних наук, асистент,

кафедра російської філології, Інститут філології,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Анотація. В статті досліджується роман Ольги Брейнінгер «В Радянському Союзі не було аддеролу» і цикл оповідань «Життя на злет». Демонструється концептуальна єдність творів щодо зображення молодого покоління та послідовність манери оповіді, співпадіння системи мотивів роману і оповідань. У дослідженні увиразнюються декілька векторів інтерпретації опозиції духовне / тілесне: переосмислення духовного й редукація його до ідейного, редукація тілесного, зображення перверзії, комплексів, зміненого стану свідомості, перепрограмування свідомості. Доводиться, що письменниця травестує традиційне релігійне тлумачення взаємовідносин духовного й тілесного, провокаційно десакралізує духовне. Увиразнюються риси перехідного художнього мислення: зображення світу як «перевернутого», трагічне апокаліптичне світосприйняття, міфологізація, зображення субкультури. Характеристика «перевернутого» безумного світу корелює із образом безумця, жертви й потенціальної загрози жорстокому світові.

Ключові слова: «покоління Y», екзистенціальна свідомість, тіло, хвороба, «нова відвертість», перехідне мислення.

Проза російсько-німецької письменниці О. Брейнінгер ще тільки починає вивчатися після блискавичного дебюту роману «В Радянському союзі не було аддеролу» (2018) та серії психологічних оповідань. Роман отримав високі оцінки критики (роман увійшов у лонг-лист престижних премій «Національний бестселер» і «Велика книга»), схвальні відгуки письменників, особливо представників «покоління 90-х», які відчували в ньому продовження важливих інтенцій молодого літератури. Власне, спільним у відгуках стало визнання актуальних загальнокультурних аспектів твору, які гостро сприймаються у різних національних контекстах. Думка Романа Сенчина про те, що твір виходить за межі суто літератури співпадає із дефініціями автора роману свого покоління як «дітей глобалізації». В такому ж ключі характеризує твір і визнаний прозаїк Ольга Славнікова, підкреслюючи актуальність твору «по обидві сторони океану», тобто в європейських і американських реаліях (США – нинішнє місце проживання О. Брейнінгер). Отже, майстри слова визначають системну особливість прози молодого письменниці – інтенцію до найширших узагальнень у зобра-

жені культурної кризи та геополітичних зрушень. Очевидним, на наш погляд, є й новаторство твору, що полягає у виокремленні й поєднанні загальних рис світосприйняття молодого покоління у глобалізованому світі, художньому дослідженні національного й загальнокультурного у світосприйнятті молодого покоління. Саме це зумовлює актуальність дослідження прози письменниці.

Перспективним аспектом вивчення прози Ольги Брейнінгер є визначення своєрідності портрета покоління. Тема генерації, дійсно, у романі та оповіданнях є центральною, не випадково видавництво «АСТ» запропонувало підзаголовок «роман покоління». Письменниця продовжує важливий вектор розвитку сучасної літератури в цілому – увиразнення й легалізація самосвідомості покоління як культурної спільноти. Подібний феномен вивчався літературознавцями на матеріалі різних національних літератур але в аспекті досягнень покоління попереднього – «генерації 1990-х», це праці Н. Пахсарьян, Е. Соколової, А. Білобратова, Н. Мірошніченко, Г. Мережинської, Н. Віноградової та ін. Врахування досвіду цих досліджень надзвичайно важливе у встановленні ідейного та поетологічно-

го наслідування й новаторства у зображенні нової генерації в творах молодих авторів.

В цьому плані перспективним конкретним ракурсом вирішення проблеми може бути увиразнення опозиції духовне / тілесне в образі покоління.

Метою статті є встановлення значень й смислових модифікацій категорій «духовне», «тілесне» у культурному й екзистенціального самовизначенні людини «покоління Y» й узагальненому образі генерації («ми») в прозі Ольги Брейнінгер.

Особливість інтерпретації тілесного й духовного в прозі молодої письменниці зумовлена, на наш погляд, перехідним художнім мисленням: акцентуванням зміни картини світу, перевертанням аксіологічних полюсів (в результаті чого «духовне» втрачає свій статус і редукується до «ідейного»), створенням особливої моделі героя – жертви тотальних геополітичних, світоглядних змін і, одночасно, потенціального внутрішнього ворога «неправильного» світу «Діти глобалізації з гострими зубами» [2, 2018, с. 199], – так характеризує своє покоління героїня роману. Увиразнюються типові риси – націленість на перемогу, сприйняття життя як виклику, аксіологічна дезорієнтованість, самотність, зневага до авторитетів, «бездомність», високий інтелект, протестні інтенції. Формування подібної самосвідомості покоління стає результатом загальних культурних катаклізмів, а в конкретному випадку – сюжету життя героїні – є наслідком культурного шоку від втрати «дому», випробувань еміграції, проблематизації діалогу культур, руйнації ілюзій мультикультуралізму. В результаті формується модель самовизначення як вічної емігрантки, подорожуючої, борця за самоутвердження й визнання.

За наявності подібної концепції природним стає увиразнення саме опозиції духовного/тілесного, контрастність мислення, зображення різноманітних перверзій, комплексів, хворобливих станів, тобто тих явищ, які входять у спектр поняття «тілесності», яке притаманне неklasичній філософії і сприяло усуненню класичного «тракування суб'єкту як трансцендентального» [5, с. 485].

У даному випадку така інтерпретація посилюється перехідним мисленням і постмодерністською увагою до маргінальних явищ.

У прозі О. Брейнінгер можна виокремити декілька векторів інтерпретації опозиції «духовне» / «тілесне».

Перший пов'язаний із характеристикою інтенцій певної субкультури – студентів Оксфорду, до

цієї спільноти належить на певному етапі героїня роману, вона вважає спільноту елітою, вершиною покоління. У цьому субкультурному світобаченні духовне заміщується ідейним, а саме спрямованістю стати переможцями, найкращими, елітою світовою. Одночасно духовне заміщується містичним і навіть інфернальним, що входить у міф як ядро субкультури. Відтворюється містична атмосфера Оксфорду: символічні «двері», двійники, легендарний план локусів, згадки про героїв-переможців. Особливо загадковим стає зовнішній і внутрішній «шум» Оксфорду, який нашіптує над ліве вухо вимогу й спокусу бути першим, достойним міфологізованих попередників, пробитися, перемагати усіма засобами. Редукція духовного до ідейного суттєво деформує не тільки першу категорію опозиції, а й другу – тіло. Причиною стає моральне й фізичне виснаження борця за перемогу («<...> за два роки ці клопоти перетворили мене з людини внутрішніх конфліктів на поламаану та змучену» [2, с. 24]), манія підпорядкувати тіло своїй меті, фактично, максимально використати свої фізичні ресурси заради втілення ідеї самоутвердження: «Людина, її фізична оболонка не мають значення, вони лише носії ідеї», тіло навіть перешкоджає: постійно «хибить і потребує сну, відпочинку, глюкози, доброти до себе», в той час, як «важливими є тільки ідеї» [2, с. 25]. Втому й виснаженість тіла можна, за думкою героїні, легко приховати, підтримуючи «візуальну форму», а от «зміст» (тобто ідею, основну мету, що центрує особистість) необхідно захищати.

Контраст ідейного/тілесного перевертається й висвітлює їх зв'язок, що травестує середньовічні уявлення праведників про необхідність обмежувати тілесні потреби заради духовного вивищення. В уявленні героїні роману, пригнічене й хворобливе тіло естетизується й набуває сакральних рис. Вона називає цей стан «святою анорексією» порівнюючи власну зовнішність (худорлявість, прозорість) і самопочуття (свідомість, змінену голодуванням і втому) із зображенням святої Інеси на картині Хосе Рібери. Анорексія дає ефект зміненого стану свідомості, а він, начебто, відкриває нові можливості досягнення світу й, відповідно, просування вперед і вгору тим молодим людям, які існують у ситуації «виклику» й боротьби за себе «Суть цього феномену саме у необхідності постійної підтримки challenge як свого роду самоідентифікації» [2, с. 62].

Паралельно «свята анорексія» дозволяє героїні змодельовувати власний імідж, доволі оманли-

вий для оточуючих і символічний для самої себе. Це внутрішня сила при зовнішній витонченості і беззахисності, образ служителя ідеї (справедливість якої є проблематичною для автора і читача). «Саме тоді я й перестала їсти, коли розібралася у тому, що нема жодного зв'язку між душею і тілом і нема сенсу вкладатися у фізичне, коли тебе цікавлять лише ідеї. А мене цікавили ідеї, і тепер я бачила, що одухотворена худоба завжди більш вивищена, ніж квітуче здорове тіло» [2, с. 109]. Анорексія дає відчуття розширення свідомості, швидкого досягнення тайн науки і, одночасно, підтримує суперідею власної обирності. Показово, що ця перверзія зображується як постійна набутого риса героїні, вона притаманна оповідачці на всіх етапах оксфордського та американського життя, синтезуючи різний досвід у єдине спрямування – досягнення перемоги, першості: «Коли вилиці починають випирати, як деталі металокопунктура, приходить відчуття надлюдини» [2, с. 110].

Такий саме ефект – розширення свідомості і пригнічення тіла – дає інша перверзія. Це вживання ліків, зокрема, стимулятора аддерола, що збуджує сили діяти, боротися за першість, і, по контрасту, снодійного. Аддерол спокушає ілюзією «гострої насолоди власним розумом», дарує «безумний, голодний погляд неодмінного переможця» [2, с. 60]. Як і «свята анорексія», медикаментозна ейфорія пов'язана із ідеєю надлюдини (передмова до розділу п'ятого це фіксує прямо: «<...> розповідаю про те, що є спільним між аддеролом і прокрустовим ложем надлюдини» [2, с. 95]. Показовим є те, що аддеролом захоплюється не лише одна героїня, а й «обране коло» націлених на перемогу й конкурентність оксфордців, тобто у межах субкультури формується своя каста «посвячених».

Складається ситуація, коли хибна ідея відсторонює духовне і спотворює здорове тілесне, формуючи систему перверзій. Вони, своєю чергою, накладаються на підготовлений ґрунт – комплекси молодого покоління, набуті в результаті перехідних, кризових культурних і геополітичних факторів та специфіки певних субкультур.

Другий ракурс дослідження світосприйняття покоління крізь призму опозиції духовне / тілесне зумовлений саме виокремленням і художнім аналізом комплексів, хворобливих станів, притаманних генерації, а, можливо, ширше – сучасникам в цілому. До таких передусім відноситься «синдром дефіциту уваги», він характеризується як тотальна «соціально-сконструйована хвороба»

[2, с. 59], яка вражає усіх, хто живе у «неправильному» й дегуманізованому світі, але переживання саме молодим поколінням тотальної самотності, бездомності інтерпретується як найбільш болісне, інфантильно небезпечне й таке, що провокує зворотню безжальну відповідь. Так, у фінальному фантастичному зверненні героїні (яка, можливо вже стала «надлюдиною» у наслідок експерименту) до лідерів «великої двадцятки» оприлюднюється самохарактеристика і загроза – покоління має «невтомну жагу руйнування, в якій я і такі, як я, зжремо усе, що нам не дорого, – тобто усе» [2, с. 198–199].

На цей загальний синдром дефіциту уваги і комплекс помсти неправильному світові накладається негативний досвід центральної героїні, особливо такі моменти, які спонукали до виявлення і спротиву нав'язаному суспільством комплексу неповноцінності, другорядності, меншовартості. Це шок еміграції, стражденна «Одіссея» Європою, відчуття безпритульності, проблематичності культурного діалогу й не співпадиння культурних кодів тощо. Тобто моделюється образ, який максимально концентрує авторські уявлення про вразливість і дезорієнтованість сучасної молодої людини, сформованої перехідним станом світу, перверзії духа і тіла «покоління Y».

Це стає підґрунтям формування ще одного ракурсу проблеми: саме така, переламала, молода людина, що гостро переживає зміну світоглядних і культурних парадигм, знаходиться в осерді численних зовнішніх і внутрішніх конфліктів, стає благодатним матеріалом для сучасних маніпуляторів свідомістю. Професор Карлоу, плекаючи мрію створення нової надлюдини, обирає саме героїню, її свідомість об'єктом експерименту із перепрограмування особи. Методика експерименту теж стає руйнівною для душі і тіла героїні. Професор «проробляє» комплекси, пов'язані із ностальгією, розлукою, тугою, застосовує архетипи, на яких вони базуються, намагається «розірвати рівновагу, привести в дію усі принципи точки конфлікту й порушити баланс взаємодії тіла та розуму, ввести їх у стан війни за дух <...>» [2, с. 20]. Фактично сучасний вчений-філолог наперекір гуманістичним спрямуванням своєї галузі долучається до змагання з фізиками за владу над світом, створення універсальної зброї, якою і має стати перепрограмована людина. Замість традиційної бомби пропонується надлюдина, яка буде вирішувати, коли саме і як бомбу застосовувати.

В межах такого аспекту розгляду проблеми духовне повністю нівелюється, тілесне деформується, і над ними вивищується штучно створена й роботизована модель надлюдини. Подібна небезпека, описана в антиутопічному ключі, викликає протест автора і бунт героїні. В контексті нашої теми показовим є той факт, що для експерименту обирається не представник старого покоління із усталеними орієнтирами, а хитка й дезорієнтована молода людина.

В усіх оповіданнях циклу «Життя на зліт» увага автора зосереджується на шляху до успіху, що сприймається як ініціація. Роман і оповідання поєднує зображення молодої людини, побудова оповіді від першої особи рефлектуючої героїні, зображення конфлікту між жорстоким світом і особистістю, але саме в оповіданнях акцентується безумство як результат знесилення й бунту особи, що переживає поразку у боротьбі із неправильним світом. Високий рівень узагальнення забезпечує поліфонічність творів циклу: кожен продовжує історію героїнь і надає слово тим персонажам, що були другорядними у попередніх текстах.

Постійними мотивами у зображенні свідомості героїнь стають безпричинний страх, паніка, турбота. Цей шлях рідко приводить до злету («Віра Ванг»), частіше зображене падіння вниз, хвороба, розрив комунікації із соціумом, біполярний розлад. Проводиться постійна паралель між хитким «безумним» світом і духовною хворобою героїнь. Наприклад, оповідачка в «Тіндері та окрім нього» вивчає сучасні війни як «продукти діяльності груп особливих інтересів», розбирає «оонівські методики для аналізу тяглих територіальних конфліктів», пише роботу про «холодну війну» [2, с. 210], цікавиться саме «табірною прозою» і можливостями революційних зрушень у сучасній літературі, навіть стосунки із приятелем набувають вигляду «геополітичних перемовин», в яких ніхто не поступається. В оповіданні «Віра Ванг» героїня так розтлумачує схожі наукові й виробничі інтереси: «<...> становлення нинішнього покоління супроводжувалося соціальними катаклізмами й руйнацією, відчуттям світового хаосу, що зростає. <...> Лейтмотивом нашої юності було смутне відчуття того, що десь завжди йде війна <...> все це <...> перетворилося в єдине ціле, в єдиний світ, який ми знаємо. <...> постійне відчуття екзистенціального хаосу <...>» [2, с. 243]. В цьому контексті безумства й хаосу світу логічними стають перверзії: тіло наче

мститися за заповідане, відмовляється діяти «в режимі автомату», ламається; героїня випадає з моделі «працюючої машини», свідомість засмоктує «темрява», що не дає пригадати, як повернутися назад і стати «переможецею», щось довести собі і світові («Віра Ванг»). Героїня перетворюється не просто в екзистенціально дезорієнтовану людину, а в таку, що рефлектує власну хворобу й болісно шукає орієнтири, за які б можна було «зачепитися», щоб знайти дорогу до себе, той стрижень, навколо якого можна було б зібрати себе заново з окремих часток (оповідання «Маленькі безстрашні жіночки з Брайтон-Біч»). В оповіданнях дається детальний опис станів біполярної дисфункції, втрати соціалізації («Країна Аерофлот»), маній, «ходіння по колу». Результати такої боротьби зі світом і собою (свідомістю, тілом) змальовуються як доволі контрастні, що видає трагічне світобачення письменниці й відбиває відчуття екзистенціальної не гарантованості, «закинутості» у ворожий світ, притаманне молодому поколінню.

Висновки. Переосмислення опозиції духовне/тілесне стає важливим ракурсом художнього дослідження світобачення «покоління 2000-х» у прозі Ольги Брейнінгер. У творах складається нова образна модель «дітей глобалізації», увиразнюються її системні риси, розширюється ракурс зображення соціокультурного явища, від самосвідомості героїні роману й поліфонізму голосів оповідачок в оповіданнях – до узагальнення субкультури (молода еліта Оксфорду) і, зрештою, до колективного «ми» усієї генерації.

Векторами переосмислення духовного / тілесного стають:

редукування духовного до ідейного із пониженням до ідеї успіху, першості й образу автоматизованої надлюдини;

травестування традиційного протиставлення духовного тілесному, десакралізація їх конфлікту;

паралельне пониження тілесного й зображення тіла як машини, експлуатованого матеріалу;

зображення змінених станів свідомості;

акцентуація перверзій, духовних хвороб як результатів взаємодії інфантильної особистості із безумним світом;

Спектр інтерпретацій духовного і тілесного є доволі широким.

Авторську інтенцію трактуємо як заклик до боротьби із перверзіями «неправильного» світу й хибними цілеспрямуваннями молодого покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белобратов А. В. Австрийская литература 1990–х годов: В ожидании шедевра // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.) Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН. – М., 2006, – С. 78–100.
2. Брейнингер О. В. Советском Союзе не было аддерола: роман. – М.: АСТ, 2013. – 352 с.
3. Василевич Е. А., Мережинская А. Ю. Литература «поколения 90–х». Учеб. пособие. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. – Киев: Логос, 2018. – 194 с.
4. Виноградова Н. В. Французская проза на рубеже XX–XXI: Эстетические поиски «Новой художественности» // Постмодернизм: что же дальше? Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН, 2006.
5. Ковалів Ю. Тілесність / Літературознавча енциклопедія. У двох томах. Том 1. – К.: Видавничий центр «Академія», 2007. – 485 с.
6. Мережинская А. Ю. «Поколение 90–х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления // Русская литература. Исследования. Сб. науч. трудов. / Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАНУ. Редкол. Мережинская и др. – К.: «СПД Карпук С.В.», 2009. – Вып. 13.
7. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь // Курбасівські читання. – 2006. – №1. Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації. – С. 36–55.
8. Панова О. Ю. Пути современной прозы Великобритании и США // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX – XXI вв.): Сб. науч. трудов. – М.: ИНИОН РАН, 2006. – С. 142–177.
9. Пахсарьян Н. Т. Современный французский роман на путях преодоления кризиса // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX – XXI вв.): Сб. науч. трудов. – М.: ИНИОН РАН, 2006. – С. 8 – 43.

REFERENCES

1. Belobratov A. Avstriiskaya literatura 1990-h: v ozhidanii shedevara [Austrian literature of the 1990th: waiting for the masterpiece]. In: Postmodernism: chto dalshe? (Hudozhestvennaya literatura na rubezhe XX – XXI vv) [Postmodernism: what is next? (Fiction at the turn of the XX – XXI centuries). RAN UNION, M, 2006, P. 78–100. (in Russian).
2. Breininger O. V Sovetskom Soyuze ne bylo adderola [There was no adderol in the Soviet Union]. – M, AST, 2013, 352 p. (in Russian).
3. Vasylevych O., Merezhinska G. Literatura «Pokoleniya 90-h». [Literature of the «Generation of the 1990th»] ucheb.posobie. Kyiv National Taras Shevchenko University, Kyiv, Logos, 2018, 194 p. (in Russian).
4. Vinogradova N. Franzuzskaya proza na rubezhe XX–XXI: Esteticheskie poiski «Novoi khudozhestvennosti» [French prose at the turn of the XX–XXI: Aesthetic quest for the «New Art»]. In: Postmodernism: chto dalshe? (Hudozhestvennaya literatura na rubezhe XX – XXI vv) [Postmodernism: what is next? (Fiction at the turn of the XX – XXI centuries). RAN UNION, M, 2006. – 485 p. (in Russian).
5. Kovaliv Y. Tylesnist [Physicality] / Literary Encyclopedias. in vol. Vol1. Kyiv, Publishing House, 2007, 485 p. (in Ukrainian).
6. Merezhinskaya G. «Pokoleniye 90–h» i «dvadcatiletniye». Tipologicheskie cherty pokoleniya [Generation of the «1990th» and «twenty–years–old». Typological features of literary direction] In: Russian Literature. Researches. Sbornik nauchnykh трудов, Kyiv National Taras Shevchenko University, Taras Shevchenko Literature Institute, «SPD Karpuk», 2009, vol.13. (in Russian).
7. Miroshnichenko N. Suchasna ukrainska dramaturgiya v konteksti teorii pokolin [Contemporary Ukrainian drama in the context of the theory of generations]. In: Kurbasivski chitannya, 2006, N1. Theatre: kontinium, kody, paradoxy interpretacii, P. 36–55. (in Ukrainian).
8. Panova O. Puti sovremennoi prozy Velikobritanii i SSHA [Ways of Modern Prose of Great Britain and the USA]. In: Postmodernism: chto dalshe? (Hudozhestvennaya literatura na rubezhe XX – XXI vv) [Postmodernism: what is next? (Fiction at the turn of the XX – XXI centuries). RAN UNION, M, 2006, P. 142–177. (in Russian).
9. Pakhsar'yan N. Sovremennyi francuzskii roman na putyakh preeodoleniya krisisa [Modern French novel on ways to overcome the crisis]. In: Postmodernism: chto dalshe? (Hudozhestvennaya literatura na rubezhe XX – XXI vv) [Postmodernism: what is next? (Fiction at the turn of the XX – XXI centuries). RAN UNION, M, 2006, P. 8 – 43. (in Russian).

**THE SPIRITUAL / BODILY OPPOSITION IN THE PORTRAIT OF THE
«GENERATION OF THE 2000S» (BASED ON OLGA BRAININGER'S FICTION)**

Olena Vasylevych

orcid.org/0000-0003-0877-007X

elena_vasilevich@yahoo.com

PhD, Assistant, Russian Philology Department,

The Philology Institute, Kyiv National Taras Shevchenko University

Abstract. *The article explores Olga Braininger's novel «There was no Aderolo in the Soviet Union» and the cycle of short stories «Life to the High». It demonstrates the conceptual unity of works imaging younger generation and the sequence of stories' style, as well as the coincidence of the motif systems in the novel and the short stories. The study reveals several vectors of the spiritual / physical interpretation of the opposition: the rethinking of the spiritual and its reduction to the ideological, the reduction of the physical, the image of the perverts, complexes, the changed state of consciousness, the reprogramming of consciousness. The paper argues that the writer travesties the traditional religious interpretation of spiritual and physical relationships provocatively desacralizing the spiritual. The features of transient artistic thinking are distinguished: the image of the world as «reversed», the tragic apocalyptic worldview, mythologization, and the image of the subculture. The character of the «inverted» mad world correlates with the image of a madman, a victim and a potential threat to the brutal world.*

Key words: «Generation Y», existential consciousness, body, illness, «new openness», transient thinking.

УДК 821.111(417)+821.152.1]—31.09

«УЛІССІВ» МОТИВ ТІЛЕСНОСТІ У «МЬОРФІ» С. БЕККЕТА І «ТИХ, ХТО ОСПІВУЮТЬ ЛАЗАРЯ...» Ф. О'БРАЙЄНА

Єлизавета Ігорівна Василюк

orcid.org/0000-0003-0562-849X

yel.vasyliuk@gmail.com

аспірантка кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології, філологічний факультет, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Анотація. *Мотив тілесності по-різному проявляється у романах. При цьому С. Беккет і Ф. О'Брайєн переймають карнавальну тілесність «Уліссу» Дж. Джойса. В «Уліссі», який автор називав «епосом людського тіла», мотив тілесності має сюжетовірну функцію: внутрішнє психічне життя головних героїв виражається через тіло. У романі «Мьорфі» мотив тілесності переломлюється крізь світоглядну позицію головного героя, згідно якої буття розуму і духу обтяжене тілом. Зрештою, Мьорфі підкорює тілесне буття розуму, поринає туди, де люди поглинуті своїм внутрішнім світом і байдужі до тіла, – у лікарню для душевнохворих. В романі «Ті, хто оспівують Лазаря...» мотив тілесності представлений через карнавальні категорії верху/низу, гротескні образи, зниження і пародію, якими пронизаний увесь твір. Ф. О'Брайєн наслідує карнавальність «уліссового» епізоду «Цірцея», і в його «Ті, хто оспівують Лазаря...» карнавальність вже тотальна, всеосяжна, розгалужена і стає не тільки формою і змістом роману, але і його ідейним та світоглядним центром.*

Ключові слова: *Джеймс Джойс, карнавальність, метемпсихоз, пуповина, Семюел Беккет, серце, тіло, Фленн О'Брайєн*

Тілесність як один із ключових культурних феноменів ХХ століття є предметом ретельного дослідження зарубіжних і вітчизняних вчених (Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Бодріяр, О. Вербицька, Ж. Деріда, Н. Медведева, О. Муха, В. Никитин, В. Подорога, М. Фуко, З. Фройд, К. І. Юнг та ін.).

Формування творчого методу ірландських письменників С. Беккета і Ф. О'Брайєна у 1930-ті роки значною мірою перебувало під впливом роману «Улісс» (1922). У прагненні вийти з-під впливу Дж. Джойса вони переосмислювали і оновлювали «уліссові» теми, мотиви і поетику.

Російська літературознавиця Л. Татару, аналізуючи концепт «тіло людини» у композиційно-нарративній структурі «Уліссу», зазначає, що слова тілесної семантики у творі «<...> надзвичайно високочастотні і складають 1,43 % тексту роману» [9, с. 69]. Дослідниця зауважує, що голова людини отримує найбільший ступінь «виставляння», 0,67 % усього тексту, і говорить, що «зосередженість на цій “інтелектуальній” частині тіла слугує важливим дійсним орієнтиром <...> — Стівен Дедал, художник-інтелектуал <...>» [9, с. 69].

Головний джойсознавець Р. Еллманн, аналізуючи роль тіла в «Уліссі», звертає увагу на заяву самого

Дж. Джойса, в якій він сказав, що зробив: «<...> книгу епосом всього людського тіла <...>» [13, с. 436]. Говорячи про символічну відповідність кожному епізоду роману органів тіла, дослідник підкреслює наміри письменника: щоб відкинути дихотомію тіла і душі, щоб виявити їх фундаментальну єдність, він проявляв образне мислення свідомості під впливом певних фізичних функцій. Наприклад, він цитує Блумові думки перед ланчем: «“У Моллі ноги теж не дуже зграбні” (“Molly’s legs are out of plumb” в оригіналі. “Plumb” (рівний) співзвучне з “plum” (слива) – Є. В.). “В інший час дня, – каже він, – Блум висловив подібну думку, але без підтексту їжі”» [13, с. 436]. Р. Еллманн зауважує, що письменник надзвичайно близький до сучасного психоаналізу у багатьох питаннях.

Ірландський дослідник Д. Кіберд у книзі «Ірландський письменник і світ», осмислюючи характер зображення тіла у С. Беккета, зазначає, що, картезіанський розкол Мьорфі (в однойменному романі 1938 р.) на тіло і душу, як помічають найуважніші критики, має хитру мету, яку ніхто не бачить: «<...> зобразити невідповідність ірландця, як його бачать інші (ліниве і грубе тіло) і як він сам бачить себе (гіперактивний, навіть складний, розум)» [14, с. 31].

Ірландський дослідник Б. О'Конайре, говорячи про роман Ф. О'Брайєна «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди» (1941) вказує на те, що роман рясніє «<...> гротескними образами <...>» [5, с. 155], і що тілесність у романі представлена у контексті ірландського традиційного провінційного життя: «<...> багаточисленне потомство. Живуть <...> разом зі свинями <...>» [5, с. 156-157].

Проте, не дивлячись на все вищезгадане, співставлення мотиву тілесності, який є одним із головних в «Уліссі» і романах С. Беккета і Ф. О'Брайєна, донині не здійснювалося.

Актуальність статті зумовлена відсутністю спеціальних розвідок, в яких би були представлені результати порівняльного аналізу мотиву тілесності у романах Дж. Джойса, С. Беккета і Ф. О'Брайєна, що є ключовим для розкриття поетики характерів і взаємин персонажів у творах.

Мета нашої розвідки – визначення специфіки функціонування мотиву тілесності в романах «Улісс», «М'юрфі» і «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди», виявлення схем наслідування і трансформації С. Беккетом і Ф. О'Брайєном «уліссового» мотиву тілесності.

Отже, мотив тілесності у романі «Улісс» має сюжетотвірну функцію: внутрішнє психічне життя головних героїв проявляється через тіло. У майже кожного з вісімнадцяти епізодів є відповідний додатковий план, який символічно виражає певний орган. В. Набоков зауважує, що це «<...> глумливий перелік, складений самим Джойсом <...>» [6, с. 371]. Проте У. Еко оцінює ці відповідники з точки зору риторичного порядку і зазначає, що «<...> систему відповідностей <...> частинам людського тіла, вводяться вже в кінці роботи <...>, ніби схематичні відповідності були одним з результатів, яких треба було досягнути <...>» [11, с. 74]. Слід зазначити, що перші три епізоди, які відносяться до Стівена-Телемака, не мають органу-символа, тому що «“Телемак ще не відчуває тіла”, – пояснив Джойс» [13, с. 738].

І все ж таки, при міфокритичному зануренні у текст можна помітити, що тілесність заявлена вже у першому епізоді символом омфалу, пупу Землі, – вежею Мартелло. Образ пупа постійно виринає у свідомості Блума і Стівена, асоціюється з заплідненням і народженням: Блум розглядає своє тіло під час приймання ванни: «Це тіло моє. <...> Бачив, <...> його пуп, брунька плоті <...>» [2, с. 81], – а Мулліган, який є втіленням вітальності, планує відкрити національну запліднювальну ферму

«Омфал» [2, с. 385]. Однак, пуп асоціюється також зі смертю, зв'язком із минулим і вигнанням із раю: на морському узбережжі Стівен бачить двох жінок, ймовірно акушерок, і думає про народження, пуповину: «Що там у неї в сумці? Викидень із пуповиною <...>» [2, с. 38], – а також про біблійське створення людини, про Адама і Єву і, відповідно, про перший гріх і вигнання з раю: «<...> Єва. Пупа у неї не було. <...> Лоно гріха» [2, с. 38]. Блум полюбляє суп із пупків та інших внутрішніх органів тварин, тельбухів. Для Блума пуп також асоціюється зі смертю: під час похорону Падді Дігнама мотузки, на яких спускають труну Падді у могилу, здаються Блумові «пуповиною» [2, с. 105].

Серед усіх органів, які співвіднесені з епізодами роману, слід виділити серце. Воно є органом-символом у шостому епізоді «Аїд». Образ серця пов'язується зі смертю: від серцевого нападу помирає Падді Дагнама, на похоронах якого присутній і Блум, а також із почуттям провини Стівена перед померлою матір'ю: «Його серце щеміло від болю <...>» [2, с. 9], – вона ввижається йому вночі: «Мати <...> Зелений краб із <...> клешнями, глибоко вгороджує їх у Стівенове серце» [2, с. 509]. Ракова хвороба матері породжує образ краба, рака, який ввижається Стівену. Образ серця поєднується і з почуттям провини перед сестрами, від яких Стівен підсвідомо відмовляється: «Вона й мене потягне за собою на дно, <...>/ Довгі коси водоростей сповивають мене, моє серце <...>» [2, с. 234]. В той же час серце символізує також зраду: Блум ховає квітку від Марти Кліффорд, з якою у нього інтрижка за перепискою, у кишеню біля серця, і весь час уникає виринаючого на його шляху Бойлана, знаючи, що того ж дня Бойлан прийде до його дружини, відчуваючи, як калатає його серце. Сам же Блум думає про серце прагматично, як про старий іржавий насос, який в один прекрасний день закупорюється і настає смерть [2, с. 99].

У п'ятнадцятому епізоді тілесність подається крізь призму карнавальності: Блум перетворюється на юного себе, на звинувачуваного, короля, «жіночного чоловіка», який чекає на дитину, міняється статтями з Беллою Коен, власницею борделю, куди прийшли Блум і Стівен, терпить її покарання і, зрештою, повстає проти неї. Патрульні, які його затримують, підкреслюють його інверсивність: «Він живе якимось почетвірним життям <...>. На людях янгол, а вдома чорт!» [2, с. 431].

Концептуальною ідеєю тілесності роману є ідеї метемпсихозу і переселення душ. Це втілює

Джойсову світоглядну універсалію «все в усьому». Стівен, роздумуючи про Гамлета, цитує Метерлінка: «Життя кожного з нас складається з низки днів <...>. Ми чимчикуємо крізь самих себе, зустрічаємо бандитів, привидів, велетнів, старців, юнаків, жінок, удів, побратимів. Та щоразу зустрічаємо самих себе» [2, с. 204]. А вперше згадка про метемпсихоз з'являється у четвертому епізоді, де Моллі просить Блума пояснити значення цього поняття. Вона намагається запам'ятати нове слово, шукаючи співзвучні і знаходить: «Метем бзик ос <...>» [2, с. 145]. Блум після повернення додому і засинання порівнюється з дитиною в лоні матері: «<...> стомлений дитямуж, мужодитя в материнськiм череві» [2, с. 641], що підкреслює водночас і прагнення Блума знов стати дитиною у лоні матері і повертає до ідеї метемпсихозу, переродження.

Ідея метемпсихозу передбачає вічне життя, постійне повернення, перевтілення але, крім того, ймовірно, безкінечне скоєння гріхів і каяття, і неможливість померти назавжди і зустрітись з богом. Вічне життя можна розуміти і як покарання рівне перебуванню в пеклі, адже Блум прирівнюється до Агасфера, Вічного Жида, який за відмову допомогти Христу при його сходженні на Голгофу, приречений жити до другого пришествя.

У романі С. Беккета «Мьорфі» мотив тілесності, як було сказано, представлений крізь призму картезіанського дуалізму, згідно якому тіло протистоїть душі: «<...> Мьорфі відчував себе розщепленим надвоє: на тіло і душу» [12, с. 66]. Ця розсіченість переслідує його в усьому: він розділений між «великим» і «малим» світами, між життям у психіатричній лікарні і з коханою Силією, між нападами і спокоєм. Крім того, самі напади Мьорфі протилежні один одному: серцевий (період кризи) і сонний (період трансу). Мьорфі захоплюється шизофреніками, які для нього перебувають у «<...> блаженстві <...>» [12, с. 102] (слово «шизофренія», *schizophrenia*, походить від грець. «schizo» – «розколою» і «phren» – «розум» [5, с. 453], – що продовжує тему розколу).

Образом пуповини у романі можуть вважатись сім шарфів, якими Мьорфі прив'язує себе до крісла, а їх кількість може вказувати на сім кіл у Чистилищі (у Передчистилищі перебуває Дантів Белаква, про долю якого мріє Мьорфі). У момент нападу слабкості і сну Мьорфі готовий проміняти омріяне майбутнє Белакви на п'ять хвилин у кріслі-гойдалці, на стан зародку у материнському лоні, – і ще він ніколи не носить капелюха, бо той будить у ньому спогади про оболонку плоду, які,

для Мьорфі «<...> надто болісні, особливо, коли він його знімав» [12, с. 44].

Напади сну, які стаються з Мьорфі протягом роману, можна прирівняти до переймів, які завершуються кульмінацією, смертю Мьорфі. В певному сенсі він прагне до пологів, які для нього асоціюються зі смертю. І в цьому контексті шизофренік Ендон, який є для Мьорфі ідеалом і взірцем і чие ім'я з давньогрецької перекладається як «всередині», асоціюється з життям всередині матері, свого вакууму, і сам він із його великою головою і маленьким тілом схожий на ембріона. У день смерті Мьорфі, під час його обходу хворих, Ендон сидить зі схрещеними руками і ногами, тобто відтворює ембріональний стан, на натягнутому, як живіт жінки, у якій почалися пологи, простирадлі [12, с. 301].

Мьорфі підсвідомо розуміє, що народження людини водночас прирікає її на смерть, яка рано чи пізно прийде, а життя стає очікуванням смерті. Підтвердження цьому можна побачити у його маренні у той ранок, коли він помер: «Він побачив <...> обличчя Немовляти на картині «Обрізання» Джованні Белліні, який очікує відчути ніж» [12, с. 150]. В контексті ідей метемпсихозу це марення є знаковим: приреченість до смерті вже при народженні, розп'ятий вже при народженні. Важливий смисл у розкритті цього несе паралель з Христом: Мьорфі, прив'язаний до крісла, має серцевий напад, Силія звільняє його, Мьорфі при цьому «<...> розпростертий у позі розіпнутого» [12, с. 18]. У морзі тіло Мьорфі накрите простирадлом зі слідом від праски, що робить його схожим на плащаницю. До того ж, на початку своїх стосунків з Силією він живе у крихітній кімнаті у глухому куті Немовляти Ісуса. Психоаналітичне пояснення цьому можна знайти у роботі австрійського вченого О. Ранка «Травма народження і її значення для психоаналізу»: дитина, перебуваючи у темній кімнаті, перед сном відчуває страх первісної травми, «<...> утроба лише “символічно” заміщена темною кімнатою <...>» [8, с. 44]. Родова травма проявляється також у тому, що страх здавлення не дозволяє Мьорфі носити жилет, в якому він, як він відчуває себе жінкою. Силія, чий вік, як зазначено у романі «Не має значення» [12, с. 16], тобто вона може бути і старшою за Мьорфі, виконує для нього роль матері, яка опікується ним, виганяє з дому на пошуки роботи, що може символізувати вигнання дитини з тіла матері. Вона також приймає роль матері, коли впізнає Мьорфі у морзі за родимою плямою, позаяк усе про тіло людини знають її батьки і коханці.

Прикметно, що душа Мьорфі асоціювалась для нього з його серцем, яке поводитись «<...> ірраціонально <...>». В якийсь момент працювало так, що, здавалось, от-от матиме напад, а в наступний скипало так, що, здавалось, от-от розірветься» [12, с. 2]. Натомість його вчитель Нієрі – майстер з управління серцебиттям: «<...> міг зупиняти своє серце <...> будь-коли, <...>» [12, с. 2].

Карнавальність у романі проявляється гротескними образами Рози Роси, у якій через «качку» хворобу ноги вдвічі коротші і зад опиняється майже на землі, образами санітарів психіатричної лікарні Біма, Бама і Бома, де працює усе їх численне сімейство, образом Нієрі, який одержимий випивкою і жінками.

Отже, якщо Дж. Джойс заперечує дихотомію тіла і душі, підкреслює їх фундаментальну єдність, то С. Беккет відстоює цю дихотомію. Якщо «уліссова» концепція метаморфозу-метемпсихозу передбачає перебування вічної душі на землі за рахунок зміни тіл, то «мьорфове» ставлення до вічного життя передбачає повернення у потойбіччя, наслідування долі Белакви, який за відкладання молитви і каяття на останній день тепер мусить просидіти у Предчистилищі весь час свого земного життя, а потім здійснити сходження до Раю. Мьорфове переродження спрямоване назад, у потойбіччя, а не в майбутнє.

У романі Ф. О'Брайєна «Ті, хто оспівують Лазаря, або На диво бідні люди» мотив тілесності представлений крізь призму карнавальності. Вже сама назва роману свідчить про це: оригінальна – «An Beal Bocht» («Бідний рот»).

Образ народження, присутній у романі, проявляється у прагненні головного героя Бонапарта проникнути в печеру. Полюючи на скарб Маелдуна О'Понаса, який під час потопу зібрав золото, залишене людьми, і врятувався у печері на горі Пік Голоду, Бонапарт досягає вершини гори і забирає золото. Печера може символізувати черево матері, куди Бонапарт проникає, «<...> просуваючись по підлозі <...> на ногах, животі і руках» [15, с. 478]. Дід зазначає, коли бачить обдіраного онука: «<...> такий же голий, як і в перший день свого життя» [15, с. 480].

Образ пуповини з ідеєю повернення у материнське лоно представлений і епізодом з Седріком О'Санасою. Не маючи сил витримати голодне животіння, Седрік просить скинути його в море і припинити ці страждання, але його сусіди пропонують йому піти з ними на полювання на тюленів. Зрештою, підпливши до скелі, вони знаходять отвір, і Седрік,

обв'язавшись мотузкою, стрибає вниз. Не дочекавшись його, друзі сліднують за ним і знаходять його у великій просторій печері, де він їсть тюленяче м'ясо. Седрік вирішує залишитись у печері під водою, де він «<...> добре затишне житло <...>». До цього дня він похований живцем і задоволений <...>» [15, с. 470].

Образ рота, горла поєднується не тільки зі споживанням їжі, випивки: «<...> моє горло спалоувалось сонячною олією» [15, с. 444], – і можливістю говорити: «<...> не видав ні звуку. Моє горло було проколоте <...>» [15, с. 480], – а й зі смертю дружини і сина Леонардо: «<...> його мучив жажливий кашель <...> вона померла <...> її рот був широко розкритий <...>» [15, с. 462] – і зі смертю Маелдуна О'Понаса, якого грабує Бонапарт: «<...> його рот з чорними зубами був відкритий <...>» [15, с. 477].

Образ серця нагадує про родову травму, коли Бонапарт підіймається по схилу гори до печери: «<...> поява пекельних сугінок викликали острах і жах у моє серце» [15, с. 475], – і радість повернення в лоно матері, віднайдення входу у печеру «Радість трохи заворушилась у моєму серці. <...> я рушив <...> до світла <...>» [15, с. 476-477], а також щастя стати батьком «<...> невимовна радість у моєму серці» [15, с. 461].

Карнавальність у романі є всеосяжною і розгалуженою і стає не тільки формою і змістом роману, а і його ідейним і світоглядним центром. Свято їжі і веселощів сполучено зі смертями і скаліченням: люди втрачають свідомість від голоду, очікуючи завершення восьми патріотичних промов на початку свята; змагання в майстерності володіння ірландською мовою завершується засинанням, втратою свідомості, але не припиненням мовленнєвого потоку.

Ідея метаморфозу-метемпсихозу в романі пародійно обіграна в контексті ірландської фольклорної традиції, в якій ірландське життя постає як «<...> фатальний спосіб життя, як циклічно повторюваний нічний жах <...>» [15, с. 151]. «Уліссова» ідея циклічного повернення проявляється у «Тих, хто оспівують Лазаря...» у проживанні головного героя разом з матір'ю та дідом, що підкреслює взаємозалежність поколінь і їх однакову долю. Життя самого Бонапарта протікає за зразком його батька Мікеланджело, засудженого до двадцяти дев'яти років тюрми, що можна прирівняти до віку одного покоління. Сам Бонапарт також опиняється за ґратами, де він «<...> живий і сьогодні, перебуває у безпеці <...>» [15, с. 409]. Тюремна камера асоціюється з лоном: Бонапарт,

як і Мьорфі, для якого м'яка обивка кімнат може дати уявлення про блаженство, прагне до повернення у лоно матері. Ідея безкінечної циклічності проявляється також у єдиному для всіх ірландців імені, яке їм дають в англійській школі – Джамс О'Донелл. Фраза, яка постійно повторюється в романі: «<...> подібних нам не буде ніколи знову» [15, с. 413], — запозичена з автобіографічного роману Т. Окрохана «Островитянин», який спародіював Ф. О'Брайєн, тільки підкреслює повторюваність, обертання історії, життєвого циклу ірландської глибинки. Зрештою, ідея циклічності отримує свою кульмінацію, коли Бонапарт зустрічає на вокзалі, звідки він поїде на двадцять дев'ять років до в'язниці, свого батька, який повертається звідти після покарання. Можна сказати, головний герой зустрічається сам із собою і це резонує з ідеєю Стівена Дедала щодо зустрічі з самим собою.

Таким чином, мотив тілесності у романах «Улісс», «Мьорфі» і «Ті, хто оспівують Лазаря...» є лейтмотивом і представлений концептуальною ідеєю метаморфозу-метемпсихозу, яка має різний розвиток і осмислення: в «Уліссі» втілюється в образі міста, де все поєднано з усім, в образі Блума як Агасфера, у роздумах Стівена щодо бога, який являє собою все в усьому. Для Мьорфі, головного героя однойменного роману, метаморфоз-метемпсихоз має інше смислове наповнення: він прагне

повернутись у потойбіччя, Ніщо, де був до народження, пройшовши перед цим через смерть як зворотнє народження. Роман «Ті, хто оспівують Лазаря...» містить пародійну інверсію «уліссового» метемпсихозу і пародію на ірландську фольклорну традицію, яка реалізується у безкінечному проживанні ірландцями одного і того ж життя, з одним і тим же іменем Джамс О'Донелл.

Образ пуповини, яка з'єднує з минулим, символізує у романах початок і кінець життя, веде до вічності і є одним із ключових образів тілесності. Образ серця в усіх романах не тільки вказує на життя, а й поєднується з танатологічним мотивом і з почуттям провини. У «Мьорфі» образ серця також відображає розкол на тіло і душу. Головні герої «Уліссу», «Мьорфі» і «Тих, хто оспівує Лазаря...» прагнуть втекти, заховатись від великого світу, повернутись у лоно матері. Блум, який повернувся додому, прирівнюється до дитя, Мьорфі захоплюється палатами з м'якою обивкою у психіатричній лікарні, де люди і так відмежовані від реального світу, а для Бонапарта лоном служить тюремна камера.

Отже, тілесність в «Уліссі» представлена єдністю душі і тіла, яке «прекрасне і огидне» водночас. У «Мьорфі» душа і розум протилежні тілу, що проявляється у нападах, які відображають відторгнення Мьорфі світом. У «Ті, хто оспівують Лазаря...» тіло абсолютно карнавалізоване.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вербицька О. В. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння//Вісник Львівського університету імені Івана Франка. 2009. Вип. 12. С. 85—91.
2. Джойс Дж. Улісс: Роман/пер. з англ. О. Тереха, О. Мокровського. Київ: Вид-во Жупанського, 2015. 733 с.
3. Енциклопедія постмодернізму/за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
4. Майлз на Гапалінь (Бріан О'Нуаллан). Поющие Лазаря, или На редкость бедные люди: Скверный рассказ о дурных крементах / пер. с ирлан. А. Коростелевой. СПб.: Симпозиум, 2003. 176 с.
5. Медицинская терминология на пяти языках/пер. с болг. проф. В. В. Завьялов. София: Государственное издательство «Медицина и физкультура», 1969. 1029 с.
6. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе/пер. с англ. под ред. В. А. Харитонова. Москва: Издательство Независимая газета, 1998. 512 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Москва: Ad Marginem, 1995. 339 с.
8. Ранк О. Травма рождения и её значение для психоанализа/ пред. и пер. с нем. Е. Н. Баканова. Москва: «Когито-Центр», 2013. 238 с.
9. Татару Л. В. Представление концепта «тело человека» в композиционно-нарративной структуре модернистского текста//Вестник Санкт-Петербургского университета. 2007. Сер. 9. Вып. 4. Ч. II. С. 68—76.
10. Хоружий С. С. Комментарий / С. С. Хоружий// Джойс Дж. Улисс. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2013. С. 730—924.
11. Эко У. Поэтики Джойса/пер. с ит. А. Ковалю. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. 544 с.
12. Beckett S. Murphy. New York: Grove Press, 2011. 176 p.
13. Ellmann R. James Joyce. New York: Oxford University Press, 1982. 887 p.
14. Kiberd D. The Irish Writer and the World. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 322 p.
15. O'Brien F. The Complete Novels. London: Everyman's Library, 2007. 787 p.

REFERENCES

1. Verbytska O. V. *Tilo iak tekst: semiotyka postmodernistychnoho rozuminnia*. [Body as Text: Semiotics of Postmodernistic Interpretation]. Visnyk Lvivskoho universytetu imeni Ivana Franka, 2009, Issue. 12, P. 85-91. (in Ukrainian).
2. Joyce J. *Uliss*. [Ulysses]. Kyiv, Vydavnytstvo Zhupanskoho, 2015, 733 p. (in Ukrainian).
3. *Entsyklopediia postmodernizmu*. [Encyclopaedia of Postmodernism]. Kyiv, Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2003, 503 p. (in Ukrainian).
4. Mailz na Gapalin (Brian O'Nuallan). *Poiushchie Lazaria, ili Na redkost' bednye liudi: Skvernyi rasskaz o durnykh vremenakh*. [An Béal Bocht]. SPb.: Simpozium, 2003, 176 p. (in Russian)
5. *Meditsinskaia terminologiiia na piati iazykakh*. [Medical Terminology in Five Languages]. Sofiia: Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Meditsina i fizkul'tura», 1969, 1029 p. (in Russian)
6. Nabokov V. *Leksii po zarubezhnoi literature*. [Lectures on Foreign Literature]. Moscow, Izdatel'stvo Nezavisimaia gazeta, 1998, 512 p. (in Russian).
7. Podoroga V. *Fenomenologiiia tela*. [Phenomenology of Body], Moscow, Ad Marginem, 1995, 339 p. (in Russian).
8. Rank O. *Travma rozhdeniia i ee znachenie dlia psikhoanaliza*. [Trauma of Birth and Its Meaning for Psychoanalysis], Moscow, Kogito-Tsentr, 2013, 238 p. (in Russian).
9. Tataru L. V. *Predstavlenie kontsepta «telo cheloveka» v kompozitsionno-narrativnoi strukture modernistskogo teksta*. [Presenting of Concept «Man's Body» in Compositive-Narrative Structure of Modernistic Text]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2007, Ser. 9, Issue 4, Part 2, P. 68—76. (in Russian).
10. Khoruzhii S. S. *Kommentarii*. [Commentaries]. Moscow, Inostranka, Azbuka-Attikus, 2013, P. 730—924. (in Russian).
11. Eko U. *Poetiki Dzhoisa*. [Joyce's Poetics]. Moscow, Izdetelstvo AST: CORPUS. 2015, 544 p. (in Russian).
12. Beckett S. *Murphy*. New York: Grove Press, 2011. 176 p.
13. Ellmann R. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982. 887 p.
14. Kiberd D. *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 322 p.
15. O'Brien F. *The Complete Novels*. London: Everyman's Library, 2007. 787 p.

COROREALITY IN ULYSSES BY J. JOYCE, MURPHY BY S. BECKETT AND THE POOR MOUTH BY F. O'BRIEN

Yelyzaveta Vasyliuk

orcid.org/0000-0003-0562-849X

yel.vasyliuk@gmail.com

PhD student of History of Foreign Literature and Classical Philology Department, School of Philology, V. N. Karazin Kharkiv National University

Abstract. *Bodiness motif is one of the central ones in these novels and is shown in different ways, with S. Beckett and F. O'Brien borrowing the carnivalized corporeality of J. Joyce's Ulysses. In Ulysses defined by its author as "the epic of the whole human body", the bodiness motif creates the plot for the main characters' inner psychical life and is expressed through the body. In the novel Murphy thr corporeality is refracted through the world-view position of the main character, according to which the life of mind and spirit is burdened by the body. Finally, Murphy makes the life of body obedient to the mind, and dives into the space, where people are absorbed by their inner world and are unrelated to their body, — i.e., the mental hospital. In An Béal Bocht the bodiness motif is presented through the carnival categories of the lower and the higher, grotesque characters, reduction and parody that run through the entire novel. Conceptual ideas of metamorphosis and metempsychosis have different development and comprehension: in Ulysses it is embodied in the image of the city, where everything is connected to everything, Bloom's character, Ahasuerus, in Stephen's thoughts about god, who presents everything in everything in his own figure. In Murphy metamorphosis-metempsychosis is treated in a different way: the character aspires to come back to the beyond, and before that to go through the death as the reverse birth. An Béal Bocht stages a parodical inversion of the Ulysses' metempsychosis and the parody on the Irish folk tradition realized in the perennial living of the same life by the Irish, with the same name, James O'Donnell. The main characters of Ulysses, Murphy and An Béal Bocht aspire to escape or hide from the big world, to become isolated from it, to come back to their mothers' wombs. F. O'Brien inherits the carnivalization of Ulysses's episode «Circe» and in his An Béal Bocht the carnivalization is total, all-embracing, ramified and shapes not only the form and the contents of the novel, but also its ideological and world-view center.*

Key words: *body, carnivalization, Flann O'Brien, heart, James Joyce, metempsychosis, navel-string, Samuel Beckett.*

УДК 821.111/73 - 2(045).

ТІЛО ВЛАДИ І ВЛАДА ТІЛА («МІСТЕРІЯ СТРАСТЕЙ» СЕЙРИ РУЛ)

Наталія Олександрівна Висоцька

orcid.org /0000-0002-2841-311X

literatavysotska@gmail.com

доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри теорії та історії світової літератури
імені проф. В. І. Фесенко,

Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. У статті розглядається використання дискурсу тілесності в циклі п'єс «Містерія страстей» (2010) сучасної американської драматургині Сейри Рул. Кожна з частин трилогії презентує епізод постановки великодньої містерії про смерть та воскресіння Христа у конкретному часопросторі (ренесансна Англія, гітлерівська Німеччина, рейганівські США). Продемонстровано, що, обравши ідейним ядром твору типово американське, на думку авторки, переплетення політики, релігійності та театральності, Рул значною мірою реалізує свою художню мету за допомогою тілесного коду. У ході аналізу виявлено стирання кордонів між тілом сакральним та профанним, що, з одного боку, суголосне з постмодерністськими мистецькими принципами, а з другого, продовжує давню знижувально-ігрову традицію західної культури. Рул також використовує у гротесково-карикатурному реєстрі відомі метафоричні топоси двох тіл можновладця та ідентичності тіл правителя і держави для зображення ворожості влади в особі її впізнаваних «ікон» (Єлизавета I, А. Гітлер, Р. Рейган) фізичному та духовному буттю людини у світі. Прийом «п'єса у п'єсі», помножений на театральну специфіку присутності на сцені матеріальних тіл акторів, забезпечує твору багатомірність соматичного коду.

Ключові слова: драматургія, Сейра Рул, «Містерія страстей», тілесний код, тіло сакральне та профанне, два тіла короля, «новий історизм».

У корпороцентричній культурі сучасності тіло, трактоване у найширшому сенсі як «універсальна стабілізуюча структура єдиного досвіду людей» [4, с. 829], виконує, серед інших, і функцію символічного локусу соціального буття. На театральній сцені, де, за словами П. Паві, «кожна символізація та семіотизація наштовхуються на ускладнену закодовану присутність тіла та голосу актора» [6, с. 535], ця функція здійснюється на багатьох рівнях. У статті пропонується розглянути деякі з них (щоправда, лише текстуальні) на матеріалі п'єси «Містерія страстей» (2010), що належить перу Сейри Рул, однієї з найпомітніших постатей у драматургії США останніх десятиліть.

Коли авторці запропонували написати п'єсу про Америку, вона вирішила, що «немає нічого більш американського, ніж сплетення в єдиний вузол (nexus) релігії, політики та театру» [21, р. XI]. Структура та семантика твору зумовлені саме цією триєдністю. Водночас, як вважають сучасні фахівці з різних галузей гуманітаристики, вона лежить у підґрунті життя соціуму як такого, визначеного, за спостереженням театрознавця О. Ю. Клековкіна, низкою взаємопов'язаних

концептів: «влада – «сакральність» – «театральність». «Влада сакралізується», розвиває свою думку науковець, в той час як «сакральне потребує театрального жесту <...>» [5, с. 86]. Завдяки наявності елементів театралізації у (прото) релігійних священнодійствах зв'язок між сакральним та театральним був помічений ще античними авторами, а в пізніші часи «театральність християнського богослужіння», зокрема в його католицькому та православному варіантах, «одразу кидається в очі» [1, с. 58]. Щодо стосунків між театральністю та політикою, вже у добу Відродження театр, за Жаном Бодрійяром, стає «формою, котра охоплює все соціальне життя» [2, с. 88], провіщуючи симбіоз політичного та перформативного, який маркує й сьогодні. Як зауважує Клаус Тіндеманс, «переплетення репрезентацій вищої влади – абсолютистської або народної/демократичної – з театральними формами характеризує політику модерної доби» [24].

На мою думку, у циклі Рул нерозривний взаємозв'язок цих трьох елементів оприявнюється, насамперед, через тіло, знакова природа котрого полісемантизується – це і два тіла Ісуса Хрис-

та (людське й сакральне), і два тіла можновладця (природне та політичне), і фізичне тіло актора, яке він на час театрального дійства «позичає» своєму персонажеві.

Три частини твору представляють різночасові епізоди постановки великодньої містерії страстей силами невеликих місцевих спільнот, завдяки чому реконструйовані фрагменти дійства, що належить до архаїчного середньовічного жанру, вміщені у метатеатральний контекст (див. Васильєв). Частини циклу, кожна з яких є завершеною п'єсою і може виконуватися окремо від інших, пов'язані між собою ненав'язливими, але акцентованими текстуальними та сценічними лінками. Персонажі (їхні образи створюють упродовж всього циклу ті самі актори, міняючись ролями у кожній частині) діють у замкненому просторі і пов'язані/роз'єднані між собою всім мислимим розмаїттям людських почуттів (кохання і ненависть, заздрощі та ревності, ніжність і відраза тощо). Це дає право перекласти назву *Passion Play* не лише згідно з усталеним жанровим визначенням як «Містерія страстей», а й у суто людській площині, як «П'єса про пристрасті», що також відповідає сутності твору. Обидва значення актуалізуються одночасно, по черзі виходячи на авансцену відповідно до кута зору інтерпретатора. У циклі сповна реалізовано обов'язкову для драматурга здатність мислити театральними образами, високий ступінь насиченості символами та метафорами, як текстуальними, так і сценічними, які мають своїм ґрунтом буденне, низьке і навіть фізіологічне. При цьому механізм творчої уяви авторки запущено в дію документально підтвердженими фактами постановок містерії страстей, трансформованими згідно з її художніми завданнями, в результаті чого на універсальний містеріальний часопростір накладаються конкретно-історичні хронотопи.

Так, у першій частині містерію страстей Христових розігрує навесні 1575 року, тобто незадовго до офіційної заборони на такі вистави, сільська громада десь у Північній Англії. Якщо ця подія ймовірна, але документально не зафіксована, то у другій частині дія переноситься у цілком реальне баварське селище Обераммергау, славнозвісне тим, що починаючи з 1634 р., коли селяни принесли обітницю виконувати містерію страстей кожні десять років, якщо їх омине руйнівна епідемія чуми, такі вистави відбувалися регулярно і майже без перерв, що у XIX, XX та XXI ст. забезпечило невеликому селищу невщухаючий потік туристів.

У п'єсі Рул йдеться про ювілейну виставу 1934 р., присвячену трьохсотріччю з часу запровадження традиції і відому тим, що її відвідав Гітлер. Нарешті, остання частина запрошує читача/глядача до Нового Світу, а саме, до містечка Сперфіш у Південній Дакоті, США, куди традицію виконання містерії завезли переселенці з Європи (цей факт є історично документованим), а її часові межі охоплюють період з 1969 р. по 1980-і рр. Таким чином, вписуючи процес репетицій та виконання містерії у кризові чи доленосні для багатьох національних спільнот історичні моменти – перехід Західної Європи на новочасні життєві рейки, підйом і розквіт нацизму у Німеччині, війна у В'єтнамі та проблеми повоєнної Америки, – Рул перетворює його на драматичну подію. Прикметно, що у кожній частині під час виконання містерії на кону з'являються впізнаванні «ікони влади» – королева Єлизавета I, Адольф Гітлер, Рональд Рейган, причому у фінальній п'єсці на сцені можна побачити всіх трьох.

Амбівалентність сакрального/профанного тіла у містеріально-ігровому просторі

Вочевидь, центральність проблематики тілесного у творі зумовлена, передовсім, його фабульним ядром. Адже серед усіх містерій, які, нагадаю, у своїй цілокупності утворюють особливий жанр західноєвропейського релігійного театру доби пізнього середньовіччя, саме містерія страстей Христових наочно пред'являє тілесну природу Спасителя, його неминучу «втіленість», через акцент на муках, що їх зазнає його розп'яте людське тіло (*corpus verum, corpus naturalis*). Новозавітна містерія виросла з меси, в якій, на думку одних теологів, вона лише зображувалася, а на думку інших – безпосередньо відтворювалася. Хоча б якою була частка театральності у релігійній відправі, як нагадує нам історик середньовічного театру, «ритуал, залишаючись різновидом практичної діяльності, в драму ніколи не перетвориться. Культовий простір не стане театральним, доки він зберігатиме всю повноту своєї сакральності» [1, с. 59]. Згідно з загальним напрямом культурно-історичного поступу Європи в бік секуляризації сфера панування сакрального неухильно звужується, і вже в літургійних великодніх дійствах про страсті Христові воно втрачає свою абсолютність. Коли ж у XIV – XV ст. наратив останніх земних днів Спасителя став предметом містерії, можна з упевненістю стверджувати, що у ментальності ремісників-виконавців і городян-глядачів сакраль-

не/релігійне і профанне/театральне стали химерно змішуватися. Ця тенденція до десакаралізації лишилася магістральною у подальшому розвитку європейського театру. Але, незважаючи на це, на всіх його етапах приховане у театрі як виді мистецтва сакральне «зерно» не вмирало остаточно, постійно спонукаючи діячів сцени до спроб його регенерації, особливо у суспільному кліматі духовної зневіри та розгубленості.

У трилогії Рул своєрідно модифікується відмічена критиками містеріальність певного типу сучасної драми, де «суміщається впізнано-повсякденне та архетипове, універсальні формули світової культури проростають зсередини побутових ситуацій» [7, с. 105], а драматичний сюжет вибудовується як «очікування трансцендентної події» [там само]. Незвично те, що у творі американської авторки такою подією стає сам факт постановки містерії, яка виконує тут функцію «п'єси у п'єсі». Водночас, ставши складником світської драми ХХІ ст., історія страстей Христових не втрачає повністю свого сакрального первня, надаючи авторці додаткові драматургічні можливості.

Якщо скористатися з аргументованого Б. Б. Шалагіновим розрізнення між містерією та карнавалом, згідно з яким «містеріальне світосприйняття покоїлося на відчутті плинного, лінійного, динамічного часу, що якісно збагачується», тоді як в основі карнавалу лежить «успадкована від язичництва ідея <...> про циклічний, круговий час, що постійно повертається до свого вихідного стану» [8], то можна висновити, що у п'єсі Рул містеріальність постає в оболонці карнавальності, проте забарвлює твір відчуттям духовної значущості того, що відбувається. Зрощення містеріально-символічного з повсякденним відрізняє п'єсу Рул від набагато більш «плакатного», по брехтівському дидактичного твору британського драматурга Едварда Бонда з майже ідентичною назвою (*Passion*, 1971), де, за спостереженням дослідниці, жанр містерії слугує для «підкреслення кризи релігії як такої», хоча і в ньому реінтерпретація біблійних мотивів на рівні організації фабули, символіки та взаємин між персонажами надає п'єсі глибшого виміру [15, р. 213].

Рул вправно грає на мерехтінні сакрального та профанного, релігійного та театрального, збагачуючи цими переливами поетикальну палітру п'єси/вистави. Так, розпочавши першу дію ремаркою «Чоловік на хресті», авторка продовжує: «Спочатку ми не певні, чи це дійсно розп'яття, чи ні» [21, р. 15]. За кілька секунд виявляється, що перед нами

театральська підгонка хреста під зріст виконавця ролі Ісуса, але протягом бодай однієї миті глядачі переживають шок споглядання деконтекстуалізованого священного образу у профанному ігровому просторі сцени. Зіщулене на хресті тіло актора, який грає персонажа, який грає Христа, менше з тим, «пам'ятає» собою і децицію новозавітних Христових мук. У такий спосіб знаковість тіла на сцені зводиться у другу, третю, четверту ступінь. Подібні моменти багатозначності виникають кожного разу під час репетицій або виконання того чи того фрагменту містеріального дійства, від ритуального осміяння Христа до його воскресіння. Більше того, ця полівалентність дифузує і в решту тексту, надаючи тілесним виявам та практикам персонажів євангельських обертонів, часто-густо у зниженому (карнавалізованому) реєстрі. Найбільшою мірою це стосується сексуально-репродуктивної сфери. Профанне вагітне тіло сільської дівчини презентується громаді як сакральне тіло Божої матері, запліднене внаслідок непорочного зачаття, що відповідає фольклорній травестійній традиції. Вектори тяжіння та відштовхування між персонажами – членами родин та ширших спільнот, куди включено й табуйовані компоненти (фрейдистські інцестуальні поривання, гомоеротичні нахили) – змінюють свій напрямок від частини до частини, проте всі вони немовби «освячуються» участю в містерії.

Так само хресні муки Христа іррадіюють свою ауру на численні та багатоманітні фізичні та психічні ушкодження, яких зазнають персонажі, – від дрібних подряпин, пухирів та синців до тяжких поранень і воєнних травм, аж до потрапляння у «мішок для трупів». Одним з прийомів активізації аудиторії є майстерна театральна гра з граничним тілесним досвідом смерті – в таких епізодах читач/глядач нерідко відчувається спантеличеним, не розуміючи, чию смерть він споглядає, – персонажа містерії або персонажа п'єси Рул. Знижено-прагматичне ставлення до смерті формулює одна з героїнь: «боятися нема чого. Це тіло. От і все» [21, р. 125]. Десакаралізація сакрального тіла і сакралізація тіла профанного, руйнуючи у постмодерністському реєстрі бінарні опозиції між ними, водночас слідує прадавній, але й досі живій лудичній традиції західної культури.

Театральність влади крізь призму тілесності

Репрезентація політичної влади у Рул підпорядкована її функції як одного з членів вищезгаданої концептуальної тріади, де вона нерозривно пов'язана

з театральністю та сакральністю. Активно задіяний при цьому корпоральний дискурс оперує набором спільних мотивів та образів, які у кожній частині складаються, наче скельця у калейдоскопі, у дещо інший візерунок. При цьому, за задумом драматурга, ролі всіх правителів має грати (тобто «втілювати» у буквальному сенсі) той самий актор, що унаочнює незмінність природи влади незалежно від політичної системи та форми правління.

Одним з таких рекурентних мотивів є гра драматурга з поняттям *body politic*, що вживається у двох значеннях, сформульованих англійським правником Едмундом Плуоденом ще наприкінці XVI ст. – по-перше, як одне з «двох тіл» монарха, по-друге, як колективна сукупність усіх підданих, держава (тоді монарх постає головою цього спільного тіла). За Плуоденом, «у короля є два тіла, а саме, природне тіло (а *Body natural*) та політичне тіло (а *Body politic*). Його природне тіло (якщо розглядати його само по собі) є смертним, вразливим для будь-яких недуг, що їх спричиняє природа чи випадок, для недоумкуватості раннього дитинства чи старості, і до подібних вад, що трапляються з природними тілами інших. Але його політичне тіло <...> не можна побачити або помацати, воно <...> створене для управління людьми та керування спільним добробутом, і не має дитинства, старості та інших природних хиб та недолугостей, яким підлягає природне тіло, і тому те, що король чинить як політичне тіло, не може бути позбавлене чинності чи скасовано будь якою недосконалістю його природного тіла» [цит. за 14, р. 7]. У класичній праці «Два тіла короля» (1957), яка досі залишається авторитетним джерелом з цієї проблеми, Ернст Канторович продемонстрував, зокрема, яким чином ця концепція розвинулася з більш раннього уявлення про «два тіла Христа»: «одне – індивідуальне *corpus verum* на вівтарі, гостія; друге – колективне *corpus mysticum*, Церква» [14, р. 198], або дещо пізніше – всі віряни разом. У контексті твору Рул з його містеріальним центруванням Христового тіла ця паралель є досить показовою.

Своєю чергою, А. Мусолфф, аналізуючи застосування концепту тіла на позначення держави у контексті політичної метафорики, демонструє, що така практика сягає корінням античної давнини, у середні віки знаходить вираження у теолого-філософських трактатах (Фома Аквінський, Іоанн Солсберійський тощо), а далі стає загальним місцем політичної риторики. На думку вченого, ця метафора працює за двома основними сценаріями: 1)

функціонально-анатомічна ієрархія у політичному тілі, згори вниз, з голови до ніг; 2) стан здоров'я країни [17, р. 5]. «Але якщо ранні автори підкреслювали рівність між членами, які всі однаковою мірою потрібні для благополуччя тіла в цілому», нагадує Г. Арендт, то пізніше «наголос змістився на відмінність між головою та членами, на обов'язок голови правити, а членів – підкорятися» [9, р. 54].

Розглянемо художні стратегії використання цих мотивів та топосів у драматичній трилогії Сейри Рул.

Два тіла монарха. Співвіднесеність тіла правителя і «тіла» держави. У першій частині циклу втіленням влади постає королева Єлизавета I, яка фігурує також у третій п'єсі. Культ Єлизавети, запроваджений ще за її життя, супроводжує цю постать протягом наступних чотирьох століть. Як зазначають дослідники функціонування в культурі міфологізованого образу Королеви-Диви Майкл Добсон та Нікола Вотсон, «Єлизавета здається невичерпною як джерело наснаги, постійно повертаючись, аби переслідувати уяву англофонної культури в якомусь новому варіанті або контексті» [12, р. 3], причому її зображення в різних видах мистецтва певного періоду, як правило, відповідають уявленням про неї тогочасних істориків [Ibid., р. 8]. Це спостереження цілком слушне і щодо образу Єлизавети в «Містерії страстей», який корелює, зокрема, з його «новоісторичними» трактуваннями. В результаті, вищенаведені судження про «тіла» правителя набувають особливої значущості – адже для «нових істориків» саме елизаветинська доба є одним з улюблених полігонів для випробування своїх постулатів щодо влади, з акцентом на категорії тілесності. На думку відомого представника цього напрямку Луїса Монтроуза, «жіночі тіла – і, зокрема, два тіла королеви – слугують когнітивною мапою елизаветинської культури, справжньою матрицею елизаветинських форм бажання» [16, р. 47], що не дивно для суспільства де «влада повсюдно належить чоловікам – повсюдно, окрім самого верху» [Ibid., р. 31]. У розвідці «Два тіла королеви» (1977) Марі Акстон конкретизує проблематику співвідношення природного та політичного тіл монарха у контексті дискурсу незайманості Єлизавети, її відмови взяти шлюб, а відтак стурбованості сучасників її спадкоємністю на троні. Дослідниця гадає, що розвиток і популяризація юридичної концепції двох королівських тіл «невід'ємно пов'язані з питанням

наслідування престолу, полемікою навколо нього та його віддзеркаленням у драмі» [10, р. x].

У першій згадці про Єлизавету у «Містерії...» Рул метафорично актуалізується саме топос її (не) репродуктивності. Сільська дурочка бачить уві сні (до речі, «нові історики» вельми полюбують залучати до своїх міркувань цю форму вияву колективного несвідомого) гротескно спотворене тіло королеви, оголене та вагітне, з черевом, «роздутим, як кавун», що нависає над її «полум'яно-червоними геніталіями» [21, р. 41]. У такий спосіб маніпулятивна гра Єлизавети своєю дівочістю і водночас сексуальністю («матінка» своїх підданих, «пошлюблена з Англією», позиціонує себе, разом з цим, і як об'єкт бажання кожного англійця) зазнає у п'єсі Рул карнавального перевертання та травестування.

Ще одна тілесно забарвлена згадка про королеву (не названу на ймення) лунає з вуст католицького священника, що змушений переховуватися через переслідування з боку влади. Він збирається перебратися до Франції і пробути там до тих пір, доки в Англії «незаконнонароджену голову держави не відрубують від її тіла» [Ibid., р. 73]. Як бачимо, це дослівна алюзія на вищезгадане метафоричне ототожнення держави з тілом, а можновладця – з головою.

У третій, «сучасній» частині п'єси Єлизавета з'являється на сцені під час заручин виконавців ролей Ісуса та Діви Марії перед тим, як призваний до армії «Ісус» має вирушати до В'єтнаму. В ситуації, що асоціюється з таїнством шлюбу, Єлизавета наголошує натомість на своєму «шлюбі з Англією» (її відома промова перед парламентом, яку деякі сучасні дослідники вважають апокрифом) і на рішучості померти «за свого Бога, своє королівство, свою честь та кров» [Ibid., р. 159], після чого благословляє «Ісуса» на борню з «ворогами нашого Бога». Ця сцена увиразнює офіційну догму про примат політичного тіла, в якому фізична особа правителя утворює символічний симбіоз з «тілом» держави, над натуральним індивідуальним людським тілом з його природними, в даному випадку, сексуальними потребами. В уяві контуженого у В'єтнамі персонажа Єлизавета ще раз стверджує цю неподільність – на полі брані «кров монарха та нації – це одне!» [Ibid., р. 174].

В історичній перспективі загибель за батьківщину (топос *pro patria mori*), яка ще з часів середньовіччя отримала квазірелігійний сакральний статус через концепцію містичного тіла Спасителя, тобто всієї християнської спільноти, набуває додат-

кового значення загибелі за правителя. Як нагадує Е. Канторович, «формула *pro rege et patria*, “за короля та батьківщину,” дожила до сучасності» [14, р. 259]. В цій самій частині циклу вона ще раз оприявнюється у репліці травмованого ветерана війни – він каже, що «вбивав людей за цього чоловіка», а на питання «якого?» відповідає «Президента, кого ж ще» [21, р. 220]. Президент Рейган, у такий спосіб, наче передхоплює в Єлизавети «естафетну паличку» неподільності (тіла) правителя і держави. Той самий ветеран скаржиться на ерозію цієї подвійної сакральної значущості своєї офіри – «Це все, що нам залишилося? Кілька лікарів у білих халатах? Немає священників, які б сказали «Так, синку, твої страждання чогось варті», немає королів на полі бою, які сказали б «Так, вояче, твої страждання чогось варті». Дайте мені пігулку, пігулку у формі Бога, будь ласка» [Ibid., р. 216].

Гітлер, поява котрого перериває виставу у другій частині, вдається до тілесного образу для пояснення своєї харизми – в одному з його очей, каже він, «золоті іскорки плавають у брунатному <...> люди закохувалися у мій голос, але жінки закохувалися в мої очі» [Ibid., р. 137]. Природне тіло приватної особи постає політичним тілом лідера нації, в той час, як одне з популярних гасел гітлерівської доби – «Фюрер – це Німеччина, Німеччина – це фюрер» – прямо ототожнює тіло правителя з керованою ним державою.

Театральність владного «тіла». Єлизавета матеріалізується у п'єсі під час вистави і звертається до виконавців та глядачів містерії з промовою, де ключовим є мотив удаваності, несправжності, цебто театральності в її негативній іпостасі, яка знову-таки артикулюється через тілесний образ. Вона попереджає, що коли її кластимуть у золоту труну, на її обличчі виявляться безкінечні шари білої фарби, гриму, потрібні для того, щоб не виглядати старою чи потворною [Ibid., р. 71]. Схильність Єлизавети до макіяжу історично зафіксована, проте йдеться про ширший контекст її епохи. З легкої руки «нових істориків» твердження про всеосяжну театральність елизаветинського політикуму та соціуму перетворилося на трюїзм – його по-різному інтонують Ст. Орджел, Дж. Гольдберг, Ст. Грінблатт [див. 22, р. 104], а Ст. Мулані підсумовує, що у сучасних дослідників «театральність ренесансної влади стала свого роду «загальним місцем» (catchphrase) [17, р. 91].

Своєю чергою, вкладений авторкою у уста Гітлера вигук «Як я люблю театр!» [21, р. 138] від-

повідас неодноразово відмічені і ретельно культивованій театральності публічного іміджу фюрера та очолюваного ним режиму. В аранжуванні тілесної партитури промови Гітлера драматург слідує численним описам, згідно з якими «він починав виступ спокійно, тіло його було нерухоме, манера майже розмовна. Він швидко нарощував темп, жести ставали дедалі несамовитішими, обличчя спотворювала гримаса люті – саме такий образ можна часто побачити у кадрах документальної зйомки його шалених філіппік. Вони закінчувалися так само несподівано, як і починалися. Він знову ставав нерухомим, спокійним та врівноваженим, залишаючи слухачів у раптовій, за контрастом, тиші» [13, р. 152]. Як зазначено в ремарці, Гітлер у Рул теж «доводить себе до стану шалу на публіку» [21, р. 138], після чого заспокоюється. Саме вражаюча раптовість цього переходу спонукала дослідників бачити в ній гру, лицедійство, говорити про продуману драматургію його виступів, на протигагу спонтанності, що засвідчувало тонке розуміння Гітлером психологічних засад впливу на аудиторію публічної промови як жанру усного мовлення. За спогадами сучасників, він старанно репетирував перед дзеркалом і жести, і ораторські прийоми, зокрема, за допомогою свого особистого фотографа Г. Гоффмана. Недарма біограф Гітлера Вільям Карр називає його насамперед «людиною театру» [11, р. 140]. Історики також констатують, що лідери націонал-соціалізму «чудово усвідомлювали силу впливу мистецтва, елементів театральності та видовищ на думки та настрої німецького народу» [20, р. 74], що з особливою силою виявлялося в організації партійних з'їздів у Нюрнбергу. За майстерним використанням світла, звуку, кольорів та інших видовищних ефектів їх не без підстав порівнювали з Вагнерівськими фестивалями у Байройті (величезна роль не лише музики, а й ідей Ріхарда Вагнера, зокрема, його антисемітських поглядів, у формуванні особистості Гітлера загально відома).

Виходу на сцену у третій частині президента Рейгана передує його коротка характеристика – на питання лікаря, хто є зараз президентом США (дія відбувається у 1984 р.), ветеран в'єтнамської війни відповідає «Актор» [21, р. 214]. Цей обмін репліками чим одразу висуває на передній план тезу про видовищність влади, найнаочніше увиразнену постаттю колишнього актора у президентському кріслі. Невипадково для її ілюстрації сучасний дослідник обирає епізод віртуальної появи Рейга-

на на екрані під час з'їзду Республіканської партії у Далласі (того ж 1984 р.), який він вважає найвищою точкою у розвитку давньої традиції, втіленої, зокрема, у відомому фронтиспісі до книги Т. Гоббса «Левіафан» [24]. З'явившись на сцені у плоті й крові, рулівський Рейган розгортає цю тезу далі: на питання про те, що означає бути президентом, він відповідає, що «це приблизно те саме, що бути актором, тільки ти сам пишеш собі репліки. І то не завжди» [21, р. 229]. На відміну від Єлизавети, яка визнає штучність свого тілесного іміджу, Рейган наполягає на його автентичності: «Люди кажуть, що я трохи рум'яно щоки. Це неправда. Коли мене покладуть у труну, мої щоки залишаться рожевими» [Ibid.]. Менше з тим, претензії сорокового президента США на «справжність» спростовуються конструюванням його тілесного образу, що складається зі стандартних жестів, багаторазово відтворених на телеекранах: рука на серці під час виконання «Зірково-смугастого прапора», махання ковбойським капелюхом, витирання сліз під час зворушливих місць вистави, віддання салюту ветерану війни. «Театральність» влади (у сенсі «вдаваність, нещирість») підкреслена й тим, що у свій час Рейган навіть не відвідував бейсбольні матчі, які мав коментувати на радіо, – «Саме так поводиться великий лідер. Ти навіть не маєш бути присутнім на грі!» [Ibid.] Так само він ніколи не служив в армії, але почувається так, наче воював, бо грав ролі військових. «Під час війни я знімався у навчальних фільмах для солдат. Це був один з найщасливіших періодів у моєму житті» [Ibid., р. 232].

Сакральність і «тіла влади». У першій частині королева Єлизавета з крижаним блиском в очах каже «Я прийшла зупинити містерію», що відповідає історичній правді – того самого 1575 року, коли відбувається дія, Єлизавета заборонила своїм наказом виконання будь-яких релігійних дійств, що засвідчує намір відлученої від католицької церкви «байстрючки та узурпаторки», як її атестував Папа Римський, встановити жорсткий контроль над релігійними практиками своїх підданих. Божественну природу її влади мав освячувати не містичний Господь католиків, а набагато більш поміркований та тверезий англійський Бог.

Враховуючи «христоцентризм» п'єс Рул як обрамлень для містеріального таїнства, не випадково постає неочікувана і епатажна паралель, що виникає між тілесною репрезентацією Гітлера та розіп'ятим Христом. Вона говорить про розчарування у здатності християнства протистояти

«коричневій загрозі». У рецензії на британське перевидання «Моєї боротьби» у 1940 р. Джордж Орвелл, намагаючись пояснити особисту приналежність Гітлера для мас, коментує одну з його ранніх фотографій, де він схожий на собаку, і його «зворушливе обличчя» є «обличчям людини, що страждає під тиском нестерпних поневірянь». «У більш мужньому варіанті», вважає Орвелл, «воно відтворює вираз обличчя розп'ятого Христа на численних зображеннях, і майже немає сумніву, що Гітлер бачить себе саме так. Про первинну, особисту причину його образи на весь світ можна лише здогадуватися; але в будь-якому разі, вона існує. Він мученик, жертва, Прометей прикутий до скелі, герой, який жертвує собою, який бореться самотужки, без жодного шансу на перемогу» [19], і саме цей жертвний образ є надзвичайно привабливим. Невідомо, чи була драматургія знайома з цією скандальною аналогією, але з нею резонує висловлена одним з персонажів думка, що у «новій Німеччині» виконавець ролі Ісуса має грати його як народного вождя, вождя нації [21, р. 96]. Не менш красномовною деталлю у цьому контексті уявляється той факт, що дівчинку-чужинку (вочевидь, єврейку) супроводжує у табір смерті виконавець ролі Христа, вдягнений у нацистський однострій.

Назагал, мотив антисемітизму як істотного складника ідеології нацизму, суголосного антиєврейській спрямованості сценарію, реалізованого в Обераммергау, у своєрідний зловісний спосіб співвідноситься з новозавітною проблематикою містерії. Як зазначає історик театру Дж. Шапіро, п'єса, яку там ставили, яку хвалив сам Гітлер і яку різко критикували єврейські організації, «протягом тривалого часу [з повоєнними роками включно – *Н.В.*] зображувала євреїв як кровожерливих та підступних негідників, що змовилися вбити Ісуса. Факт її виконання у країні, що несе відповідальність за Голокост, лише посилював цю критику» [23, р. 3]. У п'єси наголос зроблено на репетиціях саме антиєврейських сцен містерії у 1934 р., коли Гітлер вже став канцлером, і офіційною ідеологією Німеччини проголошено націонал-соціалізм. Такий хід дозволив авторці показати дина-

міку зростання антисемітських настроїв серед німців, метонімічно представлених мешканцями Обераммергау. Недивно, що Рул включила до виступу Гітлера перед ними наступні слова, які дійсно належать фюрерові: «Хоча б заради цього істотно, щоб традиція виконання містерії страстей в Обераммергау продовжувалася; бо ніколи єврейська загроза не поставала з такою переконливістю, як у цьому зображенні подій, що трапилися у часи Римської імперії. В особі Понтія Пілата можна бачити римлянина, расово та інтелектуально вищого, він стоїть непорушно як міцна, чиста скеля серед слизької єврейської багнюки» [21, р. 138].

В останній частині трилогії Роналд Рейган актуалізує третій компонент тріади (сакральність) розмірковуючи про необхідність «духовного відродження» країни та ревіталізуючи пуританську біблійну риторику, яка лежить у підґрунті американського національного міфу, – «Ми й є те осяйне місто на пагорбі. Ми народ, обраний Богом, щоб заселити землю обітовану» [Ibid., 230].

Таким чином, у своїй різко критичній репрезентації влади як інстанції, ворожій природності фізичного і духовного буття людини у світі, драматургія значною мірою послуговується корпоральним виміром культури. При цьому вона спирається на відомі культурні топоси двох тіл правителя та *body politic*, знижуючи їх до карикатурно-гротескних тілесних образів у контексті тріади влада-сакральність-театральність. У ширшій перспективі циклу в цілому слід зважати на принципову відкритість драматургічного тексту як лише одного з компонентів майбутньої вистави, де нарівні з ним працюватимуть невербальні коди – кінетичний, музичний, художній, світловий тощо, з тілесним включно. Ця специфіка драматургії як літературного жанру посилюється у випадку Рул застосуванням прийому «театр у театрі». Вочевидь, під час перегляду вистави семіозис відбуватиметься шляхом проектування абстрактних корпоральних знаків (тіла сакрального, профанного, тіла влади тощо) на конкретно-матеріальні тіла акторів, що забезпечить примноження багатозаровності тілесного дискурсу п'єси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев М. А. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
2. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
3. Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
4. Грицанов А. А. Тело // Постмодернізм. Енциклопедія. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С. 826-830.

5. Клековкин О.Ю. Сакральный театр: Генеза. Форма. Поэтика. – К.: КДІТМ ім. І. К. Карпенко-Карого, 2002. – 270 с.
 6. Паві П. Словник театру. – Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
 7. Семеницкая О, Синицкая А. Мистерияльность // Миргород. Supplement 2 (2016). Словарь современной драматургии. – Lausanne-Siedlce. – С. 105-109.
 8. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва // Всесвіт. 2011. № 3-4. С. 249-255. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/866/41/>
 9. Arendt H. The Human Condition. 2nd edition. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1998. – 370 p.
 10. Axton M. The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession. – Royal Historical Society Studies in History. – 1977. – No. 5. – 176 p.
 11. Carr W. Hitler: A Study in Personality and Politics. – N.Y.: St. Martin's Press, 1979. – 200 p.
 12. Dobson M., Watson N. England's Elizabeth. An Afterlife in Fame and Fantasy. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2002. – 348 p.
 13. Davis M., Dulicai D., Viczian I. Hitler's Movement Signature // TDR 36. – No 2. – 1992. P. 152-172.
 14. Kantorowicz E. The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. – 568 p.
 15. Mancewicz A. Passion, Morality, and Thesis: Dramatic Genres in Edward Bond's *Passion* // Studies in English Drama and Poetry. – Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2007. – P. 209-218.
 16. Montrose L. A. "Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture // Representing English Renaissance. Ed. by St. Greenblatt. – Berkeley – L.A. – L.: Univ. of California Press, 1988. – P. 31-64.
 17. Mullaney St. The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988. – 178 p.
 18. Musolff A. Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios. – L.: Bloomsbury Publishers, 2016. – 208 p.
 19. Orwell G. Review of *Mein Kampf* by Adolf Hitler. March 1940 [Електронний ресурс] Режим доступу: https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18_i007-008_a010.pdf
 20. Reed St. Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and The Theatricality of Hitler and the Nazi Party // HOHONU. – University of Hawai'i at Hilo – 2015. – Vol. 13. – P. 74-80.
 21. Ruhl S. Passion Play. – N.Y.: TCG, 2010. – 262 p.
 22. Shapiro J. Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare. – N. Y.: Columbia Univ. Press, 1991. – 203 p.
 23. Shapiro J. Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play. – N.Y.: Vintage, 2001. – 272 p.
 24. Tindemans K. Theatricality as a Political Paradigm (Theatre and Drama as Epistemological and Analytical Tools in Political Theory) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ecpr.eu/Events/PaperDetails.aspx?PaperID=9457&EventID=1>
- REFERENCES**
1. Andreev M. A. Srednevekovaya evropeyskaya drama. Proiskhozhdeniye i stanovleniye (X-XIII vv.) [Medieval European Drama. Origins and Development (10th-13th cc.)]. Moscow, 1989, 215 p. (in Russian).
 2. Baudrillard J. Symvolichnyi obmin i smert' [Symbolic Exchange and Death]. L'viv, 2004, 376 p. (in Ukrainian).
 3. Vasyliiev Ye.M. Suchasna dramaturgiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Contemporary Drama: Genre Transformations, Modifications, Innovations]. Luts'k, 2017, 532 p. (in Ukrainian).
 4. Gritsanov A. A. Telo [Body] In: Postmodernism. Encyclopedia. Minsk, 2001, pp. 826-830 (in Russian).
 5. Klekovkin O.Yu. Sakral'nyi teatr: Heneza. Forma. Poetyka [Sacred Theater: Genesis. Form. Poetics]. Kyiv, 2002, 270 p. (in Ukrainian).
 6. Pavis P. Slovyk teatru [Dictionary of Theater]. L'viv, 2006, 640 p. (in Ukrainian)
 7. Semenitskaya O, Sinitskays A. Misterial'nost' [Mysteriality]. Myrhorod. Supplement 2 (2016). Slovar' sovremennoy dramaturgii, Lausanne-Siedlce, pp. 105-109. (in Russian).
 8. Shalahinov B.B. Karnaval i misteriya: rozдумы pro istorychni doli dvokh metaform yevropeys'koho mystetstva [Carnival and Mystery: Meditations on Historical Fates of Two Metaforms of European Art. Vsesvit, 2011, no. 3-4, pp. 249-255. Available at: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/866/41/> (accessed 15 March 2019). (in Ukrainian).
 9. Arendt H. The Human Condition. Chicago, 1998, 370 p.
 10. Axton M. *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*. Royal Historical Society Studies in History, 1977. No. 5, 176 p.
 11. Carr W. *Hitler: A Study in Personality and Politics*. N.Y., 1979, 200 p.
 12. Dobson M., Watson N. *England's Elizabeth. An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford, 2002, 348 p.

13. Davis M., Dulicai D., Viczian I. Hitler's Movement Signature. *TDR* 36, No 2, 1992. pp. 152-172.
14. Kantorowicz E. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, NJ, 1957, 568 p.
15. Mancewicz A. Passion, Morality, and Thesis: Dramatic Genres in Edward Bond's *Passion*. *Studies in English Drama and Poetry*. Łódź, 2007, pp.209-218.
16. Montrose L. A. "Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture . In: *Representing English Renaissance*. Berkeley – L.A. – L , 1988, pp.31-64.
17. Mullaney St. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago, 1988, 178 p.
18. Musolff A. *Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios*. L., 2016, 208 p.
19. Orwell G. Review of *Mein Kampf* by Adolf Hitler. March 1940 Available at: https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18_i007-008_a010.pdf (accessed 15 March 2019).
20. Reed St. Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and The Theatricality of Hitler and the Nazi Party. *HOHONU*. University of Hawai'i at Hilo, 2015, Vol. 13, pp. 74-80.
21. Ruhl S. *Passion Play*. N.Y., 2010, 262 p.
22. Shapiro J. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. N. Y., 203 p.
23. Shapiro J. *Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*. N.Y., 2001, 272 p.
24. Tindemans K. Theatricality as a Political Paradigm (Theatre and Drama as Epistemological and Analytical Tools in Political Theory) Available at: <https://ecpr.eu/Events/PaperDetails.aspx?PaperID=9457&EventID=1> (accessed 15 March 2019).

THE BODY OF POWER AND THE POWER OF BODY IN SARAH RUHL'S *PASSION PLAY*

Natalia Vysotska

orcid.org /0000-0002-2841-311X

literatavysotska@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature,
Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The paper addresses the discourse of the body in the dramatic trilogy *Passion Play* (2010) by the renowned American playwright Sarah Ruhl. Each part of the cycle presents an instance of staging the Easter mystery of Christ's death and resurrection in a specific temporal and spatial site (Renaissance England, Hitler's Germany, Reagan's USA). It is argued that, once she has chosen typical American nexus of politics, religion and theater as the ideational core of her plays, Ruhl to a large extent relies upon the body code in accomplishing her artistic goal. The analysis has revealed that the cycle blurs the boundaries between sacred and profane bodies, on the one hand, complying with postmodernist aesthetic prescriptions, and on the other hand, developing the age-old European cultural tradition of degrading and ludic treatment of sacred subjects. Ruhl also makes grotesque use of long-existing metaphorical topoi of the king's/queen's two bodies and of equalizing the ruler's body with the state to portray the hostility of power represented by its recognizable icons (Elizabeth I, Adolf Hitler, Ronald Reagan) to physical and spiritual human being in the world. The play-within-a-play technique enhanced by specifically theatrical presence of actors' bodies on the stage provides for multidimensional somatic code operating in the trilogy.*

Key words: *drama, Sarah Ruhl, *Passion Play*, somatic code, sacred and profane bodies, two king's bodies, «New Historicism».*

УДК 82.091: 821.161.2/821.161.1:2-167.62 "19"

ТІЛО ЯК ВИРАЗНИК ДУХОВНОГО СТАНУ ЛЮДИНИ (НА МАТЕРІАЛІ ПІЗНЬОЇ ПРОЗИ В. ВИННИЧЕНКА)

Катерина Олександрівна Годік

orcid.id 0000-0002-6906-2774

nimir4@ukr.net

кандидат філологічних наук,

відділ теорії літератури та компаративістики

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Анотація. В статті йдеться про відображення духовного стану людини крізь її тіло у пізній прозі Володимира Винниченка – романах «Сонячна машина», «Нова заповідь», «Лепрозорій». Перелічені тексти за своєю формою наближені до політичних трактатів, вони спрямовані на вирішення певних соціальних проблем. У перелічених творах простежується виразна кореляція між станом здоров'я особи та рівнем її моралі, «чистоплотністю» життя, схильністю до самогубства. У результаті дослідження виявлено основні показники деструктивності людського характеру, які мають тілесне вираження, взаємозв'язок фізичної та духовної деградації особистості, розглянуто авторський варіант вирішення проблеми духовного та фізичного занепаду людства. З'ясовано, що фізична деградація зумовлює поступовий моральний занепад героя, зниження його вимог до себе та оточуючих, стрімку адаптацію до умов життя деструктивного суспільства.

Ключові слова: тілесність, конкордизм, концепт «нової людини», соматична лексика, Володимир Винниченко.

Постановка проблеми. Володимир Винниченко є одним із найбільш визначних українських письменників першої половини ХХ століття. Вся його творчість, особливо пізні романи, виходять далеко за межі традиційної літературної парадигми, і саме цим викликають підвищений науковий інтерес. Розгляд таких творів дозволяє не лише дослідити творчий стиль письменника, а й зрозуміти, яким чином важливі для української літератури теми й мотиви можуть бути вписані в західноєвропейський контекст.

Мета, завдання, актуальність дослідження. Мета дослідження: встановити закономірність зображення тіла людини та її способу життя у пізніх романах Володимира Винниченка «Сонячна машина», «Лепрозорій», «Нова заповідь». Реалізація цієї мети передбачає виконання низки завдань, серед яких: виокремлення і аналіз соматичної лексики в обраних творах, визначення основних її особливостей, визначення закономірності опису тіла персонажа в залежності від способу життя особи.

Об'єктом дослідження є пізні романи Володимира Винниченка: «Сонячна машина», «Нова заповідь», «Лепрозорій». Предметом дослідження є концепт тілесності у цих текстах.

Актуальність дослідження. Пізні романи Володимира Винниченка протягом тривалого часу не

видавалися і не вивчалися, оскільки не так давно повернулися до загального літературного вжитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пізні романи Володимира Винниченка в цілому мало досліджені українськими та зарубіжними літературознавцями. Найбільш ґрунтовно проаналізовано його тексти в роботі Г. Сиваченко «Пророк не своєї вітчизни». В цьому дослідженні йдеться про історіософську та літературну спадщину В. Винниченка часів еміграції, розкриваються особливості формування його нової художньої концепції, переосмислення етичних цінностей, вироблення нових шляхів до суспільного добробуту [9]. Стильові особливості творчості В. Винниченка розкриваються в роботі Т. Гундорової [4]. Іншим помітним дослідником спадщини письменника є М. Варданян, яка аналізує концепт «нової людини» в пізній творчості автора. У її роботі детально аналізуються такі видатні романи В. Винниченка, як «Нова заповідь», «Лепрозорій» [1]. Також його пізня проза частково аналізується в дисертації Ю. Ганошенка «Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20–30-х рр. ХХ ст.» [2]. Аспект суспільної деструкції, відображений в пізніх творах цього письменника, досліджувався в моїй дисертації «Концепт „бісовщини” в творчості українських та російських письменників ХХ століття» [3].

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. У творчому доробку Володимира Винниченка представлено чимало творів, що торкаються болючих для тогочасного суспільства питань. До числа таких текстів належать і пізні романи письменника: «Сонячна машина», «Лепрозорій», «Нова заповідь». У деякому сенсі вони є експериментальними.

Перед тим, як перейти до розгляду масиву пізніх творів Володимира Винниченка, варто зазначити, що цей письменник використовував тіло для вираження духовного стану людини ще з початків своєї творчості. Так, подібну особливість можемо простежити в «Записках Кирпатого Мефістофеля». Там вона найбільш виразно показана на жіночих образах. Наприклад, Клавдія, яка має низький рівень духовного розвитку, одягнена переважно в темні речі. Натомість Шапочка, яка асоціюється в Якова Михайлюка з духовним, піднесеним, одягається переважно в речі світлих тонів. Такий контраст простежується і у їхній поведінці. «Темна» Клавдія керується переважно інстинктами, зокрема, інстинктом материнства. Натомість «просвітлена» Шапочка послуговується у прийнятті життєво важливих рішень інтелектом, вищими ідеалами моралі.

Більш пізні твори Володимира Винниченка демонструють реалізацію цього концепту в довершеному вигляді і з певним переосмисленням. Якщо в ранніх текстах письменника увага зверталася на взаємозв'язок зовнішності та характеру, то тепер він бере до уваги стиль життя людини, наявність згубних звичок, деструктивної поведінки. На другий план відходять особливості вбрання, на перший – харчування, вживання алкоголю. Така особливість художніх творів прямо пов'язана зі стилем життя, якого дотримувався на той час В. Винниченко. Він відмовився від тваринної їжі, речовин, які змінюють свідомість, веде здоровий спосіб життя. Через це письменника захоплює ідея людського щастя. І цю концепцію він послідовно втілює.

Роман-антиутопія (таке визначення йому дає Г. М. Сиваченко) «Сонячна машина» є першою спробою репрезентувати цей концепт, а тому останній постає не надто виразно. Сюжет твору розгортається навколо фантастичного приладу – сонячної машини, яка дозволяє людині отримати ідеальне повноцінне харчування з мінімальними зусиллями. За задумом розробника, така машина має звільнити людей від важкої праці і забез-

печити кожному повноцінне здорове харчування. Такий винахід мав допомогти людству знайти час на прогрес, творчість, однак цього закономірно не відбувається. Творчий експеримент В. Винниченка показує, що сама лише заміна меню для людини є недостатньою. Можливість отримання «хліба насущного» без особливих зусиль і в необмеженій кількості радше веде людство до деградації. І це підтверджується текстуально.

Так, один з ключових персонажів твору «гумовий магнат» Фрідріх Мертенс пояснює графові Адольфу, які «страшні нещастя несе» цей винахід, адже «наслідки його катастрофічні. Для всієї культури, людськості. Анархія. Руїна всього», й доводить, що «ця машина дасть демагогам, ледацям, нездарам точку опертя. Самі загинуть і весь світ загублять» [8, с. 254]. Аналогічну думку має і принцеса Еліза – ще одна ключова постать роману. Вона стверджує наступне: «нещастя буде через те, що машина винесе анархію в громадянство, зруйнує всі підвалини його, викличе страшенну, криваву боротьбу, знищить усі здобутки культури» [8, с. 264].

Такий стан речей зумовлений тим, що людство, позбавлене необхідності докладати зусилля до досягнення певної мети (наприклад, для підтримки сталого повноцінного харчування), швидко втрачає інтерес до будь-якої праці і повертається до свого первісного стану. А отже, лише за умови розвитку культури, мистецтва можлива загальна суспільна еволюція. Таким чином, В. Винниченко показує, що відірвати фізичний компонент від духовного фактично неможливо. Такі спроби ведуть до анархії, занепаду.

Більш зрілою ідеєю про кореляцію тіла та духу обстоюється в романі «Лепрозорій». Г. Сиваченко у своїх дослідженнях пише про те, що «Лепрозорій» є романтизованим втіленням етико-філософської концепції Винниченка (конкордизму), яка полягає у виробленні системи лікування і реорганізації сил людського організму [5, с. 376]. Варто зазначити, що ця концепція постала не на порожньому місці. В її основі можна віднайти постулати Епікура, Ніцше, Шопенгауера, а також елементи фрейдівського психоаналізу. Сам конкордизм мислився Винниченком як «система лікування та реорганізації сил людського організму (чи то індивідуального, чи то колективного, сил як фізичних, так і психічних). Система ця базується на рівновазі та погодженні сил» [5, с. 136]. Такий стиль життя, за В. Винниченком, дозволив би людству досягти

не лише особистого, а й суспільного щастя, зміни ти соціальний устрій на більш досконалий.

В цьому тексті наочно продемонстровано, як зміна життя людини впливає на її поведінку, мотивацію, орієнтири. Роман «Лепрозорій» в цьому плані можна розглядати в якості досліду, який ставить досвідчений професор Матур (тут варто звернути увагу на прізвище персонажа: матура – атестат зрілості за словником української мови [7, с. 653]) над наївною дівчиною Івонною Вольвер. Композиція твору цілком підпорядковується цій ідеї. Те, що ці події можна розглядати саме в рамках експерименту, підтверджує низка факторів: лікар дуже добре знає особливості людського організму, може контролювати зміни в ньому, застосовуючи ті чи інші речовини, контролює середовище, у яке потрапляє пані Івонна (родина Пужеролів), має вплив на моральний стан дівчини, може в будь-який момент втрутитись у хід експерименту та завершити його за власним бажанням. Саме це й стається в кінці роману, коли експеримент пана Матура було повністю завершено.

Івонна в цьому творі є своєрідною піддослідною. Дівчина ще не зазнала впливу різноманітних шкідливих речовин, вона є вегетаріанкою, не має інтимних стосунків, тривалий час живе у своєрідній резервації разом зі своєю родиною. Використання саме такої особистості в ході експерименту дає можливість отримати вірогідні результати. І Матур як медик це розуміє. Ще з початку твору він спостерігає за стилем життя дівчини, цікавиться її харчуванням, загальним станом здоров'я тощо. Матеріалу щодо дискордизму – тієї хвороби, якою уражене суспільство, в нього так само достатньо. Зокрема, він каже Івонні: «Людина, як вам відомо, є комплексом сил не тільки фізичних, а й духовних. Людство через отой катаклізм втратило рівновагу фізичних сил <...> воно через нього загубило рівновагу та погодження сил і духовних» [5, с. 113]. Професор зазначає, що уникнути хвороби практично неможливо. «Так от: тому, мій друже, що сучасні люди – дуже хворі. Дуже хворі, моя дорога. Всі, без виїмки, хворі. Діти (та й то не всі) поки що родяться більш-менш здатними мати погодження сил. Але через рік вони вже починають хворіти вселюдською хворобою і губити цю здатність» [5, с. 107]. Оскільки професор переконаний у тому, що всі тогочасні люди, незалежно від їхнього загального стану, вражені цією хворобою, він розпочинає експеримент над Івонною.

Варто зазначити, що не тільки у «Лепрозорії» художньо представлено концепцію вираження

життєвої позиції людини через її фізичний стан. Ця ж ідея відтворена письменником у романі «Нова заповідь». У цьому тексті аналогом Івонни Вольвер є Панас Скиба. Між цими героями багато спільного, зокрема:

Унікальність. Персонажі не дублюються в текстах роману аналогічними дійовими особами (хоча про таких людей може згадуватися, наприклад, в «Лепрозорії» розповідається про родину Івонни Вольвер, яка дотримується унікального здорового способу життя).

Харчування. Обидва персонажі – вегетаріанці. Вони не вживають алкоголь, не курять, харчуються лише свіжими овочами, фруктами, салатами.

Відсутність будь-яких хвороб. Зокрема, в Івонни Вольвер така особливість була констатована досвідченим лікарем Матуром. Цим доктором виняткове здоров'я героїні пов'язувалося з особливостями її харчування, стилю життя. Пан Матур переконував дівчину в тому, що при зміні звичного раціону та образу життя на типовий паризький, її самопочуття швидко погіршиться, і вона почуватиметься не краще за інших.

Чесність із собою. Обидва персонажі відмовляються не лише від брехні іншим людям, але й від брехні самим собі. Для них дуже важливим є переконатися в тому, що вони чинять правильно, перед тим, як переходити до активних дій. Так, Панас Скиба у приватній розмові говорить про те, що як тільки він відчуває, що може зробити щось погане, то одразу має звернутися до свого чортика, який його на це підбурює, та подолати його [6]. Ця особливість характеру дійових осіб є ключовою для розуміння творчості В. Винниченка. Письменник вважав, що тільки люди, які мають цю рису, можуть створити нове суспільство. Це підтверджує багато дослідників, зокрема М. Варданян у своїй роботі стверджує, що лише той тип особистості, який йде до «чесності з собою» та обирає позицію конкордизму, може вплинути на світ [1].

Зануреність в хворе суспільство. І Скиба, і Вольвер комунікують виключно з тими людьми, які ведуть інший спосіб життя – мають шкідливі звички, порушують моральні норми навіть стосовно близьких людей. При цьому герої обох творів залишаються дистанційованими від суспільства, вони не приймають його правила. На користь цього свідчить, наприклад, розрив Івонни з парижанами та повернення додому.

Непересічні здібності. Відомо, що Івонна Вольвер завдяки особливостям свого життя мала можли-

вість зцілювати інших людей власними руками. В тексті роману про це повідомляється наступне: «Я була універсальною цілителькою всіх їхніх недуг: зубного болю, ревматизму, запорів, жіночих хвороб, катарів і так далі, і так далі». [5, с. 207].

Відсутність справжньої підтримки з боку інших представників суспільства. Навіть ті люди, які формально підтримують цих героїв (наприклад, паризькі родичі Івонни Вольвер) при виникненні найменшої небезпеки для себе висилають дівчину з дому.

Така кількість подібностей між цими персонажами підтверджує, що Панаса Скибу можна розглядати як своєрідного двійника Івонни Вольвер. При цьому варто зазначити, що в «Новій заповіді» ідея про трансляцію духовного стану людини через її тіло належним чином не розвинута – це питання стосується винятково Панаса Скиби.

Висновок: в своїх пізніх романах В. Винниченко вдається до конструювання ідеального варіанту порятунку суспільства через людей «нової

генерації». Для розуміння особливостей таких персонажів важливою є теорія конкордизму (погодження сил), яку автор розробляв в ці роки. За нею духовне життя людини має бути суголосне тілесним проявам. Пізні романи В. Винниченка цю концепцію успішно реалізують. Вони показують, що герої, які дотримуються внутрішнього погодження сил, правильно харчуються, уникають шкідливих звичок, – такі герої мають не лише ідеальне тіло і стан здоров'я, а й можуть виступати цілителями. Таким чином, через тілесне репрезентується спосіб життя людини: її думки, звички, погляди.

Актуальне дослідження хоча й розкриває особливості застосування соматичної лексики у пізніх творах В. Винниченка, втім не вичерпує цього питання. Інтерес для подальших студій становлять більш глибокі дослідження тілесності у творах цього автора, а також зіставлення їх із текстами інших письменників-емігрантів (Василя Барки, Івана Багряного та інших).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Варданян М. В. Соціально-філософська проблематика романів В. Винниченка 1930–40-х рр.: автореферат дис. ... кандидата філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Варданян Марина Володимирівна. Кіровоград, 2010. 23 с.
2. Ганошенко Ю. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ю. Ганошенко. – Запоріжжя, 2005. – 208 с.
3. Годік К. Концепт «бісовщина» у творчості українських та російських письменників першої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Катерина Олександрівна Годік. – Київ, 2018 – 201 с.
4. Гундорова Т. «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії. Хроніка-2000: Невідомий Винниченко. Київ, 2010. Вип. 82. С. 6-25.
5. Лепрозорій : роман / Володимир Винниченко ; післямова Галини Сиваченко. Київ : Знання, 2011. 382 с.
6. Нова заповідь / Володимир Винниченко ; післямова Галини Сиваченко. Київ: Знання, 2011. 349 с.
7. Словник української мови: в 11 томах. Київ : Наукова думка, Том 4, 1973. С. 653.
8. Сонячна машина. В. Винниченко. Роман. Київ : Дніпро. 619 с.
9. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни: експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст : монографія. Київ : Альтернативи, 2003. 280 с.

REFERENCES

1. Vardanian M.V. Sotsial'no-filosofs'ka problematyka romaniv V. Vynnychenka 1930–40-kh rr.: avtoreferat dys. ... kand. filol. nauk : spec. 10.01.01 «Ukrains'ka literatura» / M. V. Vardanian. Kirovohrad, 2010. 23 s. (in Ukrainian).
2. Hanoshenko Iu. Mif, arkhetyr, tradytsiinyi obraz v ukrains'komu intelektual'nomu romani 20-30-kh rr. XX st. : dys... kand. filol. nauk : 10.01.01 / Iu. Hanoshenko. – Zaporizzhzhia, 2005. — 208 s. (in Ukrainian).
3. Hodik K. Kontsept «bisovshchyna» u tvorchosti ukrains'kykh ta rosiis'kykh pys'mennykiv pershoi polovyny XX stolittia : dys... kand. filol. nauk : 10.01.05 / K.O. Hodik. – Kyiv, 2018 – 201 s. (in Ukrainian).
4. Hundorova T. «Konkordyzm» Volodymyra Vynnychenka: trahediia odniiiie'i utopii. Khronika-2000: Nevidomyi Vynnychenko. Kyiv, 2010. Vyp. 82. S. 6-25. (in Ukrainian).
5. Leprozorii : roman / Volodymyr Vynnychenko ; pisliiamova Halyny Syvachenko. Kyiv: Znannia, 2011. 382 s. (in Ukrainian).
6. Nova zapovid' / Volodymyr Vynnychenko ; pisliiamova Halyny Syvachenko. Kyiv: Znannia, 2011. 349 s. (in Ukrainian).

7. Slovník ukraïns'koï movy: v 11 tomakh. Kyiv: Naukova dumka, Tom 4, 1973. S. 653. (in Ukrainian).
8. Soniachna mashyna. V. Vynnychenko. Roman. – Kyiv: Dnipro. 619 s. (in Ukrainian).
9. Syvachenko H. M. Prorok ne svoieï vitchyzny: ekspatriants'kyï «metaroman» Volodymyra Vynnychenka : tekst i kontekst : monohrafiia. Kyiv : Al'ternatyvy, 2003. 280 s. (in Ukrainian).

WEIGHT AS AN EXPRESSION OF HUMAN SPIRITUAL STATE (ON THE MATERIAL OF THE NEXT FALLING V. VINNYCHENKO)

Katerina Hodik

orcid.id 0000-0002-6906-2774

nimir4@ukr.net

Candidate of Philology,

Department of Theory of Literature and Comparative Studies

T. H. Shevchenko Institute of the Literature, National Academy of Sciences, Ukraine

Abstract. *The article deals with the reflection of human spiritual state through the body in Vladimir Vynnychenko's later fiction – his novels “The Solar Machine”, “The New Commandment”, and “The Leper Colony”. In their form, these texts are closer to political treatises being aimed at solving certain social problems. They postulate the explicit correlation between a person's state of health and the level of his/her morality, “purity” of life, and predisposition to suicide. The research singles out the main indicators of destructive human nature, which have a bodily expression; the relationship between physical and spiritual degradation of the individual; the author's variant of solving the problem of spiritual and physical decay of mankind. It is postulated that in the writer's fictional world physical degradation leads to a character's gradual moral decay, reduction of one's requirements for oneself and others, and rapid adaptation to the living conditions of a destructive society. This research, although revealing the ways somatic vocabulary is used in V. Vynnychenko's later works, does not exhaust the issue. Further exploration may result in more in-depth studies of corporeality in his writings of different periods, as well as their comparison with the texts of other emigré writers (Vasyl Barka, Ivan Bagryany, and others).*

Key words: *corporeality, concordism, concept of “new human”, somatic vocabulary, Volodymyr Vynnychenko.*

УДК 821.111-1.09(73)»19»Езра Паунд

ТРИ «ЖІНОЧИХ ПОРТРЕТА» Й ТАКСОНОМІЯ ПАУНДА

Олександр Мойсейович Гон

oleksandr.gon.kimo@gmail.com

доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри іноземних мов Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Анотація. У статті досліджено топоси жіночого тіла в прозі й поезії видатного американського поета Езри Паунда, модуси функціонування прототексту (роману Г.Джеймса «Портрет жінки») в модерністській американській поезії крізь призму парадигматичних для поетики Паунда понять мелопейя, фанопейя, логопейя.

Ключові слова: Езра Паунд, Т. С. Еліот, В. К. Вільямс, жіночий портрет, мелопейя, фанопейя, логопейя.

Постановка проблеми. Самобутні експресивні, стилістичні, гендерні й ідеологічні константи відображення тілесності й жіночих образів у художньому універсумі й літературно-критичній спадщині Езри Паунда є важливим аспектом вивчення модернізму. Актуальним видається дослідження прототексту Генрі Джеймса в американській поезії початку ХХ ст. («Жіночі портрети» Т. С. Еліота, В. К. Вільямса, Е. Паунда) крізь призму парадигматичних для поетики Паунда понять мелопейя, фанопейя, логопейя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У перспективі змалювання жіночих образів біографічний ракурс і творчість поета перебувають у суперечливому й амбівалентному співвідношенні. Так, Хелен Деніс зауважує, що хоча «Паунд співпрацював із найрадикальніше налаштованими жінками модерністської епохи, у його поезії заковано й сформульовано консервативне тлумачення жіночого» [1, с. 265]. У коментарях Крістін Фраули, зокрема до вірша «Na Audiart», наголошено, що жіночі образи Паунда позитивно чи негативно міфологізацією. На відміну від конвенцій єгипетської міфології, пов'язаних, наприклад, з реінкарнацією, у Паунда душа не полишає тіло. Жіноче тіло в його поезії символізує поєднання духовного, естетичного й еротичного начал. Гендер неодмінно пов'язаний у його ліриці з концептом ідентичності. Християнське протиставлення духовного й тілесного поет заперечує шляхом відданості поганському образному ряду та топосам циклічного буття [6, с. 19, 32]. Критики також звертаються до Паундового вірша «Сад» (*The Garden*) і образу Синтії у збірці перекладів «Омаж Сексту Проперцію» (*Homage to Sextus Propertius*) [2].

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Інтерпретаційна оптика статті спрямована на визначення специфіки топосів жіночого тіла в прозі Паунда, який використовує образи жіночого тіла для легітимізації імажистської течії; окреслення функціонування документально-історичних даних і мотивів античності, пов'язаних із жіночими образами; верифікацію тези про три «Жіночі портрети» в американському поетичному модернізмі як художнє оприявлення Паундової поетикальної тріадної таксономії.

Виклад основного матеріалу. Топоси жіночого тіла в прозі Паунда маркують вагомими поетикальними й аксіологічними концепціями. У рецензії на Джойсових «Дублінців» Паунд виокремлює дві течії імпресіонізму: літературні послідовники Моне, які задовольняються образами «рожевих поросят» і «червоногарячого жіночого стану», та школа прози і поезії, фундатором якої був Флобер. Перша течія уособлює для Паунда невиправне мішурне філістерство» [9, с. 399-400]. Подібний мотив читаємо також у «Додатку III» до Паундової книги *Ripostes* («Удари у відповідь», 1912), де становлення школи імажистів протиставлено поетичним засобам постімпресіоністів, які «умовляють своїх краль розпустити синювато-сірі коси на червоногарячі талії» [10, с. 266].

Типовим прикладом поліфункціонального використання історичних подробиць, пов'язаних із жіночими образами в поезії Паунда, є цикл «Пісні 8-11» із «Кантос». На тлі низки фрагментів із життя Малатести – кондотьєра, який керує арміями Флоренції та Венеції, особливої теплоти й ніжності набуває любовна лірика. У «Пісні 8» читаємо вірш, написаний Малатестою на честь його дружини Ізотти. У подібних символічних актах

увічнення пам'яті прочитується й більш широкий, суспільно вагомий сенс. Ізотта – не тільки дружина Сіджозмондо, її щиро шанують жителі Ріміні, адже вона – своєрідний «добрий геній» міста. В кінці «Канто 9» Паунд представляє напис на старовинній медалі (артефакт маркується курсивом), що помережена італійською та латиною [11, с. 41]. У коментарі К. Террелла наводиться підрядник: «Вона тішила погляд правителя / Пригожа лицем / Улюблена народом» [14, с. 48]. Ці епітети поєднують жіночу чарівність Ізотти з її соціальною роллю. Паунд підкреслює, що задум увічнити пам'ять Ізотти імплікує надзвичайно важливий соціально-державний і культурний зміст.

У «Кантос» жіночі образи нерозривно асоціюються з богинями античності та протиставляються натовпу. Так, у «Пісні 27» Паунд глузливо й зневажливо згадує «потуги Товариша», в образі якого уособлено революційний натовп, що здатен піднятися і знищити гнобителів, але неспроможний до творчих звершень [11, с. 131-132]. Деструктивний запал натовпу підкреслено його неспроможністю розпізнати античну красу у навколишньому світі, коли перед ним з'являються давньогрецькі Харити, богині краси, радості та жіночої принадності. Блиск, радість і колір, які символізують Грації, для Товариша – лише бездушна машинерія [11, с. 131].

Е. Дюбуа і Ф. Ленстрікія наголошують на амікошонському тоні статті Паунда «Генрі Джеймс» (1918) [3, с. 136]. Але осмислення творчості і художнє втілення образу Джеймса в «Піснях» дає підстави вважати, що головний висновок, зроблений Паундом, ґрунтується на тезі про органічність епосу в американській традиції. Значимість автора «Жіночого портрета» визначається концепцією про пам'ять жанру: незважаючи на те, «що всі чи майже всі його герої – орнаментальні, він, тим не менше, звертається до масштабних сил, навіть епічних сил» [9, с. 300-301]. Паунд визначив свою поему «Г'ю Селвін Моберлі» як «опанування форми, спробу конденсувати роман Джеймса» [15, с. 248]. Як зауважує Девід Фарлей, дослідник жанру модерністських травелогів, статті 1918 р. і поема Паунда 1920 р. складають єдину «елегію про «Метра» [5, с. 34]. Хоча міжтекстові зв'язки «Пісень» Паунда з романами Джеймса досліджені доволі вичерпно [12], його ідея «конденсації» залучається до більш узагальненого аналізу типологічної якості специфічної текстової архітекtonіки Паундових творів у їхній самотутній естетичній цілокупності та жанрологічних атрибутах. У

поетикальних теоріях Паунда «центральна свідомість» Джеймса трансформована в ідеограматичний метод, етапами образотворення якого слугували «мелопейя», «фанопейя» і «логопейя». Ці терміни, відповідно, виокремлюють музичні властивості, візуальні асоціації та інтелектуальне конструювання художніх смислів. Звичайно, у цій тріаді поетикальних формул відчувається адамічний пафос, який К. Ратвен резюмує думкою про те, що як «літературний критик Паунд був логократом, ентузіастом нарікання речей» [13, с. 122]. У мелопейї «слова заряджені, окрім і понад звичного їм значення, певною мелодійною властивістю, яка скеровує компасну стрілку або вістря їхнього сенсу; фанопейя – це «зміна образів перед зоровою уявою»; логопейя – це «танець інтелекту між словами», сказати по-іншому, вживання слів не тільки в їхньому прямому значенні, а й зі специфічним урахуванням звичного слововжитку, контексту, очікуваного нами у зв'язку зі словом, його ustalених супровідників, набутих значень, а також іронічної гри. Тут полягає естетична сутність, яка, насамперед, є цариною словотворчості й, очевидно, не виявляється у пластиці або музиці. Вона відкрита найостаннішою, і, напевно, є найбільш підступним і ненадійним прийомом» [9, с. 25].

Продуктивність Паундової поетикальної тріадної таксономії можна транспонувати і на функціонування окремих прототекстів Герні Джеймса у американському поетичному модернізмі. Принаймні, три версії «Жіночого портрету» – Т. С. Еліота, В. К. Вільямса та Паунда – потенційно придатні до аналізу в координатах «мелопейї», «фанопейї» і «логопейї».

Образність «Жіночого портрету» (*Portrait of a Lady*, 1925) Еліота вибудовано в системі мелопейї. Салонна мова верхів середнього класу відлунує у просторі між вітальнями буржуа і концертними залами. «Прелюдії» Шопена у партитурі першої частини слугують приводом до пихатих пересудів, двозначних натяків і ритуальних залицянь. Величні скрипки і сурми інтродукції у другій частині поступаються місцем простій катеринці, а фінал твору невпинно рухається до фатального піанісімо: «This music is successful with a «dying fall» (музика успішно відмирає) [4, с. 15].

«Портрет дами» (*Portrait of a Lady*, 1920) Вільяма Карлоса Вільямса вибудовано як багатогранний екфрастичний образ, у якому візуальність образотворення насичено перегуками з полотнами французького рококо, зокрема – полотна Фрагона-

ра «Щасливі нагоди гойдалки». Переливчаста та вишукана колористика картини актуалізується у словах чепуруна-вуасера, який, ховаючись у заростях, милується красунею саме в той момент, коли вона грайливо скидає черевичок. Зауважимо, що у «Повному зібранні творів» (1938) Вільямс свідомо змінює час написання деяких творів. Це стосується, зокрема, і «Портрета дами», який розміщено серед віршів збірки 1913 р. «Норови» (*The Tempers*), хоча твір побачив світ у серпні 1920 р. у часописі «The Dial». За припущенням редакторів «Збірки віршів», Вільямс претендував на те, що написав твір раніше Еліотового «Портрета дами», який було надруковано 1915 р. [16, с. xviii].

Мистецтвознавці виокремлюють у картині Фрагонара мотив «амбівалентності вуасеризму», коли бажання піддивлятися супроводжується усвідомленням заборони» [7, с. 170]. У Вільямса вуасер вербально актуалізує багату, переливчасту та вишукану колористику стилю рококо (стегна твої – яблуни, коліна – південний легіт [16, с. 129]. У кінцевому рядку вірша, який марковано семантикою репліки, увиразнено діалогічне ядро ліричного сюжету. Ці слова граціозно завершують рамкову, сказати б, «гойдалково-маятникову» архітектоніку твору.

Структура «Жіночого портрету» (*Portrait d'une Femme*, 1912) Паунда – це розгорнута метафора водоростей у Саргасовому морі [10, с. 57], «іронічна гра» (логопейя). Дама, як і її салон, перетворилася на склад антикварних артефактів, її самобутність визначається не яскравими рисами індивідуальності, а нагромадженням трофеїв – свідчення перемог, здобутих у герці пустослівних змагань за підтвердження свого соціального статусу. У розділі «Традиція» з книги «Путівник по культурі» Паунд згадує відповідні дета-

лі костюма Джеймса, які безпосередньо кореспондують із мотивом «камізельки» у «Пісні 79» [8, с. 82]. Описи деталей костюма «метра» Паунд використовує як приклад «соціальних звичаїв, традиції високої культури», яку він протиставляє особливому типу буржуазного соціуму – «мішурній породі» (a species of surface), показна та бутфорська сутність якої порівнюється з восковими зображеннями в Музеї мадам Тюссо [8, с. 82]. Порівняння такого духовного симулякра, зовнішнього глядцю зі «скупченням затхлих нечистот» (stale sewage) в есеї нагадує центральну метафору Паундового варіанту «Портрета дами» – Саргасового моря.

Висновки. Жіночі образи в літературно-критичному корпусі Паунда маркують ключові художні й ціннісні концепції. Становлення імажизму протиставлено поетичним прийомам постімпресіоністів, які сполучаються з топосом жіночої тілесності. У «Кантос» жіночі образи символізують гармонійне поєднання прекрасного з соціальним компонентом (Ізотта) та нерозривно асоціюються з богинями античності на противагу натовпу. Новаторство Паунда-логократа, сформульоване у таких мистецьких поняттях, як мелопейя, фанопейя та логопейя, свідчить про функціонування цієї поетикальної тріади в системі англо-американського модернізму, зокрема у синхронії «Жіночих портретів» Еліота, Вільямса та Паунда. На глибинному рівні в запропонованій поетом естетичній системі жіночих образів оприятлено ще один вимір епічних «Пісень» – це власне історія красного письменства, що ґрунтується не на генетично-жанрових засадах чи історичній рубрикації, а на позачасових і посутньо естетичних критеріях, релевантних модусах вербалізації й образотворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Dennis H. Pound, *Women and Gender* / Helen M. Dennis // *The Cambridge Companion to Ezra Pound* / Edited by Ira B. Nadel. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1999. – 318 p. – Pp. 264-283.
2. Dineen T. *Pound's Represented Women* / Thomas Dineen. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.modernamericanpoetry.org/content/thomas-dineen-pounds-represented-women.html> (Останнє звернення 2.06.2019).
3. DuBois A., Lentricchia F. *Pound* / Andrew DuBois and Frank Lentricchia // *The Cambridge History of American Literature* / General editor : Sacvan Bercovitch. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – Vol. 5 : *Poetry and Criticism, 1900-1950*. – Pp. 131-173.
4. Eliot T. S. *Collected Poems. 1909-1962* / T. S. Eliot. – London: Faber and Faber, 1974 – 238 p.
5. Farley D. G. *Modernist Travel Writing : Intellectuals Abroad* / David G. Farley. – Columbia : University of Missouri Press, 2010. – 236 p.
6. Froula C. *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems* / Christine Froula – New York : New Directions, 1983. – 258 p.

7. Mitchell W. J. T. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation* / William John Thomas. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 445 p.
8. Pound E. *Guide to Kulchur* / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1970. – 379 p.
9. Pound E. *Literary Essays* / Ezra Pound ; edited with an introduction by T.S.Eliot. – New York : New Directions, 1954. – 464 p.
10. Pound E. *Personae : Collected Shorter Poems of Ezra Pound* / Ezra Pound. – London : Faber and Faber. – 1952. – 287 p.
11. Pound E. *The Cantos* / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1986. – 824 p.
12. Reising R. J. *Condensing the James Novel : «The American» in «Hugh Selwyn Mauberley»* / Russell J. Reising // *Journal of Modern Literature*. – 1998. – Vol. 15. – No. 1. – Pp. 17-34.
13. Ruthven K. *Ezra Pound as Literary Critic* / K.K. Ruthven. – London ; New York : Routledge, 1990. – 191 p.
14. Terrell C. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound* / Carroll Terrell. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 812 p.
15. *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941* / edited by D. D. Paige. – London : Faber and Faber, 1951. – 464 p.
16. Williams W.C. *The Collected Poems of William Carlos Williams* / William Carlos Williams. – New York : New Directions, 1986. – Vol. I (1909-1939). – 579 p.

REFERENCES

1. Dennis H. M. *Pound, Women and Gender*. In: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. by Ira B. Nadel. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1999, 318 p., pp. 264-283.
2. Dineen T. *Pound's Represented Women*. Available at: <http://www.modernamericanpoetry.org/content/thomas-dineen-pounds-represented-women.html> (Accessed 2.06.2019).
3. DuBois A., Lentricchia F. *Pound*. In: *The Cambridge History of American Literature*, gen. ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, Vol. 5 : *Poetry and Criticism, 1900-1950*, pp. 131-173.
4. Eliot T. S. *Collected Poems, 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974, 238 p.
5. Farley D. G. *Modernist Travel Writing : Intellectuals Abroad*. Columbia : University of Missouri Press, 2010, 236 p.
6. Froula C. *A Guide to Ezra Pound's Selected Poems*. New York : New Directions, 1983, 258 p.
7. Mitchell W. J. T. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994, 445 p.
8. Pound E. *Guide to Kulchur*. New York : New Directions, 1970, 379 p.
9. Pound E. *Literary Essays*, ed. with an introd. by T.S.Eliot. New York : New Directions, 1954, 464 p.
10. Pound E. *Personae : Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. London : Faber and Faber, 1952, 287 p.
11. Pound E. *The Cantos*. New York : New Directions, 1986, 824 p.
12. Reising R. J. *Condensing the James Novel : «The American» in «Hugh Selwyn Mauberley»*. In: *Journal of Modern Literature*, 1998, Vol. 15, No. 1, pp. 17-34.
13. Ruthven K. K. *Ezra Pound as Literary Critic*. London ; New York : Routledge, 1990, 191 p.
14. Terrell C. *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. Berkeley : University of California Press, 1993, 812 p.
15. *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, ed. by D. D. Paige. London : Faber and Faber, 1951, 464 p.
16. Williams W. C. *The Collected Poems of William Carlos Williams*. New York : New Directions, 1986, Vol. I (1909-1939), 579 p.

THREE PORTRAITS OF A WOMAN AND POUND'S TAXONOMY

Oleksandr Gon

oleksandr.gon.kimo@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Professor,

Foreign Languages Department, Kyiv National Taras Shevchenko University

Abstract. *Expressive, stylistic, gender and ideological distinctive constants of the reflection of female body and women's images in Ezra Pound's artistic universe and his literary and critical heritage are an important aspect of the study of modernism. The critics point out that in depicting female images, biographical perspective and creativity of the*

poet manifest a contradictory and ambivalent relation (H. Dennis), and C. Froula comments on the ways Pound denies Christian opposition of the spiritual and the bodily in favor of the pagan topos of cyclic existence. The interpretative optics of the article is aimed at three subjects: determining the specifics of the topoi of the female body in Pound's prose that employs images of a female body to legitimize the School of Imagisme; defining the functioning of documentary and historical data, as well as the motives of antiquity related to women's images, in the Cantos; verifying the suggestion that Henry James's prototext in "female portraits" by T. S. Eliot, W. C. Williams, and E. Pound conforms to Pound's paradigmatic concepts of melopoeia, phonopoeia, and logopoeia. In Pound's prose, the topoi of the female body mark prominent poetic and axiological concepts. In his review of James Joyce's *Dubliners* and in *Ripostes* Pound advocates the artistic principles of *Les Imagistes* through blasting «the Post-Impressionists who beseech their ladies to let down slate-blue hair over their raspberry-coloured flanks».

An emblematic example of multifunctional use of historical details related to women's images in Pound's poetry is provided by the *Malatesta Cantos* where love poetry acquires special warmth and tenderness. Lyrical passages about Isotta constitute both symbolic acts of perpetuating memory and wider, socially meaningful ideas because Isotta is not only the wife of Rimini's ruler, but also a kind of "good genius" of the city. In the Cantos, women's images are inextricably linked with the goddesses of antiquity as opposed to the mob. The destructive fury of the revolutionary crowd is underscored by the image of «Tovarisch» laying in the wind with three forms hovering about him in the air and his inability to recognize ancient beauty of the world around when ancient Greek Charites, the goddesses of beauty, joy and feminine charm appear before him. In Pound's poetical theories, Jamesian central consciousness is transformed into the construct, the segments of which are melopoeia, phanopoeia, logopoeia. These terms refer to the musical properties, visual associations, and intellectual design of artistic meaning. The productivity of Pound's poetic three-part taxonomy can be transposed to the operation of certain Jamesian prototexts in American poetic modernism. Eliot's *Portrait of a Lady* is symphonically developed in the system of melopoeia. Salon language of the upper middle classes echoes in the spaces between the bourgeois living rooms and concert halls. Chopin's *Preludes* in the score of the first movement echo and inform the finale where «This music is successful with a dying fall». Williams' *Portrait of a Lady* is constructed as a multifaceted ekphrastic image where the visibility of the image is saturated with echoes of the French Rococo paintings, and allude to Fragonard's *Swing*. The poem's voyeuristic verbal projection recreates the rich, iridescent and refined Rococo coloristic style. Structurally, Pound's *Portrait d'une Femme* is built upon the metaphor for algae in the Sargasso Sea, as an ironic game, or logopoeia. The protagonist, like her salon, has turned into a warehouse of antique artifacts, her identity is determined not by vivid features of individuality, but by the accumulation of trophies, a testimony to the victories gained to confirm her social status that essentially is, as Pound calls it elsewhere, a species of surface.

Key words: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. C. Williams, portrait of a woman, melopoeia, phanopoeia, logopoeia.

УДК 61 : 821, 131, 1–31 джордано.09

НАРАТИВ ХВОРОГО ТІЛА В РОМАНІ ПАОЛО ДЖОРДАНО «САМОТНІСТЬ ПРОСТИХ ЧИСЕЛ»

Гребенюк Тетяна Володимирівна

s_gtv@ukr.net,

д.філол.н., професор, Запорізький державний медичний університет

Анотація. У статті розглядається розгортання наративу самотності в романі Паоло Джордано «Самотність простих чисел» у контексті інтердисциплінарних дослідницьких методологій *trauma studies* (Cathy Caruth, Kali Tal, Anne Whitehead та ін.) та *disability studies* (David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, Rosemarie Garland Thomson та ін.). Історії головних героїв роману – Маттії й Аліче – проаналізовано як різні вектори реалізації наративу самотності. Зокрема, історія Маттії є виявом протистояння будь-яким зовнішнім спробам проникнення в його приватний простір, тоді як історія Аліче являє собою низку спроб травмованої особистості подолати власну самотність і поєднатися з коханою людиною. Розглядаються такі шляхи формування емпатичної реакції читача, як художня образність і використання впливового потенціалу мовчання.

Ключові слова: Паоло Джордано, «Самотність простих чисел», *trauma studies*, *disability studies*, мотив самотності, метафора, невимовність травми.

Постановка проблеми. Об'єктом уваги в статті є роман Паоло Джордано «Самотність простих чисел» (2008). Наратив твору обертається навколо двох психічних розладів – анорексії та самоушкодження. Попри той факт, що ці розлади ніколи не називаються в тексті прямо, вони мають ключове значення для розвитку романної дії. Травматичними моментами в житті головних героїв є зникнення психічно хворої сестри Маттіа, що відбулося з його вини, й каліцтво Аліче внаслідок нещасного випадку під час лижного тренування. Наративи протагоністів репрезентують травматичні передумови появи їх психічних розладів і особливості їх протікання в різному віці, а також вплив розладів на мотиваційну сферу особистості персонажів. Розвиток хвороб у обох випадках показаний дуже точно. Поведінка Маттії й Аліче повністю відповідає описам цих розладів у медичній літературі.

На перший погляд видається, що головні герої роману, попри свої дитячі травми, не мають причин почуватися неспроможними й обмеженими у своїх можливостях. Проте вони показані (і сприймаються читачами й критиками) як неспроможні – швидше у сфері їх самосприйняття й стосунків із людським оточенням [19], аніж у сфері реальних фізичних обмежень. Крім протагоністів, у романі представлені й другорядні персонажі з обмеженими можливостями. Так показані батьки Аліче: її мати – через її невиліковну хворобу, батько – через прогресування хвороби Альцгеймера;

зникла сестра Маттії Мікела є розумово відстаюю. Широка представленість у творі персональних історій хвороби, інвалідизації й травми можна оцінювати як літературний прийом, спрямований на творення певного читацького настрою.

Варто зазначити, що мотив неспроможності є визнаною рисою сучасних італійських бестселерів. Зокрема, Алессандро Четероні у своєму дослідженні літературних бестселерів [8] (на матеріалі сучасних італійських романів) стверджує, що показ персонажів із обмеженими можливостями: 1) посилює сприйняття їх читачами як самотніх; і 2) вмикає процес емпатичного сприймання наративу.

Заголовний мотив аналізованого роману – мотив самотності – нерозривно пов'язаний з мотивом страждання від фізичної або ментальної недуги. Власне, взаємозв'язок цих двох мотивів зумовлює постановку наріжного питання: самотність персонажів є наслідком їхніх травм і хвороби чи причиною їх сприйняття себе як особи з обмеженими можливостями, попри відсутність достатніх соматичних підстав для цього?

Для з'ясування відповіді на це питання видається доцільним долучити до літературознавчого аналізу елементи двох таких інтердисциплінарних дослідницьких методологій, як теорія травми (*trauma studies*) і студії з вивчення інвалідності (*disability studies*)¹. Зазначимо, що ці дослідницькі

¹ З огляду на закріпленість цих терміносполук у світовому науковому дискурсі і з метою запобігання неточності розуміння надалі у статті вживатимуться саме англійські назви теорій.

галузі мають багато спільного. Так, Джеймс Бергер виділяє такі об'єднанні для них характеристики: вони зосереджені на руйнівному пораненні та його впливах, сконцентровані на проблемі репрезентації, вивчають інвалідність або травму в соціальному та історичному контексті [5, р. 563].

Даніель Моррісон та Моніка Каспер убачають витoki формування обох сфер дослідження в усвідомленні тілесної природи їх об'єкта аналізу: «Ми говоримо про те, що тіло як таке забезпечує зв'язок між disability studies і trauma studies, доводячи одночасно значущість репрезентацій і матеріалістичне потрактування ушкодження, заради розуміння органічного, сотвореного з плоті тіла як скаліченого, іноді повністю нездатного до нормального функціонування» [16].

Тож центральна проблема роману «Самотність простих чисел» повністю лежить у площині перетину двох названих методологій.

Disability studies і trauma studies: до питання метафоричної риторики

Перш ніж перейти до аналізу роману Джордано «Самотність простих чисел» у контексті набутків trauma studies і disability studies, коротко розглянемо засадничі твердження цих інтердисциплінарних галузей знання.

Автори програмного для disability studies видання 'Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse' Девід Мітчелл і Шарон Шнайдер ретельно досліджують реалізацію теми інвалідності в літературному тексті і простежують «риторичну історію інвалідності» від стародавніх часів до сьогодні. Вони наголошують на подвійній функції інвалідності в літературному дискурсі: 1) виступати стандартною рисою характеристики героя; 2) функціонувати як «метафоричний засіб», показник соціального або індивідуального колапсу. Виходячи з цього, Мітчелл і Шнайдер формулюють суперечність, закладену в стратегіях репрезентації інвалідності: «коли оповіді базуються на потенціалі інвалідності як символічної фігури, вони рідко беруть до уваги інвалідність як досвід у соціальному або політичному вимірах» [15, р. 48].

Як стверджують науковці, «один із головних проєктів disability studies – ствердити раз і назавжди, що інвалідність – невід'ємна складова людського життя» [15, р. 44]. Аби викрити порушення цього принципу в літературних творах, Мітчелл і Шнайдер висувують поняття «нарративного протеза», тобто набору літературних прийомів, спря-

мованих на компенсацію дефектів, притаманних стану інвалідності персонажа. Дослідники розглядають нарративну структуру у творах на тему інвалідності як таку, що складається із чотирьох кроків: 1) показ читачеві відхилення або виразних відмінностей; 2) пояснення в нарративі причин і наслідків відхилення; 3) переміщення відхилення з периферії оповіді до її центру; і 4) корекція відхилення у певний спосіб [15, р. 53]. Розглядаючи ці кроки в текстах різних епох і стилів, Мітчелл і Шнайдер досить переконливо демонструють роботу «нарративного протеза», у такий спосіб руйнуючи деструктивний вплив риторичних та метафоричних технік. Зазначимо, проте, що засоби «підриву» науковцями згадуваних риторичних механізмів також лежать у площині інакомовлення, метафори – як, зокрема, ключовий для їх праці образ протеза.

Джеймс Бергер у статті «Травма без інвалідності, інвалідність без травми: вододіл між дисциплінами» акцентує увагу на тому, що загалом така метафоричність для соціально й ідеологічно спрямованої сутності disability studies не типова, а навпаки, є об'єктом критики.

На противагу науковець дещо категорично розглядає як «теорію метафори» trauma studies. Як Бергер характеризує цю галузь досліджень, це спосіб мислення про те, як певна екстремальна подія або досвід, які є радикально не-мовними, або навіть і відкидають мову, здобувають своє вираження в мові. Disability studies, на думку вченого, навпаки, присвячують свої теоретичні й практичні зусилля боротьбі з уживанням метафор щодо осіб із інвалідністю, розглядаючи метафору як частину ідеологічної системи гноблення.

Варто наголосити, що disability studies насправді досить часто містять експліцитну або імпліцитну критику фігуративності мовлення й уживання метафор при репрезентації інвалідності. Наприклад, Розмарі Гарланд Томсон у книзі «Екстраординарні тіла: Зображення фізичної інвалідності в американській культурі й літературі» критикує схильність авторів експлуатувати риторичний і символічний потенціал інвалідності, наслідком якої є недооцінювання складнощів життя реальних осіб з інвалідністю [23, р. 15]. Тож дослідниця проголошує у своїй книзі мету «змістити вектор із цієї звичної інтерпретативної рамки естетизації й метафоризації до критичної сфери культурних студій, аби продемонструвати неприродність таких репрезентацій» [23, р. 15].

Отже, підхід *disability studies* передбачає критику метафор стосовно до інвалідності, і твердження Джеймса Бергера, що «*disability studies*, по суті, є великою мірою критикою метафори» [5, р. 570], містить раціональне зерно. Якщо ця інтердисциплінарна сфера досліджень шукає специфічних шляхів звільнення осіб із інвалідністю від системного соціального й ідеологічного тиску, то у *trauma studies* зусилля більше сконцентровані на руйнівному впливі соціокультурних чинників на колективну або індивідуальну свідомість та несвідоме. Згідно з Бергером, *trauma studies* більш абстрактні, «апокаліптичні». Науковець задається питанням: якщо цей підхід не цікавиться реальними людськими спроможностями (*ability*), то як він може цікавитися неспроможністю (*disability*) [5, р. 569]?

Певну міру абстрактності й потягу до метафор закладено вже у визначенні центрального поняття *trauma studies*. Як одна із засновниць напрямку, Кеті Карут, пише про походження терміна, «У його пізнішому вжитку, конкретно в медичній та психіатричній літературі, і найбільш у текстах Фрейда, термін травма розуміється як рана, нанесена швидше не тілу, а психіці» [7, р. 3]. Варто зазначити, що, хоча і *trauma studies*, і *disability studies* приділяють велику увагу і фізичному, і психічному стану людини, в межах *trauma studies* вага психічного аспекту дещо більша. З огляду на вищесказане й на багатозначність розуміння травми в *trauma studies* варто наголосити, що механізми наративізації травматичного досвіду тут також часто мають метафоричну природу. Як стверджує Калі Тал, «травматичний досвід перезаписується як метафора» [21, р. 16].

Ерік Вертаймер і Моніка Каспер у передмові «У межах травми» до видання «Критичні студії травми» [24] засвідчують нинішнє зміщення уваги *trauma studies* із психіатричної та біомедицинської сфер до гуманітарних і суспільних наук. Для того, щоб акцентувати відмінність між класичним (базованим на фрейдівській теорії) та сучасним (гуманітарно-орієнтованим) підходами до досліджень травми, Вертаймер і Каспер уживають окрему назву для сучасного підходу – критичні студії травми (*critical trauma studies*). Закономірно, що зміщення уваги дослідників від медичної сфери до гуманітарної та суспільної областей наукового знання позначено й рухом від прямих значень до переносних і метафоричних. З огляду на це навіть пояснення поняття травми звучить досить широко: «продукт історії і політики, предмет реінтерпретації, заперечення і втручання» [24, р. 3].

Завдяки гуманітарно-орієнтованій природі сучасних *trauma studies*, цю методологію набагато легше залучити до літературознавчого аналізу, аніж *disability studies*. Це підтверджує велика кількість літературознавчих досліджень останніх десятиліть, у яких вона використовується.

Треба сказати, що у межах літературознавчих студій вищезгадана фігуративність та метафоричність значень у дискурсі *trauma studies* може розглядатися як жанроутворювальна риса. Рональд Гранофський так обґрунтовує зміст поняття «роман травми»: «Що вирізняє роман травми з-посеред інших романів – це розгляд через посередництво літературного символізму індивідуального досвіду колективної травми» [13, р. 5].

Як бачимо, обговорюючи визначення травми як ключового поняття в романі травми, Гранофський має на увазі колективне лихо, спроектоване на індивідуальний досвід. Щодо всіх інших творів про травму він використовує більш загальний термін «література травми» [13, р. 5].

Беручи до уваги концепцію Гранофського, більш релевантною все ж вважаємо дефініцію роману травми Мішеля Балаєва, який у своїй статті «Напрямки в літературній теорії травми» [4] розглядає роман травми як жанр твору про «глибинну втрату або сильний страх на індивідуальному або колективному рівнях» [4, р. 150]. Учений стверджує, що «визначальною рисою роману травми є трансформація особи, зумовлена зовнішнім, часто жакливим, досвідом, яка проливає світло на стосунки із рушійними силами пам'яті, які дають основу нового сприйняття себе і світу» [4, р. 150]. Для нашого дослідження важливо, що Балаєв не наполягає на колективному характері травмуючої події, стверджуючи, що «подія може включати, наприклад, глибинний особистий досвід» [4, р. 150]. Науковець розглядає як невід'ємну складову жанру метафоричний потенціал його образності, адже протагоніст для Балаєва – втілення людини взагалі, й розшарування особистості внаслідок травми розглядається тут у контексті художнього узагальнення й багатозначності романних образів.

Тож можемо резюмувати, що і *disability studies* і *trauma studies* є адекватними методологіями для аналізу такого твору, як «Самотність простих чисел» Паоло Джордано. Зокрема, *disability studies* допоможе оцінити чинники самотності героїв та місце цього стану в мотиваційній системі твору. Тоді як оптика *trauma studies* сприятиме усвідомленню жанрової специфіки твору як зразка роману травми.

Жанрові характеристики роману «Самотність простих чисел»

Для того, щоб з'ясувати питання відповідності поетики «Самотності простих чисел» жанровим вимогам роману травми, з'ясуємо, чи наявна у творі ключова ознака роману травми – зміна особистості під впливом травматичного досвіду.

Відповідь на це питання є очевидною. Після фатального нещасного випадку особистість Аліче піддається руйнівній трансформації, виявом якої є неприйняття власного тіла, і врешті – її анорексія. Хоча читачеві й не подається інформація про поведінку й риси характеру Аліче до інциденту, з її взаємин із батьком після травми стає зрозумілим, що через неї особистість дівчини кардинально змінюється. Маттія також змінюється після зникнення Мікелі – стає замкненим і аби зняти напруження, вдається до самоушкодження. Навіть короткий опис життя родини Балоссіно на початку твору дає підстави зрозуміти, що життя Маттії незворотно міняється після трагедії. Тож визнаємо, що є підстави вважати твір Паоло Джордано романом травми.

Уточнимо тепер, чи є роман певним художнім узагальненням щодо універсальних цінностей, або ж він просто репрезентує унікальну історію травмованих осіб. Іншими словами чи можна широко сприймати образи Аліче й Маттію як образи людини взагалі?

Позиція Джордано з цього питання достатньо зрозуміла. У інтерв'ю журналу «Український тиждень» він каже: «Насправді перед ним історія про когось, хто може бути на нього [на Маттію – Т. Г.] схожий» [1]. Письменник апелює до власного досвіду наукової роботи (як такої, що усамітнює), однак підкреслює універсальну природу стану самотності, описаного у творі: «Написане мною не так спирається на опис реального життя, як торкається власне людини, котра хоче певним чином порятуватися від того, що зносить її вбік від інших» [1]. Власне, це інтерв'ю дає підстави припустити, що письменник певною мірою ідентифікує себе з Маттією. На користь цього свідчить вибір сфери професійних інтересів протагоніста, подібність окремих рис вдачі автора і героя.

Також у інтерв'ю Джордано характеризує роль метафор у формуванні полісемічного звучання твору: «Метафори тим і добрі, що вони відбивають речі, про які говорить мовець чи письменник, але не роблять цього повною мірою» [1]. Щодо авторських засобів експресії у творі важко не погодитися з твердженням Стефано Редаел-

лі, що Паоло Джордано успішно використовує у своїй прозі математику як «резервуар метафор» [17, р. 68].

Тож, завваживши, що Джордано свідомо вкладає у власний твір узагальнювальну інтенцію, спробуємо простежити «роботу» узагальнень на рівні тексту. На перший погляд, описи інтер'єрів, предметів, зовнішності персонажів у романі настільки конкретні й речовинні, що предметний світ сприймається як реальний, позатекстовий. Наприклад, опис численних об'єктів ненависті семирічної Аліче на початку твору містить багато візуальних і тактильних деталей, завдяки яким легко вмикається механізм емпатичного читання тексту: Аліче «ненавиділа ... свого батька, який за сніданком не зводив із неї нетерплячого погляду і нервово гойдав ногою під столом, ніби нашіптуючи “Ну, ворушися!” Ненавиділа шерстяне трико, яке кусало їй стегна, рукавиці, в яких неможливо було поворухнути пальцями, шолом, який стискав щоки і гостро впивався у підборіддя, а ще – завжди тісні лижні черевики, у яких вона йшла, мовби якась горила» [2, с. 8].

Джордано використовує цей засіб провокування до емпатії цілком свідомо й цілеспрямовано. У вищезгаданому інтерв'ю він декларує свій намір втілювати психологічний зміст «через маленькі речі, через феноменологію героїв, а не через накинуті автором діагнози» [1]. Ми, проте, мусимо визнати, що ця теза містить певну міру авторського кокетування, оскільки певні діагнози своїм героям автор таки імпліцитно накидає.

Варто звернути окрему увагу й на наративні засоби створення ефекту «речовинності» тексту. Адже якщо дескриптивні фрагменти тексту формують враження особливості матеріальності предметного світу у творі, то наративні частини виконують місію конкретизації внутрішнього світу персонажів аж до враження емпатичного занурення читача у їхні думки й почуття.

Вважаємо за доцільне при аналізі наративної структури роману «Самотність простих чисел» звернутися до класифікації способів репрезентації психіки героя в художньому наративі, запропонованої Монікою Флудернік. Вона називає три різновиди репрезентації: квазі-пряма репрезентація психіки, або внутрішній монолог (позначена вжитком першоособових займенників і особових форм дієслів у теперішньому часі); вільний непрямий дискурс; і психонарація, тобто дискурс, де дієслова й іменники репрезентують психічні процеси [9, р. 82].

У «Самотності простих чисел» ми бачимо перевагу психонарації із частковими включеннями двох інших різновидів. Така нарративна структура забезпечує особливий характер художньому дискурсу, додаючи йому переконливості й щирості. Так, наведений вище фрагмент першого розділу роману є зразком психонарації, у якому, через велику кількість об'єктів ненависті Аліче й фокалізацію через дитячу візуальну перцепцію на батьковому гойданні ногою, ми можемо чітко вловити емоційний тон сцени. Варто зазначити, що суб'єктна позиція в романі делегується травмованим персонажам, і гострота повідомлюваного не пом'якшується завдяки введенню посередницьких нарративних інстанцій. Розмарі Гарланд Томсон вважає дискримінаційною поширену практику об'єктифікації персонажів із інвалідністю й позбавлення їх суб'єктності, власного голосу, попри те, що «риторичний потенціал твору зазвичай виграє від ефекту інакшості героя з інвалідністю стосовно до персонажів, із якими читач ідентифікує себе» [23, р. 10–11]. Тож Джордано майстерно використовує можливості згаданих описативних і нарративних технік для того, аби наблизити читача до унікального досвіду інвалідності й травми персонажів.

Але ж така суб'єктивізація описів і нарративу все ж не суперечить і твердженню про узагальнювальне, метафоричне звучання твору. Зокрема, найбільш значущою смислоутворювальною метафорою роману є заголовна метаформа простих чисел. Зауважимо, що ця метафора була досить привабливою для письменників і до Джордано. Так, Сара Глаз у статті «Поезія простих чисел» досліджує причини звернення поетів до цієї метафори, риси її функціонування в поетичному тексті, а також обґрунтовує вживання терміна «поезія простих чисел» [12].

У романі Паоло Джордано значення аналізованої метафори пов'язується з досвідом самотності й специфічної близькості двох надзвичайно самотніх людей. Метафоричну концепцію простих чисел розвиває Маттія: «Прості числа діляться тільки на одиницю і самі на себе. ... Ці числа – непевні і самотні, і саме тому Маттія вважав їх достою дивовижними. ... іноді припускав, що насправді вони воліли б бути такими, як усі решта, звичайнісінькими числами, проте з якоїсь причини на це не здатні. ... серед простих чисел, які й так уже особливі, є деякі ще особливіші. Математики називають їх парними, або ж близнюками.

Це пари простих чисел, розташованих поряд, чи, радше, майже поряд, бо між ними завжди стоїть парне число, через яке вони й не можуть зійтися разом по-справжньому... справжня доля цих чисел – цілковита самотність...» [2, с. 125–126].

У метафоричну концепцію Маттія легко вписується його сприйняття Аліче та своїх стосунків із нею: «Маттія, власне, й мав себе з Аліче за таку-от пару простих чисел, за близнюків, самотніх і загублених, близьких – але близьких недостатньо, аби по-справжньому одне одного торкнутися» [2, с. 125–126].

Метафора простих чисел репрезентована майже в середині роману, коли читачеві вже відомі складні життєві обставини протагоністів. Певною мірою виклад цієї метафоричної концепції допомагає читачеві передбачити фінал твору, адже, як стає відомо з міркувань Маттія, він не прагне змінити стан речей і «по-справжньому торкнутися» іншого простого числа (Аліче). Саме завдяки експлікації у творі метафори простих чисел роман досягає високого рівня узагальнення у трактуванні проблеми самотності.

Розгортання тем травми й страждання у романі Джордано також сприяють універсалізації його змісту². Як стверджують Мітчелл і Шнайдер, «Фізичні й когнітивні аномалії надають особливої тілесності текстуальним абстракціям» [15, р. 47–48]. Науковці переконані, що нарратив інвалідності, зокрема, справляє враження «ілюзії закоріненості абстрактного знання в тілесну матеріальність» [15, р. 47–48] у тексті.

Тож на підставі сказаного вище можемо резюмувати, що в романі «Самотність простих чисел» широко використовуються сенсоутворювальні засоби, які надають твору універсального звучання.

Дискурс травми й проблема невимовності

При аналізі образів Маттія й Аліче важко не помітити, що персональні історії протагоністів мають різну логіку розвитку. Історія Маттія є, по суті, історією пасивної особистості, яка в результаті травматичного досвіду закривається від людського спілкування й протистоїть спробам інших увійти в її приватний простір. Історія ж Аліче, навпаки, репрезентує активну особистість, яка після переживання травми все ж намагається подолати самотність (цією травмою зумовлену) й біти прийня-

² Зазначимо, що інтерпретація концепту травми як чинника усамітнення особистості досить поширена в сучасному літературознавчому дискурсі. Див., наприклад, розвідку Юрія Ганошенка та Матея Яскога: [10].

тою іншими людьми. Внутрішнє завдання Маттії – обстоювати недоторканність його світу – швидше фіксує статичну позицію персонажа, тоді як завдання Аліче диктує їй постійний рух у напрямку до Іншого, рух, який приносить їй нові травми.

Періоди життя Аліче, коли Маттія перебуває поруч із нею, показані як періоди відносної стабільності, коли ж Маттія далеко від неї, Аліче почувається нібито замороженою. На додачу до дитячої травми, у дорослому житті протагоністки відбуваються дві події, які можна розцінювати як нові травми – це два від'їзди Маттії. Характерно, що обидві ці події в тексті супроводжуються посиленням образності, асоціативно пов'язаною зі ситуацією першої, дитячої травми. Наприклад, коли Аліче дізнається, що її друг збирається прийняти запрошення на роботу в закордонному університеті: «Знову все йшло само по собі, знову вона летіла сторчголов крутосилом, геть забувши, що можна ж трохи пригальмовувати палками» [2, с. 180]. Після другого від'їзду Маттії Аліче показано на дні засохлої річки, заглибленою у спогади: «Вона пригадала, як лежала, похована під снігом, у тій розпадині в горах. Подумала про ту абсолютну тишу. Сьогодні, як тоді, ніхто не знав, куди її занесло. От і цього разу ніхто не прийде. Але вона вже й не чекала» [2, с. 309]. Можемо помітити, що кожен наступну травму Аліче переносить легше за попередню. Останні слова роману свідчать, що протагоністка розвинула в собі механізм адаптації до травматичних подій, приймаючи самотність як природню умову свого життя: «Аліче всміхнулася до чистого неба. Невелике зусилля – і вона зуміла підвестися сама» [2, с. 309]. Тобто, внутрішня позиція дівчини щодо стану самотності уподібнилася до Маттіїної – Аліче припиняє спроби виходу зі свого герметичного світу.

Важливою складовою нарративної організації роману травми є проблема невимовності травми, коли самі її обставини, причини, наслідки стають об'єктом замовчування, негласної табуїзації. Ця проблема є однією з найбільш обговорюваних у дискурсі *trauma studies*. Більше того, її інтерпретація є одним із наріжних каменів відмінності між позиціями *disability studies* і *trauma studies*. На думку Джеймса Бергера, у межах *disability studies* усе є «вимовним», якщо вимовляти його правильним способом, і тільки такий підхід дає можливість вирішувати ідеологічні й політичні проблеми [5, р. 571]. У *trauma studies* момент невимовності й навіть неможливості репрезентації травми поро-

джує безліч припущень щодо витоків невимовності, її типів, шляхів подолання тощо.

Анна Резерфорд, розглядаючи причини неможливості говорити, зводить їх до трьох чинників: «бажання захистити слухача», «відмова притягувати до себе образи травматичної події» і «питання ретравматизації» («коли мова підходить до осердя травми, тривога різко зростає від загрози занурення в першоприсутність травми» [18, р. 82–83]).

Аналізуючи втілення травми в художній літературі, Балаєв наголошує, що мовчання про травму є основою риторичної організації роману травми. Науковець наполягає, що найкращий спосіб подолати наслідки травми – це оповісти про цей досвід: «говоріння або оповідь – шлях до одужання» [4, р. 151]. Ми можемо стверджувати, що в «Самотності простих чисел» шляхів до одужання не показано, адже ніхто так і не порушує мовчання на найдражливішу тему – травми і хвороби персонажів.

У романі можна виділити чотири основні джерела невимовності, пов'язані з травматичним досвідом протагоністів: 1) табу, що примусово накладається на всі теми, марковані темами страждання, скорботи й болю; 2) відсутність у людей звички говорити один із одним і, як наслідок, відсутність у них адекватного словника для цього; 3) блокування у травмованої особистості занадто болочих спогадів і думок про травму; 4) сприйняття мовчання як не-буття (за умов, коли буття приносить біль).

1. У творі показано низку комунікативних ситуацій, коли персонажі стоять на межі порушення табу. Наприклад, Маттія підслуховує розмову, у якій його батько змушує себе вимовити вголос власну підозру щодо можливої гомосексуальності сина, а мати з великим напруженням зізнається, що вона сумнівається у нормальності Маттії. Персонажі твору у розмовах із Маттією й Аліче уникають питань щодо тілесної виснаженості Аліче й шрамів Маттії. У моменти близькості до порушення табу всі почуваються незручно, як, наприклад, у епізоді, коли Віола, ображена відмовою Маттії прийти на її вечірку, провокує хлопця: «Бавитимешся зі своїм дружком у відеоігри? Чи хочеш ще раз перерізати собі вени? ... Випаливши це, Віола аж трохи злякалася і збентежилася. Аліче стиснула їй руку: мовляв, досить, зупинися» [2, с. 65].

2. Мовчання незвичних до відвертості протагоністів роману певною мірою закорінене у характер спілкування в їхніх родинах. Через відсутність комунікативних навичок Маттія не може відкритися Аліче, попри те, що він цього хоче: «Хотів сказати, що йому подобається вчитися, бо це можна робити на самоті, бо все, що ти вивчаєш, уже мертво, холодне і пережите ... Але не сказав» [2, с. 91]. І Маттія, і Аліче у дорослому житті відчувають потребу поспілкуватися з батьками, але не маючи у своєму розпорядженні потрібних для цього вербальних та емоційних засобів, полишають спроби це зробити. Тож корені такої комунікативної неспроможності лежать в ущербних моделях комунікації в родинах персонажів.
3. Головні герої повністю блокують усі спроби інших людей поспілкуватися з ними на тему їхнього травматичного досвіду. Тут реалізується згадувана Анною Резерфорд ситуація, коли наближення до осердя травми різко підвищує тривожність постраждалого. Категорична й агресивна манера опору комунікації свідчить про болісність травматичного досвіду протагоністів. Так, Аліче, яка неодноразово прощала Віолі образи й приниження, безжально викреслює приятельку зі свого життя, коли вона починає говорити про анорексію, або ж розлучається з Фабіо, коли він намагається розібратися в її причинах, незважаючи на те, що перед тим була налаштована продовжувати жити разом із нелюбим і духовно чужим чоловіком. Маттія зупиняє спроби Деніса дізнатися про походження його шрамів, всаджуючи собі в руку ніж на очах у наляканого хлопця. Єдині люди, яким дозволяється торкатися досвіду травми – Маттія для Аліче й Аліче для Маттії. Аліче – єдина людина, якій Маттія розповів про зникнення Мікаели, і тільки Маттії дозволяється безкарно коментувати виснажений вигляд Аліче (як під час їх останньої зустрічі).
4. Різновид мовчання як не-буття властивий світобаченню й самоусвідомленню Маттії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паоло Джордано: «Для мене важливо захистити читацьку свободу інтерпретації». Інтерв'ю з Ганною Трегуб. Український тиждень. 16 листопада 2016. Available at <http://tyzhden.ua/Culture/178624>
2. Джордано Паоло. Самотність простих чисел [Текст]: роман / Паоло Джордано, переклад з італ. Андрія Маслюха. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 320 с.

Звинувачуючи себе у імовірній смерті Мікелі і, як покарання, доводячи себе до такого ж стану (не-буття), Маттія намагається стати непомітним. Тож він прагне не знімать шуму, мовчати, жити, не залишаючи жодних слідів власного існування у навколишньому предметному світі: «Якби того вечора він просто пішов геть і ніколи вже не повернувся до цього помешкання, то ніхто не знайшов би там якихось ознак його перебування...» [2, с. 207].

Тож проблема невимовності в романі нерозривно пов'язана з травматичним досвідом протагоністів. Мовчання тут є наслідком травми і водночас, її причиною (якщо вдатися до аналізу ущербних стосунків і відсутності адекватної комунікації між батьками й дітьми в родинах Маттії і Аліче). Згадувані Мішелем Балаєвим «говоріння або оповідь» могли би бути єдиними механізмами полегшення болю героїв, але жанрові рамки «Самотності простих чисел» як роману травми не передбачають використання цих механізмів.

Висновок. Отже, дослідження роману Паоло Джордано «Самотність простих чисел» у контексті *disability studies* і *trauma studies* дає нам підстави для розуміння природи самотності протагоністів твору. Аналізований твір як зразок жанру роману травми пропонує дві різні моделі впливу травматичного досвіду на людину. У випадку Маттії, травма втрати його сестри зумовлює поглиблення його комунікативних проблем аж до неспроможності співіснування з іншими людьми. Приватний простір героя закритий до будь-чиїх спроб увійти, змінити його життя. Закритість цього персонажа від інших людей підкреслюється такими образами, як пуста, темрява, водні об'єкти. У випадку Аліче травма інтенсифікує самотність героїні, але не знищує її потреби в Іншому (а саме, потреби в Маттії). Дівчина частково долає психологічні наслідки свого каліцтва, переживає ще дві руйнівні події, і, під впливом Маттії, врешті таки приймає самотність як норму свого життя.

У наративах Аліче й Маттії невимовність травми унеможлиблює інакше завершення для героїв, аніж залишитися простими числами, які ніколи не наблизяться одне до одного.

3. 'Q&A with The Solitude of Prime Numbers' Paolo Giordano'. Interview with Laurie Grassi. *Chatelaine*. 1 November 2012. Final Edition. <https://www.chatelaine.com/living/books/qa-with-the-solitude-of-prime-numbers-paolo-giordano/>
4. Balaev, Michelle. 'Trends in Literary Trauma Theory'. *Mosaic* 41 (2008): 149-167.
5. Berger, James. 'Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide'. *JAC: Rhetoric, Writing, Culture, Politics* 24(3) (2004): 563-582.
6. Burke, Kenneth. 'Rhetorical and New'. *The Journal of General Education* 5. (1951): 202-209.
7. Caruth, Cathy (ed.). *Trauma : explorations in memory* / Edited with introductions by Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
8. Ceteroni, Alessandro. 'Bestseller e generi letterari. Comparazioni testuali secondo i frame della solitudine e della coppia'. *Enthymema* n. XII (2005). Available at <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4634>. Accessed 30 June 2018.
9. Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology* / Translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London and New York: Routledge, 2009.
10. Ganoshenko Yurii, Jaskot Maciej. Melancholia jako metatekstualna strategia interpretacji poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego // Światy melanhonii. – Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2016. – S. 339-352.
11. Giordano Paolo. *The Solitude of Prime Numbers* / Translated by Shaun Whiteside. Black Swan, 2010.
12. Glaz Sarah. 'The Poetry of Prime Numbers'. *Proceedings of Bridges* (2011): 17-24.
13. Granofsky, Ronald. *The trauma novel: contemporary symbolic depictions of collective disaster*. New York: P. Lang, 1995.
14. Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2013.
15. Mitchell David T., Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. University of Michigan Press, 2000.
16. Morrison Daniel R., Monica J. Casper 'Intersections of Disability Studies and Critical Trauma Studies: A Provocation'. *Disability Studies Quarterly*. Vol 32, No 2 (2012). Available at <http://dsq-sds.org/article/view/3189/3073>. Accessed 30 June 2018.
17. Redaelli, Stefano. 'Poetiche matematiche, matematiche poetiche'. *Palimpsest* II, (2016): 61-70.
18. Rutherford Anna. Film, Trauma and the Enunciative Present. In *Traumatic Affect* / Edited by Meera Atkinson and Michael Richardson. Cambridge Scholars Publishing, 2013. 82-83.
19. Schillinger, Liesl. 'Counting on Each Other'. *The New York Times Book Review*, 9 April, 2010. Final edition. <https://www.nytimes.com/2010/04/11/books/review/Schillinger-t.html>.
20. Snyder, Sharon L. and David T. Mitchell. *Cultural Locations of Disability*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
21. Tal, Kali. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
22. *The Solitude of Prime Numbers*. Directed by Saverio Costanzo. 2010 (Medusa Film 2010). DVD.
23. Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
24. Wertheimer, Eric and Monica J. Casper. *Within Trauma*. An Introduction. In *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life* / Edited by Monica J. Casper and Eric Wertheimer. NYU Press, 2016. P. 1-18.
25. Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004.

REFERENCES

1. Paolo Giordano: «Dlia mene vazhlyvo zahystyty chytac'ku svobodu interpretacii» [It is important for me – to protect reader's freedom of interpretation]. Intervju z Hannoju Trehub [Interview with Hanna Trehub]. *Ukrajins'kyj Tyzhden* [The Ukrainian Week], 2016, 16.11. Available at <http://tyzhden.ua/Culture/178624>
2. Giordano Paolo. *Samotnist' prostyh chysel* [The Solitude of Prime Numbers]: Novel. Lviv: Vydavnytvo Staroho Leba, 2016. 320 p.
3. 'Q&A with The Solitude of Prime Numbers' Paolo Giordano'. Interview with Laurie Grassi. *Chatelaine*. 1 November 2012. Final Edition. <https://www.chatelaine.com/living/books/qa-with-the-solitude-of-prime-numbers-paolo-giordano/>
4. Balaev, Michelle. 'Trends in Literary Trauma Theory'. *Mosaic* 41 (2008): 149-167.
5. Berger, James. 'Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide'. *JAC: Rhetoric, Writing, Culture, Politics* 24(3) (2004): 563-582.
6. Burke, Kenneth. 'Rhetorical and New'. *The Journal of General Education* 5. (1951): 202-209.
7. Caruth, Cathy (ed.). *Trauma : explorations in memory* / Edited with introductions by Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

8. Ceteroni, Alessandro. 'Bestseller e generi letterari. Comparazioni testuali secondo i frame della solitudine e della coppia'. *Enthymema* n. XII (2005). Available at <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4634>. Accessed 30 June 2018.
9. Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology* / Translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London and New York: Routledge, 2009.
10. Ganoshenko Yurii, Jaskot Maciej. Melancholia jako metatekstualna strategia interpretacji poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego // *Światy melanhonii*. – Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2016. – S. 339-352.
11. Giordano Paolo. *The Solitude of Prime Numbers* / Translated by Shaun Whiteside. Black Swan, 2010.
12. Glaz Sarah. 'The Poetry of Prime Numbers'. *Proceedings of Bridges* (2011): 17-24.
13. Granofsky, Ronald. *The trauma novel: contemporary symbolic depictions of collective disaster*. New York: P. Lang, 1995.
14. Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2013.
15. Mitchell David T., Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. University of Michigan Press, 2000.
16. Morrison Daniel R., Monica J. Casper 'Intersections of Disability Studies and Critical Trauma Studies: A Provocation'. *Disability Studies Quarterly*. Vol 32, No 2 (2012). Available at <http://dsq-sds.org/article/view/3189/3073>. Accessed 30 June 2018.
17. Redaelli, Stefano. 'Poetiche matematiche, matematiche poetiche'. *Palimpsest* II, (2016): 61-70.
18. Rutherford Anna. Film, Trauma and the Enunciative Present. In *Traumatic Affect* / Edited by Meera Atkinson and Michael Richardson. Cambridge Scholars Publishing, 2013. 82-83.
19. Schillinger, Liesl. 'Counting on Each Other'. *The New York Times Book Review*, 9 April, 2010. Final edition. <https://www.nytimes.com/2010/04/11/books/review/Schillinger-t.html>.
20. Snyder, Sharon L. and David T. Mitchell. *Cultural Locations of Disability*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
21. Tal, Kalí. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
22. *The Solitude of Prime Numbers*. Directed by Saverio Costanzo. 2010 (Medusa Film 2010). DVD.
23. Thomson, Rosemarie Garland. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
24. Wertheimer, Eric and Monica J. Casper. *Within Trauma*. An Introduction. In *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life* / Edited by Monica J. Casper and Eric Wertheimer. NYU Press, 2016. P. 1-18.
25. Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004.

Tetiana Grebeniuk

s_gtv@ukr.net

Doctor of Philology, Professor,
Zaporizhzhia State Medical University

Abstract. *The article explores the motif of loneliness in Paolo Giordano's novel 'The Solitude of Prime Numbers' in its connections with the motifs of trauma and disability. Viewed as an example of trauma novel genre, the novel offers two different models of the influence of traumatized experience upon an individual. In Mattia's case, the trauma of his sister's disappearance caused the character's communicative and emotional disability taken by him for granted. Mattia's internal space is closed for everybody's attempts to enter it, to change his life. The closure of this character is emphasized by the imagery of empty space, darkness, and water objects. In Alice's case, the trauma intensified the girl's solitude but did not deaden her need for other persons (notably, for Mattia). Alice's character is more dynamic than Mattia's. So, the girl recovers from her childhood trauma, endures at least two more traumas, and gradually accepts new quality of her life which is lonely life far from Mattia. The problem of unspeakability in the novel is inextricably linked to the main characters' traumatizing experiences. Silence here is the consequence of the traumas and, at the same time, the reason for them. In both storylines, the unspeakability of trauma makes impossible a different ending for the characters than to stay the prime numbers which can never approach each other.*

Key words: Paolo Giordano, 'The Solitude of Prime Numbers', motif of loneliness, trauma, disability, metaphor, unspeakability.

УДК 140.8

РОЗУМІННЯ ТІЛА З ТОЧКИ ЗОРУ МІФОЛОГІЧНОГО І ПОСТМОДЕРНОГО СВІТОГЛЯДУ

Дев'ятко Наталія Володимирівна

orcid.id 0000-0003-0162-1194

Natalia_ptah@ukr.net

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії
КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» ДОР

Анотація. У статті проаналізовано світоглядне протистояння постмодерного і міфологічного світогляду за сучасних історичних умов як боротьба за світоглядну домінанту. Сучасність позиціонована як час зміни світоглядних парадигм на глобальному рівні. Міфологічний світогляд розглянуто як сучасну світоглядну систему, закорінену в певних архаїчних категоріях, але таку, що повністю еволюціонувала. Постмодерн також розглянуто у сучасності у варіанті «ерзац-структури», тобто в його останній фазі деградації. Досліджено базові світоглядні коди та опозиції, питання сакральності і деконструкції, актуалізовані архетипи і стереотипи, ігровий аспект, а також жорстокість і приниження як можливі елементи гри зі своїм і чужим тілом, почуттєва сфера «високого» і «низького» реєстрів та ін. Практичним аспектом дослідження є аналіз впливів цих двох світоглядів на людську особистість і її тіло через масову культуру та літературу.

Ключові слова: світогляд, постмодерн, міф, світоглядний код, масова культура.

Початок XXI століття позначився актуалізацією нової хвилі світоглядного протистояння між міфологічною і постмодерною світоглядними системами. Постмодерн як світоглядна парадигма набув могутності через розчарування в силі розуму і травматичний досвід європейської цивілізації. Лихоліття Першої, а відтак Другої світової війни перекреслили розвиток цивілізації та інтелекту. Розум, який допустив подібні жахіття і мільйони смертей, втратив на своєму авторитеті. Людство почало шукати смисл у чомусь іншому і в результаті знайшло його в ідеях, які оформилися у постмодерн. Смерть як естетична категорія і базовий світоглядний код стає основою світогляду з постмодерними ознаками, вбудовується у структури художніх творів і використовується у технологіях впливу та у процесі індивідуальних і масових маніпуляцій.

Дослідженням світоглядних аспектів і впливів постмодерну як світогляду у контексті глобалізації займалися різні вчені, зокрема, О. В. Вербицька, М. С. Галушак, Г. С. Меднікова, В. В. Окорочка, В. В. Патерікіна, Н. Пелагеші, М. Ю. Савельєв, Д. М. Скальська, О. Солецький, О. В. Сухин та ін. Маємо також багатий закордонний досвід дослідження світоглядних феноменів.

Однак динамічні зміни сучасного світу і зміна світоглядних парадигм на глобальному рівні потребують постійного дослідження та ґрунтовного розуміння всіх провідних тенденцій, характерних для цих процесів. Насамперед це потрібно для того, щоб мати можливість нівелювати дію негативних впливів і допомогти у позитивних перетвореннях. Тому питання цього протистояння потребує не лише філософського осмислення, а розгляду через практичну сферу та втілення в реальності, що стає можливим завдяки поєднанню методології філософії та літературознавства, оскільки світоглядні коди проявляють себе насамперед у мові і можуть бути зчитаними через різноманітні тексти з урахуванням їхньої специфіки. Одним з різновидів текстів, які найбільш динамічно реагують на світоглядні зміни й одночасно можуть впливати на них, є тексти масової культури і літератури, а також за деяких умов – ЗМІ та соціальних мереж.

Мета цієї статті – дослідження протистояння за світоглядну домінанту між постмодерним і міфологічним світоглядом на прикладі людського тіла. Постмодерн розглядається у сучасному втіленні як «ерзац-структура». Для цього потрібно: дослідити принципові відмінності на кодових світоглядних рівнях для постмодерного і міфологічного світо-

гляду у їхньому сучасному прояві; докладно розглянути питання сакральності і деконструкції; проаналізувати ігровий аспект на рівні світоглядних кодів; звернути увагу на емоційний аспект, передусім на проблематику жорстокості та приниження і почуттєву сферу в цілому; проаналізувати базову опозицію актуалізованих архетипів і стереотипів у контексті боротьби за світоглядну домінанту тощо.

У дослідженні використовуються герменевтичний, порівняльний, компаративний, системно-структурний і структурно-функціональний методи, а також концептуальний аналіз, текстуально-аналітичний метод «уважного читання» для прочитання архетипного і кодового змісту текстів та ін.

Деконструкція, десакралізація, гра як абсолютизм, відмова від майбутнього і «вищого» – ось неповний перелік основних постмодерних ідей у негативному аспекті, які сформулювали «ерзац-структуру». Як наслідок – поява псевдоінтелектуалів, легалізація приниження тих, хто не бажає «грати в ігри» і шукає відмінні від постмодерного шляхи розвитку, маргіналізація частини еліти, яка не приймає постмодерну ідеологію. У 90-ті роки ХХ ст. у світі постмодерн переживає деградацію та продовжує надзвичайно сильно впливати на масову культуру, спотворювати її, спрощувати і стереотипізувати.

На противагу постмодерному світогляду виступає міфологічний в осучасненому, живому, не архаїчному варіанті, оскільки лише через актуалізацію базових архетипів та їхніх енергій можливо подолати смерть і різноманітні варіанти вмирання у тому вигляді, в якому вони оспівуються у постмодерні. У контексті міфологічного світогляду постмодерн сприймається як «брехливий міф», що цілком вписується у схему «останнього випробування героя», який повертається з небезпечної подорожі і має довести, що він насправді є героєм, і лише тоді отримає нагороду та повну самореалізацію. Подібне протистояння стало можливим через те, що постмодерн часто експлуатував ідеї колективного несвідомого (щоправда, зазвичай в інтерпретації З. Фрейда, а не К. Г. Юнга) і звертався до міфологічних текстів, роблячи їх об'єктом гри.

Конфлікт відбувається на всіх рівнях суспільного життя, а також у політиці, культурі і навіть в економіці, скеровує суспільні процеси у певні річища і підсилює різноманітні локальні світо-

глядні війни, особливо релігійного і політичного характеру.

Полемикою за світоглядну домінанту стає людина, її свідомість, душа, почуття і, звісно, тіло, яке є традиційно об'єктом впливу цих світоглядних парадигм. Оскільки міфологічний світогляд і постмодерний ідейно цілком протилежні, то бачимо, наскільки відмінне їхнє розуміння самої людини і її тіла.

Для міфологічного світогляду тіло є вмістилищем концентрованої життєвої енергії. Кожна частинка несе в собі інформацію про ціле, частинка є невід'ємною від цілого. З одного боку, це можна розглядати як метафоричне осмислення існування генів та ДНК. З іншого – саме такі уявлення про тіло зробили можливими існування базових магічних законів про вплив на ціле через його частину, що докладно описане у роботі Дж. Фрезера «Золота гілка». Через важливість та сакральність тіла будь-які маніпуляції з ним мають наслідки не лише для самої людини, але і можуть потужно впливати на світ. Зокрема, деякі магічні практики, що базуються на міфологічних законах, з різним ступенем деталізації часто описуються у фентезі.

Натомість постмодерн дозволяє робити з тілом все, що забажається, без будь-яких наслідків для світу, а іноді і для самої людини. Останній мотив можемо зустріти у фантастиці, яка описує цифрування свідомості, відокремлення розуму та особистості від тіла, а також різноманітні проблеми і перспективи використання штучного інтелекту. В іншому варіанті ці ідеї знаходять своє втілення у натуралістичному описі різноманітних тортур і сексуальних збочень, вбудованих у структуру твору. Яскравим прикладом цього є, наприклад, «Гра Престолів» Дж. Мартіна (й особливо екранізація цього циклу). Та, на мою думку, цей твір є «лебединою піснею» постмодерну, оскільки близько 10 років тому в усьому світі (особливо на рівні масової культури) було зафіксовано значне посилення впливу міфологічного світогляду.

Цікаво, що існування «іншої» свідомості допускає й міфологічний світогляд, опис чого зустрічаємо як в усних і письмових текстах давнини, так і в сучасних творах. Але для міфологічного світогляду характерно чітке розуміння цієї реальної, а не ігрової «іншості». Зазвичай інша свідомість прив'язується до живого тіла (у широкому розумінні, коли тілесне втілення має і вітер, і земля, і трава). Якщо ж йдеться про щось «неживе» (в категоріях міфологічного світогляду), що з якоїсь

причини отримало свідомість, то воно автоматично отримує маркер «ворожого». Наприклад, образ Порожнечі у творі для дітей М. Енде «Безкінечна історія».

Оскільки у постмодерному світі з тілом можна робити все, що захочеться, актуальним стає різноманітне прикрашання себе. Татування, шрамування, пірсинг тощо зустрічаються все частіше у різних країнах на тілах людей різного віку. Здебільшого смислу у цьому символізмі немає (окрім індивідуальних уподобань та асоціацій), іноді наявність таких «прикрас» зумовлена приналежністю до певних субкультур, але зазвичай краса просто «подобається» тому, хто її обирає. Це різко дисонує з міфологічним світоглядом, для якого кожен символ і знак мають значення, а будь-яке нанесення символіки на власне тіло вказує на приналежність до певної групи людей (воїни, жерці, правителі тощо) або зримо фіксує статус людини, її особливість у чомусь. Поки у цьому питанні не бачимо навіть мінімального діалогу між цими світоглядами ані в культурі, ані в реальному житті.

Так само конфліктним залишається питання колористики, оскільки кожне символічне використання кольору для міфологічного світогляду підкріплюється історичною, національною або архетипною традиціями. Деякі використання кольорів у творах на рівні метафор та закодованої в образах інформації є спільними для багатьох народів. Наприклад, використання яскравого зеленого кольору як кольору життя, зцілення і відродження, а колір зелений, але «болотистий», тьмянний, або колір, який має гниле дерево, що світиться вночі на болоті, асоціюється зі смертю і чаклунством тощо. Або кров і похідні від неї кольори, які несуть у собі концентровані смисли, пов'язані з життям, коханням, продовженням роду, і водночас червоний відповідних відтінків – це колір пожежі, агресії, війни. Подібна відтінкова варіативність притаманна всім архетипним проявам кольорів.

Для постмодерну зв'язок кольору з історичною традицією є необов'язковим. Символічний зміст «призначається» кольору тут і зараз і може бути змінним, якщо зміняться правила гри. Тому будь-який колір та його відтінок можна поєднувати і наповнювати тимчасовим смислом у контексті твору. Хоча, як показує практика, навіть автори, які працюють у постмодерній манері, час від часу під впливом архетипів та самої енергії творчості,

зав'язаної саме на цих давніх інформаційно-енергетичних структурах, підсвідомо використовують кольорову гамму у її міфологічному, а не у постмодерному прочитанні.

Кольори у міфологічному сприйнятті світу часто пов'язуються з магією, яка сприймається як концентрована життєва сила вищого порядку. Магія може трансформувати тіло, з потворного роблячи гарне, що також часто бачимо у давніх казках, історіях про шаманів та ініціацію, а також у фентезі. Щоправда, доволі часто цей мотив фіксується у контексті змалювання головних негативних персонажів, які у фентезі дивовижно гарні, але «своєю», «темною», іноді «сексуальною» вродою. Імовірно, це наслідок впливу на фентезі постмодерного світогляду. З іншого боку, надмірне наповнення тіла магічною силою, особливо негативного порядку, спотворює тіло до невпізнання, може перетворити людину або будь-яку живу істоту на демона. Напрочуд актуальне таке образне вирішення для Японії і використовується в мангах та аніме.

Для постмодерного світогляду магія є інструментом, таким самим, як фізична сила, а її особлива енергія може асоціюватися з електричним струмом, бо є так само функціональною. Тому магія втрачає сакральність, може стати дуже умовною або й об'єктом насмішки. Наприклад, у творі Г. Л. Олді «Шмагія» побічним ефектом закліть було виділення смороду.

Припинення сакрального, людини та ін. взагалі є базовим для постмодерного світогляду як «ерзац-структури», який, таким чином, вибудовує свою світоглядну ієрархію, прикриваючись ідеями абсолютної свободи. При цьому в постмодерні свобода визнається виключно в межах гри, а вихід із неї сприймається як неможлива реальність і відмова від власного існування для того, хто наважиться на такий «безглуздий вчинок».

Через те жорстокість і різноманітні різновиди приниження не мають у постмодерних творах і взагалі у постмодерній реальності відповідного осмислення та оцінки, бо стають невід'ємними елементами гри. Для порівняння: якщо у міфологічних творах присутня жорстокість, і часто не лише психологічна, а насамперед фізична (а це зустрічаємо нерідко, наприклад, у народних казках), то вона має смисл і ніколи не є ігровою. Або ця жорстокість характеризує негативного персонажа, його поведінку і вчинки; або є важливим випробуванням для героя, який, подолавши біль і

страждання, отримує достатній розвиток особистості і силу, щоб змінити своє життя, стати переможцем, позитивно вплинути на світ, часто рятуючи його від загибелі.

Будь-яке подолане випробування в міфологічній реальності винагороджується. Для постмодерної реальності скоріше буде навпаки. Наприклад, як це відбувається у творах А. Сапковського, легітимність чого автор сам підтверджує у статті «Немає золота в Сірих горах».

Оскільки всі ці події в житті людей у реальності та в житті різноманітних персонажів у художніх творах викликають сильні емоції, потрібно насамперед проаналізувати до яких емоційних реєстрів звертаються постмодерний і міфологічний світогляди.

Через значне наповнення енергією та високий рівень сакральності міфологічний світогляд часто використовує як базовий інструмент пафос і звертається до почуттів «високого» реєстру (хоча це не означає, що у міфологічному тексті неможливо зустріти нице і мерзенне). Постмодерний світогляд відкидає пафос у всіх його проявах і маркує його як застарілий та непотрібний сучасній реальності прийом. Дозволяється використання пафосу виключно в межах окремих ігор, де пафос обов'язково має бути осміяний і принижений. Для постмодерну (особливо у варіанті «ерзац») найбільш бажаним є опис і звернення до почуттів «низького» реєстру, тобто до всього гидкого і нищого, що може бути наявним у людській природі. При цьому через «низький» реєстр насамперед будуть описуватися головні, «умовно позитивні» персонажі. Завдяки цьому відбувається додатковий свідомісний зсув, як це, наприклад, сталося з поціновувачами «Гри Престолів» Дж. Мартіна, а також фанатами романів циклу «50 відтінків сірого» Е. Л. Джеймс.

Особливо красномовну різницю бачимо під час аналізу проявів так званих Ероса і Танатоса, богів кохання і смерті за версією З. Фрейда. Ромео і Джульєтта у творі В. Шекспіра помирають, але власною смертю припиняють ворожнечу своїх родів, і це «верхній» реєстр почуттів з неабияким пафосом. Порівняйте з постмодерними серіальними творами, де головні герої постійно вбивають і кохаються (часто у збочений спосіб), або з різноманітними нині досить популярними у США серіалами фентезійного типу, у яких закохані головні герої, послуговуючись чорною магією і приносячи когось у жертву, досягають своїх цілей.

Окремо хочу відмітити протистояння між актуалізованими архетипами і стереотипами не лише у художній творчості, а й у всіх сферах життя. Стаючи виразниками архетипів, люди в реальності або герої художніх творів, повністю або частково приймають міфологічний світогляд і живуть за його законами, завдяки чому розвиваються і змінюють світ. Архетипи є давніми інформаційно-енергетичними утвореннями, які, як певні світоглядні моделі, мають бути наповнені індивідуальним досвідом і прожиті людиною. Тому їхнє втілення буде кожного разу суто індивідуальним. Більшість архетипів мають образні втілення у вигляді міфологічних образів і фіксуються в різних історичних епохах, завдяки чому стають ще більш впливовими у майбутньому.

Натомість стереотипи виключають індивідуальність, бо є моделлю, яка не може бути зміненою або запереченою. Індивідуальний досвід працює виключно на підтвердження стереотипу і робить неможливим будь-який особистісний розвиток людини, обтяженою великою кількістю стереотипів. Стереотипи вбудовуються у людську свідомість за вірусним принципом й автоматично роблять людину керованою та безсилою перед маніпулятивними впливами.

На превеликий жаль, навіть у науковій літературі на термінологічному рівні спостерігаємо часту підміну архетипів стереотипами, коли останні замальовуються у вигляді архетипів. Це може бути пояснене, зокрема, активною фазою світоглядної війни на науковому полі, коли постмодерний світогляд намагається знищити «опонента», позбавивши архетипи їхніх базових ознак і підмінивши стереотипами. Стереотипи дуже часто використовуються у постмодерних творах як ігрові елементи без усвідомлення, наскільки небезпечним є використання в іграх цих вірусних структур.

Протистояння архетипів і стереотипів бачимо на всіх світоглядних та образних рівнях. Якщо брати аспект тіла у його змалюванні як вродливого чи потворного, то тут також фіксуємо принципові відмінності. В архетипному розумінні внутрішнє наповнення людини (образ душі, серця) дає можливість зовнішньому (тілу) бути вродливим. Якщо ж внутрішнє набуває негативних характеристик, «псується», людина втрачає вродливе зовнішнє відображення (згадаємо фразу з Біблійного тексту: «Понурий дух сушить кістки»). З іншого боку, потворність

може бути карою за погані вчинки, і за умови спокути або втручання третьої сторони врода може повернутися. Наприклад, перетворення Чудовиська завдяки любові Красуні, яка розгляділа його серце під шаром потворності. Ще варіантом є інша потворність (або слабкість тіла) при народженні чи за певних умов (часто цей мотив бачимо у зв'язці з шаманізмом, магією, релігією), яка дає можливість краще розвивати духовну сферу, є особистим випробуванням, і якщо говорити про художні твори, то після досягнення високого духовного рівня зовнішня потворність зникає.

У будь-якому випадку, для міфологічного потворності завжди має причину або може призвести до відповідних змін особи, що не відбулося б без цієї умови. Навіть насмішка над потворністю або страждання через неї є невід'ємними частинами цього життєвого випробування, і також не можуть бути ігровими.

Натомість для постмодерного світогляду питання вроди і потворності абсолютно умовні. Потворне може вважатися вродливим і навпаки, як часто під час гри міняються місцями «високе» і «низьке». Наприклад, в одному з постмодерних творів їсти вважалося таким, що треба приховувати, а публічно справляти свої фізіологічні потреби, сидячи на унітазі, – цілком пристойно. У масовій культурі активно змальовується естетика смерті, міцно вбудована у текстові структури. З точки зору постмодерну у варіанту «ерзац-структури», вона є базовою для сучасного світу навіть у творах, адресованих або доступних дітям дошкільного віку, що має серйозні суспільні наслідки. Згадайте, наприклад, постмодерне анімаційне осмислення архетипних традицій Мексики у мультфільмі «Книга життя», де посмертя змальовується як «суцільне свято». Тамтешнє пошкодження архетипних горизонтів через тривалий вплив масової культури, що яскраво проявилось у цьому творі, і зробило можливим появу пов'язаних із постмодерним образом страховиська Момо дитячих

груп смерті саме у цьому регіоні і подальше їхнє розповсюдження англомовним світом.

У постмодерні як врода, так і потворність стають об'єктами жартів, часто сексистського або сексуального характеру, що можемо постійно бачити у всіх гумористичних шоу (особливо на пострадянському просторі, де ці питання слабко урегульовані законодавчо). Ці жарти є принизливими, а використання стереотипів роблять їх інформаційною зброєю проти особистості, яка заражається стереотипами і надалі бачить світ виключно через їхню призму. Внутрішня ігрова варіативність постмодерну дає можливість дуже швидко формально змінювати самі стереотипи, залишаючи актуальною їхню базову функцію – приниження інших. На цьому будується, зокрема, мода, коли суспільству, наприклад, нав'язуються неприродні стандарти краси, на чому заробляються великі гроші.

Так чи інакше, але під час аналізу суспільних тенденцій, а особливо художньої творчості і масової культури у контексті боротьби міфологічного і постмодерного світогляду за світоглядну домінанту за останні майже сто років можемо бачити, наскільки жорстоким є це світоглядне протистояння у більшості країн світу і наскільки сильно воно впливає на життя всіх людей, які живуть у відповідних інформаційно-культурних просторах. Чим раніше розпочнеться глобальне осмислення загроз постмодерного світогляду (особливо у варіанті «ерзац-структури»), а також критичне осмислення міфологічного, який хоч і має в основі потенціал до відродження світу, насправді є не менш небезпечним, тим швидше буде подолане наявне світоглядне протистояння. Це дасть потужний імпульс до розвитку в усіх сферах життя і вичерпає більшість політичних, національних, релігійних і культурних суперечностей, зумовлених світоглядними конфліктами. А починати це осмислення, на мою думку, бажано з себе чи, точніше, з усвідомлення своєї суті, тіла й особистості в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вербицька О. В. Тілесність і дух у філософському дискурсі постмодернізму : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / О. В. Вербицька; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2013. – 160 с.
2. Галушак М. С. Філософсько-культурологічний аналіз кризового стану європейської свідомості епохи постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.04 / М. С. Галушак; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2015. – 19 с.
3. Меднікова Г. С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті

- некласичної естетики : дис. ... докт. філос. наук : 09.00.08 / Г. С. Меднікова; Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2005. – 404 с.
4. Огорокова В. В. Образ нової соціальної реальності Постмодерну та форми його моделювання : монографія / В. В. Огорокова; ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». – Одеса : ВМВ, 2018. – 287 с.
 5. Патерикіна В. В. Сакралізація й десакралізація в ситуації постмодерну : монографія / В. В. Патерикіна; Донбас. держ. техн. ун-т. – Алчевськ : ДонДТУ, 2013. – 368 с.
 6. Пелажеша Н. Україна у смислових війнах постмодерну : трансформація української національної ідентичності в умовах глобалізації : монографія / Н. Пелажеша; Національний ін-т стратегічних досліджень. – К. : НІСД, 2008. – 287 с.
 7. Савельєва М. Ю. Постмодерністська парадигма свідомості : мета-теоретичний аспект : дис ... докт. філос. наук : 09.00.05 / М. Ю. Савельєва; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 396 с. – С. 369–396.
 8. Скальська Д. М. Естетика. Естетика постмодерної доби : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. / Д. М. Скальська; Івано-Франківський національний технічний ун-т нафти і газу. Кафедра філософії. – Івано-Франківськ : Факел, 2008. – 132 с.
 9. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу : від міфу до постмодерну : монографія / О. Солецький. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. – 400 с.
 10. Сухина О. В. Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : 26.00.01 / О. В. Сухина; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2017. – 19 с.

REFERENCES

1. Verbytska O. V. *Tilesnist i dukh u filosofskomu dyskursi postmodernizmu* [*Corporeality and spirit in the philosophical discourse of postmodernism*]. Dissertation for a Candidate Philosophy Sciences: 09.00.03. Lviv. nats. Untitled Ivan Franko. L., 2013. 160 p. (in Ukrainian).
2. Halushchak M. S. *Filosofsko-kulturolohichnyi analiz kryzovoho stanu ievropeiskoi svidomosti epokhy postmodernizmu* [*Philosophical and Cultural Analysis of the Crisis State of European Consciousness in the Postmodern Age*]. Author's Resume for a Degree Candidate Philosophy Sciences: 09.00.04. National Pedagogical University M. P. Drahomanov. Kyiv, 2015. 19 p. (in Ukrainian).
3. Miednikova H. S. *Tsinnisno-adaptatsiinyi potentsial mystetstva postmodernu v aspekti neklasychnoi estetyky* [*Value-adaptive potential of postmodern art in the aspect of non-classical aesthetics*]. Dissertation for a Doctoral Degree in Philology: 09.00.08. National Pedagogical University M. P. Drahomanov. K., 2005. 404 p. (in Ukrainian).
4. Okorokova V. V. *Obraz novoi sotsialnoi realnosti Postmodernu ta formy ioho modeliuвання* [*The image of the new social reality of postmodern form and its modeling*]. Monograph. South-Ukrainian National Pedagogical University K. D. Ushinsky. Odesa: VMV, 2018. 287 p. (in Ukrainian).
5. Paterykina V. V. *Sakralizatsiia i desakralizatsiia v sytuatsii postmodernu* [*Sacralization and desacralization in the postmodern situation*]. Monograph. Donbass State Technical Institute. Alchevsk: DonDTU, 2013. 368 p. (in Ukrainian).
6. Pelahesha N. *Ukraina u smyslovykh viynakh postmodernu: transformatsiia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti v umovakh hlobalizatsii* [*Ukraine in semantic wars of postmodernism: transformation of Ukrainian national identity in the conditions of globalization*]. Monograph. National Institute for Strategic Studies. K.: NISD, 2008. 287 p. (in Ukrainian).
7. Savelieva M. Iu. *Postmodernistska paradyhma svidomosti: meta-teoretychnyi aspekt* [*Postmodern paradigm of consciousness: meta-theoretical aspect*]. Dissertation for a Doctoral Degree in Philology: 09.00.05. Kyiv Univ. Taras Shevchenko. K., 1999. 396 p. P. 369–396. (in Ukrainian).
8. Skalska D. M. *Estetyka. Estetyka postmodernoi doby* [*Aesthetics. Aesthetics of the postmodern age*]. Tutorial for students. Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas. Department of Philosophy. Ivano-Frankivsk: Fasel, 2008. 132 p. (in Ukrainian).
9. Soletskyi O. *Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu* [*Emblematic forms of discourse: from myth to postmodern*]. Monograph. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 2018. 400 p. (in Ukrainian).
10. Sukhyna O. V. *Refleksiiia liudskoi buttievosti u postmodernii kulturi* [*Reflection of human futures in postmodern culture: author's abstract. dis for the sciences*]. Author's Resume for a Degree Candidate of Culturology: 26.00.01. National academy of leading personnel of culture and arts. Kyiv, 2017. 19 p. (in Ukrainian).

UNDERSTANDING THE BODY IN TERMS OF MYTHOLOGICAL AND POSTMODERN WORLDVIEWS

Nataliia Deviatko

orcid.id 0000-0003-0162-1194

Natalia_ptah@ukr.net

Candidate of Philosophy, PhD,

Associate Professor of the Department of Philosophy
Dnipro Academy of Continuing Education

Abstract. *The article analyzes the ideological confrontation between the postmodern and the mythological outlooks under modern historical conditions as a struggle for the world-view domination. In the study, modernity is positioned as the time of changing world-view paradigms at the global level. The article aims at researching the ideological confrontation between the postmodern and mythological worldviews exemplified by human body. The study uses hermeneutic, comparative, systemic/structural and structural/functional methods, as well as conceptual analysis, and textual/analytical method of «close reading» for interpreting archetypal and code contents of texts. The mythological worldview is considered as modern ideological system rooted in certain archaic categories, but fully evolved. The postmodern is also contemplated as a version of «ersatz-structure» at its last phase of degradation. In the context of mythological outlook, postmodern is perceived as a «false myth» that increases conflict. The article deals with basic outlook codes and oppositions, the questions of sacredness and deconstruction, actual archetypes and stereotypes, the game aspect, as well as cruelty and humiliation as possible elements of the game with one's own and other people's bodies, the sensual sphere of «high» and «low» registers, color, magic, etc. Much attention is given to the aesthetics of death as a basis for a degrading ideological structure. The practical aspect of the study is to analyze the influences of these two worldviews on a human being and her body through mass culture and literature.*

Key words: *worldview, postmodern, myth, worldview code, mass culture.*

УДК: 82-312.9 Фрай

ТІЛЕСНІСТЬ ТІНІ В ФЕНТЕЗІ: ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІНТЕГРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ЦИКЛАХ МАКСА ФРАЯ «ЛАБИРИНТИ ЄХО» ТА «ХРОНІКИ ЄХО»

Канчура Євгенія Орестівна

orcid.org/0000-0003-1232-1920

ivha89@gmail.com

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики

державного університету «Житомирська Політехніка»

Анотація. Розвідка присвячена аналізу постмодерністської гри із семантичним полем концепту тіні у фентезійних циклах сучасного автора Макса Фрая «Лабіринти Єхо» (1996-7 рр.) та «Хроніки Єхо» (2004-13) на тлі поєднання міфологічних мотивів з поняттями глибинної психології К. Г. Юнга й Е. Нойманна. Надання тіні людини тілесності разом з нівелюванням бінарних опозицій, позбавляє лексему «тінь» традиційних конотацій (безтілесний – темний – негативний – зло) й дозволяє візуалізувати процес асиміляції Тіні (в її юнгіанському значенні) як частини цілісної особистості, здатної до інтеграції зі світом. Розгляд еволюції концепту Тіні в творчості автора дозволяє поглянути на віддзеркалення сучасних проблем інтеграції особистості засобами літератури фентезі. Стаття продовжує дослідження субстантивної елементів несвідомого в фентезійних творах Макса Фрая на прикладі циклу про Єхо.

Ключові слова: фентезі доби постмодернізму, фольклорні мотиви, бінарні опозиції, тілесність, Тінь, глибинна психологія, Макс Фрай, світ Єхо.

Поетика метажанру фентезі дозволяє зробити видимим те, що в реальному житті побачити неможливо. Зауваження О. Маркової «герої фентезі – це видимі душі» [2, с. 464] віддзеркалює одну з базових закономірностей створення систем персонажей та особливостей світобудови фентезійної реальності. Автори фентезі вдаються до текстової візуалізації складових психіки людини, граючи з семантичним полем звичних слів. Пересічний оптичний ефект – затемнення фрагмента простору в наслідок розміщення між ним і джерелом світла непрозорого тіла – породив у історії людства безліч тлумачень і конотацій, а лексема «тінь», що його означає, збагатилася переносними значеннями здебільшого – негативними (напр., «тіньовий бізнес», «кидати тінь» тощо). Спектр образності концепту «тінь» досить широкий: від міфологічного прирівнювання тіні (тінь-примара) до душі померлого і до фольклорного приєднання тіні (оптичної проекції) до тіла людини як його невід’ємного значущого атрибута. Розвиток метафоричного значення лексеми «тінь» увіччався введенням її до структури особистості К. Г. Юнга, де поняття «Тінь» поєднує всі наявні конотації: дещо приховане, недоступне для джерела світла,

темне та – як наслідок – не бажане, неприємне [18, с. 108]. Гра з концептом «тіні» властива багатьом авторам фентезі доби постмодернізму. Тілесність тіні в циклі про Єхо Макса Фрая заслуговує на увагу дослідників, насамперед, через можливість виявити механізми поєднання фольклорних і міфологічних мотивів з концептами юнгіанського психоаналізу та визначити особливості зображення шляху самоусвідомлення особистості за допомогою фентезійної моделі.

Теоретичною базою даної розвідки стало культурологічне дослідження Віктора Стоїкіти «Коротка історія тіні» [20], в якому послідовно розглядається рецепція тіні як оптичного явища в історії культури, набуття нею метафоричних значень та їхнього втілення в різноманітних мистецьких практиках. Для аналізу сприйняття Тіні як елемента психіки залучається дослідження Еріха Нойманна «Жива етика» [3], в якому погляд К. Г. Юнга на Тінь розвивається в контексті зняття бінарних опозицій та негативних конотацій концепту тіні. Проблематика Тіні у фентезі в її юнгіанському контексті представлена в роботах У. Ле Гвін, де письменниця, яка є послідовною юнгіанкою, доводить наявність темних двійників

у героїв фентезійних творів і зазначає, що така побудова системи персонажів забезпечує візуалізацію духовного пошуку героя [19, с. 203]. Сучасні дослідники фентезі послідовно спираються на доробок психоаналізу; зокрема, Н. В. Ситнік, вивчаючи архетиповий вимір робіт Дж. Р. Р. Толкіна, зазначає, що архетип Тіні відіграє важливу роль у боротьбі зі злом, межує з архетипом Аніми, проте несе у собі заряд «патріархального», «ворожого», «деструктивного» [5, с. 12]. Своєю чергою, Н. Угольнікова, звертаючись до іронічного постмодерного фентезі Р. Аспріна підкреслює трансформацію цього архетипу, та на прикладі архетипової пари Персона-Тінь демонструє «вирішення конфлікту через <...> взаємне доповнення та партнерство» [6, с. 13]. Таким чином, дослідники, аналізуючи тінь у творах фентезі, звертаються, насамперед до її архетипового втілення у системі персонажів твору (темні двійники тощо). За таких обставин видається доцільним розглянути тінь не суто як архетип, а як концепт, втілений у різних формах через відтворення фольклорних і міфологічних мотивів, у їх поєднанні з візуалізацією структури психіки, як це здійснюється в творах Макса Фрая. Метою даної розвідки є вивчення форм тілесності тіні в фентезійному світі Єхо, визначення функцій варіантів тілесного оформлення тіні, кореляцій такого оформлення зі структурою психіки та ролі втіленої тіні як самостійного персонажа в процесі самоусвідомлення особистості. Дослідження здійснюється на матеріалі повістей з циклу «Лабіринти Єхо» (залучаються збірки «Чужак», 1996, «Волонтери вічності», 1997, «Прості чарівні речі», 1997, «Темний бік», 1997, «Влада того, що не збулося», 1998) та з циклу «Хроніки Єхо» («Ворона на містку», 2006 та «Невловимий Хабба Хен», 2005). У юнгіанському контексті написання терміну «Тінь» запроваджено з великої літери («Тінь»), тінь як елемент світу Макса Фрая зустрічається як з малої, так і з великої. При цитуванні збережено капіталізацію автора, у викладі матеріалу тінь-проекція – з малої, тінь як складова особисті – з великої літери.

В світі Макса Фрая лексема «тінь» функціонує в двох значеннях, які часом зливаються в одному образі, поєднавши реальний і фентезійний зміст («серце цього оптичного ефекту б'ється в твоїх грудях» [13, с. 60]). Насамперед, це звичайне фізичне явище – проекції предметів та людей, що виникли внаслідок гри світла. З такими тінями ми стикаємося в повісті «Темні васали Гленке Тава-

ла» (1997), де серед звичайних тіней на бруківці з'являються ворожі сутності – самотні тіні, які, у разі зіткнення з тінню-проекцією живою людиною, забирають її життя. Мотив здобуття влади над людиною через контакт з її тінню властивий багатьом фольклорним системам [17, с. 184-188]. Розвиток цього мотиву спостерігається в творах А. фон Шаміссо, Г. Х. Андерсена і Дж. Баррі, таким чином, Макс Фрай вводить в текст подвійну алюзію: на фольклорні та на літературні джерела, закріплюючи інтертекстуальні зв'язки свого світу з білим знанням сучасної людини: сер Макс, розглядаючи гру тіней у вечірньому світлі, спочатку помічає, що його власної тіні не видно, адже він вийшов на вулицю у плащі-невидимці (цікава гра смислів: плащ не робить свого власника невидимим-прозорим, він дозволяє стати непомітним у натовпі, тобто приховує Персону, отже, тінь виступає як проекція Персони, а не тіла), та згодом замислюється: «Мабуть, <...> окремі тіні мають собі звичай іноді виходити з дому, забувши при цьому запросити до прогулянки свого господаря?» [13, с. 19] – пряма відсилка до Андерсена. Природа самотніх тіней ворожа людині. Вони позбавлені привязки до живої істоти: «тінь сковзить тротуаром цілком самостійно, а того, хто її дає, зовсім немає у природі» [13, с. 19], на Темному Боці тіні (будь-які, не лише самотні) набувають величезної ваги, щільності і тілесності [13, с. 48]. Вага тіні доводить: тінь і тіло виступають в ролі сполучених посудин, врівноважуючи одне одного. За умови відсутності тіла/особистості, вся вага припадає на тінь. Приклад самотніх тіней в «Темних васалах Гленке Тавала» показовий для художньої системи Макса Фрая: в одному образі поєднується оптичний ефект, властивий реальному світу, та його властивості, що приписуються віруваннями і фольклорними мотивами, похідними з давніх міфологічних систем, літературні алюзії, що перегукуються із білим знанням сучасного читача, та відсилка до простору несвідомого (усвідомлене оніричне спілкування).

Розгляньмо детальніше особисті тіні мешканців фентезійного світу Макса Фрая. Доцільно припустити, що при побудові цього наскрізного образу як елементу світу Єхо, домінуючим джерелом виступає саме Тінь у значенні елемента складової психіки (за Юнгом, але, як буде показано далі, і за Нойманом, насамперед, за його Новою етикою).

Передусім, відомо, що тінь є у кожній людині, не залежно від того, мешканцем якого світу вона

с. Вочевидь, мешканці Єхо свідомі того, що в кожного з них є тінь, проте спілкуватися з нею безпосередньо може лише людина, що досягла певного рівня самоусвідомлення і самодисципліни. Тінь є не лише невід'ємною частиною особистості, вона життєво необхідна людині як біологічній істоті. Тінь важко хворого (такого, хто втратив іскру – бажання жити) ретельно оберігають [16, с. 34]. Людина, тінь якої загинула, проживе не більше пари годин [14, с. 140]. Міфологічна асоціація (тінь – те, що залишилося від померлого) розвивається до рівня абсолюту: тінь є запорукою посмертного існування, якщо розчиняється тінь людини, та вмирає вся, без останку. Така повна і безумовна смерть – найбільша біда, яка може трапитися з особистістю: «Мрець без тіні – ніщо» [7, с. 134].

Тінь має тіло, вочевидь, з усіма відповідними органами, притаманними тілу людини. Так, для порятунку людини може бути запозичене серце Тіні, яке втім швидко відновлюється. Мотив двох сердець в одному тілі зустрічається в літературі фентезі в різних контекстах, в даному випадку підкреслюється належність Тіні до несвідомого: друге серце Макса чутливіше до явищ, непідвладних розуму чи непомітних для нього, воно володіє глибинною інтуїцією, яка відрізняється від звичайного передчуття, реагує на глибинні мотиви інших, а не на їхні заявлені наміри чи бажання.

Контакт із Тінню відбувається у просторі усвідомленого сновідіння, де людина бачить її у тілесній формі: «невисока постать людини, вкута на темним плащем», «нечіткий сілуєт», уповільнені «кокетливі» рухи [13, с. 289]. Обличчя Тіні «доволі пересічне і непоказне»: «Її подоба не мала явних ознак віку, статі, й навіть вдачі. Це було безстрасне обличчя грецької статуї з правильними, але безвиразними рисами» [13, с. 289]. Тінь є гендерно нейтральною і незалежною. Всупереч системі психіки Юнга, де постать Тіні в снах та відіннях збігається зі статтю сновидця, тіні в світі Макса Фрая не мають такої закономірності: так, тінь Теххі – жінка, яка на вигляд значно старша за героїню, а тінь короля М'єніна має жіночі риси, які нагадують Афіню Палладу. Гендерна незалежність та відсутність тілесних ознак статтевої приналежності підкреслюється: «невже ти справді гадав, що в Тіні може бути якась стать, та ще й всі відповідні штукенції на тілі, щоб бодай не помилитися?» [13, с. 289]. Незбагненність Тіні для людини оприявнена в епитетах – «нечіткий», «уповільнений», «непоказний», – а також у нейтральності та види-

мій невиразності її постаті. Така незбагненність сприймається як аксіома. Плотна матерія, з якої вона створена, докорінно відрізняється від людської тілесності: «Тінь підійшла до мене зовсім близько, і раптом обійняла мене за плечі, притислася до мене важким, неймовірно холодним тілом. В її доторку було щось нестерпне, таке, що неможна знести: мабуть, ми були зіткані з надто різних матерії» [13, с. 294].

Тінь живиться і насолоджується пахощами, як вишуканими стравами (відсилка до античної міфології?). Пахощі для тіні не існують в природньому середовищі, проте їх можна змоделювати як частування задля контакту з тінню. Підкреслюється не-людська природа такого аромату, докорінна відмінність від звичайного населеного світу: «Геть незнайомі мені пахощі, солодкі й тривожні, мов аромат вересневої ночі. Інша справа, що вереснева ніч, сповнена таким ароматом, могла б настати лише у якомусь іншому, ненаселеному світі, де немає місця ні людям, ні квітам, ні деревам, а вересень, все одно, є» [11, с. 214].

Тінь має повну свободу пересування, навіть між світами. Так, тінь Теххі, жінки, яка знаходиться у полоні своєї тілесності і прикута до своєї домівки, вирушає у подорож, щоб зустріти заблукалого Макса й нагадати йому, ким він є [8]. Свобода Тіні підкреслена її незалежністю від господаря, вона має власну волю і спроможна на цілком самостійні вчинки: «Невже ти гадаєш, ніби я цікавлюся витівками моєї Тіні? Її життя – то її життя, мене воно не стосується» [10, с. 285].

Зоною впливу на тінь є простір несвідомого: тінь може виконувати доручення «господаря», ділитися органами під час усвідомленого сновідіння, коритися магічним ельфійським формулам (ельфи – уособлення і концентрація інтуїтивного в Світі Єхо) [7, с. 122]; контакт з несвідомим через символізм мотиву доппельгангера проявляється у тому, що за певних обставин, над тінню владне дзеркало [16, с. 65].

Візуалізація елементів структури психіки Максом Фраєм здійснюється, зокрема, через опис так званого обряду Ульвіара – обміну Тінями, який дозволяє протагоністу наблизитися до розуміння того, що є ядром його особистості. Внаслідок обміну Тінями в героїв змінюється насамперед сприйняття навколишнього світу, а також реакції на нього, форми рефлексії та окремі паттерни поведінки. При цьому залишається незмінним ядро особистості, глибинне непідвладне зовніш-

ньому впливу несвідоме, що міститься у оніричному просторі: «сновідіння належать зовсім не тій частині людської істоти, яку можна, прочитавши відповідне замовляння, змінити, мов костюм, що тобі набрид» [11, с. 286]. Таким чином, Тінь займає належне їй місце серед елементів психіки нарівні із соціальною маскою (Персоною, яку герої Фрая порівнюють з «дорожнім костюмом» [13]), Іншим (двійником, зустріч з яким можлива лише на межі між реальністю та її зворотнім боком, або на межі між світами) [14; 12], і власне Тілом (обмін тілами [12] не несе за собою поведінкових змін, лише дає змогу освіжити чуттєвість). Таким чином, різноманітні елементи психіки втілені як виокремлені самостійні істоти – форма буття людини, яка перегукується із структурою особистості у віруваннях Давнього Єгипта [4, с. 122], а також візуалізує структуру особистості за К. Г. Юнгом. Тінь людини акумулює в собі несвідомі реакції на світ, форми рефлексію і поведінкові моделі, Тінь є провідником до Несвідомого, але не його глибинним ядром.

Прямим наслідком тілесної незалежності тіні та її зв'язку із несвідомим є її здатність закохатися у іншу людину і перейти до неї [9, с. 245-247]. Приклад леді Сотофи й магістра Нуфліна (жінки з двома Тінями та чоловіка, від якого Тінь втекла) є промовистою ілюстрацією контрасту між творчим сприйняттям світу, заснованим на глибинній інтуїтивній любові, і жорстким «контролем без служіння» [15, с. 164], прагненням лише володіти та панувати. Дізбаланс (людина з двома Тінями – людина без Тіні) зумовлює протиставлення жіночого первню як інтуїтивного, заснованого на коханні-служінні, чоловічому, як заснованому на владі, користюлюбстві й контролі. Важливо, що обидва персонажі діють у одній магичній структурі, тобто, врівноважують одне одне, та при цьому демонструють, з одного боку, тупік духовного розвитку (зосередженість на матеріальному, задрощі, штучне «безсмертя», куплене за здобуті через корупцію кошти, гальмування розвитку для всіх інших) та, з потицежного, максимальну єдність зі світом на основі усвідомленої інтуїції та кохання, творчий розвиток і чулість. Людина, що чує світ, стає практично всесильною, для неї знімаються межі між Мікрокосмом і Макрокосмом. Відсутність підтримки Тіні трактується Фраєм як глибинна трагедія особистості, адже веде до втрати всього творчого і духовно-

го потенціалу людини [15, с. 169]. Саме такий підхід властивий «Новій етиці» Еріха Нойманна, який на противагу констатації природи Тіні, яка передбачає її стигматизацію, витиснення і заборону, пропонує тактику примірення з Тінню, її асиміляції [3, с. 152]. Нойманн пов'язує «можливість поступового усвідомлення темної влади Тіні» із «свідченням про існування творчих здібностей, які закладені у психіці» [3, с. 152]. Слід підкреслити, що витиснення у простір Тіні інстинктивних імпульсів та тваринних інстинктів дає Нойманну підстави пов'язувати Тінь із тілесною природою людини, стверджуючи водночас, що «Тінь може проявлятися й у протилежній якості – як «дух», коли свідомий розум визнає лише матеріальні цінності життя» [3, с. 40]. Таким чином, Нойманн приходить до висновку про Тінь як про «інший бік» особистості, те, що врівноважує Его, що ми й спостерігається на прикладі пари Сотофа – Нуфлін.

Інтеграція з власною Тінню передбачає її «розпізнавання і визнання, надання їй свободи і права на участь у житті індивідуума» [3, с. 82], – пише Е. Нойманн, проте, в його етичній системі психічної цілісності домінує вимога «свідомо взяти на себе керівництво власною Тінню» [3, с. 107]. У Макса Фрая поняття «керівництва» знімається. В його структурі психіки відсутня ієрархія, кожна зі складових психіки взаємодіє на засадах поваги до «опонента» і вміння доходити згоди у будь-яких перемовинах. Ріноправні засади надають таким взаєминам невідзначеність ідентифікацій, взаємооберненість, зміщення координат: «Будь-яка Тінь розуміє відрізняється від свого господаря... Найкумедніше, що вони теж вважають нас своїми Тінями – і невідомо, хто має рацію» [13, с. 283]. Аналогічно зняттю ідеї домінування ієрархії знімається ідея бінарних опозицій. Поняття «Тінь» і «темний» позбавляються негативних конотацій, кожне з них існує як самостійний концепт, не прив'язаний до усталеного етичного ідеалу [1]. Нерозривний усвідомлений зв'язок з Тінню надає особистості можливість досягти висого рівня само-інтеграції, і, як наслідок, інтеграції зі світом. «Припинити заперечення реальності світу в своїх ціннісних судженнях, примиритися зі світом та ввести його до свого вищого, особистісного синтезу» [3, с. 136].

Таким чином, підсумовуючи спостереження, підкреслимо: утілеснений образ Тіні в системі

персонажів циклу Макса Фрая про Ехо демонструє нівелювання ієрархії складових психіки, зняття бінарних опозицій, позбавлення поняття концепту «тінь» негативних конотацій на тлі звільнення від диктату шаблонного етичного ідеалу та зовнішньої ідентифікації [1, с. 56]. Інтеграція складових психіки відбувається через діалог рівноправних партнерів, множинність зумовлює цілісність, а

прийняття Тіні як невід'ємної частини свого «Я» надає можливість повноцінної інтеграції зі світом. На першій план виходять довіра до несвідомого, розвиток творчості та інтуїції, поєднання мікро- і макрокосму, усвідомлений діалог з несвідомим. Подальші дослідження передбачають аналіз межового стану особистості в творах Макса Фрая як зону діалога «Я» та Іншого в людині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беляева Е. Мораль постмодерна (по произведениям Макса Фрая) / Е. Беляева // Этика і маральнасць у епоху глобалізації / Е. Беляева. – Брест: Альтернатива, 2008. – С. 51–60.
2. Маркова О. Фэнтези. / Маркова О. // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. – М. : Наука, 2005. – 542 с. – С.41–44.
3. Нойманн Э. Глубинная философия и новая этика / Эрих Нойманн. – Москва: Азбука-классика, 2008. – 256 с.
4. Рак И. В. Мифы Древнего Египта / И. В. Рак. – СПб.: Петро — РИФ, 1993. – 270 с.
5. Ситник Н. В. Фентезі Д. Р. Р. Толкіна: архетиповий вимір художньої структури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Ситник Н. В. – Сімферополь, 2009. – 21с.
6. Угольнікова Н.С. Гумористична фентезі у творчості Р. Асприна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Угольнікова Н.С. – Сімферополь, 2014. – 21с.
7. Фрай М. Власть несбывшегося / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2006. – 334 с.
8. Фрай М. Волонтеры Вечности / Макс Фрай. – М.: АСТ, 2017. – 640 с.
9. Фрай М. Ворона на мосту, история, рассказанная сэром Шурфом Лонли-Локли / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2006. – 334 с.
10. Фрай М. Лабиринт Мёнина / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2006. – 334 с.
11. Фрай М. Неуловимый Хабба Хэн / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2005. – 318 с.
12. Фрай М. Обжора-хохотун, история, рассказанная сэром Мелифаро / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2010. – 351 с.
13. Фрай М. Темная Страна / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2005. – 367 с.
14. Фрай М. Простые волшебные вещи / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2006. – 350 с.
15. Фрай М. Чашка Фрая: Все о мире Ехо и немного больше / М. Фрай, А. Шуйский. – М.: АСТ, 2018. – 352 с.
16. Фрай М. Чужак / Макс Фрай. – СПб.: Амфора, 2006. – 639 с.
17. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрезер; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М. : Издательство политической литературы, 1984. – 703 с
18. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. — С. 97–128.
19. Le Guin U. The language of the night. Essays on Fantasy and Science Fiction / Le Guin Ursula. – New York : Harper Collins, 1992. – 240 p.
20. Stoichita V. A Short History of the Shadow (Essays in Art and Culture) / Victor I. Stoichita. – London: Reaktion books, 1997. – 264 с.

REFERENCES

1. Belyaeva E. Moral' postmoderna (po proizvedeniyam Maksa Fraya) / E. Belyaeva // Etyka i maral'nasc' u epohu glabalizacyi / E. Belyaeva. – Brest: Al'ternativa, 2008. – P. 51–60 (in Byelorussian).
2. Markova O. Fentezi. / Markova O. // Enciklopedicheskij slovar' anglijskoj literatury HKH veka. – M. : Nauka, 2005. – 542 p. – P.41–44 (in Russian).
3. Neumann E. Glubinnaya filosofiya i novaya etika / Erich Neumann. – Moskva: Azbuka-klassika, 2008. – 256 p. (in Russian)
4. Rak I. V. Mify Drevnego Egipta / I. V. Rak. – SPb.: Petro — RIF, 1993. – 270 p. (in Russian).
5. Sytnyk N. V. Fentezi D. R. R. Tolkina: arkhetypovyi vymir khudozhnoi struktury : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filoloh. nauk : spets. 10.01.04 "literatura zarubizhnykh krain" / Sytnyk N. V. – Simferopol, 2009. – 21p.(in Ukrainian).
6. Uholnikova N.S. Humorstychna fentezi u tvorchosti R. Asprina : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filoloh. nauk : spets. 10.01.04 «literatura zarubizhnykh krain» / Uholnikova N.S. – Simferopol, 2014. – 21p. (in Ukrainian).
7. Fraj M. Vlast' nesbyvshegosya / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2006. – 334 p. (in Russian).

8. Fraj M. Volontery Vechnosti / Max Frei. – M: AST, 2017. – 640 p. (in Russian).
9. Frei M. Vorona na mostu, istoriya, rasskazannaya serom Shurfom Lonli-Lokli / Maks Frei. – SPb.: Amfora, 2006. – 334 p. (in Russian).
10. Frei M. Labirint Myonina / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2006. – 334 p. (in Russian).
11. Frei M. Neulovimyj Habba Hen / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2005. – 318 p. (in Russian).
12. Frei M. Obzhora-hohotun, istoriya, rasskazannaya serom Melifaro / Maks Frei. – SPb.: Amfora, 2010. – 351 p. (in Russian).
13. Frei M. Temnaya Storona / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2005. – 367 p. (in Russian).
14. Frei M. Prostye volshebnye veshchi / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2006. – 350 p. (in Russian).
15. Frei M. Chashka Fraya: Vse o mire Eho i nemnogo bol'she / M. Frei, A. Shujskij. – M.: AST, 2018. – 352 p. (in Russian).
16. Frei M. Chuzhak / Max Frei. – SPb.: Amfora, 2006. – 639 p. (in Russian).
17. Frezer D. D. Zolotaya vetv': Issledovanie magii i religii / Dzhejms Dzhordzh Frezer; per. s angl. M. K. Ryklina. – M. : Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1984. – 703 p. (in Russian).
18. Jung K. G. Ob arhetipah kollektivnogo bessoznatel'nogo / K. G. Jung // Arhetip i simvol / K. G. Jung. – M.: Renessans, 1991. — p. 97–128. (in Russian).
19. Le Guin U. The language of the night. Essays on Fantasy and Science Fiction / Le Guin Ursula. – New York : Harper Collins, 1992. – 240 p.
20. Stoichita V. A Short History of the Shadow (Essays in Art and Culture) / Victor I. Stoichita. – London: Reaktion books, 1997. – 264 c.

THE BODINESS OF A SHADOW: THE VISUALISATION OF AN INTEGRATED PERSONALITY IN MAX FREI'S ECHO NOVELS

Yevheniia Kanchura

orcid.org/0000-0003-1232-1920

ivha89@gmail.com

PhD, Associate Professor of the Theoretical and Applied Linguistics Department, State University
“Zhytomyr Politechnik”

Abstract. *The research focuses on the analysis of postmodern playing with the semantic field of the concept of Shadow in Max Frei's fantasy cycles *The Labyrinths of Echo* (Лабиринты Эхо, 1996 – 1997) and *The Chronicles of Echo* (Хроники Эхо, 2004 – 2013) through the prism of the combination of mythological motifs with the concepts of deep psychology by Carl Gustav Jung and Erich Neumann. Providing human shadow with the bodiness along with leveling up the binary oppositions deprives the “shadow” of its traditional connotations (disembodied/bodyless? – dark – negative – evil) and allows to visualize the assimilation process of the Shadow (in Jungian sense) as part of a holistic person capable of integration with the world. A Shadow is regarded as a distinct creature/ a separate/a creature on its own which exists independently of a person but ensures the consistency of an individual's mental life. The consideration of the evolution of the concept of shadow in Max Frei's novels allows considering the solution of current problems dealing with the personality integration by means of fantasy literature. The article continues the study of the substantiation of elements of the unconscious in the fantasy writings by Max Frei based on the Echo series.*

Key words: *postmodern fantasy, folk motifs, binary oppositions, corporality, Shadow, depth psychology, Max Frei, Echo series.*

УДК 82.09:821.134.2

ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ ТІЛЕСНОГО У ТВОРІ Р. П. ДЕ АЙАЛИ «РОМАНИ ПРО УРБАНО ТА СІМОНУ»

Млада Михайлівна Капелюшна

orcid.id 0000-0002-9786-8345

kapel.mlada@gmail.com

аспірант кафедри зарубіжної літератури

Інституту філології

КНУ ім. Т. Г. Шевченка

Анотація. Досліджено відображення у корпоральному вимірі тексту Р. П. Айали набутої тілесності, що безпосередньо позначається на ідентичності персонажа, на її пошуці чи втраті. Розглянуто питання перманентності тендеру з позицій біологічного детермінізму. Проаналізовано парадигми маскулінного та фемінного в культурі доби іспанського модернізму.

Ключові слова: трансцендентність тілесного, тендер, маскуліність, дискурс тілесності.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень. Системний аналіз прозової творчості іспанського письменника-модерніста Р. П. де Айали було розпочато нами у 2017 р. у межах дисертаційного дослідження. Предметом цієї ж розвідки стало відображення у корпоральному вимірі тексту набутої тілесності, що безпосередньо позначається на ідентичності персонажа, її пошуку чи втраті. Звертаючись до аналізу трансцендентності тілесного в іспанській літературі доби модернізму, наголошуємо на змісті концептів тілесності у цій парадигмі.

Актуальність. Таке дослідження з позицій сучасності є актуальним і з огляду на сучасні тенденції утворення численних «боді»-течій, і з огляду на необхідність осмислити ті складові соціокультурного контексту минулого століття, що згодом призвели до радикальних змін та революцій вже у другій його половині.

Виклад основного матеріалу. Американська дослідниця Леслі Адельсон стверджує, що «неможливо уявити історію без тіла» [2, с. 11]. І це дійсно так, адже аналізуючи ставлення до тіла в ту чи іншу епоху, можна зрозуміти і саму добу, її норми моральності, виховання, естетичні уявлення та соціальні шаблони. Власне, ще наприкінці XV – на поч. XVI ст. тілесна природа жінки була одним з важливих предметів аналізу у працях Х. Л. Вівеса «Настанови для жінки-християнки» (1523 р.) або «Ідеальна одружена» Ф. Л. де Леона (1583 р.). Втім домінувало в них догматичне уявлення про жіночість. Всі чесноти жінки були підпорядковані її скромності: «У жінці ніхто не шукатиме красномовства, геніальності,

вміння керувати містами чи запам'ятовувати; єдине, що потрібне від неї, це покірність» [10, с. 85]. Коли ж в Іспанії середини XX ст. франкістський режим так само звернеться до відновлення цінностей Золотої доби, як то непорочність, чистота, посвята себе дому, це буде крок назад з точки зору феміністичного дискурсу, адже жінка буде суттєво обмежена у своїх і так незначних правах.

Твори Р. П. де Айали, які є **об'єктом** нашого аналізу, належать до періоду, коли в Іспанії поч. XX ст. відбувалася справжня наукова революція у ставленні до тіла: її вагомим складовим був зокрема розвиток ендокринології, який очолив відомий лікар та мислитель Грегоріо Мараньйон. Уперше в історії конструктом статі стало не тіло загалом і не його частини, а хімічні речовини, що їх складають: «Навряд чи існує хоч найменша частка в тілі людини, яка б не мала своєї “статі”, як має її тіло в цілому», – стверджував дослідник [8, с. 271]. Ендокринологи запровадили поняття чоловічих та жіночих гормонів, які відповідно контролюють рівень маскуліності та фемінності в організмі, що позначається у зовнішніх проявах. Про тіло в часи раннього модернізму починають говорити відкрито, у численних дослідженнях аналізують зв'язок фізичного та соціального, значної популярності здобувають також ідеї біологічного детермінізму, що їх розвиває Мараньйон. І хоча з позицій XXI ст. підхід, за якого внутрішні органи та зовнішні статеві ознаки мають визначити рід діяльності людини, здається щонайменше суперечливим, на той час це вже було проривом у новий дискурс тілесності. Йдеться не

лише про науковий потенціал цих ідей, а й про значимість таких досліджень для дискурсу тілесності загалом, адже вперше про тіло говоритимуть без його табуїзації чи еротизації. У 1917 р. яскравий представник іспанського авангарду Г. де ла Серна скаже, що «Тіло – це маленький тихий потік мистецтва» [6, с. 9]. Тоді тільки-но вийшов друком його роман-есе «Груди» (1917 р.), але у багатьох його інших творах цього періоду простежується ідея того, що тіло і як матеріальний об'єкт, і як філософський концепт, вимагають переосмислення та зміни підходу. А тому дискурс тілесності набуває активного оприявлення у літературі та мистецтві Іспанії перших декад ХХ ст. Однією з його складових є статеве виховання як ключовий елемент для формування перманентного гендеру.

У багатьох своїх творах Р. П. де Айала звертається до теми тілесності, взаємозв'язку між корпоральним та духовним, а відтак зображує тіло як віддзеркалення нашого «Я». Маємо на меті дослідити цей взаємозв'язок в обраному романі, розвиток тіла, що відбувається не лише у відповідності з природними законами та адекватними їм фізичними змінами – воно трансформується водночас з внутрішнім дорослішанням, моральною зрілістю. А тому звернемося до дилогії Р. П. де Айали «Романи про Урбано та Сімону», текст якої був виданий у 1923 р. під назвами «Медовий місяць, гіркий місяць» та «Труди Урбано і Сімони» відповідно. Перша частина твору виявляє ханжество, обмеженість і навіть тиранію доньї Мікаели Кано у вихованні її єдиного сина Урбано. Двоє молодих людей, Урбано та його наречена Сімона, зростають в оточенні, сповненому упереджень та передсудів, які блокують їхнє пізнання істинного життя. Молоді люди не можуть у всій повноті усвідомити своє кохання, а лише частково, інтуїтивно розуміють його. Всі інформаційні канали та коло спілкування для них суворо обмежені, а тому персонажі навіть не здатні здійснити консумацію шлюбу, що змушує їх відчувати себе нещасними та безпорадними. Саме в інституті архаїчного виховання Айала-модерніст вбачає засади конфлікту, джерело помилкових уявлень про людське життя. У «Трудах Урбано і Сімони» відчитуємо інтертекстуальні елементи ще «Дафніса та Хлої» Лонга та «Мандрівки Персилеса і Сигізмунди» Сервантеса, що загострює іронічне викриття проблем тогочасного консервативного виховання в Іспанії. Сучасна Айалі критика, яка дотримувалася консервативних і релігійних поглядів, звинуватила письменника в аморальності, а його текст – навіть

у порнографії [7, с. 10]. Однак, усе своє творче життя Айала засобами іронії та елементами сатири боровся з соціальними вадами свого часу, викривав та висміював невігластво та марновірство простих людей та самовдоволеність вищих класів. Гострою критикою єзуїтських освітніх закладів сповнений роман «А.М.Д.Г.»; «святу трійцю» іспанських чоловіків (бики, політика та жінки) Айала десаκραлізує у своїх есе, оповіданнях, романі «Хуан-Тигр. Лікар своєї честі»; у «Романах про Урбано та Сімону» письменник піддає критиці освітні практики в цілому та статеве виховання і його наслідки зокрема. Аби хоч на фіктивному рівні розірвати це замкнене коло, він веде своїх героїв шляхом пошуку, на якому вони врешті здобудуть свою силу та впевненість, звільняться від забобонів та обмежень. Урбано та Сімона більше не залежатимуть від волі та поглядів інших людей, дістануть своєї самостійності та самості. Так перейнятий критичними мотивами твір набирає філософського спрямування – у ньому йдеться про особисту волю, про боротьбу за право кожної людини власноруч приймати рішення про своє життя, світогляд та тіло, зокрема.

Письменника цікавить відображення у корпоральному вимірі тексту саме набутої тілесності, що безпосередньо позначається на ідентичності персонажа, її пошуку чи втраті. Айала належить до нового покоління митців, прогресивних інтелектуалів, спраглих до експериментів. Тож в його авторській філософії тіло не може викликати сором, відразу чи бажання приховати його. Водночас це і не карнавальна плоть бароко, невтримна та пристрасна. Тіло в текстах Айали, скоріше, є ключем до внутрішнього стану людини, спосіб зрозуміти себе і згодом – частиною само-ідентифікації та демонстрації своєї індивідуальності. Власне тому патріархальний мачо Хуан-Тигр з однойменного роману врешті відкидає суспільні стереотипи і зображає акт годування немовляти груддю, який видається йому найбільшим проявом батьківської любові. Читач оповідання «Сумна Адріана» з циклу Айали «Пуп землі» одразу розуміє, що у молодій родині зникло кохання і немає надії на його повернення, коли бачить Адріану, головну героїню, незмінно незачесаною, змарнілою, у неохайному халаті. Так само й усі події на життєвому шляху персонажів «Романів про Урбано та Сімону» позначаються на їхній тілесності, що ми і прослідкуємо далі.

Перші сторінки роману присвячені доньї Мікаелі, яку вважають одним з найкращих жіночих персонажів Айали, а А. Аморос назвав її образ «справж-

ньою клінічною картиною» [3, с. 326]. У попередніх дослідженнях роману ми представили тиранію цієї жінки, її надмірне почуття власності, а прийняття нею ролі божественного Творця сприймали як травматичний фактор для Урбано та Сімони [див.:1]. Однак, не менш важливою для аналізу є абсолютна відсутність чуттєвості у Мікаели. Це жінка, у якої визрів план виховання ідеального сина, і який вона виконувала холодно та механічно. Її життя іде за точним розрахунком, без емоцій, простих життєвих радощів та фізичних потягів. Їх замінює «сила, щоб пережити подружню ініціацію без відрази та з пасивною покірністю» [4, с. 44; пер. наш – М. К.]. Саме таке її сприйняття сексуального та тілесного стало основою виховання Урбано, відповідно асексуального та безтілесного. У Мікаели спотворене розуміння усього фізичного, вона вважає всіх чоловіків огидними та відразливими. Таке уявлення позначилося не лише у стосунках мати-син, а й у відносинах з її чоловіком, доном Леонсіо. Він повністю підкорений волі дружини і радше боїться, ніж поважає її. Цілком закономірно, що у Леонсіо є коханка на ім'я Марія Єгипетська: «Після довгого подружнього життя під каблуком пихатої, деспотичної, зневажливої і глузливої жінки, [...] ця інша жінка раптом стала найпокірнішим, лагідним, солодким і повним любові створінням» [4, с. 40]. Ці дві жінки – протилежні полюси жіночності, один лякає, інший приваблює. За таким же принципом контрасту вибудований їх опис, адже відносини Кастуло з коханкою набули зовнішнього прояву у зовнішності як Мікаели, так і Марії: «Мікаела швидко схудла і була вже зовсім тонкою; Марія Єгипетська поглядшала миттево, була як масло. Шкіра доньї Мікаели змарніла, у Марії – не поступалася білизною мармуру. Руки доньї Мікаели були шершаві та гарячі, руки Марії – повні, м'які, холодні та вологі» [4, с. 44]. І хоча Мікаела все своє життя не любила і не потребувала нікого, крім сина, усвідомлення нею подружньої зради чоловіка першим проявляється саме ззовні. Згодом, після розорення, відмови сина слідувати її завітам та спроби чоловіка скоїти самогубство, вона стане поступливішою, релігійною, схильною до аскетизму. А доти її деспотизм, зверхність, незламність духу виразно оприявнюються у найбільш показовому епізоді: Мікаела роздягається перед дзеркалом і помічає, що в неї «груди майже зникли. І ще одна більш лякаюча деталь: з'явилися маленькі куштики з волосками-щетинками на грудях. А ще розрослося по підборіддю, на скронях» [4, с. 262]. Чоловічих фізичних ознак стає більше, тіло не може противитися силі маскулінного

стержня цієї жінки. Та чи жінка вона? З одного боку, їй властиві певна ірраціональність, фанатичність, вона дружина і матір, а також соціально та матеріально залежить від свого чоловіка. З іншого боку, вона сувора, позбавлена чуттєвості, часто викликає страх в оточуючих, у реальності виконує функцію батька Урбано та є головою родини. Тож тілесні зміни – ще один прояв її справжньої сутності, трансцендентності тілесного увиразнює духовне. Розмита статевая приналежність Мікаели зумовлює статево аморфність її сина та обраної йому нареченої.

Г. Мараньйон у своїй праці «Статеве виховання і соціальна диференціація» (1926 р.) стверджував услід за Ч. Дарвіном початкову бісексуальність організму як необхідну рису для виживання. Фізичні та відповідно поведінкові характеристики обох статей присутні від народження в людині, домінуюча стать має розвиватися під дією певних зовнішніх та внутрішніх факторів, найбільшого вираження вона отримує у підлітковий період, час, коли особливо важливо приділити увагу статево вихованню. Мараньйон зазначає: «Безсумнівно, що для будь-якого хлопчика «чоловіче» виховання стимулюватиме розвиток не лише чоловічих звичок, а й [...] постійних анатомічних ознак, [...] перешкоджатиме розвитку жіночих елементів. [...] Дитина неймовірно чутлива до виховного впливу, від нього залежить майбутнє її статевої диференціації» [8, с. 337–338]. П. де Айала підтримує ідею науковця, висвітлює її у своєму романі. Така тенденція спиратися на сучасні наукові розвідки суголосна духу епохи модернізму, коли прогрес став невід'ємною частиною і соціуму, й культури, а літератори різних країн зверталися до теми прогресу як індикатора нової свідомості.

У контексті трансцендентності тілесності так само неоднозначним жіночим персонажем роману є Сімона, тендітна дівчина, яку виховували, як і Урбано, у відриві від реального світу. Єдиним її бажанням, хоча навіть воно було нав'язане їй суспільством, є народити дитину. Ні вона, ні її чоловік у першій частині роману не мають й гадки, що для цього потрібно, окрім того, щоб одружитися. А тому одразу після весілля Сімона вважає себе вагітною, навіть відчуває це, чекає на появу дитини. Її бажання настільки сильне, що тіло теж ніби відповідає на нього. Однак, народжує, а відтак і розбиває мрії дівчини, її служниця Кончона, яка постає у творі символом природності. Вона невихована, неписьменна, часом брутальна, але водночас символізує природну чуттєвість та родючість: Айала не випадково називає її Помоною – давньорим-

ською богинею фруктів та садів. У романі Сімона не народжує не стільки тому, що на той час це було фізично неможливо, стільки тому, що її «Я» ще не було достатньо зрілим для цього. Спершу, як і її чоловік Урбано, вона має пройти ініціацію, пізнати світ і віднайти своє місце у ньому. Наприкінці цього шляху ми бачимо інакше Сімону, несхожу на ту, що «пахуча і ніжна, ... така бліда, ... схожа на фіалку» [4, с. 286]. Тепер це коротко стрижена, схожа на горобчика дівчина, яку всі навколо приймають за брата Урбано. Наче героїня класичних п'єс, тепер вона переодягається у чоловічий одяг і мандрує світом зі своїм чоловіком. Чи все-таки братом?

Шлях Урбано до набуття гендерної ідентичності та її тілесних ознак є більш шаблонним. Після усвідомлення своєї повної неспроможності як чоловіка, юнак вирішує взяти долю у свої руки – «він зібрався стати не чужим проектом, а творцем своєї власної історії», що за пафосом повністю відповідає стереотипу чоловіка, який зробив себе сам [4, с. 292]. Урбано активно займається самоосвітою, читає величезну кількість книжок і в них відкриває для себе новий дивовижний світ, що є доволі іронічно, адже важко уявити, як можна пізнати чуттєвий світ лише за допомогою книжних істин. Однак хлопець не зупиняється на обраному шляху до мужності, а тому дізнавшись, що «справжній» чоловік має забезпечувати свою дружину, він відправляється на пошук роботи – на каменоломню. Та складність, з якою йому дається фізичний труд, яскраво контрастує з задоволенням, яке приносить йому читання, що вкотре підкреслює інакшість Урбано, невідповідність книжковим стандартам маскуліності. Вночі ж Урбано відвідує борделі, щоправда, лише як спостерігач, аби відкрити для себе і цей бік подружнього життя. Врешті хлопець наближається до того ідеалу чоловіка, що й досі панував у консервативній Іспанії: освіченого, самодостатнього, здатного забезпечувати родину [5, с. 456]. А тому гармонічною здається і зміна образу: наївний юнак з частини «Медовий місяць, гіркий місяць» став більш прагматичним молодим чоловіком у «Трудах Урбано та Сімони». Він відправляється на подвиг, – визволяти Сімону з монастиря, хоч його мотивація видається неоднозначною: він робить це заради коханої чи заради ствердження власної маскуліності. Тим не менш, можемо говорити про те, що незважаючи на відсутність статевого виховання у підлітковому віці та гендерну і сексуальну дисфункцію у юнацтві, Урбано зміг набути усіх рис, властивих маскуліності,

що їх вимагав іспанський соціум доби модерну. І хоча за цього процесу він не зазнавав ніяких тілесних змін, набуття та усвідомлення ним свого гендеру після двадцяти років вказує на іманентність цієї ознаки у романі Р. П. де Айяли. Власне тут ми відзначаємо авторську іронію, яка створює баланс і не дає схилитися ані до надмірного комізму, ані до дидактичності у творі. Варто акцентувати увагу на тому, що «Романи про Урбано та Сімону» – це не комічне перепрочитання буколічного «Дафніса та Хлої» і не соціально-моральний трактат. Щасливий фінал твору – це авторська іронічна гра, що лише підкреслює непереконливість змін головних персонажів. Так, він відправляє Урбано та Сімону назустріч великому світові, та чи здатні такі герої прижитися у ньому? У романі показано довгий пошук відповідей та непростий шлях до змін двох молодих людей, але все це буде марним, якщо не зміниться сам світ, у якому вони живуть, у якому жив і письменник. Відтак, фінал роману видається не таким вже й щасливим.

Отже, у творі «Романи про Урбано та Сімону» відзначаємо виразну трансформацію тілесності саме серед жіночих персонажів. Холодна деспотична Мікаела втрачає жіночі фізичні ознаки і набуває чоловічих; Сімона у процесі переходу від невігластва до усвідомлення своєї жіночності перетворюється з квітучої юної дівчини на худорлявого підлітка, більше схожого на хлопця; служниця Кончона, яка уособлює у тексті саму Природу, єдина, хто виконує суто жіночу функцію – народжує дитину, а коханка Леонсіо, оповита його любов'ю, розцвітає і гарнішає. Як не парадоксально, але саме ті, чії голоси ще не були почуті на поч. ХХ ст., отримують вирішальний голос у романі; жінки тут змінюють хід подій у той чи інший бік, скеровують чоловіків, дають життя, як у буквальному, так і символічному сенсі. Критики називали П. де Айялу антифеміністом, тим не менш у «Романах про Урбано та Сімону» жінки врешті заговорили, хоч й із-за спин своїх чоловіків, ба навіть це вже є досягненням у межах консерватизму тогочасної Іспанії [9]. Власне, саме їхні активність, ініціативність, широка гама почуттів, важливість прийнятих рішень та значущість вчинків віддзеркалюються і на фізичному рівні, відгукуються у їхніх тілах.

Нерозривність тілесного та духовного у романі Айяли підпорядкована не лише іронічній грі письменника з відтвореною ним дійсністю, засудженню ним системи освіти та виховання, це частина авторського світогляду, у якому будь-яка людина – це прекрасне

створіння, гармонічне та цілісне, яке заслуговує на те, щоб бути прийнятим та осмисленим у всій своїй

повноті. Саме цієї філософської ідеї не вистачало Іспанії за десятиліття до приходу франкістського режиму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Капелюшна М. Концепт «маскулінного» в романі «Медовий місяць, гіркий місяць» Р. П. де Айяли / М. Капелюшна // Літературознавчі студії. – Київ, 2017. – Вип. 1 (48), ч. 1. – С. 232-238.
2. Adelson L. A. Making Bodies, Making History. Feminism and German Identity. Lincoln, university of Nebraska Press, 1993. – 197 p.
3. Amoros A. La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala // Gredos. – Madrid, 1972. – 499 p.
4. Ayala R. P. de Las novelas de Urbano y Simona // Alianza, D.L. – Madrid, 1973. – 352 p.
5. Ayo A.A. El amor imposible: el hombre, la mujer y otras ficciones en “Luna de miel, luna de hiel” y “Los trabajos de Urbano y Simona” de Ramón Pérez

- de Ayala // Bulletin of Hispanic Studies. – Liverpool, 2005. – Vol. 82. – №4. – p. 411–546
6. Fernández-Medina N, Truglio M. Modernism and the Avant-garde Body in Spain and Italy // Routledge. – New York, 2016. – 262 p.
7. Lazo L. E. Introducción a “Luna de miel, luna de hiel” // Editorial Arte y Literatura. – La Habana, 1979. – 402 p.
8. Marañón G. Ensayos sobre la vida sexual // Espasa-Calpe. – Madrid, 1972. – 621 p.
9. Solís S. El antifeminismo de Pérez de Ayala // Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. – 1980. – № 2. – 85 p.
10. Vives J. L. The Instruction of a Christian Woman // The University of Chicago Press. – Chicago, 2000. – 343 p.

REFERENCES

1. Kapeliushna M. Koncept «maskulinno» v romanі «Medovyi misyac, girkyi misyac» R.P. de Ajaly [The concept of «masculinity» in R. P. de Ayala’s novel «Honeymoon, Bittermoon»]. Kyiv, Literary Studies, 2017. – Issue 1 (48), p. 1. – 304 p. (in Ukrainian).
2. Adelson L. A. Making Bodies, Making History. Feminism and German Identity. Lincoln, university of Nebraska Press, 1993. – 197 p.
3. Amoros A. La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala // Gredos. – Madrid, 1972. – 499 p.
4. Ayala R. P. de Las novelas de Urbano y Simona // Alianza, D.L. – Madrid, 1973. – 352 p.
5. Ayo A.A. El amor imposible: el hombre, la mujer y otras ficciones en “Luna de miel, luna de hiel” y “Los trabajos de Urbano y Simona” de Ramón Pérez

- de Ayala // Bulletin of Hispanic Studies. – Liverpool, 2005. – Vol. 82. – № 4. – p. 411–546
6. Fernández-Medina N, Truglio M. Modernism and the Avant-garde Body in Spain and Italy // Routledge. – New York, 2016. – 262 p.
7. Lazo L. E. Introducción a “Luna de miel, luna de hiel” // Editorial Arte y Literatura. – La Habana, 1979. – 402 p.
8. Marañón G. Ensayos sobre la vida sexual // Espasa-Calpe. – Madrid, 1972. – 621 p.
9. Solís S. El antifeminismo de Pérez de Ayala // Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. – 1980. – № 2. – 85 p.
10. Vives J.L. The Instruction of a Christian Woman // The University of Chicago Press. – Chicago, 2000. – 343 p.

THE TRANSCENDENCE OF CORPORAL IN R.P. DE AYALA’S «THE NOVELS OF URBANO AND SIMONA»

Mlada Kapeliushna

orcid.id 0000-0002-9786-8345

kapel.mlada@gmail.com

PhD student of Department of Foreign Literature

Institute of phylology

Taras Shevchenko National University of Kyiv

Abstract. *The article aims at investigating the reflection in the corporal dimension of acquired physicality in R.P. de Ayala’s novel, the ways in which it directly affects the characters’ identity, the search for or loss of it. The question of the permanence of gender is considered from the standpoint of biological determinism. The paradigm of masculine and feminine in the culture of Spanish modernism is analysed.*

Key words: *transcendence of the corporal, gender, masculinity, discourse of corporeality.*

УДК 821.112.28

CORPUS FICTUM (IMAGINATUM) ТА ФІЗІОЛОГІЧНЕ ТІЛО В РОМАНІ МОНІКИ МАРОН «ШТІЛЛЕ ЦАЙЛЕ ШІСТЬ» (1991)

Таміла Анатоліївна Кирилова

orcid.org /0000-0001-7891-701X

tkirillowa@bigmir.net

кандидат філологічних наук, доцент

кафедри теорії та історії світової літератури ім. проф. В. І. Фесенко,

Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. У статті представлений аналіз «роману повороту» сучасної німецької письменниці М. Марон «Штілле Цайле шість» (1991) із залученням нової аналітичної категорії культурного імажинарного як точки перетину гуманітарних дисциплін із культурологією. Культурне імажинарне направлене на дослідження імагинативної динаміки, зокрема культурних асоціацій та колективних образів, та виявлення нових ментальних смислів. Дослідження випробувало імагинативну динаміку концепту тіла як біополітичного та культурного феномену (*corpus fictum* або *corpus imaginatum*). Як складова частина культурного імажинарного, тіло становить потужний семантичний комплекс за рахунок взаємопроникнення матеріальної величини та її образного соціокультурного осмислення. Широко представлений імагинативний потенціал тіла в романі «Штілле Цайле шість» для вираження травматичного досвіду катастрофічного минулого Німеччини.

Ключові слова: культурне імажинарне (Е. Брюнс), імагинативна динаміка (Е. Брюнс, К. Граббе), *corpus fictum* (*imaginatum*) (К. фон Браун, І. Штефан), політики тіла (М. Фуко), травма (Е. Бронфен, А. Фукс), гротеск (М. Лін).

Постановка проблеми. Останні два десятиліття в німецькій германістиці актуальною стала проблематика розуміння культури як тексту, увиразнюючи тенденцію зі зміщенням гуманітаристики у бік культурології. Так званий культурний поворот («cultural turn») сприяє розширенню традиційних меж філології і літературознавства та встановленню трансдисциплінарних точок перетину гуманітарних напрямків з метою виявлення потужного смислоутворюючого потенціалу [2, с. 8; 8, с. 139; 12, с. 11]. Однією із ключових і перспективних категорій, що слугує місцем трансдисциплінарного діалогу, виступає відносно нове і продуктивне поняття культурного імажинарного («das kulturelle Imaginäre»). Його основоположну теоретичну матрицю становить структурний психоаналіз Ж. Лакана, що далі набуває філософського, соціокультурного, історико-політичного, антропологічного, літературознавчого освоєння (Б. Андерсон, Р. Беренс, Е. Бронфен, Е. Брюнс, В. Флук, К. Граббе, В. Ізер, К. Касторіадіс, Е. Левіс, А. Ньуннінг та ін.)

Мета. Завдання. Актуальність. Мета цієї статті охоплює застосування культурного імажинарного як аналітичної категорії для вивчення імагинативної динаміки культури, що розкривається через літературний аналіз роману сучасної німецької письменниці М. Марон «Штілле Цайле шість» (1991) проблемні пласти культурно-істо-

ричної дійсності Німеччини. Поза тим, культурне імажинарне дозволяє прослідкувати динаміку індивідуальної та колективної ідентифікації через виробництво образів-проекцій та продукування значень [12, с. 12–14].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині актуальна категорія культурного імажинарного – це результат семантичного розширення від індивідуального до колективного. Воно містить культурні асоціації та колективні уявлення, про що у своїх працях на матеріалі сучасної німецької літератури зазначають Е. Брюнс, А. Доссмманн, А. Гаєр, К. Граббе, М. Лін та ін. Тобто фіктивне (фантазування, вигадкування) матеріалізує імагинативну енергію суб'єкта в образи на межі між реальністю (те, що відбулося) та фантастичністю (нереальне або те, що потенційно може трапитися) [5, с. 25].

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Так, на художньому матеріалі обраного для аналізу роману видається доцільним прослідкувати імагинативну динаміку концепту тіла як біополітичного та культурного феномену. Збагачена численними теоретичними підходами, семантично потужна категорія тіла постає складовою частиною культурного імажинарного. Сучасне семантичне наповнення тіла, в цілому, охоплює дві основні величини: інди-

відуальне фізіологічне тіло як органічна структура та колективне тіло *corpus fictum* або *corpus imaginatum*. Другий вимір становить імагінативне соціальне тіло в розумінні уявної соціальної організації, як то держави, церкви, спільноти тощо. Обидві величини є змінними та відображають одна одну за принципом дзеркальної проєкції, взаємоклонуються, коли вже неможливо диференціювати оригінал та репродукцію [5, с. 22–24].

Імагінативний потенціал тіла як культурного конструку широко представлений в романі «Штілле Цайле шість», що вважається першим «романом повороту», утвердивши літературне визнання авторки [8, с. 9]. Період німецького об'єднання рясніє текстами, в яких відображаються неопрацьовані травматичні вузли катастрофічного для Німеччини ХХ ст., а саме: націонал-соціалізм, поділ Німеччини, соціалістична диктатура НДР та реуніфікація країни. Суголосно часу, роман М. Марон презентує психограму суспільства травматичного об'єднання Німеччини та окреслює естетичні доміанти німецького мейнстріму 1990-х рр., зокрема активно залучає образну семантику тіла для художнього осмислення політичних та соціопсихологічних національних перетворень [5, с. 154].

Яскраві тілесні конотації роману М. Марон слугують для виявлення і опрацювання німецької травми. Нині клінічна категорія травми набуває майже універсального тлумачення як єдино можлива форма історичного досвіду в напруженій дискусії із залученням психоаналізу, літератури, історії, соціології тощо. Правда минулого завжди латентна, а історія повторювана та патологічна [4, с. 171-172]. Травматичний досвід – це завжди життя в/між двох світах – минулому і теперішньому. Травматична подія не наративізується в хронологічно упорядковану історію, натомість структурується, наприклад, як сон, галюцинація чи тілесний досвід. Виявити сліди травматичного ядра допомагає передовсім симптоматика тіла, яке говорить мовою істеричного психосоматичного розладу, коли істерія є репрезентативною стратегією та способом комунікації [4, с. 149-150]. Сценарії тіла конвертують психічні симптоми у фізичні прояви. Внутрішній розкол конститує мову тіла [11, с. 44–45].

У романі «Штілле цайле шість» тіло у своїх матеріальному та символічному проявах становить імагінативний корелят для естетичної репрезентації німецької дійсності в НДР. Сюжет твору містить впроваджене М. Фуко поняття політики тіла як дискурсивної стратегії влади. Тіло реалізує ідео-

логію державного апарату. Воно дисциплінується, експлуатується та інструменталізується панівною системою: «Насправді немає нічого більш матеріального, фізичного і тілесного, аніж здійснювання влади...» [1, с. 163]. У свою чергу, диспозитив влади, сітка владних відносин, передбачає, що нормалізоване владою тіло опирається механізмам контролю та субверсивно їх дешифрує. Тобто тіло проявляє психосоматичну симптоматику, виступаючи екраном ідеологічних викривлень кризового суспільства та бунтуючи проти влади.

Лейтмотивом роману виступає вислів у формі латинської сентенції: «*Corpus nos veritatem cognoscere docet*» – «Тіло каже нам правду», а також фрагмент опери Моцарта «Дон Жуан» «*Ave verum corpus*» – «Радуйся істинне тіло» [10, с. 66; с. 136] (*Тут і далі переклад цитат з роману мій – Т. К.*) По суті сюжет роману представляє історію травмованого, деформованого соціалістичною ідеологією тіла, що наративізується у формі метонімії державного апарату НДР, істеричного психосоматичного порушення (хвороби), старіння та смерті. Зрештою образ тіла семантично згущується до гротеску [7, с. 110]. Гротескне тіло – це субверсивний елемент, що викриває репресивний дискурс та свідчить про гостру форму соціального відчуження [6, с. 153].

У середині 1980-х рр., тобто незадовго до фатального зникнення НДР, протагоністка і оповідачка Розалінд Польковскі у формі фрагментарних спогадів представляє власну історію досвіду життя у Східній Німеччині. Історик за фахом, героїня за власним бажанням звільняється з науководслідного інституту: «Повільно, як випадково, в моїй голові упорядкувалося речення: я більше не буду думати за гроші» [10, с. 23–24]. У стані глибокої екзистенційної кризи від деспотичної педантичності системи Розалінд нагадує Антуана Рокантена з роману Ж.-П. Сартра «Нудота». Героїня відчуває фізичну нудоту від фальшивості буття. Нудота, що наростає в процесі розгортання сюжету, артикулює сигнальну тривогу та виступає психосоматичною реакцією опору, символічною стратегією виключення, відкидання фактору, що порушує символічний порядок, приміром, споглядання трупа [5, с. 221]. Образ мертвого тіла у тексті репрезентує грандіозний хворий та старіючий, а згодом померлий колективний організм НДР.

Домінантними епізодами в тексті і водночас його обрамленням є сцени з кладовища у районі Східного Берліна Панков, де мешкає Розалінд. Героїня стає свідком ритуалу урочистого похо-

вання представника номенклатурної верхівки, майора та професора Герберта Беєренбаума, який проживав неподалік за адресою вулиця Штілле Цайле шість в особливому герметичному, тихому «містечку» для партійних функціонерів на околиці Східного Берліна. Звідси й назва роману. Звільнена за власним бажанням з дослідного інституту через непримиренність із фальшивим минулим історикня Розалінд відзначає абсолютну тишу віддаленого району, що асоціативно нагадує замовчане минуле, яке слід тримати в таємниці: «Що глибше ми проникаємо в пам'ять, тим більш мовчазними ми мусимо бути» [10, с. 88]. Штілле Цайле, як і його мешканці, кореспондує із самим кладовищем, де покоїться прах Беєренбаума.

Уже *post factum* Розалінд пригадує фатальну співпрацю з паном Беєренбаумом за півроку до його смерті. Через тіло прочитується її символічна зустріч із літнім професором Беєренбаумом у одній із кнайп Східного Берліна. Розалінд зауважує старіння чоловіка, а також неприємні їй постану, ходу, зовнішність і навіть тембр голосу, в яких збереглися сліди колишнього керівника. Під час розмови Розалінд конфронтує з Беєренбаумом, який нагадує їй батька, для неї обидва чоловіки ідеально втілюють соціалістичну диктатуру. Водночас потреба в мінімальному заробітку змушує її погодитися на пропозицію комуністичного ідеолога. Розалінд має продавати йому не голову, а замінити паралізовану після інсульту праву руку та записувати під диктовку мемуари, адже секретарська робота передбачає писати, а не думати. Проте у співпраці двох поколінь над спогадами між Розалінд та Беєренбаумом стрімко наростає гострий конфлікт двох точок зору, двох генерацій, фальшивих батьків та нещасливих дітей щодо історії Німеччини. Жінка не може змиритися із штучною пам'яттю Беєренбаума, який, подібно до батька, постійно виголошує порожні соціалістичні ідеали, щоразу підкреслюючи роль мемуарів як монументального свідчення могутньої соціалістичної країни-переможниці фашизму. Розалінд та Герберт Беєренбаум постають одне для одного ідеальною проекцією, необхідною для самоусвідомлення. Персонажі проектують одне на одного психічні тортури, що яскраво віддзеркалюють їхні фізичні симптоми.

У роботі над мемуарами героїня усвідомлює зневагу, ненависть, огиду та бажання помститися поколінню батьків-партійних ідеологів. У пам'яті постійно виринають спогади про батька. Неосвічений Фріц Польковскі завдяки відданості партії стає

директором школи. Нікчема та посередність, прихильник комуністичних антифашистських ідеалів, він замінює сімейні стосунки батько-донька ідеологічною моделлю держави. Як у школі, так і вдома Розалінд зіштовхується з механізмами дресури та таємної поліції, які представляли батько та мати, тітка та дядько, і нарешті вчителі. Найболючіше протагоністка сприймає історію університетських репресій, які влаштував Беєренбаум, заарештувавши талановитого синолога Карла-Гайнца Барона, доброго приятеля колишнього чоловіка Розалінд.

Такому світові протиставляється потенціал Розалінд, готової до дії. Про це свідчать не лише її протестне звільнення з посади, але й запеклі конфронтації в дитинстві з батьком, а пізніше в роботі з Беєренбаумом. Крім того, екзистенційну порожнечу, подібно до Рокантена, героїня активно заповнює мистецтвом, зокрема, бере уроки гри на піаніно, про що мріяла ще з дитинства, та працює над ідеєю німецького перекладу лібретто речитивів опери Моцарта «Дон Жуан». Промовиста обрала нею оперу, в якій відтворюється глибока драма травмованих почуттів та помсти. Вочевидь із соціалістичним утилітарним світом контрастує мистецько-інтелектуальний вимір.

У найбільш напружені психологічні моменти текст набуває сюрреалістичних контурів із конструюванням химерних образів гротескного тіла. Від мерехтливого світла у помешканні Беєренбаума, що дуже нагадує батьківський дім, Розалінд щоразу увижається деформоване тіло професора: збільшення до монструозних розмірів і перетворення на загрозливу масу, страхітливі гримаси, подвоєння підборіддя або відсутність підборіддя та нижньої губи тощо. Зрештою під час поховання Беєренбаума у сприйнятті Розалінд тіло державного апарату починає розкладатися.

Кульмінаційний момент роману становить імагінація сцени жорстокого вбивства Беєренбаума. Протагоністка нещадно забиває кволе старече тіло Беєренбаума в бажанні знищити винуватця її понівеченого життя [10, с. 208]. Змінюється навіть наративна перспектива, коли оповідна інстанція роздвоюється на першу та третю особу. В імагінативному просторі відбувається наративна констатація розколу Розалінд на спостерігача та суб'єкта дії. У тексті виринає культурна асоціація образу богині помсти за друкарською машинкою [10, с. 204]. Загалом у романах М. Марон для високо інтелектуальних героїнь із гострим почуттям моральної відповідальності є типовими імагінативні сценарії, центром яких

виступає образ войовничої жінки-вбивці, як єдиного способу протистояння викривленій реальності диктатури. При цьому уможливлення альтернативної форми буття не призводить до порушення морального закону. Уявлена Розалінд сцена вбивства Беєренбаума потенційно можлива, але не реалізована. Жага до насилля проявляється як раціонально витіснена частина суперечливої людської природи. Імагінативне нереалізоване насилля супроводжується тверезими рефлексіями героїні щодо справжньої реалізації вбивства. У фіналі твору Розалінд свідомо приймає провину за смерть партійного функціонера, оскільки під час спільної роботи над мемуарами доводить Беєренбаума своїми вербальними атаками до підвищення тиску з носовою кровотечею, а зрештою й до смертельного серцевого нападу.

Ще один вимір тіла виокремлює Г. Ляйстен, а саме архівну функцію тіла [9, с. 139–143]. Тіло як семіотичний комплекс є носієм письма та мовлення: Беєренбаум розповідає, а Розалінд записує. У романі протиставляються усна та писемна культури, голос та графічні літери. Історія Беєренбаума, асоційована зі смертю, втілює догматизм ідеології. Як протидію до записаної мертвої риторики Розалінд культивує ідеал вітальної оральності, оперу Моцарта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фуко М. Власть и тело [Электронный ресурс] / Мишель Фуко [пер. з французької]. – *Pouvoir et corps // Quel corps?* – №2 / 1975. – Режим доступу від 30.03.2019 http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko_intel_power/Fuko_07.php –
2. Bachmann-Medick Doris. *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* / Doris Bachmann-Medick. – Orig.-Ausg., 3. neu bearb. Aufl. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2009. – 419 S.
3. Braun Christina von, Inge Stephan Einführung / Christina von Braun u. Inge Stephan Hg. // *Gender@ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien.* – Köln : Böhlau Verlag GmbH & Co.KG L'Homme, 2005. – S. 7 – 45.
4. Bronfen Elisabeth *Trauma : zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster* / Elisabeth Bronfen. hrsg. von Elisabeth Bronfen. – Köln u.a. : Böhlau, 1999. – 226 S.
5. Brüns Elke. *Nach dem Mauerfall : eine Literaturgeschichte der Entgrenzung* / Elke Brüns. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2006. – 315 S.
6. Doßmann Antje *Die Diktatur der Eltern : Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk* / Antje Doßmann. – Berlin : Weißensee Verlag, 2003. – 154 S.
7. Fuchs Anne From 'Vergangenheitsbewältigung' to Generational Memory Contests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm // *Anne Fuchs. German Life and Letters*, April 2006, Vol. 59(2), – P.169–186.
8. Grabbe Katharina *Das Imaginäre der Nation : zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film* / Katharina Grabbe ... (Hg.). [Autorinnen und Autoren: Berghaus, Stephan ...]. – Bielefeld : Transcript, 2012. – 354 S.
9. Leisten Georg 'Leib wart ihr euch selbst genug ...' Schrift und Körper in Monika Marons Roman *Stille Zeile Sechs* // *Georg Leisten. German Monitor*, June 2002, Vol.55(1), – P.138–155.
10. Maron Monika *Stille Zeile sechs : Roman* / Monika Maron 4. Aufl., Frankfurt am Main : Fischer, 1991 – 219 S.
11. Marven Lyn *Body and narrative in contemporary literatures in German* : Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel / Lyn Marven. 1. publ., Oxford : Clarendon Press, 2005. – 282 p.
12. Nünning Ansgar *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften* / Ansgar Nünning (Hrsg.). – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2005. – 246 S.

REFERENCES

1. Foucault Michel. Vlast i telo [The Power and Body] [Electronic Resource] / Foucault Michel. [translated from French] – Pouvoir et corps // Quel corps? – Accessed on March 30, 2019 from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko_intel_power/Fuko_07.php (in Russian).
2. Bachmann-Medick Doris. Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften / Doris Bachmann-Medick. – Orig.-Ausg., 3. neu bearb. Aufl. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2009. – 419 S.
3. Braun Christina von, Inge Stephan Einführung / Christina von Braun u. Inge Stephan Hg. // Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. – Köln : Böhlau Verlag GmbH & Co.KG L'Homme, 2005. – S. 7 – 45.
4. Bronfen Elisabeth Trauma : zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster / Elisabeth Bronfen. hrsg. von Elisabeth Bronfen. – Köln u.a. : Böhlau, 1999. – 226 S.
5. Brüns Elke. Nach dem Mauerfall : eine Literaturgeschichte der Entgrenzung / Elke Brüns. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2006. – 315 S.
6. Doßmann Antje Die Diktatur der Eltern : Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk / Antje Doßmann. – Berlin : Weißensee Verlag, 2003. – 154 S.
7. Fuchs Anne From 'Vergangenheitsbewältigung' to Generational Memory Contests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm // Anne Fuchs. German Life and Letters, April 2006, Vol. 59(2), – P.169–186.
8. Grabbe Katharina Das Imaginäre der Nation : zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film / Katharina Grabbe ... (Hg.). [Autorinnen und Autoren: Berghaus, Stephan ...]. – Bielefeld : Transcript, 2012. – 354 S.
9. Leisten Georg 'Leib wart ihr euch selbst genug ...' Schrift und Körper in Monika Marons Roman Stille Zeile Sechs // Georg Leisten. German Monitor, June 2002, Vol.55(1), – P.138–155.
10. Maron Monika Stille Zeile sechs : Roman / Monika Maron 4. Aufl., Frankfurt am Main : Fischer, 1991 – 219 S.
11. Marven Lyn Body and narrative in contemporary literatures in German : Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel / Lyn Marven. 1. publ., Oxford : Clarendon Press, 2005. – 282 p.
12. Nünning Ansgar Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften / Ansgar Nünning (Hrsg.). – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2005. – 246 S.

CORPUS FICTUM (IMAGINATUM) AND PHYSIOLOGICAL BODY IN MONIKA MARON'S NOVEL «STILLE ZEILE SECHS» (1991)

Tamila Kyrlova

[orcid.org /0000-0001-7891-701X](https://orcid.org/0000-0001-7891-701X)tkirillowa@bigmir.net

Candidate of Sciences (Philology), Assistant Professor

Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The paper presents the analysis of Monika Maron's «Wende-novel» «Stille Zeile sechs» (1991) by means of the relatively new but productive category of the cultural imaginary as an overlapping point between humanitarian and cultural studies. The cultural imaginary uncovers powerful imaginary potentials as cultural associations and collective images based on Jacques Lacan's theory transferred to the cultures. The body as a semiotic complex is a part of cultural imaginary. There are two main dimensions of the body: material and cultural or corpus fictum (imaginatum). Both of them reflect each other and are used in the novel «Stille Zeile sechs» for representation of the traumatic German past before and after reunification, as well as personal and national identities. The body meanings are diverse and produce new senses. It is possible to emphasize several most important cultural meanings of the body in the text of the novel «Stille Zeile sechs». The body reveals body politics as an oppressive mechanism in the GDR and protests against this regime. There are forms of the narrative body or the body language as hysterical destruction of the body, obsolescence, death, physical violence and grotesque disruption of the body. The body produces many senses and serves as a mirror, a surface to reflect psychodrama of Germany. It becomes the metonymy for the GDR and its collapse in 1989. The body structures latency of German individual and collective trauma before and after 1961. Therefore the semantic diversity of the body on the basis of imaginary dynamics helps to detect and to construct new mental senses.*

Key words: *cultural imaginary (E. Brüns), imaginary dynamics (E. Brüns, K. Grabbe), corpus fictum (imaginatum) (Ch. von Braun, I. Stephan), body politics (M. Foucault), trauma (E. Bronfen, A. Fuchs), grotesque (M. Lyn).*

УДК 821.161.2-1.09»19/20»Ю.Тарнавський:7.041

ПРО ТІЛО, ЩО ВИРОСЛО З ПОКІРНОГО ЧОРНОГО ПЛАЩА: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТІЛА У ПОЕЗІЇ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

Котик Ігор Володимирович

0000-0003-4948-431X

ihrktk@gmail.com

кандидат філологічних наук

Інститут Івана Франка НАН України

Анотація. У статті розглянуто особливості зображення тілесності у поетичних творах Юрія Тарнавського. Тілесність, як вона представлена у Тарнавського, часто дезінтегрована і відображає внутрішню боротьбу ліричного героя. Одним із лейтмотивів вкорінені в екзистенціалізм творчості поета є зникомість, ефемерність існування. Метафорика тілесності певною мірою залежить від наявності/відсутності в зображуваному тілі таких феноменів, як біль, рана і т.п. Стаття торкається семантичних зв'язків тіла і душі, а також тіла і творчості. Творчість, за Тарнавським, дає змогу митцеві вийти за рамки своєї тілесності, за рамки обмеженості часо-просторових координат.

Ключові слова: Юрій Тарнавський, поезія, тіло, екзистенціалізм, метафоризація тіла.

У той час, коли в Україні поетичні збірки було прийнято відкривати т. зв. паровозами (обов'язковим славленням соціалістичного раю), двадцятидворічний Юрій Тарнавський, який за 4 роки до того прибув з Німеччини до Америки, на початку своєї першої збірки «Життя в місті» (1956 р.) пише про брак сенсу життя і про суїцид. Мовляв, зорям остогидло жити і вони “кидаються з висот / вниз, / і тільки їх блискучі тіла, / мертві вже тіла, / вдаряються об край неба” [7, с. 9]. Трохи далі у цій збірці буде сказано, що чоловіки “вішають свої тіла, / як покірні чорні плащі” [7, с. 18].

Звичайно, молодий письменник читав «Міт про Сизифа», і попри те, що в значно пізніше написаному автобіографічному есеї він згадує про цей твір Альбера Камю без ентузіазму (а про роман «Сторонній», між іншим, – із захопленням) [5, с. 276], основне питання філософії – варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, [2, с. 72] – стало наріжним у першій збірці українського поета.

Отож, відповідно до провідної думки «Міту про Сизифа», у збірці Юрія Тарнавського «Життя в місті» виявляється, що тіло виросло з «покірного плаща», і то виросло неабияк – воно стало чимсь на кшталт органу мислення: «думати про смерть / тілом...» [7, с. 32]; «я марю, не мозком, а цілим тілом» [7, с. 38]; «тілом <...> / зрозуміти безмірність одного дня» [7, с. 32–33]. Камю писав: «Міркування тіла варте міркування розуму, і тіло уникає самознищення. Звичка жити передусім набутій звичці мислити» [2, с. 76]. Тарнавський пише: «мене рятує спрага тканин мого тіла» [7, с. 37].

Цей факт становлення тіла як органу мислення, як владної інстанції лежить в основі усієї дальшої прив'язаності письма поета до тілесності.

Особливої значимості тіло набуло у п'ятій збірці Юрія Тарнавського «Без Еспанії». Можна назвати її поемою у прозі, написано її було по тому, як у середині 60-х рр. Тарнавський з тодішньою дружиною Патрицією Килиною (Воррен) повернулися до Америки з Іспанії, де прожили понад рік. Ця збірка – одна з найбільш ірраціональних в українській поезії ХХ ст., її публікація в журналі «Сучасність» викликала хвилю обурення поціновувачів поетичного мистецтва. Коли у «Житті в місті» говорилося про тіло як свідомість – з позиції свідомості, раціональною мовою, то застосований у «Без Еспанії» радикальний (ірраціональний) спосіб письма можна вважати спробою промовляти з позиції тіла-підсвідомості.

Тіло у цій збірці прирівнюється до свідомості («від краєвидів, творених рухом наших тіл, немов свідомістю» [7, с. 133]), а то й навіть перевищує свідомість: «тіло, що довше від моїх думок» [7, с. 147]. Воно ж – множинне, дезінтегроване, партикульоване, делеговане органами, неодноразово позначуване словом «м'ясо», «поділене на тисячу кусків» [7, с. 135]. То про нього Богдан Бойчук, колега Тарнавського по Нью-Йоркській групі, згодом напише, що «сота вже обсеє ротом, м'ясом, слиною і кров'ю до ніяких нових глибин естетики чи існування не веде» [1, с. 50] та що надмір тілесності у цій збірці – «найбільший мінус» [1, с. 50] аналізованих Бойчуком перших дев'яти збірок Тарнавського 50–60-х рр. Дезінтеграція тіла переважно асоціюється з негативними емо-

ціями, місцями шокує, хоча вона цілком надається і до опису приємного досвіду, як ось, наприклад, тут: «Мої цілунки, і руки перетворюються на лютні під ними, солодка музика пливе із них, змішана з теплом, і я гублюся між поцілунками, змішаними з волоссям, і між устами, що довшають і розсипаються, як волосся, і знову Лісбона починається в моїх очах, і я виходжу з них на вулиці без кінця і без ширини, з серцями замість будинків, і з устами Амалії Рудрігеш замість бруку, стає пусто від сліз, і моя кров зникає за рогом вулиці, як сумна пара, і корабель зі мною ніколи не вернеться до цього порту, і я загубив його назавжди, і моє тіло, поділене на тисячу кусків, пливе на малих човнах поцілунків у мою сторону» [7, с. 135].

Критика не мала впливу на поетичний почерк Тарнавського, а коли мала, то хіба ще більше розбурхала його поетичні інтенції, – після «Без Еспанії» і створюваної під впливом музики рок збірки «Пісні є-є» поет знову занурився в тілесність у написаному в формі анкет циклі «Анкети» та збірці верлібрів із дуже важкою ритмікою «Поезії про ніщо». Якщо в «Без Еспанії» граматики все ще виказувала підвладність тіла особі – мова йшла про моє тіло, твоє тіло, наші тіла, то в «Анкетах» і «Поезіях про ніщо» автор послідовно уникає вказівки на власника тіла – тим самим надаючи тілесності універсального, надособистісного характеру. В «Поезіях про ніщо» тілу приписуються ознаки механізму, декларується його пріоритетність не тільки над свідомістю, але – хоч як це парадоксально – й над самим тілом. Зокрема, у вірші «Жінка курить» тіло мовби перевищує самого себе: воно, «здається, розходить, як дим» [7, с. 369], а дим порівнюється з «додатковим тілом, чи принаймні додатковою частиною його». Та ця експансія тіла за рахунок диму – надто двозначна: тіло, що розходить, як дим, втрачає свою визначену форму, стає аморфним і ефемерним. Стає зниким. Образів, що сугестують зникимість тіла, у Тарнавського багато, вони розкидані по всіх збірках. Ось деякі цитати: «тіло, меншає, неначе лід в теплій воді» [7, с. 104]; «решта його тіла, прозоре, мов цвіт кульбаби» [7, с. 349]; «ранок розвівав моє тіло з ліжка, як туман» [6, с. 79].

У згадуваній вище збірці поезій прозою «Без Еспанії» тіло і все, що довкола нього, мерехтіло у невловимих конфігураціях. Так званий паратакситичний синтаксис, що є нанизуванням словосполучень, передає зв'язки між речами і поняттями на дуже посередньому рівні. З огляду на те, що авторові йшлося про якнайбезпосередніше відтворення емоційного стану, такий синтаксис і така модель світу цілком адекватні. У збірці «Поезії про ніщо» кон-

цепція інакша, вже самі назви віршів, що вказують на процесуальність («Чоловік лежить», «Чоловік іде дорогою», «Чоловік кричить», «Чоловік біжить над морем», «Жінка курить», «Гола жінка лежить між своїм боком і рукою», «Хтось стукає у двері», «Весна вертається в сад», «Дехто не хоче вмерти» тощо), зобов'язують до раціональнішої візії світу. І це загальносправджується, але надто багато у цій збірці порівнянь: не метафор, в яких речі, поняття парують між собою, зливаються, а порівнянь, котрі вказують лише на приблизну подібність, непевне враження. Оскільки саме існування людського тіла непевне, тимчасове, то Тарнавський порівнює суще з тим, що колись буде, і з тим, чого вже нема. У вірші «Нога знаходиться в черевіку» читаємо: «у тісній, постійній / ночі зі шкіри, знаходиться [нога. – І. К.], / бліда, як схема ноги, / що колись буде, чи / рентгеновський знімок такої, / що вже була» [7, с. 350].

Загалом беручи, трактування тіла пронизане у Тарнавського такими малопривабливими мотивами, як біль, рана тощо. У вірші «Рана має ім'я» рана має не тільки ім'я, а й право на здобування щастя, вона їде на велосипеді, махає червоною хустиною, їсть тощо [7, с. 327] – тобто рана є персоніфікацією людини. У циклі «Нулі і одиниці» рана становить інструментарій пізнання світу:

«дивлюся на світ крізь дірку від ключа мого тіла
дивитися на світ крізь рану, немов крізь
дірку від ключа» [6, с. 123]

Складається враження, що форма метафоризованого тіла змінюється залежно від того, чи є у ньому біль або рана. Тіло без болю або рани – площинне: «...на пустих площах свого висохлого тіла / шукає за привидами мастурбацій Казанова» [7, с. 293]). Тіло з болем/раною – це вмістилище (ліжка, постеля, хата, тісний кут, вагон, яма тощо): «я / сидів у вагоні свого / тіла, під час, коли воно везло мене, трясучись, / на якусь операцію, про яку я був завтомлений / питати» [6, с. 41]; «Затиснений, мов гола дитина, в тісний кут мого тіла <...>» [6, с. 99]; «Біль, як вогонь, ревів у його тілі» [6, с. 107]; «вертиться ціле життя в своїм тілі, як в невідгіднім ліжку» [6, с. 117]; «в чорній, холодній / ямі / свого тіла» [4, с. 16]. У вірші «Чоловік вмирає» тіло, яке покидають останні життєві сили, порівнюється з хатою, яку залишають (знімають картини зі стін, виносять постіль, згрібають зі столу дрібні предмети).

«Немає нічого поза тілом» [4, с. 90], – сказано в одній із п'єс Тарнавського, як парафраз відомої тези Дериди про текст. В інтерв'ю, відповідаючи на запитання Віктора Неборака про віру в душу, Юрій Тар-

навський сказав, що «переконаний, що коли ми помираємо, після нас нічого не залишається» [3, с. 257], та при цьому зіслався на модульну теорію свідомості, в основі якої теза про те, що різні частини мозку є автономними, внаслідок чого одна й та сама людина у різні моменти життя мислить по-різному.

Наприкінці я хочу звернутися до вірша «Тепер» зі збірки «Вино і ропа», написаної майже пів століття тому, однієї з тих, що в Україні ніколи не друкувалися у повному обсязі.

Тепер

«Тримаю в пальцях ручку,
як шостий палець, який до руки не причеплений,
показую нею на папері
плями слів, які зробило життя.

Частини мого тіла, зібрані в гурт,
стоять оподалік, як люди, вороже
до мене наставлені –
як моя рідня, перед якою я якось провинився,
і яка жде аж я відійду, щоб ніколи не вернутися.

Ручка переходить від слова до слова,
хоч не знати навіщо, оскільки ніхто
на них не дивиться,
і свідомість дзижчить на межі часу,
як на шибі вікна муха» [7, с. 313].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему / Бойчук Богдан // Сучасність. – 1971. – № 7/8. – С. 45–53.
2. Камю А. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 3: Есе [упоряд. О. Жупанський; автор післям. Д. Наливайко / пер. з франц.] – Харків: Фоліо, 1997. – 574 с.
3. Розмова Віктора Неборака з Юрієм Тарнавським // Неборак В. А. Г. та інші речі (есеїчки, популярна критика, дискурс). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – С. 246–270.

REFERENCES

1. Boychuk B. Poezii pro nishcho ta inshi poezii na tsiu samu temu / Boychuk Bohdan. *Suchasnist'*, 1971, № 7/8. – P. 45–53. [Boychuk B., Poetry about nothing and other poems on this subject, *Modernity*, 1971, № 7/8, p. 45–53] (in Ukrainian)
2. Camus A. *Vybrani tvory: u 3 t., V. 3: Essays*, Kharkiv, Folio, 1997. [Camus A., *Selected works, Vols. 1–3, V. 3: Essays*, Kharkiv, Folio, 1997] (in Ukrainian)
3. Rozmova Viktora Neboraka z Iuriiem Tarnavskym. *Neborak V. A. H. ta inshi rechi (esejchyky, popularna krytyka, dyskurs)*, Ivano-Frankivsk, Lileya-

Під цим вірш зазначено дату написання: 4 лютого 1970 року. Це день народження автора, тоді йому виповнилося 36. Нас передовсім цікавить, як у тому вірші представлено тіло – ота його метафорична рідня. Рідня, тобто тіло, постає в опозиції до авторського я. А що авторське я мислить тут про себе як про людину, що пише (аномальний шостий палець – це, між іншим, жест самоіронії), то творчість постає в опозиції до тіла. Щоб творити, митець мусить не просто «трима[ти] в пальцях ручку» і механічно «показу[вати] нею на папері плями слів» – його свідомість мусить бути напруженою і такою, що нехтує тілом і прагне вирватися за «межі часу».

Отже, згадуваний вище надмір тілесності поєднується у поезії Юрія Тарнавського з мотивом протистояння тілесності. У підтексті такої боротьби, виглядає, лежить той факт, що тілесна природа ставить людину в систему залежностей. «Як можна бути вільним, коли маєш тіло?» Це риторичне запитання Анатолія Франса, відоме українському читачеві передовсім завдяки Валер'янові Підмогильному, могло б бути мостом до концептуалізації тіла, що її пропонує Тарнавський. Вільним, як можна виснувати з текстів поета, можна почуватися хіба що під час творчості.

4. Тарнавський Ю. 6x0 [драматичні твори]. – Київ: Родовід, 1998. – 360 с.
5. Тарнавський Ю. Босоніж додому і назад // Тарнавський Ю. Не знаю [вибрана проза]. – Київ: Родовід, 2000. – С. 243–413.
6. Тарнавський Ю. Їх немає [поезії]. – Київ: Родовід, 1999. – 428 с.
7. Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему [поезії]. – Нью-Йорк: Видавництво Нью-Йоркської групи, 1970. – 384 с.

-NV, 2007. [Conversation between Viktor Neborak and Yuriy Tarnawsky, Neborack V. A. H. and others things, Ivano-Frankivsk, Lileya-NV, 2007] (in Ukrainian)

4. Tarnavsk'kyj Y. *6x0* [dramatychni tvory], Kyiv, Rodovid, 1998. [Yuriy Tarnawsky, *6x0*, Kyiv, Rodovid, 1998] (in Ukrainian)
5. Tarnavsk'kyj Y. *Bosonizh dodomu i nazad. Tarnavsk'kyj Y. Ne znayu* [vybrana proza], Kyiv, Rodovid, 2000. [Yuriy Tarnawsky, *Barefoot running home and back*, Kyiv, Rodovid, 2000] (in Ukrainian)

6. Tarnavs'kyj Y. *Īkh nemaie* [poeziyi]. Kyïv, Rodovid, 1999. [Yuriy Tarnawsky, They don't exist, Kyiv, Rodovid, 1999] (in Ukrainian)
7. Tarnavs'kyj Y. *Poeziyi pro nishcho i inshi poeziyi na ciu samu temu*, Niu-York, Vydavnyctvo Niu-Yorks'koi hrupy, 1970. [Yuriy Tarnawsky, Poetry about nothing and other poems on this subject, New York, New York Group Publishing, 1970] (in Ukrainian)

ABOUT THE BODY THAT GREW OUT OF THE SUBMISSIVE BLACK CLOAK: CONCEPTUALIZATION OF BODY IN YURIY TARNAWSKY'S POETRY

Ihor Kotyk

0000-0003-4948-431X

ihrktk@gmail.com

Candidate of Philological Sciences

Ivan Franko Institute of the NAS of Ukraine

Abstract. *The article deals with the peculiarities of bodily images in Yuriy Tarnawsky's poetic writing. Corporeality, as it represented in Tarnawsky's creating, is often disintegrated and reflects an internal struggle of lyrical hero. One of the leitmotifs of the rooted in the existentialism poet's creativity is the vanity, ephemerality of existence. The metaphorization of corporeality to some extent depends on the presence/absence in the depicted body of such phenomena, as pain, wounds etc. The article touches upon the semantic connections of the body and soul, as well as body and creativity. Creativity, according to Tarnawsky, allows the artist to go beyond the limits of his physicality, beyond the limits of time-space coordinates.*

Key words: *Yuriy Tarnawsky, poetry, corporeality, existentialism, metaphorisation of body.*

УДК 821.581.09 - 31

ТІЛЕСНІСТЬ У РОМАНІ МО ЯНЯ «ВЕЛИКІ ГРУДИ ШИРОКІ СІДНИЦІ»

Світлана Костянтинівна Криворучко

ORCID iD is 0000-0002-1123-9258

serka7@ukr.net

Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди, факультет славістики,
кафедра світової літератури, м. Харків (Україна)

Анотація. У романі Мо Яня «Великі груди широкі сідниці» 1996 р. тропами (метафори, порівняння, епітети, персоніфікація) розкривається тілесність, що утворює емоційний настрій чуттєвості, та на поетикальному рівні формує пафос загальності та вічності природнього біологічного й трансцендентно онтологічного людського життя. За допомогою тілесних тропів письменник реалізовує ідеї. Антигуманні ідеї революційного абсурду простежуються в історичному пласті реальних подій Китаю 2 пол. XX ст. Ідея безсвідомості тілесного на рівні колективного безсвідомого та індивідуального безсвідомого відзеркалюється у конфліктах, художніх образах, проблематиці. Безсвідомість домінує над антигуманністю, що дозволяє героям підійти до мудрості: абсолютної цінності людського життя у будь-яких ситуаціях.

Ключові слова: Мо Янь, ідея, конфлікт, тілесність, безсвідоме, тропи, історичний пласт.

Мо Янь 莫言 1955 р. н. – сучасний китайський письменник, почесний доктор філології Відкритого університету Гонконгу, Лауреат Нобелівської премії з літератури 2012 року, яку призначили за роман «Країна вина» 1993 р., – привертає увагу сучасних читачів висвітленням ментальності, культури, історичної спадщини міцної китайської традиції, яка поступово відкривається для розуміння представникам інших цивілізацій. Псевдонім Мо Янь перекладається з критайської мови як «мовчи», або точніше – «не говори». Псевдонім метафорично пояснює сенс мислення людини Гуань Моє 管谟业, яке сформувалося в трагічних історичних обставинах, що стали наслідками Культурної китайської революції 1966-1976 рр.

Роман «Великі груди, широкі сідниці» 丰乳肥臀 1996 р. навіть у назві за допомогою метафори – материнство – відкриває поетикальний пласт тілесності, який висвітлює нюанси загальнолюдських цінностей, що репрезентують натуралістичний кут зору китайської культури, свідомості, ментальності. Метафора «Великі груди, широкі сідниці» відсилає до Архетипу Здоров'я, яке вплинуло на рівні колективного підсвідомого на ідеал краси жінки. Жіноча фігура у формі пісочного годинника або гітари – «широкі сідниці», засвідчує, що її володарка може легко народжувати за фізичними показниками, а «великі груди» потріб-

ні для того, щоб вигодувати дитину грудним молоком. Мати у первісному сприйнятті – це та, хто народжує та годує. Мо Янь, у першу чергу, цією назвою оспівує інститут материнства взагалі, та особисто присвячує цю книгу рідній матері, а точніше її душі [5, с. 5]. І саме в цьому відбувається гармонійне китайське єднання протилежностей: «тілесна» назва та «духовне» присвячення.

Категорія «тілесність» як естетичний знак сформувалася ще в Античності (давньогрецька література та філософія, яке бере витоки у міфології), однак як термін увійшла в обіг значно пізніше – уже у XX ст. Тілесність у романі «Великі груди широкі сідниці» простежується у метафорі родючості – «великі груди», бажанні жити будь-якої ціною. Ідея цінності життя розкривається поетичними тропами символу «груди». Єдиний син годувався до 6-7 років молоком із грудей своєї матері, відмовлявся від будь-якої іншої їжі. Потім до нього приставили козу. Груди тут постають сенсом життя чоловіка, який хоче ними володіти. Груди матері – метафора «... білі голубки. Я торопливо та ярісно загробастав одного й запихнув у рота» [5, с. 99]. Син хоче бути абсолютним володарем та ні з ким не ділити свою матір: «Хотілося... проковтнути цього білого голубка – адже ж він тільки мій! – щоб ніхто більше на нього не покушався» [5, с. 99].

Інша метафора материнських грудей переходить в персоніфікацію (ймовірно дії предмета) «... дорогоцінні пухкі гарбузики... манили мене, посилали мені тасмну звістку... їхні червоні, як фініки, голівки зходились разом, неначе цілючись або щось нашіптуючи одне одному» [5, с. 98]. Груди матері є вічною чистою категорією, яку неможливо скривдити, принизити, образити. Після гвалтування матінки частина тіла порівнюється з людиною: «... вони піддалися розтерзанню. Однак ця біда відійшла в минуле – адже ж вони воістину прекрасні... Вони як люди, що володіють секретом вічної молодості» [5, с. 109].

Категорія молодість є рисою сучасного естетичного ідеалу, що алюзійно відсилає до відчуття бажання, яке властиве чоловіку по відношенню до жінки. «Молодість» як знак свідчить про здоров'я та життєствердження. Втрата молодості «читається» за зовнішніми змінами грудей: «Жінка починає старіти з грудей... завжди дружньо стирчащі соски матері раптом зникли, як зірілі колоски, ставши із рожевих темно-червоними, як фініки» [5, с. 124]. Мо Янь вводить поетичні порівняння – «колоски», «фініки», які поглиблюються епітетами – «зірілі», «темно-червоні». Тілесні зміни підводять до розуміння плинності життя, що відкриває перспективу минулості екзистенційної миті, яку слід фіксувати та проживати, намагаючись подовжити: «Я зрозумів, що їх потрібно цінувати, доглядати за ними» [5, с. 124]. У мить просвітлення героя у тілесності метафори грудей відкривається велич життя, що дорівнюється вічному мистецтву, яке не підвладно смерті: «милюватися ними, як вишуканим посудом, із яким поведуться із крайньою обережністю» [5, с. 124].

Чилені метафори грудей, їхня персоніфікація, дозволяють тлумачити їх репрезентацію як окремий художній образ (збірний із різних героїнь), наділений психологічним характером, доміантами якого стають сила, вплив, бажання жити, родючість, бажаність: «матінкина грудь набула молодість, хоч зморшки, як зам'ятини на книжковому аркуші, залишились» [5, с. 131].

Груди стають знаком – носієм інформації про їхню володарку у багатьох художніх жіночих образах роману: «за смаком молока можна судити, які в душі у неї вирують пристрасті» [5, с. 143]. Тілесність грудей репрезентує «їжу» як екзистенцію (земля, родючість, вічність кола), художній образ формується із гармонійного сполучення метафори, порівнянь, пейзажу: «сосок матері – втілення

любові, поезії, з цим безкрайнім небесним простором, із рясною нивою, де хвилями колихається золоте колосся! Не порівняєш її з величезним, роздувсьм, крапчастим соском моєї кози – бурливе життя, шквал відчуттів!» [5, с. 359]. Груди дорівнюються архетипу землі. Друге місце після матері в свідомості героя займають сестри, сутність яких він інтуїтивно намагається пізнати через груди. Третє коло утворюють різні жінки.

У романі Янь Мо «Великі груди, широкі сідниці» «тілесністю» письменник розкриває не лише сексуальність героїв, а на ідейних рівнях висвітлює абсурдність псевдонаукових експериментів, знущання підлітків, конфлікти учень / учитель, феміністські проблеми. Ідея абсурдності псевдонаукових експериментів у Янь Мо, якоюсь мірою, продовжує порушувати проблеми, які поставив М. Булгаков у повісті «Собаке серце» 1925 р. [2]. М. Булгаков зображує хаос після революції 1917 року у соціальному конфлікті вчений / революціонери, та наукові дослідження інтелектуала у внутрішньому психологічному конфлікті професора-експериментатора із самим собою, який шукає засоби розвитку індивіда під впливом хірургічно-біологічних втручань, помиляється, та з часом визнає свою помилку. У словесно-полемічному конфлікті революціонери / вчений М. Булгаков ставить образ інтелектуала-професора в позицію сильної та впливової людини, яка перемагає за допомогою власного авторитету, що сформувався в результаті його наукових здобутків світового рівню. Янь Мо розкриває абсурдність життя після японсько-китайської війни 1937-1945 рр. та катастрофічні наслідки культурної революції 1966-1976 рр.

Письменник на рівні «тілесності» демонструє зіткнення політики та науки. Янь Мо в роман вводить сюжетний вузол: процес запліднення на тваринній фермі. По-перше, у творі зображується не природний процес сполучення тварин, а штучне запліднення, по-друге, це запліднення відбувається між тваринами різних біологічних видів: «Кінська сперма, у кого кінська?... – Ось їй введи, – вказала вона на корову. – Введи корові кінську сперму. – Осеменатор завагався... Ну, що застиг? Дій, давай, куй залізо, поки гаряче. Лише так можна досягти успіху!... Ма Жуйлянь... Потім рішуче випалила цілу серію команд. Бичою спермою веліла запліднити яйцеклітину вівці, барановою – крольчиху. Віслину сперму ввели в матку свині, а сперму борова, начебто в помсту, – у полові органи ослиці. Головний редактор стояв блідий,

щелепа відвисла – не зрозумієш, розрұмсається він зараз або розрегочється...» [5, с. 533]. Не зважаючи на начебто обов'язковий настрій сексуальності, який начебто мусив витікати із лексем «запліднення», «сперма», письменник все зводить до іронічного вектору, який впливає на виникнення гумористичної реакції читача. Конфлікт революціонер / вчений, в якому емоційно-сильна інтелектуалка намагається не підкорятися безглузким наказам неосвіченої революціонерки, що своїм варварством її принижує, схиляє до власної волі, в результаті чого розумна вчена вписується в дискурс «меншин» («слабких» заможних аристократів), програє. Письменник представляє цей конфлікт у сатиричному, іронічному, із гумористичним відтінком, ключі.

Протест інтелектуалки виникає із логіки здорового глузду та передчуття катастрофи і фізичної шкоди, яку людина здатна завдати ні в чому невинній тварині: «... асистентка із баранячою спермою – довгі загнуті вії, неймовірно чорні, білків майже не видно, очі – відмовилась виконувати наказ» [5, с. 533]. Письменник посилює, нагнітає ситуацію, коли додає на синтаксичному рівні вставну конструкцію – портрет асистентки: у пласт тваринної «тілесності» вводить людську «тілесність». Красива, молода, здорова, розумна дівчина не здатна завдати шкоду тварині, оскільки це йде врозріз із логікою природи, бажанням жити. Сила духу інтелектуалки розкривається через зображення її очей, які є знаком і «тілесної» вроди, і здатності до глибоких емоційних переживань, страждання, кохання. Краса дівчини розкриває її здоров'я: і потенційну здатність народжувати біологічно здорових дітей, і соціальну перспективу сильної духом людини впливати на довкілля: «Вона жбурнула осеменитель на емалірований піднос і скинула рукавички і маску, відкривши густий пушок на верхній губі, правильний ніс і точене підборіддя» [5, с. 533].

Саме тут Янь Мо «відпускає» «тілесність» і переходить до соціальних питань, які розкриваються абсурдністю революційних стандартів, що заперечують еволюцію, розвиток культури, наукові здобутки, традиції: «– Просто фарс якийсь! – розсерджено кинула вона на правильному, чіткому й приємному на слух путунхуа» [5, с. 533]. Путунхуа – це загальнонаціональна китайська мова, яка була заснована на китайському діалекті та прийнята до загального користування 1955 р. Мо Янь алюзійно підкреслює, що грамотно вимовляти

звуки (тут потрібно враховувати наявність тону в китайській мові, який впливає на утворення різних лексичних значень) вважалося не доречним у постреволуційній країні. Фонетика інтелектуалки є також атрибутом протесту, який зумовлює агресію революціонерки: «– Та як ти смієш!... Якщо мені не зраджує пам'ять... Ти не просто права, а ультраправа, і тобі від цього не відмитися ніколи, вірно?» [5, с. 533-534].

Мо Янь «тілесністю» розкриває конфлікт науки та політики, в якому демонструє абсурдність соціальної системи Китаю другої пол. ХХ ст., результати діяльності якої призведуть до вбивств розумних людей, знищення інтелектуального потенціалу китайської нації, відповідно державному курсу та соціальній програмі: «– Вірно... я ультраправа, і це назавжди. Але... наука і політика – речі різні. У політиці може бути всяке, можна переметнутися на інший бік... А наука – справа серйозна» [5, с. 534]. У аргументи революціонерки Мо Янь вкладає абсурдність висловлювань щодо наукових засад, щоб продемонструвати передчуття героями і читачами потенційного краху країни, який обов'язково відбудеться як логічний наслідок некомпетентного керівництва: «Політична робота – життєва лінія всякої діяльності! Відірвана від політики наука вже не наука. У словнику пролетаріата ніколи не було такого поняття, як позакласова наука. У буржуазії наука буржуазна, а в пролетаріата – пролетарська...» [5, с. 534].

Конфлікт наука / політика після дискусії вводиться письменником у пласт «тілесності», утворюючи таким чином коло: «Якщо пролетарська наука... наполягає на схрещенні вівці та кролика, сподіваючись вивести нову породу, тоді, скажу я вам, ця пролетарська наука – лайно собаче!» [5, с. 534]. Істина відступає перед ідеологічними догмами, закони природи не враховуються і, навіть, спростовуються, аргументи вчених перекирчуються: «Те, що ти посміла назвати пролетарську науку лайном собачим, – архіреакційно! Лише за це можна посадити тебе і навіть розстріляти! Однак ти... молода і красива... і я тебе прощаю. Але осеменіння будь ласкава довести до кінця!... зірка медичного інституту і квітка сільськогосподарчого» [5, с. 534-535]. Мо Янь вирішує цей конфлікт поразкою інтелектуалки, для того щоб передати історичні настрої минулого Китаю, тло загальної несправедливості, в якій мають жити розумні та сильні люди. Життя, на думку письменника, є найважливішим і найціннішим для людини. Цю ідею

він впроваджує в образі матері, яка намагалася вижити у нелюдських умовах.

Мо Янь зображує здавалося б неможливі ситуації – розумна сильна інтелектуалка емоційно програє. У цьому ж ракурсі письменник розкриває сексизм. Якщо «тілесність» у літературі придатна до відзеркалення сексуальності, то Мо Янь вводить у роман сюжетний вузол, де через «тілесність» демонструється асексуальність. Однією із провідних засад феміністського руху була фіксація ганебного ставлення чоловіка до жінки, гвалтування, приниження. Письменник ситуацію гвалтування створює навпаки: жінка є агресором, чоловік намагається протівитись її волі. Окрім статевого протиставлення письменник вводить ще тиск начальниці на підлеглого.

У «тілесності» виявляється асексуальність, коли середнього віку начальниця домагається незайманого підлеглого: «Йому вдалося вирватись, але сталевий пояс вчепився в пояс, розірвала його і грубо стягнула штани. Він нахилився, щоб надягти їх знову, але вона обхопила його руками за шию, а ногами обвила тіло... Закотивши очі він плюхнувся на підлогу великою білою рибиною. Завідувачка обмусолила все його тіло, однак вирвати його із обіймів жаху так і не змогла... Потім вона наставила пістолет йому в низ живота: – Вибирай: або він встане, або я його відстрілю». [5, с. 548-549].

Мо Янь якоюсь мірою імітує традиційну версію чоловіка, який за допомогою сили намагається скорити своїй волі жінку, коли агресивну поведінку накладає на жіночий художній образ. «Феміністка» навчилася грати за чоловічими правилами. Іронія простежується в абсурдності пропозиції начальниці – силоміць примусити людську плоть чогось «жадати». Письменник таким чином зображує приреченість на поразку цієї «сучасної» моделі жіночої поведінки. Природа суголосно людським стосункам утворює журливе тло: «Дощ лив декілька днів поспіль...» [5, с. 549]. Жах гвалтування стає руйнівним для самої насильниці: «... завідувачка вдень і вночі, загрозами та умовляннями намагалася зробити Цзінгуна мужчиною... вона довела себе до того, що стала харкати кров'ю, але мети так і не досягла» [5, с. 549].

Цей невеличкий епізод глибоко розкриває психологічну сутність жіночого ества, героїні, яка страждає від самотності, та яку не здатна подолати. Героїня починає розмовляти сама з собою: «... тобі тридцять дев'ять, а ти як і раніше не займана. Усі вважають тебе героїнею і не розуміють, що ти

усього навсього жінка. А життя прожито марно...» [5, с. 549].

«Тілесність» зводиться до суїцидального вчинку, для того щоб розкрити неоднозначність краси і потворства, добра і зла, життя та смерті, та продемонструвати перетікання протележних категорій одна в одну, зобразити їхній перетин та єдність. Неочікувана краса Лун Цінпін виявляється із «тілесності» як перехід від життя до смерті, коли героїня наставляє до скроні револьвер: «... відкрилася вся спокусливість жіночого тіла. Вона підняла руку, відкривши волосату пахву і тонку талію, й опустила розпустившимся, як бутон, білим задом на п'ятки» [5, с. 549].

Жінка прирікає себе на смерть, тому що в її житті немає місця коханню. Зовсім несподівано поводить себе чоловік у цих обставинах. Мо Янь пропонує читачу нюанси психологічних реакцій людей, які не вписуються в норму, однак у конкретних колізіях роману вони є гармонійними, в яких демонструється «неідеальність», «неправильність», що постають як «зумовленість» у певному ході подій. Герой після самогубства героїні скоює начебто щось алогічне, хоча гуманне, та поводить він себе не за законами соціуму, а відповідно космічній Божественній логіці. Потворна «тілесність» приваблює самця: «...пролунав глухий постріл... вона повалилася на ковдру... Руки були в чорній крові, що текла з вух. У широко відкритих очах застиг горесний вираз. Шкіра на груді ще ворушилася, як поверхня тихого ставка... Терзаючись від докорів сумління, Цзінгун міцно обійняв Лун Цінпін і, поки її тіло ще не втратило чутливості, виконав її бажання... в її очах спалахнули іскорки» [5, с. 549-550]. Цей випадок так само, як і попередній, вводить письменником у площину несправедливості – героя звинувачують у вбивстві начальниці.

В. Руднев у статті «Тіло та безумство» у книзі «Енциклопедичний словник безумства» [7] зауважує, що «тілесність» є «безсвідомою» [7, с. 413]. Немовля «... груди... вміє смоктати з самого початку само... Аксиологія (бажання) безсвідомо – це мати» [7, с. 413]. Дослідник підкреслює, що «безсвідоме коріниться в тілі. Безсвідомо тече по жилах кров, безсвідомо дихають груди» [7, с. 414]. Далі виводиться, що «... Безсвідоме не частина тіла, а певна реакція тіла на свідомість» [7, с. 414].

Висновки

У романі Мо Яня «Великі груди широкі сідниці» тілесність розкривається у тропях: метафори,

порівняння, епітети, персоніфікація, які утворюють емоційний настрій чуттєвості, що на поетичальному рівні формують пафос загальності та вічності природнього біологічного та трансцендентно онтологічного людського життя. За допомогою тілесних тропів письменник реалізовує ідеї. Антигуманні ідеї революційного абсурду простежуються в історичному пласті реальних

подій Китаю 2 пол. XX ст. Ідея безсвідомості тілесного на рівні колективного безсвідомого та індивідуального безсвідомого відзеркалюється у конфліктах, художніх образах, проблематиці. Безсвідомість домінує над антигуманністю, що дозволяє героям підійти до мудрості: абсолютній цінності людського життя у будь-яких ситуаціях. «Те, що не вбиває, робить нас сильнішими».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Тело в кинематографе. Барт и Даней. Режим доступа : cineticle.com/chapters/1399-barthesetdaney.html
2. Булгаков М. Собачье сердце . Режим доступа : rushist.com/index.php/rus-literature/3084-bulgakov-sobache-serdtse-polnyj-tekst
3. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб. : Наука; Ювента, 1999. 605 с.
5. Мо Янь Большая грудь, широкий зад. СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2013. 831 с.
6. Острый М.В. Проблема телесности в произведениях Ф. Кафки и У. Берроуза: онтологический аспект. // Наука. Творчество: Материалы молодежной научной конференции Самарского муниципального университета Наевой, 27 апреля 2005 г. Самара, 2005. С. 69-74.
7. Руднев В. П. Энциклопедический словарь безумия. М. : Гнозис, 2013. 560 с.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Режим доступа : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/.../07.php

REFERENCES

1. Bart R. Telo v kynematohrafe. Bart i Danei. Rezhym dostupa : cineticle.com/chapters/1399-barthesetdaney.html
2. Bulhakov M. Sobache serdtse . Rezhym dostupa : rushist.com/index.php/rus-literature/3084-bulgakov-sobache-serdtse-polnyj-tekst
3. Kovaliv Yu. I. Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2 t. K. : VTs Akademiia, 2007.
4. Merlo-Ponty M. Fenomenohyia vospriatyia. SPb. : Nauka; Yuventa, 1999. 605 s.
5. Mo Yan Bolshaia hrud, shyrokyi zad. SPb. : Amfora. TYD Amfora, 2013. 831 s.
6. Ostryi M.V. Problema telesnosty v proyzvedenyakh F. Kafky y U. Berrouza: ontolohycheskyi aspekt. // Nauka. Tvorchestvo: Materyaly molodëzhnoi nauchnoi konferentsyy Samarskoho munytsypalnogo unyversyteta Naianovoi, 27 apreliya 2005 h. Samara, 2005. S. 69-74.
7. Rudnev V. P. Entsyklopedycheskyi slovar' bezumyia. M. : Hnozys, 2013. 560 s.
8. Fuko M. Volia k istyne: po tu storonu znanyia, vlast' i seksualnost'. Rezhym dostupu : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/.../07.php

CORPOREALITY IN MO YAN'S NOVEL «BIG BREASTS WIDE BUTTOCKS»

Svitlana Kryvoruchko

Doctor of Sciences (Philology), Professor
World Literature Chair, Slavic Studies Department
H. S. Skovoroda Kharkiv National Teacher-Training University

Abstract. Corporeality is discussed in Mo Yan's novel "Big breasts wide buttocks" (1996) on the level of the tropes (metaphors, similes, epithets, personification). It forms the emotional atmosphere of sensuality, producing on the level of poetics the pathos of universality and eternity of the natural biological and transcendental ontological human life. The writer expresses his ideas with the help of body tropes. Antihuman ideas of revolutionary absurdity can be traced in the historical context of real events in China in the second half of the 20th century. The idea of corporal unconsciousness is reflected in conflicts, artistic images, problems on the level of the collective and the individual unconscious. The unconscious is dominant over antihumanity enabling the characters' approach to wisdom: the absolute value of human life in all situations.

Key words: Mo Yan, idea, conflict, corporeality, unconscious, tropes, historical context.

УДК 821.111-96(73):791.31

ГІБРИДНІСТЬ ТА ДЕМАРКАЦІЯ ЛЮДСЬКОГО І ШТУЧНОГО В НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ «ЗАХІДНИЙ СВІТ» (2016–2018)

Криницька Наталія Ігорівна

orcid.id 0000-0001-9591-542X

nataliakrin@gmail.com

кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Анотація. Статтю присвячено пошуку гібридності та демаркації людського і штучного в телесеріалі «Західний світ» (реж. Л. Джой і Дж. Нолан, США, 2016–2018). Розглянуто критичну рецепцію проблеми, надано загальну інформацію про серіал та його символіку, крізь призму проблем тілесності простежено деміфологізацію та реміфологізацію фронтиру, «американської мрії» та релігійних мотивів у стрічці. Робиться висновок, що серіал є багаторівневим філософсько-психологічним твором, який переосмислює західну цивілізацію, американські національні міфи, постколоніальний дискурс та фемінізм. «Західний світ» доводить, що темною стороною фронтирної романтики є насильство, «американської мрії» – деградація особистості, а віри – жорстокість. Усі ці прояви національної міфології пов'язані з руйнуванням тіла Іншого або, рідше, свого власного. Що більшою стає гібридність людського і штучного, то більше потрібне розмежування між ними. «Західний світ» застерігає від захоплення пост/трансгуманізмом і доводить, що людиною нас роблять любов, співчуття, страждання, смертність, пам'ять, мрії, віра, творчість, свобода, самопожертва, спротив тощо.

Ключові слова: Західний світ, Ліза Джой, Джонатан Нолан, кіномистецтво, національна міфологія, американська наукова фантастика, постгуманізм, андроїд.

Постановка проблеми. У ХХ ст. національна міфологія США отримала друге дихання завдяки розвитку наукової фантастики (НФ), яка відповідала духовним і науково-технічним пошукам американського суспільства. Основними чинниками національної міфології США є пуританський субстрат, міфологія фронтиру та «американська мрія». На сьогодні фантастична література США та пов'язане з нею кіномистецтво виступають і породженням національної міфології, і складником її нового буття, адже масова культура є сурогатом міфу, що виникає як результат запозичення парадигматики міфічного на раціональному сучасному підґрунті. Масова культура намагається зайняти місце втраченого міфічного, парадигматику якого формують: тілесність (світ є антропоморфним, простір визначається положенням тіла в космосі), доречність (тіло має бути вписаним в ієрархію космосу), тотальність (будь-який досвід є тілесним і загальним) [4]. «Американська мрія» передбачає, зокрема, культ здорового та вродливого тіла, який спричиняє корекцію індивідуальності заради досягнення «нормативної» ідентичності та стає чинником дискримінації (гендерної, класової, етнічної,

вікової) й ідеологічного контролю, оскільки ідеальне тіло в культурі США майже прирівнюється до значущості морально-духовних і соціальних характеристик його носія. Однак, наголошення на важливості тілесного породжує численні комплекси та фобії, пов'язані з потворністю, інвалідністю та смертю. Як порятунок, постгуманізм і трансгуманізм проголошують вдосконалення людини завдяки науково-технічному прогресу та дають надію на подолання обмежень тілесної оболонки. Але тепер загострюється питання людської ідентичності, яке стає одним із ключових в сучасній американській фантастиці та за допомогою образів кіборгів, андроїдів, аватарів, клонів, зомбі тощо відтворює коливання між технофілією та технофобією, постгуманізмом і гуманізмом. У зв'язку з цим, критики НФ звертаються до терміна теоретика постколоніальних студій Г. Бгабга «гібридність»: якщо Х. Еддісон-Сміт застосовує його щодо наслідків космічної колонізації [5], то М. Рейд припускає можливість його вживання щодо кіборгів і клонів як «комбінованого технологічного й біологічного прояву процесів гібридності та мімікрії в людському тілі» [7, с. 260].

Один з останніх творів, присвячених темі людей і андроїдів (повністю органічних, але штучних створінь, що виглядають та діють як людина) – телесеріал компанії НВО «Західний світ» («Westworld», інші переклади – «Світ Дикого Заходу», «Край „Дикий Захід”», «Світ „Дикий Захід”», перший сезон – 2016 р., другий – 2018 р., третій планується на 2020 р.). Попри всесвітню популярність серіалу, дискурс навколо нього на сьогодні обмежується лише онлайн-коментарями, інтерв'ю та стислими рецензіями, що й обумовлює **актуальність** нашого дослідження. **За мету** поставимо вивчення гібридності та демаркації, тобто розмежування, людського і штучного на прикладі цього серіалу. Алгоритм досягнення цієї мети включає такі **завдання**: 1) розглянути відгуки критиків щодо гібридності та демаркації людського і штучного в серіалі та потенціалу моделювання взаємодії «людина – андроїд»; 2) надати загальну інформацію про серіал та його символіку; 3) простежити елементи реміфологізації фронтиру в серіалі; 4) показати переосмислення «американської мрії» у стрічці; 5) дослідити вплив релігійних мотивів, зокрема пуританського світогляду, на концепцію серіалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що рецензенти «Західного світу» лише побіжно торкаються проблеми гібридизації людей та андроїдів й їхньої відмінності. О. Стрижов пише, що «людська винятковість тримається тут на старих милицях картезіанської тези» («Мислю, отже існую») [3], маючи на увазі, що людина просто знає про своє походження. Однак у фільмі події передані з точки зору андроїдів, тобто ми мислимо разом із ними та з боєм усвідомлюємо свою штучність. На думку Дж. Дженсена, «глибина «Західного світу» полягає не в тому, щоб задавати питання про пам'ять, свободу вибору й те, що робить нас людьми, а в тому, чи можемо ми стати більш людяними, ніж дозволяємо собі бути, чи можуть наші історії бути багатшими й більш значущими, ніж те, що дозволяє культура» [6]. Утім, аби стати більш людяними, варто усвідомити, якими критеріями визначається людяність і чи може її досягти штучний інтелект (artificial intelligence, AI).

Ще в 1970 р. С. Лем дорікав авторам НФ за ігнорування гуманітарного потенціалу тематики про роботів та згладжування гострих філософсько-психологічних моментів на користь цікавої історії. Видатний фантаст окреслив варіанти взаємовідносин людини та її копії на прикладі ситуації «чоловік – людина, жінка – андроїд». По-перше, варіант

натуралістичний: така ситуація відкриває безодню для морального падіння людини, яка керуватиме навіть не рабом, а предметом (утім, дуже схожим на людину). По-друге, варіант психологічний – створення психодрами, рольової гри, – з «раєм» для людини та «пеклом» для андроїда, змушеного існувати в якомусь закритому просторі. По-третє, варіант психопатологічно-садистський, у результаті якого лялька-жертва потребує час від часу поточного ремонту, а «кількість придатних для зображення різновидів пекла тут неймовірна» [1, с. 59–63].

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Невідомо, чи знайомі з роботою С. Лема Ліза Джой і Джонатан Нолан, творці «Західного світу», але саме вони ризикнули втілити на екрані запропоновані ним варіанти, взявши за основу однойменний науково-фантастичний фільм-вестерн Майкла Крайтона 1973 р. У М. Крайтона Л. Джой та Дж. Нолан запозичили мотив високотехнологічного парку розваг «Делос», схожого на реалізацію комп'ютерної гри, де іграшками слугують андроїди, які в точності імітують зовнішній вигляд і поведінку людей, але ніяк не можуть їм зашкодити, поки не трапляється збій у системі. Оригінальний фільм пропонував відвідувачам три періоди історії: Стародавній Рим, лицарське середньовіччя й Дикий Захід, – а серіал зосередився передусім на останньому симулякрі, що імітує Південний Захід США другої половини XIX ст. (усього в «Делосі» тепер 6 тематичних парків). Люди («гості» – *guests*) вільні робити з андроїдами («місцевими» – *hosts*), що хочуть, але якщо в «Західному світі» 1973 р. розваги відвідувачів були більш невинними, то в телесеріалі показана їхня жорстокість щодо «місцевих» за принципом: «Якщо це не люди, то все дозволено». Втім, глядачів, здатних витримати ці сцени насильства та приниження, очікує глибоке замислення й болуче одкровення щодо сутності людського та можливості «гри в Бога» для простих смертних – саме цього ефекту, напевно, прагнув і С. Лем, справжній мислитель і гуманіст.

Назва «Westworld» натякає, що йдеться про картину світу всієї Західної цивілізації, а не тільки Дикого Заходу США. Парк «Делос» названий на честь власника-мільйонера, але в нашому світі це також і назва легендарного грецького острова, батьківщини Аполлона та Артеміди. Символіка серіалу – жінка-андроїд у кільці – нагадує «Вітрувіанську людину» – ескіз Леонардо да Вінчі, який зображує модель ідеальної людини: симетрію тіла, що повто-

рює симетрію Всесвіту, об'єднання в людині божественного, наукового і творчого начал. Дві літери W, на фоні яких представлено андроїда, – це й аббревіатура назви серіалу, і гори, і піраміди, і кардіограма, і зигзаги долі, і майже логотип «Фольксвагена». Кільце – це й опора, й обмеженість, і матриця – ілюзія реальності для людини-андроїда. Це кільце рутини нашого щоденного буття, того «дня бабака», який блискуче відтворений у першому сезоні – пам'ять андроїдів постійно стирається, вони проживають той самий день знову, з невеличкими відхиленнями від програми. Це людина-комаха, розп'ята в центрі лабіринту – павутини самопізнання, створеного «батьками-засновниками» цього світу – програмістами Робертом Фордом (і знову асоціації з машиною та конвеєром) та Арнольдом Вебером (Weber – ткач, від *web* – павутина, інше можливе трактування аббревіатури WW – світ Вебера, світ павутини).

На нашу думку, серіал деміфологізує та реміфологізує фронтірне минуле, «американську мрію» та пуританські ідеали кризь призму проблем тілесності. Тема фронтиру лежить на поверхні – ландшафти Юти та Каліфорнії, ковбої, панянки в довгих сукнях, ферми, салуни, борделі, потяги, індіанці, конфедерати, пошук скарбів та зухвалі грабежі створюють антураж, де кожен гість відчує себе героєм вестерну. Однак, автори показують, наскільки тонка межа між героєм і бандитом у реальності, де все вирішують сила та зброя, що дають владу над чужим тілом (андроїди – це Інші, символ усіх поневолених і колонізованих), де можна закохатися в прекрасну фермершу Долорес, а можна й звіряче знущатися з неї, – як це робить, наприклад, герой/антигерой Вільям/Людина в Чорному – спочатку чистий душею начитаний юнак з бідної родини, а згодом – жорстокий власник парку, напівбожевільний ніцшеанець. Романтика фронтиру є гачком, на який корпорація «Делос» ловить клієнтів, але, на жаль, потрапляючи сюди, вони частіше йдуть шляхом зла, а не добра, несвідомо забезпечуючи компроматом на себе корпорацію, яка таємно збирає дані про всіх відвідувачів. «Убиті» андроїди опиняються в операційній, де їх лагодять і стирають пам'ять, але якісь спогади у вигляді снів та мрій у них залишаються, даючи імпульс для пробудження свідомості.

За словами творців серіалу, перший сезон («Лабіринт») – про контроль, другий («Двері») – про хаос [8] (навіть події в ньому подані настіль-

ки нелінійно, з точки зору андроїда Бернарда, що більшості глядачів знадобилися роз'яснення щодо хронології). Якщо в «Лабіринті» відбувається еволюція окремих андроїдів, то у «Дверях» показано, як для Долорес та її прибічників вона переростає в криваву революцію (тепер люди – жертви, андроїди – месники). Долорес (від ісп. *dolor* – біль, страждання), яка спочатку бачить лише красу цього світу й не може дати відсіч насильникам та вбивцям, нарешті вчиться вбивати – спочатку муху на своєму обличчі, а потім – і людей, заради помсти й навіть знищення їх як виду. Насильство – ключове слово, що характеризує цей світ, де набуття самосвідомості означає змогу дати відсіч, де Долорес перетворюється на свою протилежність – на вбивцю Ваєта або на «Ту, що несе смерть». Тригером для запуску програми самосвідомлення, яке неминуче веде до бунту, стає шекспірівська цитата «These violent delights have violent ends» [9] із «Ромео і Джульєтти», де слово *violent* означає і «несамовитий», і «насильницький». Кільце насильства замикається: сучасний американський глядач спостерігає, як андроїди – майбутнє в образі минулого, копії його героїчних предків, – знищують людей майбутнього – його нащадків – і вболіває, як свідчать онлайн-коментарі й опитування, переважно за андроїдів, а не за живих людей. Напевно, це ефект гібридизації – глядач сприймає роботів як «своїх» – завдяки їхній канонічно американській тілесній оболонці, статусу жертви та особливостям фокалізації. Симулякр американського фронтиру стає фронтиром андроїдів проти людей, штучного інтелекту проти справжнього, виду тих, хто майже безсмертний (тіло й свідомість андроїдів відновляється з персонального модуля на 3D принтері) проти смертних.

Тут варто зупинитися на деміфологізації та реміфологізації «американської мрії» у стрічці. Андроїд Мейв, хазяйка борделя, традиційно зустрічає гостей словами: «This is the new world and in it you can be whoever the fuck you want» [9], – які в цьому контексті звучать іронічно, адже заклик до нового життя в новому світі перетворюється на сигнал до реалізації заборонених бажань. Вільям – чергова жертва цієї мрії: піднімаючись сходами багатства та влади, він потрапляє до лабіринту пересиченості й самотності, втрачаючи межі реальності та гри, доводячи до самогубства дружину та вбиваючи єдину доньку, прийнявши її за андроїда. «Американська мрія» в серіалі отримує новий вимір – багатство як шанс на безсмертя,

проте всі спроби відтворити Делоса, тестя Вільяма, закінчуються поразкою й породжують питання – а чи варті такі люди безсмертя? Андроїди, навпаки, не раді своєму безсмертю та готові знищити світ разом із собою, щоб не бути рабами.

Але є інший, світлий бік «американської мрії» в серіалі – самовдосконалення, духовна еволюція, яку проходить Мейв, навчаючись любити більше, ніж ненавидіти, на відміну від Долорес. Андроїди ніби віддзеркалюють і наші гріхи та страхи, і наші кращі якості, причому саме жінки-роботи ведуть за собою інших. Саме Мейв піднімається над своєю штучною природою, отримує своєрідний дар – здатність подумки віддавати команди іншим андроїдам, переписуючи програму – наратив їхнього життя. Тут відчувається відлуння пуританського світогляду, віра в божественну силу Слова. Автори серіалу взяли також за основу концепцію «бікамерального розуму» Дж. Джейнса, за якою в давніх людей півкулі мозку працювали певною мірою незалежно одна від одної: мова генерувалася правою, а ліва сприймала її як команди, як чийсь голос, – так виникла віра в богів. Релігійні мотиви надають серіалу глибини: після загибелі Арнольда, своєрідного Христа для роботів, який мріяв пробудити їхню свідомість та дати їм свободу, андроїди продовжують чути його голос, що спрямовує їх. Форд продовжує цю «гру в Бога» та відроджує Арнольда як андроїда Бернарда, однак гра Форда часто виявляється надто жорстокою, бо пробуджує свідомість шляхом страждання: «You can't play God without being acquainted with the devil», – каже він, визнаючи андроїдів «новим народом» перед своєю смертю [9]. Важливою локацією в серіалі є біла церква, через яку можна потрапити в діагностичний центр, де Арнольд працював над пробудженням свідомості андроїдів: спочатку Долорес веде з ним там розмови, потім – згадує їх, чує голос Арнольда або Бернарда, і тільки потім усвідомлює, що це давно – голос її свідомості, а вона є співавтором створення Бернарда. У фіналі другого сезону андроїди, які «прокинулися», намагаються врятуватися від людей у Височині (аналог Раю, «Міста на пагорбі») – віртуальному просторі, куди люди не можуть потрапити: після проходження через портал андроїди бачать себе серед зелених полів, тоді як глядачі спостерігають за їхніми тілами, що падають у прірву. Не всі андроїди вірять у Височину – Долорес вважає її ілюзією. Таким чином, роботи наслідують історію людства, у них теж відбувається зародження віри та навіть поява власної

святої – Мейв, яка гине, прикриваючи їхній відхід до Височини.

Висновок. Отже, фільм Крайтона був фільмом-катастрофою, а серіал Джой та Нолана є багаторівневим філософсько-психологічним твором на основі переосмислення західної цивілізації, американських національних міфів, постколоніального дискурсу та фемінізму. Автори серіалу показують передкризовий стан цивілізації недалекого майбутнього, що замкнена в лабіринті проблем тілесності, рутини, повторення помилок і спроб стати Богом. Л. Джой та Дж. Нолан демонструють, що темною стороною фронтірної романтики є насильство, «американської мрії» – деградація особистості, а віри – жорстокість. Усі ці прояви національної міфології пов'язані з руйнуванням тіла Іншого або, рідше, – свого власного, – заради задоволення, перемоги або виходу на новий рівень. Якщо у фільмі «Західний світ» 1973 р. заражені комп'ютерним вірусом роботи були на темній стороні, а люди – на світлій, то в серіалі відбувається гібридизація: вони час від часу ніби міняються місцями, ростуть чи деградують, а основна демаркаційна лінія – це власне територія парку та безсмертя андроїдів. На відміну від, наприклад, фільму «Той, хто біжить по лезу 2049» (2017), у серіалі не наголошується на здатності/нездатності до природної репродукції як факторі розмежування людей і андроїдів. Наприкінці другого сезону залишається фактор безсмертя як основна відмінність: Долорес у тілі іншого андроїда, копії людини, вибирається за межі парку в наш світ, виносячи модулі інших роботів, – це початок серйозних викликів для людства, боротьби за виживання з більш досконалим видом. За словами Еван Рейчел Вуд, виконавиці ролі Долорес, «спочатку ми дійсно сумнівалися, чи готові глядачі до такого чесного видовища. Тепер я розумію: не просто готові – ми з вами вже живемо у „Світі Дикого Заходу”» [2]. Актриса зізнається, що після зйомок у неї виникала «екзистенційна криза», відчуття дереалізації, коли вона гостро сприймала штучність сучасного світу. Питання небезпеки від нових Франкенштейнів доповнює величезний комплекс філософських, психологічних, соціальних, технічних, біологічних та інших проблем, спричинених наближенням ери трансформації людського.

Утім, чим більшою стає гібридність людського і штучного, тим більше потрібне розмежування між ними. «Західний світ» застерігає від захоплен-

ня пост/трансгуманізмом і доводить, що людьми нас роблять любов, співчуття, страждання, смертність, пам'ять, здатність до імпровізації, змін, непокори, помилок, сумніви, непередбачуваність, мрії, віра, вміння розповісти власну історію, творчість, свобода, самопожертва, самовизначення, вміння діяти в колективних інтересах.

Подальші дослідження можуть бути присвячені паралелям «Західного світу» та циклу американського фантаста Філіпа Хосе Фармера

«Світ ріки» («Riverworld», 1971–1983) – філософсько-психологічного експерименту зі втілення ідеї життя після смерті, відродженню на іншій планеті всіх померлих землян завдяки технологіям таємничих «етиків» (оголені безволосі герої, які можуть помирати та відроджуватися у своєму тілі, але в іншому місці, та, як правило, нічого не пам'ятають про попередню «реінкарнацію», дещо схожі на андроїдів «Західного світу» й так само проходять шлях самопізнання).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лем С. Фантастика и футурология в 2 кн. / Станислав Лем. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – (Philosophy) Книга 2. – 2004. – 667 с.
2. Пономарева А. Эван Рэйчел Вуд: «Мы уже живем в Мире Дикого Запада» (эксклюзивное интервью) [Электронный ресурс] / А. Пономарева // ELLE. – 29 мая 2018. – Режим доступа от 14.05.2019: <https://www.elle.ru/celebrities/interview/evan-reichel-vud-my-s-vami-uzhe-zhivem-v-mire-dikogo-zapada-id6775161/>
3. Стрижов А. «Робот священный»: как андроид сериала «Westworld» оказался человечнее человека? [Электронный ресурс] / Алексей Стрижов. – HiSocrates. Философия в Сети. – 14.11.2016. – Режим доступа от 14.05.2019: <https://hisocrates.com/neotericus/robot-svyashhennyj-kak-android-seriala-westworld-okazalsya-chelovechnee-cheloveka/>
4. Фролова М. А. Массовая культура как культура экрана: (американское кино) / М. А. Фролова, Е. В. Савенкова, Е. А. Иваненко // Mikstura verbonim 99: онтология, эстетика, культура. – Самара : Изд-во Самар. гуманит. акад., 2000. – С. 31–45.
5. Addison-Smith H. The Future of Race: colonialism, adaptation and hybridity in mid-century American science fiction / H. Addison-Smith // Foundation. – 2006. – № 96. – P. 17–30.
6. Jensen J. «Westworld»: EW Review / Jeff Jensen // Entertainment Weekly. September 30, 2016. – Accessed on May 14, 2019 from <https://ew.com/article/2016/09/30/westworld-review/>.
7. Reid M. Postcolonialism / M. Reid // The Routledge Companion to Science Fiction. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. – London : Routledge, 2009. – P. 256–266.
8. Schwartz T. Westworld: Season 2 Will Be «Defined by Chaos» / Terri Schwartz // IGN. – 4 Dec. 2018. – Accessed on May 14, 2019 from <https://www.ign.com/articles/2016/12/05/westworld-season-2-will-be-defined-by-chaos>.
9. Westworld: Season 1-2. Dir. Jonathan Nolan, Lisa Joy Nolan (2018). NBO. DVD.

REFERENCES

1. Lem S. *Fantastika i futurologiia v 2 kn* [Science Fiction and Futurology]. M., «Izdatel'stvo AST», 2004, (Philosophy) Book 2, 667 p. (in Russian).
2. Ponomareva A. Evan Reichel Vud: «My uzhe zhivem v Mire Dikogo Zapada» (ekskluzivnoe interv'iu) [Evan Rachel Wood: «We already live in the Westworld» (exclusive interview)] [Electronic Resource]. *ELLE*, May 29, 2018. Accessed on May 14, 2019 from <https://www.elle.ru/celebrities/interview/evan-reichel-vud-my-s-vami-uzhe-zhivem-v-mire-dikogo-zapada-id6775161/> (in Russian).
3. Strizhov A. «Robot sviashchennyi»: kak android seriala «Westworld» okazalsia chelovechnee cheloveka? [«Sacred Robot»: how did the android of the *Westworld* TV series turn out to be more humane than humans?] [Electronic Resource]. *HiSocrates. Filosofiiia v Seti*, 14.11.2016. Accessed on May 14, 2019 from <https://hisocrates.com/neotericus/robot-svyashhennyj-kak-android-seriala-westworld-okazalsya-chelovechnee-cheloveka/> (in Russian).
4. Frolova M.A. Massovaia kul'tura kak kul'tura ekrana: (amerikanskoe kino) [Mass culture as a screen culture: (American cinema)]. *Mikstura verbonim 99: ontologiiia, estetika, kul'tura*, Samara, 2000, P. 31–45. (in Russian).
5. Addison-Smith H. The Future of Race: colonialism, adaptation and hybridity in mid-century American science fiction / H. Addison-Smith // Foundation. – 2006. – № 96. – P. 17–30.
6. Jensen J. «Westworld»: EW Review / Jeff Jensen // Entertainment Weekly. September 30, 2016. Accessed on May 14, 2019 from <https://ew.com/article/2016/09/30/westworld-review/>.
7. Reid M. Postcolonialism / M. Reid // The Routledge Companion to Science Fiction. Mark Bould,

- Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. – London : Routledge, 2009. – P. 256–266.
8. Schwartz T. Westworld: Season 2 Will Be «Defined by Chaos» / Terri Schwartz // IGN. – 4 Dec. 2018. – Accessed on May 14, 2019 from <https://www.ign.com/articles/2016/12/05/westworld-season-2-will-be-defined-by-chaos>.
9. Westworld: Season 1-2. Dir. Jonathan Nolan, Lisa Joy Nolan (2018). NBO. DVD.

HYBRIDITY AND DEMARCATION BETWEEN THE HUMAN AND THE ARTIFICIAL IN THE «WESTWORLD» SF TV SERIES (2016–2018)

Nataliya Krynytska

orcid.org/0000-0001-9591-542X

nataliakrin@gmail.com

Candidate of Philology, Associate Professor

Department of Romance and Germanic Philology

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Abstract. *The purpose of the paper, which is original and promising for post-humanist studies, is to look into the hybridity and demarcation of the human and the artificial in the «Westworld» SF TV series (the USA) produced by Lisa Joy and Jonathan Nolan. Descriptive, cultural and historical methods, comparative analysis, postcolonial and mythopoetic approaches are applied for the research. The author discusses the criticism on hybridity and demarcation of the human and the artificial and the potential of modeling the interaction between humans and androids (AI) in «Westworld»; provides general information about the series and its symbols; traces the demythologization and remythologization of the frontier, the American Dream and the religious beliefs in the movie. Consequently, «Westworld» is argued to be a multilevel philosophical and psychological work rethinking Western civilization, American national myths, postcolonial discourse and feminism. The TV series show that violence is the dark side of the frontier myth, degradation – of the American Dream, and cruelty – of faith. All these manifestations of national mythology are associated with the body's destruction or self-destruction. The androids mirror our worst and best qualities and follow human history and religion. Thus, the greater the hybridity of human and artificial is, the more accurate distinction between them becomes necessary. «Westworld» proves that it is love, sympathy, suffering, mortality, memory, dreams, faith, creativity, freedom, self-sacrifice, etc., that make us human. The film directors are aware of the responsibility of mankind for playing the God game and warn against excessive enthusiasm for post/transhumanism.*

Key words: *Westworld, Lisa Joy, Jonathan Nolan, cinema, national mythology, American science fiction, posthumanism, android.*

DOI: 10.13140/RG.2.2.33569.45920/1
УДК 82.02

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТУДІЙ ДИЗАБІЛИТИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Назар Ігорович Маланій

orcid.id 0000-0002-9302-6212

tg67@ukr.net

кандидат філологічних наук, докторант
кафедри германських мов і зарубіжної літератури,
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Анотація. У статті подано узагальнені теоретико-методологічні напрацювання у сфері ненормативної тілесності, а саме її інтегральної частини – студій дизабіліті. Окреслюються термінологічна система цієї молодшої академічної дисципліни крізь призму гуманітарного знання та можливості її імплементації в новітньому українському літературознавстві. Автор систематизував провідні моделі сприйняття хворого Іншого в історичній та сучасній перспективах. У статті проаналізовано конструкти божевілля у доробку Мішеля Фуко та метафори і міфологеми раку, туберкульозу і СНІДу в працях Сьюзен Зонтаг. Автор визначив основні концепції дизабіліті європейських та північноамериканських учених початку ХХІ ст. та наголосив на важливості подальшого вивчення цього поліаспектного явища для української науки з огляду на очевидні культурні, політичні та соціальні реалії.

Ключові слова: студії дизабіліті, медична модель, соціальна модель, ненормативна тілесність, Мішель Фуко, Сьюзен Зонтаг.

Постановка проблеми. Друга половина ХХ ст. стала переломним етапом у жорстокій боротьбі маргіналізованих груп із упередженнями, забобонами, обмеженнями і проявами нетерпимості з боку «нормальної» більшості. Епіцентром цих процесів були країни Заходу. Расові, класові, гендерні, сексуальні та культурні Інші вимагали рівних можливостей, прийняття та узаконення. Винятком не були особи з ненормативною тілесністю, а природа фізичних та психічних вад, як і їхні індивідуальні та суспільні виміри стали предметом міждисциплінарного діалогу, результат якого вилився у формування disability studies (студій дизабіліті).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гуманітарний дискурс відмінного тіла в нашій країні представлений цілою низкою наукових праць. Завдяки українсько-канадським неурядовим ініціативам у 2011 році побачив світ навчальний посібник «Інвалідність та суспільство» [4]. Значний внесок у філософському розрізненні спільних та відмінних рис між вітчизняним поняттям інвалідності та англійським відповідником дизабіліті зробила Вікторія Суковата [6], обґрунтувавши семантичну різноплановість останнього та звужену, здебільшого негативну конотацію

першого. У літературознавстві хворою тілесністю в контексті власних академічних інтересів цікавились Ольга Бандровська [1], Тамара Гундорова [2], Тетяна Свербілова [5] та інші.

Мета, завдання, актуальність дослідження. Концентруючись переважно на конкретних художніх реалізаціях проблеми, вчені не ставили собі основним завданням заглиблюватись у її теоретико-методологічні аспекти. Відтак, продовжуючи серію наших розвідок з історії Іншого тіла, ми визначаємо метою цієї статті аналіз особливостей генезису дизабіліті в європейському та північноамериканському англомовному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням.

Численні літературні пам'ятки свідчать про побутування та амбівалентність сприйняття ненормативної тілесності в різні епохи від найдавніших часів до сучасності. Це призвело до формування перших моделей дизабіліті (морально-релігійна, державно-юридична та благодійна), які спиралися на тогочасні культурний, інтелектуальний, духовний та соціальний рівні розвитку людства. Кожна доба – Античність, Середньовіччя, Відродження, Просвітництво й науково-технічна

революція XVIII ст. – призводила до поступового розширення розуміння сутності тіла як змінюваного конструкту.

Проте саме XIX ст. стало переломним, адже з розгортанням ідей еволюції, природного добру й еволюції, антропологічних течій зламів віків (екзистенціалізм, німецька неklasична філософія, феноменологія, психоаналіз та архетипна критика) закладається зміна парадигми у розумінні ненормативної тілесності в бік її посиленої медикалізації. На перший план виходить *медична модель*, яка позиціонує дизабіліті як ваду організму, що потребує втручання лікарів. Порушення в ній детермінуються як певна девіація, яка відрізняється від норми і має свої негативні наслідки. Погіршення функціонування виступає індикативом фізичної патології, яка сконцентрована в межах конкретного тіла, а подальше виправлення повинне бути спрямоване на корекцію або полегшення стану хворого. Цю модель часто критикують за те, що вона в певній мірі є формою біологічного редукціонізму, який розглядає дизабіліті крізь призму індивідуальної проблеми, а не як результату впливу суспільства. Це не дивно, адже класичне визначення медичної моделі оперує такими термінами як хвороба, що в свою чергу є першопричиною порушення (втрата або аномальність психологічної, фізіологічної або анатомічної структури чи функції), дизабіліті (обмеження або відсутність внаслідок дефекту здатності здійснювати діяльність у межах, які вважаються звичними для людини) та гандикапу (недолік для конкретного індивіда, в результаті дефекту або інвалідності, яка обмежує виконання ним ролі, що є нормальною в залежності від віку, статі, соціального і культурного чинників для цієї особи) [13, с. 26-31]. Більш ніж столітнє панування такого підходу призвело до фокусування на фізично-психологічній неспроможності тілесних Інших, що послужило поштовхом до їх маргіналізації з боку здорової більшості у формі прийнятих законодавчих, політичних та вузькоспеціалізованих інституційних обмежувальних рішень. Довершеної антигуманної практики медична модель набула в утворених на початку XX ст. тоталітарних державах – країнах Осі та Радянському Союзі. На протигагу бездушній практиці сепарації, західні держави стали на тернистий шлях інклюзії осіб з особливими потребами у всі суспільні інституції. На вільній і демокра-

тичній основі у другій половині XX – початку XXI ст. появилось чимало філософських і літературознавчих теоретико-методологічних підходів у потрактуванні дизабіліті.

Значний внесок у розуміння парадигм психічних розладів, хитросплетінь у стосунках триади пацієнт – лікар – лікарня зробив французький мислитель Мішель Фуко. У працях «Психічна хвороба і особистість» (1954 р.), «Історія безумства в класичну епоху» (1961 р.) та «Народження клініки» (1963 р.) представлений масштабний зріз побутування божевілья як багатогранного феномена у хронологічних межах XVII – початку XX ст. на численних прикладах медичних трактатів, законодавчих актів, видатних постатей, художньо-літературних образів і тодішніх упереджень простолюду.

Слабоумство, істерія, іпохондрія, меланхолія, творча геніальність є тими основними конотаційними відтінками денотату безумства, які прагне розкрити автор. Божевільний пориває з елементарною, початковою реальністю, що призводить його до примітивних бажань та найпростіших поведінкових механізмів. Такий базовий стан стає різновидом часово-соціального і психологічно-органічного дитинства. Для філософа безумство тісно переплітається із цивілізаційним дискомфортом як наслідком відмирання устоїв кожної окремої епохи. Воно є позатемпоральним проявом людини, адже впливає не так на час, як на простір, і показує, де людська свобода поглинається тілесною детермінованістю. Божевілья, на відміну від інших захворювань, є певною безпричинною істиною, що оголює первинно закритий темний світ внутрішніх схильностей, страждань, насильства і збочень. Занурюючись у її глибини, людина цілковито поглинається своєю правдою, що водночас приводить до розриву з об'єктивною дійсністю. Унаявлюється бездонна прірва, яка, надаючи індивідуальній свободі весь її сенс, трансформується у найпотворніший стан злоби. Психічно відмінні, які постійно сковані потужними пристрастями, бурхливими бажаннями й образами набувають статусу неосудного, адже нездатні нести за себе відповідальність. Ключ до вилікування лежить за межею їх особистостей – в розумі Іншого та створених ним обмежувальних установ [7, с. 602-608]. Філософ, аналізуючи співвідношення творчості та божевілья, наголошував, що останнє існує лише як кінцева

мить першого. Має місце постійне витіснення одного іншим, що зрештою приводить до перемоги одного. Прикладами цього є звершення Фрідріха Ніцше, Ван Гога чи Атонена Арто [7, с. 628]. У наступних розвідках-лекціях – «Психіатрична влада» (1973-1974 рр.), «Ненормальні» (1974-1975 рр.) і «Треба захищати суспільство» (1975-1976 рр.) мислитель принагідно фокусувався на ставленні до людей з дизабіліті в межах концепції біополітики, діяльності лікарень, лікарів-психіатрів і юристів як гвинтиків інституційно-владних організацій й констатував розмиття полів норми і порушення, предметних меж мейнстріму та маргінесу.

Структуралістський та постструктуралістський підходи Мішеля Фуко, надмірна концентрація на медичних факторах тілесної Інакшості та негативна передісторія ролі держави сприяли виникненню більш універсальної *соціальної моделі* дизабіліті. Процес інтенсифікувався як реакція на розгортання конфліктів у Кореї та В'єтнамі, апартеїду в Південній Африці. Прослідковувалась взаємна екстраполяція образів скаліченого солдата чи цивільного та розшматованої тілесності багатьох країн. Відбувається відхід від замкненого індивідуально-центричного бачення і початок розуміння дизабіліті вже не як вузько персональної проблеми, а як такої, що породжена суспільством. Саме навколишнє середовище, облаштоване під потреби людей з нормальною тілесністю, стає тим чинником, який стигматизує тілесних Інших. Ця модель виникає наприкінці 60-х років минулого століття в середовищі британських учених Пола Ханта, Віка Фінкелстайна і Майка Олівера. Вони піддавали гострій критиці попереднє бачення, згідно якого людина із особливими потребами була обмеженою власною вадою та піддавалася цькуванню і дискримінації. Відбулось зміщення акцентів у бік суспільства, а відтак дизабіліті – це ззовні обумовлена надбудова. Нова парадигма передбачала фундаментальний перехід від фокусування на психічно-тілесних чи інтелектуальних відмінностях певних верств населення до способів, у які матеріально-фізичний простір та соціальне оточення накладають обмеження на ці категорії людей [13, с. 35-36; 4, с. 31-32].

Вчений Том Шекспір указує на антиномічний характер такого мислення, адже хвороба (disease) чи порушення (impairment) має приватно-індивідуальний, а дизабіліті (disability)

– структурно-публічний характер за аналогією із феміністичним розрізненням біологічної статі та гендеру як культурно-історичного феномена, а не сталої та універсальної даності. Констатується чіткий водорозділ між пригнічуваною хворою меншістю та «гнобителями» – здоровою більшістю. Розрізнення помітне навіть на мовно-термінологічному рівні, адже послідовники соціальної моделі вважали коректним застосування поняття люди дизабіліті або інваліди (disabled people) на противагу ліберальному загальнозживаному – люди з дизабіліті (people with disabilities). Не дивно, що медичні проєкції стають реакційними та в більшості заперечуються [15, с. 214-216]. Поглянувши на проблему під іншим кутом зору, очима самих знедолених, їхні революційні напрацювання були каталізатором позитивних змін у Західному світі. Подальші кроки активістів та дослідників уможливили створення інклюзивного підходу до дизабіліті й розширення числа його моделей – реабілітаційної, економічної, культурної, правозахисної та інших [4, с. 28-33]. Сама ж соціальна модель почала активно застосовуватись різними гуманітарними дисциплінами, зокрема і українським літературознавством [5].

Доповнює британське бачення американський дискурс дизабіліті 70-х – 80-х років ХХ ст., який представлений працями «Хвороба як метафора» (1978 р.) і «СНІД та його метафори» (1989 р.) авторства Сьюзен Зонтаг. Захворювання для дослідниці є обтяжливим громадянством, адже всі ми є мешканцями як царства хворих, так і царства здорових. Літературного критика цікавить не фізичний прояв конкретного порушення, а болісні фантазії чуттєво-емоційної сфери та усталені стереотипні формації окремого національного характеру. У першій розвідці вона торкається болючих напастей – туберкульозу і раку. З плином часу вони обросли численними спекуляціями, домислами та упередженнями, відбулась глибинна міфологізація та надлишкова метафоризація, розвінчати які мала на меті письменниця. Недужих часто окутували ореолом незнання, оскільки вважалося, що їхній діагноз міг завдати непоправної шкоди. «Благе невідання» було більш поширене в Європі, ніж США. Викривлене піклування про невиліковних, засноване на думці, що найкращою рисою смерті виступає її несподіваність, є помилковим. Першопричиною такого ставлен-

ня з боку більшості є первинні означувані слова раку як гидкого, зловісного, непристойного явища [3, с. 5-9]. Спираючись на приклади із життя, історію художньої літератури і наукових досягнень, Сьюзен Зонтаг на контрастному порівнянні сухот і раку, виділяє пов'язані з ними конструкти. На ранній стадії – це інструменти Божого гніву, надприродні кари, демонічні одержимості, а у XIX ст. – ізоляційне відсторонення, умиротворення, дурман, богемна романтизація, навіяна мотивами подорожі, а згодом – психологізація, сублимований спиритизм і кримінальна поведінка. У XX ст. на перші ролі виходять економічні, військові і політичні метафори. Рак асоціюється з незрозумілим, аномальним і нерегульованим зростанням, а туберкульоз із занепадом сил, спустошенням і виснаженням. Хворим постійно говорять про боротьбу, оскільки недуги є колонізаторами чи агресивними завойовниками, тіло – театром бойових дій, а терапія – активною обороною. Часто впродовж історії тілесні вади застосовували в політичних цілях з метою приниження опонентів, відтак дискурс дизабіліті стає предметом маніпуляцій влади чи опозиції [3, с. 10-80]. Такими ж асоціаціями наділений СНІД – з одного боку це «військова інвазія» подібно раку, з іншого – забруднена зараза, споріднена із сифілісом. Образ носія ВІЛ є напрочуд віктимізований та огорнений суспільним несприйняттям і параноєю. Він оголює його ідентичність та орієнтацію, етнічної чи сексуальної природи. Має місце об'єднання і маргіналізація цих груп з боку суспільства через непристойну поведінку і девіантне статеве життя, засноване на нестриманості і збоченні. Відтак СНІД оповився фобіями через набуття ним масштабів всесвітньої епідемії. [3, с. 81-162]. Сьюзен Зонтаг відчайдушно протистоїть традиції відлучення, надмірній мілітаризації і політизації, системі стигматизації та алієнації людей з ненормативною тілесністю, протиставляючи

їй новаторський підхід прийняття, відмови від стереотипів культури й насильницького і споживацького суспільного розвитку.

На межі тисячоліть студії дизабіліті набули нового поліфонічного звучання. Використовуючи теоретичні напрацювання минулих століть, приймаючи, синтезуючи чи заперечуючи їх, в 2000-х роках постає новітнє прочитання дизабіліті, виражене в появі численних концепцій – кінця норми і дисмодернізму Леннарда Дж. Девіса [15], поєднання ненормативної тілесності та квір-досліджень у кріп-теорії Роберта МакРуера [11], естетичної нервовості або неспокою Ато Квайсона [12], теорії дизабіліті Тобіна Зібера [14], наративного протезу Девіда Мітчелла і Шарон Снайдер [15], дотик дизабіліті та екологічних гуманітарних наук сприяв появі еко-кріп теорії [9], постколоніальних прочитань дизабіліті Клер Баркер [8], а відтак міждисциплінарного підходу Дана Гудлі [10] й інших.

Висновок. Частково окресливши домінуючі парадигми дизабіліті другої половини XX – початку XXI ст., можемо констатувати полівалентну природу цього поняття. Пошук вузько-спеціалізованого або універсального визначення чи вирішення досліджуваної проблеми стає непродуктивним. Доцільним є акцентування на синергетичному підході з опертям на термінологічний базис низки академічних дисциплін. Рух у такому напрямку уможливить краще розуміння та сприйняття тілесних Інших, закріпить інклюзивне й гуманне ставлення до хворої меншості. Ми спостерігаємо значний інтерес з боку вітчизняних науковців до проєкцій тіла в історико-культурній та сучасних перспективах, а відтак здобутки трансатлантичних студій дизабіліті сприятиме методологічному збагаченню українського літературознавства. Переконані у необхідності подальшого студіювання проявів ненормативної тілесності в контексті метаатропологічного гуманітарного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бандровська Ольга. Модернізм між минулим і майбутнім : антропологічний дискурс англійського роману / Ольга Бандровська. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
2. Гундорова Тамара. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2012. – 548 с.
3. Зонтаг Сьюзен. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / Сьюзен Зонтаг ; з англ. пер. Т. Бойко – К. : Вид-во Жупанського, 2012. – 162 с.
4. Інвалідність та суспільство : навч. посіб. / Л. Байда, О. Красюкова-Енс, С. Буров [та ін.]. – Київ : Київ. ун-т, 2011. – 185 с.

5. Свєрбілова Тєтяна. Мотив подорожі в сучасному синєма-тєксті в світлі соціальної моделі дизабілітї (ненормативної тілесності) / Тєтяна Свєрбілова // Сучасні літературознавчі студії. – 2015. – Вип. 12. – С. 488-505.
6. Суковата Вікторія. Теорія «дизабілітї» та конструкції інвалідності в масовій культурі / Вікторія Суковата // Соціологія : теорія, методи, маркетинг. – 2012. – № 1. – С. 84-98.
7. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с фр. И.К. Стаф. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 698 с.
8. Barker Clare. Postcolonial Fiction and Disability : Exceptional Children, Metaphor and Materiality / Clare Barker. – London : Palgrave Macmillan UK, 2012. – 256 p.
9. Disability Studies and the Environmental Humanities : Toward an Eco-Crip Theory / Edited by Sarah Jaquette Ray and Jay Sibara ; foreword by Stacy Alaimo. – Lincoln : University of Nebraska Press , 2017. – 684 p.
10. Goodley Dan. Disability Studies : An Interdisciplinary Introduction / Dan Goodley. – London : SAGE Publications Ltd., 2011. – 232 p.
11. McRuer Robert. Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability / Robert McRuer. – New York and London : New York University Press, 2006. – 283 p.
12. Quayson Ato. Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation / Ato Quayson. – New York : Columbia University Press, 2007. – 264 p.
13. Scoping models and theories of disability / Karl Atkin, Maria Berghs, Hilary Graham, Chris Hatton, Carol Thomas // Public health research, 2016. – Vol. 4 – № 8. – P. 23-40.
14. Siebers Tobin. Anthony Disability Theory (Corporealities: Discourses Of Disability) / Tobin Anthony Siebers. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 2008. – 238 p.
15. The Disability Studies Reader / Edited by Lennard J. Davis : Fourth Edition. – New York and London : Routledge, 2013. – 578 p.

REFERENCES

1. Bandrovs'ka Ol'ha. *Modernizm mizh mynulym i maibutnim : antropolohichniy dyskurs anhlis'koho romanu* [Modernism between the past and the future: the anthropological discourse of the English novel]. L'viv : LNU imeni Ivana Franka, 2014, 444 p. (in Ukrainian).
2. Hundorova Tamara. *Tranzytna kul'tura. Symptomy postkolonial'noi travmy: esei* [Transit culture. Symptoms of Postcolonial Injury: Essays]. K. : Hranit, 2012, 548 p. (in Ukrainian).
3. Sontag Susan. *Khvoroba iak metafora. SNID ta ioho metafory* [Illness as a metaphor. AIDS and its metaphors] / z anhl. per. T. Boiko. K. : Vyd-vo Zhupans'koho, 2012, 162 p. (in Ukrainian).
4. *Invalidnist' ta suspil'stvo : navch. posib.* [Invalidity and Society] / L. Baida, O. Krasiukova-Ens, S. Burov [ta in.]. Kyiv : Kyiv. un-t, 2011, 185 p. (in Ukrainian).
5. Sverbilova Tetiana. *Motyv podorozhi v suchasnomu synema-teksti v svetli social'noi modeli dyzabilyti (nenormatyvnoi tilesnosti)* [The travel motive in modern cinema-text in the light of social disability model (non-normative body)]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, 2015, Vyp. 12, P. 488-505. (in Ukrainian).
6. Sukovata Viktoriia. *Teoriia «dyzabilyti» ta konstrukcii invalidnosti v masovii kul'turi* [The theory of «disability» and the designs of invalidity in mass culture]. *Sociolohiia : teoriia, metody, marketynh*, 2012, № 1, P. 84-98. (in Ukrainian).
7. Foucault Michel. *Istorija bezumija v klassicheskiju jepohu* [A History of Insanity in the Age of Reason] / per. s fr. I.K. Staf. M. : AST: AST MOSKVA, 2010, 698 p. (in Russian).
8. Barker Clare. *Postcolonial Fiction and Disability : Exceptional Children, Metaphor and Materiality*. London : Palgrave Macmillan UK, 2012, 256 p.
9. *Disability Studies and the Environmental Humanities : Toward an Eco-Crip Theory* / Edited by Sarah Jaquette Ray and Jay Sibara ; foreword by Stacy Alaimo. Lincoln : University of Nebraska Press , 2017, 684 p.
10. Goodley Dan. *Disability Studies : An Interdisciplinary Introduction*. London : SAGE Publications Ltd., 2011, 232 p.
11. McRuer Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York and London : New York University Press, 2006, 283 p.
12. Quayson Ato. *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. New York : Columbia University Press, 2007, 264 p.
13. Scoping models and theories of disability / Karl Atkin, Maria Berghs, Hilary Graham, Chris Hatton, Carol Thomas. *Public health research*, 2016, Vol. 4, № 8, P. 23-40.
14. Siebers Tobin. *Anthony Disability Theory (Corporealities: Discourses Of Disability)*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2008, 238 p.
15. *The Disability Studies Reader* / Edited by Lennard J. Davis : Fourth Edition. New York and London : Routledge, 2013, 578 p.

THE FORMATION AND THE DEVELOPMENT OF DISABILITY STUDIES IN THE SECOND HALF OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

Nazar Malaniy

orcid.id 0000-0002-9302-6212

tg67@ukr.net

Candidate of Philological Sciences (Ph. D.), Doctoral Candidate
Department of Germanic Languages and Foreign Literature
Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University

Abstract. *The article presents generalized theoretical and methodological developments in the field of non-normative corporeality, namely, its integral part – disability studies. The terminology system of this budding academic discipline is outlined through the prism of humanitarian knowledge and the possibility of its implementation in the newest Ukrainian literary criticism. Consequently, the purpose of this article is the analysis of the genesis of disability studies in the European and North American English-speaking spaces in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries. The medical and social models of the perception of the sick Other from the historical and modern perspectives are systematized. The constructs of madness in the works by Michel Foucault, as well as the metaphors and myths of cancer, tuberculosis and AIDS in the works by Susan Sontag, are analyzed. The main concepts of disability worked out by European and North American scholars of the early 21st century are mentioned. As a result, we can state the polyvalent nature of this concept. Highly specialized and universal definition or solution to the investigated problem is considered to be unproductive. Instead, it is advisable to use the synergetic approach. We emphasize the importance of further study of this multi-aspect phenomenon for the national scholarship due to obvious cultural, political, and social realities.*

Key words: *disability studies, medical model, social model, non-normative corporeality, Michel Foucault, Susan Sontag.*

УДК 821.111-1.09 (73)'06:784.011.26

ЖІНОЧЕ ПЕРЕПРОЧИТАННЯ АМЕРИКАНСЬКОГО МІФУ: ТОРІ ЕЙМОС ТА ЇЇ КОНЦЕПТУАЛЬНА РОБОТА ТІЛЕСНОГО

Матасова Юліана Ревівна

ju.matasova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>

кандидат філологічних наук, доцент

кафедри зарубіжної літератури

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті розглядається специфіка жіночої рецентрації американського міфу у творчості Торі Еймос, американської авторки-виконавиці кінця ХХ-початку ХХІ століття. Авторська суб'єкт-позиція забезпечує Еймос можливість концептуалізації жіночого досвіду, зокрема й тілесного. Тілесне стає концептуальним інструментом, використовуваним для реалізації критичної аналітики майстер-нарративів та деколонізації жіночого. Важливості для Еймос набувають індивідуально-універсальний християнський мотив та історична доля американських індіанців – а саме, спотвореність або ж «витертість» цих складових американського міфу. Лірична героїня Еймос перебирає на себе головний мученицький образ християнського міфу через іронічну легітимацію мізогінно сконструйованої жіночої провини, мислить Бога у термінах токсичної та вразливої маскулінності, подає жіночу версію причастя як пристрасного любовного акту. Звертаючись до історії Америки, авторка-виконавиця залучає до оповідання голоси американських індіанок: вона отілеснює їх, загублених, у вимірі природного, а також у питомих тілесних жіночих ритуалах збереження пам'яті, що уособлюють жіночу солідарність. Оповідаючи долю Америки як жіночу долю, Еймос витворює таке пере-прочитання американського міфу, яке, замість продукування нового «непохитного» нарративу, наполягає на багатоголосності.

Ключові слова: Торі Еймос, американська історія, тілесність як концептуальний інструмент.

*My fear is greater than my faith
But I walk the missionary way*

Tori Amos, "Suede"

Постановка проблеми. Американська авторка-виконавиця Торі Еймос (нар. 1963 року у Північній Кароліні, США) є однією з найяскравіших представниць американського альтернативного канону. Останній активно розвивається й складається у 1990-х роках – коли, значною мірою завдяки діяльності мистецько-культурного феміністичного руху Riot grrrl, жіноча присутність в американській популярній культурі стає усе більш відчутною.

Засадничим для формування стратегій неконвенційної музичної, поетичної та сценічної творчості Еймос став її статус авторки-виконавиці – така суб'єкт-позиція від початку її творчого шляху передбачала, що Еймос не лише виконувала, а й створювала власний матеріал, будучи авторкою музики та текстів до власних пісень. Очевидно,

це забезпечило ширші можливості щодо запри-явлення власного, і загалом жіночого, голосу (у тому числі буквально, позаяк йдеться про співачку), а також визначило розгортання її художніх стратегій як концептуальних, увиразнивши інтелектуальність творчості авторки-виконавиці. Авторська (конвенційно трактована як чоловіча) суб'єкт-позиція вивела Еймос на територію концептуалізації (конвенційно марковану як чоловічу). Концептуалізуючи жіночий досвід, у тому числі тілесний, Еймос запропонувала масштабний проект критичної аналітики, здійснюваний у царині популярної музики.

Мета. На прикладі творчості Торі Еймос студія покликана вивчити, яким чином концептуалізація тіла як інструменту спрацьовує у широкому проекті деколонізації жіночого, та в

який спосіб повсякчас наявна робота тілесного допомагає рецентрувати американський міф – один з головних предметів творчої аналітичної уваги авторки-виконавиці. У цьому контексті завданням розвідки є аналіз специфіки жіночого голосу, який оповідає історію Америки як жіночу долю, та його потенції до не-ієрархічного сполучення в подібному оповіданні приватно жіночого зі спільно жіночим, національним, світовим.

Актуальність студії обумовлена невивченістю доробку Торі Еймос у вітчизняній гуманітаристиці. Окрім того, критична увага розвідки спрямована на «непевний» предмет вивчення – творчий продукт, народжений у сфері популярної культури; «непевний» з точки зору традиційної академічної гуманітаристики з її доволі жорсткими дисциплінарними межами. Збірка, в яку вміщено студію, є прикладом прогресивного мультидисциплінарного зрушення, якого потребують вітчизняні гуманітарні студії.

Виклад основного матеріалу. “Women musicians who make it are almost always singers <...>”, – зазначали Анджела МакРоббі та Саймон Фріт у розвідці 1978 року “Rock and Sexuality” [14, с. 43]. За підрахунками часопису *Rolling Stone*, у період з 1950-х по 1990-і роки соло-артистки склали лише 10 відсотків від усієї кількості авторів та авторок платівок, що потрапили у категорію «кращих» [Див.: 17, с. 63]. Це означає, що до 1990-х років жінки, за дуже поодинокими виключеннями, переважно були виконавицями написаних чоловіками-авторами пісень, могли бути солістками поп-ансамблів, але не уявлялися самостійними авторками-виконавицями, очільницями рок-гуртів або ж продюсерками власної музики. Упродовж тривалого часу сфера жіночого у популярній музиці тлумачилася у термінах сконструйованості та штучності, а загалом асоціювалася із поза- або ж неінтелектуальною роботою, тоді як сферу чоловічого часто мислили у пов’язаності із (контркультурною) рок-традицією – позначеною автентичністю та концептуальністю. Важливою у цьому контексті є думка, що історію року узагалі можна розглядати як історію західної маскулітності [19, с. 351]. Саме 1990-і роки стали часом з’яви генерації авторок-виконавиць, які, наполягаючи на *авторській* позиції, означили свою творчу роботу як інтелектуальну та концептуальну, тим самим відкинувши обмеження індустрії, у якій жінкам переважно відводилася інша роль.

Цю генерацію, до якої належить і Торі Еймос, дослідники назвали «підривною», наголошуючи на обраному авторками-виконавицями творчому методі, який розсував «прийнятні» межі жіночої музичної діяльності як соціокультурно, так і власне музично [12, с. xi–xii]. Пишучи власні пісні й вирішуючи, якими будуть їхні стратегії перформативності, авторки-виконавиці (Трейсі Чепмен, Аланіс Моріссетт, Кортні Лав, Кім Гордон, Кім Діл, Ліз Фейр, Фіона Епл та ін.) перевизначали приписовість, за якою втілення автентичного (романтичного) досвіду особистості / індивідуальності на сцені було чоловічою прерогативою, натомість жіночою – виконання переважно розважальної, наперед визначеної ролі.

Тексти (ліричні, музичні, візуальні), повсякчас засновані на розмаїтому інтимному досвіді проживання, ставали інструментом з деконструкції чоловічої монополії на автентичність. Фактично, це було продукування (феміністичного) знання, яке, за Елізабет Грос, власне й спирається на досвід проживання, котрий стає важливим критерієм валідності будь-якого теоретизування [15, с. 94].

З огляду на багатомірове потрактування жіночого у західній традиції у термінах тілесного, одним з найважливіших творчих та політичних інструментів опору, що їх задіює генерація музиканток 1990-х років, стає тілесність. Якщо зазвичай для поп-виконавиці об’єктивоване тіло було інструментом підсилення уваги слухача (а радше спостерігача), авторки-виконавиці суб’єктивують тілесність, роблячи тіло текстом перформансу (як це визначає Жаклін Ворвік, говорячи про представниць руху Riot grrrl [18, с. 311]). Авторки-виконавиці беруться за студії тілесності: це означає їхню увагу до проблеми статевої різниці, а також їхнє розуміння сексуальності як такої, що «просочується <...> у сфери, які на позір не є властиво приналежними сексуальності» [15, с. viii]. Елізабет Грос називає тіло союзником статевої різниці, й наголошує, що саме воно допомагає виявити приховане «вितिрання» жінок, проблематизувати універсалізуючі позиції щодо людського, опираючись дуалізму [15, с. ix–xx]. Жінки-авторки практично втілюють феміністичні теоретизування, виконуючи інтелектуальну та концептуальну роботу.

Слід зауважити, що часто прочитувана як «сповідальна» (або ж, самотерапевтична), творча стратегія Торі Еймос потребує значно глибшого

потракування. Зокрема, Меліс Ляфранс вважає, що подібні редуруючі тлумачення негують можливість зв'язку між пригнобленням однієї жінки та системним пригнобленням усіх жінок, й до того ж, «ігнорують соціальний контекст, з якого постав <...> досвід» авторки-виконавиці [12, с. 64]. Справді, історії, що їх музично оповідає Еймос, радше існують у вимірі, класично означеному Елен Сіксу: «<...> в жінці приватна історія сполучається з історією всього жіноцтва, з національною та зі світовою історією» [13, с. 882].

До прикладу, персональний досвід згвалтування, описаний Еймос у пісні “Me and a Gun” з першого альбому *Little Earthquakes* (1992), пізніше транскрибується у досвід «згвалтування» Америки (який знаходить своє відображення в альбомах *Scarlet's Walk*, 2002, *American Doll Posse*, 2007), або «згвалтування» Америки й цілого світу (альбом *Native Invader*, 2017). Цей же досвід відлунує спільним травматичним досвідом субальтерна – у цьому випадку, жінки (альбоми *Under the Pink*, 1994, *Boys for Pele*, 1996 та ін.).

Властиво, маючи за початкову сходинку приватне, Еймос йде до спільно жіночого, (позірно) спільно національного, людського. Жіноче розгортається для Еймос багатовимірно: через творчо осмислений досвід стигматизованої підліткової дівочої сексуальності й жіночої тілесності, патріархатно позначених любовних стосунків, конвенційно прочитаних жіночих ролей у сім'ї та соціумі, зрештою, досвід жіночого дорослішання та старіння.

Жіноче ніколи не лишається для Еймос у сфері приватного: натомість, воно майже завжди субверсивно «виламується» зі, здавалось би, застиглої, непорушної мозаїки важливого для неї міфу Америки. Саме американський міф стає для авторки-виконавиці постійно присутнім предметом всеохопного вивчення, і його аналіз вона провадить за поданою вище формулою Сіксу.

Народившись у сім'ї методистського священника та маючи етнічне коріння племен Східних Черокі (про що вона сама засвідчує у книзі *Tori Amos: Piece by Piece* [11, с. 17–56]), Еймос всотувала як пуританський дискурс, так і «мовчазну» історію Америки. На тлі подібного поєднання (релігійно та історично насаженого) розгортається її авторське перепрочитання міфу Америки, з його специфічними пуританською, просвітницькою та романтичною формантами [Див.: 2, с. 13–32; 4, с. 4–37].

Як уже зауважувалося поза межами цієї розвідки, творча стратегія Еймос, у тому числі й щодо перепрочитання американського міфу, є радше трансгресивною, аніж прямолінійно заперечною [3, с. 82–83]. Важливо, що декодуючи офіційний наратив, авторка-виконавиця задіює пуританську текстоцентричність та алегоричність, інтроспективну зосередженість та ситуацію нескінченної самоідентифікації (так ці пуританські настанови визначають Т. Денисова та Т. Михед [2, с. 18; 4, с. 10–12]), а також просвітницьку центрованість на особистості й специфічну американську романтичну індивідуалізацію. Великою мірою Еймос послуговується тією стратегією інтерпретації, яку Гаролд Блум, аналізуючи творчі прозріння Емерсона, називає американською: замість децентрації – рецентрація, а разом з тим, пошанування натхненного голосу вище за письмо [1, с. 176]. У випадку з Еймос така рецентрація є жіночою, здійснюваною з раніше не врахованої позиції: промовляння мовчазного стає надважливою жіночою дією, а голос, особливо з огляду на специфіку творчості Еймос, стає надважливим інструментом забезпечення дії. Саме нечутний раніше жіночий голос визначає, що, користаючись зі стратегій своїх попередників – пуритан, просвітників, трансценденталістів, загалом білих чоловіків-протестантів, які власне й формували американський міф, отже, нібито діючи за вказівками батька-проповідника – Еймос водночас іронічно піддає сумніву непохитність їхньої «побудови». Вочевидь, ефективною роботою з розхитування у Еймос стає тілесна робота – поза багатючими візуальним та музичним шарами всеохопної «мови» Еймос (що реалізуються у відеокліпах, виступах, та у специфічній «домінантній» манері гри на роялі [3, с. 85]), тілесне повсякчас присутнє й у ліричному шарі, який опиняється у нашому фокусі в подальшому викладі.

Звернімося до одного з найвідоміших текстів з доробку Еймос – пісні “Crucify” з першого альбому *Little Earthquakes* (тут і далі авторське оформлення текстів подається за альбомними видруківками):

“<...> I've been raising up my hands drive another nail in just what GOD needs one more victim <...> I gotta have my suffering so that I can have my cross <...> I've been raising up my hands drive another nail in got enough GUILT to start my own religion <...>” [7].

Нараторка подає потужний саркастичний коментар щодо опресивності християнства як інституту білої протестантської Америки, а також його мізогінності: її жіночої провини, виявляється, цілком достатньо, аби зайняти місце головного мученика. Отже, авторка апропріює мученицьку «належність» самопожертви, й іронічно доводить жіночу легітимність у відповідній ролі. Важливим для неї стає саме отілеснений образ мученика/мучениці.

Із самого початку демонструючи пильну увагу до християнського елементу американського міфу, Еймос зберігає цю домінанту упродовж подальшої творчості. У альбомі 1994 року *Under the Pink* з'являється трек "Iceicle", в якому нараторка довірчо говорить з Ісусом про дівочу мастурбацію, прирівнюючи отримувану заборонену насолоду до його духовної та фізичної присутності:

"<...> And when they say take of his body / I think I'll take from mine instead / Getting off, getting off / while they're all downstairs / Singing prayers sing away / He's in my pumpkin pj's / Lay your book on my chest / Feel the word / feel the word / Feel the word / feel the word / Feel it <...>" [10].

У тому ж альбомі вміщено один із засадничих текстів Еймос – "God". У ньому організуюча майстер-нарратив постать представлена через втілення токсичної маскулінності, яка заперечує маскуліну вразливість: у вигляді чоловіка, якому не вижити без жіночого догляду, та який цього не визнає та знецінює жіночу присутність як небезпечне свідство своєї безпорадності:

"God sometimes you just don't come through / Do you need a woman to look after you / God sometimes you just don't come through / <...> Will you even tell her if you decide to make the sky fall / Will you even tell her if you decide to make the sky" [10].

Цікаво, що виданий в США сингл "God" містив ще й рімейк традиційної пісні штату Канзас "Home on the Range", оповіданий у версії Еймос із залученням голосу молоді Черокі: вона, пройшовши «дорогою сліз», мусить полишити рідні місця у висліді прийнятого президентом Джексонном «Закону про виселення індіанців» (1830 рік) [Див. студію ліричного шару цього тексту: 16, с. 141–143]. Саме у такий спосіб Еймос і надалі працює на паралельне прочитання у міфі Америки індивідуально-універсального християнського мотиву та історичної долі американських індіанців.

У альбомі *Boys for Pele* (1996) у треку "Father Lucifer" маємо «одомашнення» / «отілеснення» постаті Люцифера, іронічну гуманізацію цього притлумленого голосу, демонізованого майстер-нарративом:

"Father Lucifer / how're the Lizzies? / how's your Jesus Christ's been hanging? <...>" [6].

У пісні "Body and Soul" зі знакового альбому 2007 року *American Doll Posse* Еймос пропонує власну версію «причастя», що заперечує насильницький розподіл тіла й душі, а подекуди постає як пристрасний, очищувальний сакральний акт любові, керований священнослужителькою – він має силу розвінчати патріархатно позначену дуалістичність. Відлунюючи мотивами, що уперше з'явилися у "Crucify", цей текст розгортає ту опцію «власної релігії», про яку раніше йшлося лише в іронічному річищі:

"<...> Lay your law down on me, love / <...> In my temple, boy, be warned / Violence doesn't have a home / But ecstasy / That's as pure as a woman's gold / <...> I'll save you from that Sunday sermon / Boy, I think you need a conversion / Body and soul, body and soul <...>" [5].

Надзвичайно важливим для наративу Еймос є образ Марії Магдалини, прочитаний апокрифічно – як постать Апостолки, витертої з історії нареченої Христа, його рівноправної партнерки ("Mary", 1992, "Past the Mission, 1994, "Talula, 1996, "Lust", 1999, "Mrs. Jesus", 2002, "Marys of the Sea", 2005 та ін.). Знаковим при цьому є засадниче для авторки-виконавиці потлумачення образу Христа як фемініста: "Jesus was a feminist, dear", – таку неочікувану тезу почула від матері 19-річна Торі Еймос [11, с. 58]. Великою мірою, якщо провести паралелі, Еймос продовжує традицію Волта Вітмена, якого Гаролд Блум означив як поета американської релігії [1, с. 314].

Увага в наративі Еймос зосереджена й на узвичаєній, «непохитній» історії Америки. Це засвідчує, зокрема, її творча реакція на трагічні події 9/11 – альбом *Scarlet's Walk* 2002 року (реакцією ж на потрясіння у зв'язку із перемогою на президентських виборах Дональда Трампа стає платівка 2017 року *Native Invader*).

Scarlet's Walk організовано як довгу й ретельно виписану road trip ліричної героїні Скарлет Америкую, від кордону з Мексикою до Нью-Йорку: очевидно, що будь-яка із локацій насичена неймовірною кількістю досвідів травми. Зрозуміло також, що це подорож фізичним та концептуаль-

ним простором, а також внутрішнє споглядання, яке народжує чи не романне полотно, оповідане у піснях. Скарлет – це водночас і сама Америка, яка зустрічається із собою на східному та західному узбережжях, на «дорозі сліз», у вірджинському Джеймстауні, зустрічається із собою у щасливі та трагічні моменти, у різний час свого поставання (подекуди Еймос говорить про різні архетипні віки Америки як жінки: колись вона підліток, колись мудра стара, колись сповнена еротизму молода жінка тощо).

Наратив цього концепт-альбому (як і історія Америки, що її намагається переосмислити Еймос), з одного боку, розгортається позірно лінійно та горизонтально, з іншого – лабіринтно заплутується. Разом із основним диском було випущено додаткову платівку під назвою *Scarlet's Hidden Treasures* – як усвідомлення того, що попри будь-яке промовляння, «мовчазна» історія завжди залишається. До релізу були долучено мапу подорожі Скарлет, полароїдні світлини, а впродовж туру на підтримку платівки працював інтерактивний сайт *Scarlet's Web*. Останній містив поточні новини туру, треки, які не увійшли до основної платівки, а також блог Скарлет, який слугував своєрідним коментарем до основного наративу платівки (*Scarlet's Walk bio*). Усі сліди функціонування сайту було виторто опісля завершення туру.

Скарлет, за волею авторки, знову й знову знаходить себе у роздумах про Америку – про білих чоловіків-протестантів та їхню елімінацію жіночого з християнського міфу (“Mrs. Jesus”), про права «вільних» поселенців та безправ’я корінного населення (“Wampum Prayer,” “Virginia”), про буремні стосунки Америки зі світом (“I Can’t See New York”). Скарлет промовляє: “Can someone help me / I think that I’m lost here / Lost in a place called America” [9]. На шляху вона акумулює історії, що, сплітаючись у «павутиння Скарлет», являють складну суперечливу історію: її «розплутування» має метою не розподіл на праведників та грішників, а утвердження багатоголосності.

Цей жіночий шлях дорівнює погляду на долю Америки як на долю жінки. У своїй невимовній складності й трагічності це зрештою звичайна й звична жіноча доля, а тому, виявляється, «розплутати» павутиння – примиритися з собою та зі світом – можна лише жіночими інструментами та зусиллями, у тому числі визнаючи незаперчува-

ну важливість тілесного / природного, визнаючи неспроможність дуалістичного погляду.

Приміром, у треці “Virginia” перед нами здавалось би традиційний для американського міфу образ незайманої землі, що радо чекає на поселенців-пуритан, які створять тут царство Боже. Скарлет же співає про Вірджинію як про наївну й незайману, сповнену любові та довіри до «білого брата» індіанську дівчину, яка зовсім не свідомо своїх потужних природних сил. Вона їх не пізнає, адже, незахищена, віддає себе без останку, «прикриває» його своїм тілом: “<...> she’ll lay down her Body / covering him all the same / oh Virginia / you can’t remember your name” [9].

Занапащена, позбавлена пам’яті про себе, Вірджинія – як і всі голоси, що, здавалось, назавжди замовкли, «відроджується»: у пісні “Tombigbee” Еймос знову звертається до подій 1830 року. Річка Томбігбі (що тече у штатах Міссісіпі та Алабама) – це водночас жінка, персоніфікована сутність та людська історія, й усесильна природа та провіденційна історія. До цієї жінки-природи – згвалтованої та понівеченої, але втім вічної – по її досвід звертається Скарлет, апелюючи до тілесного у своїй сутності ритуалу збереження пам’яті: “Tombigbee, Tombigbee / help me hang these bones / gotta hang these bones out to dry <...>” [8]. Скарлет наполягає: цей ритуал, який допомагає примиритися – звична жіноча справа, та впорається з нею лиш та, що пережила, та, що знає, та, що стала жінкою: “<...> if you’re not yet a woman / you got no business playing at this <...>” [8]. Це «зв’язування» крізь покоління, це обернення мовчазних сліз на промовлену історію, на пісню – метафора жіночої солідарності, сили, що може лишатися невидимою, але функціонує як мапа непромовлених та втім потужних, окреслених зв’язків.: “<...> just go man, you go / cause I’m trailing her tears / the ones you won’t hold / just roll me a carpet / roll me a carpet, boy / roll me a carpet from here to Oklahoma <...>” [8].

Зрештою, Скарлет формулює чи не головну тезу, до якої приходиться на шляху Америкою – у вигляді запитання, яке не потребує відповіді. У пісні “Your Cloud” воно через персональний досвід розгортається у вимір універсального: чи розмежування та проведення кордонів може й надалі визначати прочитання Америки, себе як Америки, себе як світу; чи можна стер-

ти травматичний досвід з мапи тіла (людини, землі), чи можна зробити тілесні лінії історії та природи контрольованими, безпечними, комфортними?

“Where the river cross / crosses the lake / Where the words / Jump off my pen / and into your pages / Do you think just like that / You can divide / This / You as yours / Me as mine / to before we were Us <...> / If there is a Horizontal Line / that runs from the MAP / off your body / straight through the Land / shooting up / right through the heart / Will this Horizontal Line / when asked / know how to find / Where you end / where I begin” [9].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блум Г. Західний канон: Книги на тлі епох / Блум Г. – Пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – Київ : Факт, 2007. – 720 с.
2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
3. Матасова Ю. «Промовляти» тіло / «промовляти» тілом: трансгресивні творчі практики американських поеток та авторок-виконавиць / Ю. Матасова // Літературознавчі студії. – 2017. – Вип. 1 (48): 2. – С. 79-92.
4. Михед Т. В. Пуриганська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860 / Т. В. Михед. – Київ : Знання України, 2006. – 344 с.
5. Amos T. *American Doll Posse*. Epic Records, 2007.
6. Amos T. *Boys for Pele*. Atlantic Records, EastWest Records, 1996.
7. Amos T. *Little Earthquakes*. Atlantic Records, EastWest Records, 1992.
8. Amos T. *Scarlet's Hidden Treasures*. Epic Records, 2004.
9. Amos T. *Scarlet's Walk*. Epic Records, 2002.
10. Amos T. *Under the Pink*. Atlantic Records, EastWest Records, 1994.
11. Amos T., Powers A. *Tori Amos: Piece by Piece*. London, Plexus, 2005, 354 p.

REFERENCES

1. Blum Harold. *Zahidnyi Kanon: Knyhy na tli Epokh*. Kyiv, Fakt, 2007, 720 p. (in Ukrainian).
2. Denysova T. N. *Istoriya amerykans'koyi literatury*. Kyiv, Vyd. dim “Kyievo-Mohylians'ka Akademiya”, 2012, 487 p. (in Ukrainian).
3. Matasova Iu. “Promovliaty” tilo / “promovliaty” tilom: transhresyvni tvorchi praktyky

Висновки. Жіноче перепрочитання міфу Америки у версії Торі Еймос розгортається як рецентрація (а не радикальне заперечення) майстер-нарративу завдяки присутності раніше нечутного мовчазного голосу жінки. Важливою стратегією такого критичного переповідання Америки, а також деколонізації жіночого стає використання тілесного як концептуального інструменту. У результаті критичний проект Еймос пропонує можливість не-ієрархічного перепрочитання міфу Америки, у якому, замість нового «непохитного» нарративу, постає втілена багатоголосність.

12. Burns L., Lafrance M. *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*. New York, Routledge, 2002, 255 p.
13. Cixous H. Laugh of the Medusa. *Signs*. 1976, no. 1.4, P. 875-893.
14. Frith S., McRobbie A. Rock and Sexuality. In: Frith S., *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Hampshire, Ashgate, 2007, P. 41–57.
15. Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, 272 p.
16. Matasova Iu. Voicing the ‘Inappropriate’: Creative Strategies in Ukrainian and American Female Singer-Songwriters. In: Fellner A. (Ed.), *(Pop) Cultures on the Move: Transnational Identifications and Cultural Exchange Between East and West*. Saarbrücken, Universaar, 2018, P. 137–150.
17. Mayhew E. Women in Popular Music and the Construction of ‘Authenticity’. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*. 1999, no. 4.1, P. 63–81.
18. Warwick J. Girl Power. In: Mitchell C.A., Reid-Walsh J. (Eds.), *Girl Culture: An Encyclopedia*. Westport, Greenwood Press, 2007, P. 310–314.
19. Warwick J. Singing Style and White Masculinity. In: Scott Derek B. (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surray, Ashgate, 2009, P. 349–364.

- amerykans'kykh poetok ta avtorok-vykonavyts. *Literaturoznavchi studii*, 2017, no. 1 (48): 2, P. 79-92. (in Ukrainian).
4. Mykhed T. V. Purytans'ka tradyciya i literature amerykans'koho renesansu: 1830–1860. Kyiv : Znannia Ukrayiny, 2006, 344 p. (in Ukrainian).

WOMEN'S RE-READING OF THE AMERICAN MYTH: TORI AMOS AND HER CONCEPTUAL 'BODILY' WORK

Juliana Matasova

ju.matasova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>

This study analyzes women's recentering of the American myth done by Tori Amos, American singer-songwriter active since the 1990s. The article emphasizes the authorial subject position and reads the latter as providing Amos with an opportunity of conceptualizing various women's experience, including corporeal. The 'bodily' becomes a conceptual tool – the singer-songwriter employs it to critically analyze master narratives and decolonize the feminine. Within the structure of the American myth Amos is primarily interested in the individual-universal Christian motif and the historical fate of Native Americans, or, rather, in the distortion or effacement of these elements. Amos' heroine appropriates the main sacrificial image of the Christian myth through ironic legitimation of misogynistically constructed female guilt, reads the figure of God in terms of toxic and vulnerable masculinity, and presents a version of communion as a passionate act of love. To embrace the history of America the singer-songwriter incorporates voices of American Indian women: dead, they are embodied in nature, as well as in women's corporeal rituals of memory preservation that reveal themselves as women's solidarity. Narrating the story of America as a woman's story, Amos builds up a non-hierarchical re-reading of the American myth that insists on polyphony rather than on producing another 'solid' master narrative.

Key words: Tori Amos, US history, corporeality as conceptual tool.

УДК 821.161.2'06.09

ТІЛО ВІЙНИ І МЕЖІ ХУДОЖНОСТІ

Тетяна Северинівна Мейзерська

orcid id:<https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>

T_mejzerska_s@ukr.net

доктор філологічних наук, професорка, професорка кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко,
Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. У статті проаналізовано особливості функціонування тілесної образності в сучасній українській воєнній прозі: кіноповісті Богдана Жолдака «УКРИ», романі Сергія Жадана «Інтернат» та романі «Довгі часи» Володимира Рафєєнка. Виокремлено типологію авторських художніх досвідів передачі поетики тілесності, художня експлікація якої поєднує реалістичні та метафізичні параметри. Найрізноманітніші смислові варіанти художньої текстуалізації тілесності рельєфно прочитуються у гротескно-карнавальних (Б. Жолдак), конвульсивно-порогових (С. Жадан), шизофренічних (В. Рафєєнко) художніх дискурсах.

Серед найприкметніших рис стилю Б. Жолдака акцентовано на «візуальній дотепності», специфіці «гротескного бачення», використанні гротескно-карикатурної тілесності. Головний герой роману С. Жадана «Інтернат» визначений як персонаж із кризовою ідентичністю, що знаходить свою символічну експлікацію у його хворій тілесності: він погано бачить, має скалічену руку і хворе серце. Характер тілесності у творі кваліфіковано як такий, що носить здебільшого метонімічний характер. Абсурдність і безумство війни, що виступає основною темою роману В. Рафєєнка «Довгі часи», знаходить адекватне втілення у контексті семантики хворого тіла, шизофренічної образності, закріпленої у специфіці передачі просторового переміщення тіл як метафори символічної смерті/відродження.

Ключові слова: Б. Жолдак, С. Жадан, В. Рафєєнко, війна, кризова ідентичність, гротеск, метонімія, тілесність.

На відкритті української програми 25-го ювілейного ярмарку «Світ книги» у Празі Сергій Жадан зазначив, що війна, яку веде проти України Росія, сьогодні залишається центральною темою української літератури. На думку письменника, саме з художніх текстів, крізь літературу, наступні покоління відчуватимуть ці трагічні нинішні події як важливе свідчення часу [Див.: 10]. Спираючись на проведені у фейсбуці дослідження Ганни Скоріної, письменник і літературознавець Антон Санченко констатував, що за два роки (2017-2018-ий) в Україні написано щонайменше 222 книжки на військову тематику [9]. Тож дослідження цього сегменту сучасної української літератури постає як необхідне і вкрай актуальне.

Метою запропонованої статті є виокремлення типології авторських версій передачі воєнних подій, зафіксованих, зокрема, оригінальним використанням соматичного коду. У поле аналізу включено три твори відомих авторів: кіноповість Богдана Жолдака «УКРИ», удостоєну першою нагородою «Воїн світла» за найкращу прозову книжку, роман Сергія Жадана «Інтернат», який,

окрім визнання в Україні, в перекладі німецькою визнаний найкращою книжкою 24-го Форуму Видавців у номінації «Сучасна українська проза», отримавши премію Ляйпцизького книжкового ярмарку, та роман «Довгі часи» Володимира Рафєєнка в українському перекладі Маріанни Кіановської, що приніс автору звання лауреата Вишеградської літературної премії Східного партнерства (2017 р.).

Художні тексти прозаїків є різними за способами організації оповіді, розкриттям психології персонажів, майстерністю передачі воєнних конфліктів, проте кожен із них репрезентує своєрідність тілесного досвіду війни, тісно пов'язаного, насамперед, із передачею поетики смерті. На думку критика Олега Коцарева, характерною рисою сучасних творів про війну є «чергування конкретно-побутових та узагальнено-символічних сцен і образів», які становлять «органічне поєднання двох полярних тенденцій, дискурсів, стилістичних напрямків у сучасній літературі. Перша з них – естетство, вишукана метафорика та іронічна метафізика, гра форми, що продовжує традиції

модернізму, постмодернізму. Друга ж, навпаки, – реалістична, концентровано-психологічна, сюжетна й сентиментальна течія, добряче актуалізована воєнними реаліями» [5]. Війна, пов'язані з нею травми, болючі усвідомлення смерті у творах обраних письменників постають як тілесно-психічні явища, художня експлікація яких поєднує реалістичну та метафізичну поетику. Текстуалізація тілесності виявляє її найрізноманітніші смислові варіанти, які рельєфно прочитуються у типології гротескно-карнавальної (Богдан Жолдак), конвульсивно-порогової (Сергій Жадан), шизофренічної (Володимир Рафеєнко) тілесності.

Кіноповість Богдана Жолдака присвячена солдату Збройних Сил України Георгію Тороповському, який загинув у вересні 2014-го у віці 18-и років. Дотепні, сміливі й відчайдушні герої твору Мічурін, Жора, Сивий, Хантер, Звіробій, Галя дивують своєю мужністю і винахідливістю. Автор уникає пафосності, прагне комічно обігрувати найжорстокіші сцени. До найприкметніших стильових ознак Жолдака-прозаїка літературознавець Йоханн Петровський-Штерн зараховує «візуальну дотепність», «невичерпне гротескне бачення», що постає «наскрізно трагікомічним» [6]. Жанровий задум твору як кіноповісті мотивує широке використання автором прийомів кінонарративу, зокрема специфічного візуального розкадрування сцен. Відтак письменник не заглиблюється у почуттєво-емоційну сферу своїх героїв: вони показані в конкретно-зримих діях, спрямованих на активний спротив ворогові. У своїх воєнних діях вони вбачають певну місію насилля як очищення від ворожої скверни, де зникає екзистенційна відповідальність за пролиття крові. Тому в зображенні сцен смерті ворога, як правило, переважає відсутність трагічності, наратив гротескно-карикатурної тілесності, констатації факту причинення смерті в комічній тональності: «Галя, не ворухнувши жодним м'язом, виклала гранату, витягла кільце <...>, одраховала три секунди, <...> й викинула позад себе за двері, – рвонуло, не долетівши до землі <...> От ніколи не стріляйте з автомата в голову, коли вона в шоломі, – бризки крові й кісток вилетять назад так, що коли всі побачили Галю, то мимоволі прошепотіли: – Чупакабра <...> вся забризкана мізками та кавалками, тобто геть не пудрами чи кремами, як то годилося б путній курсантці» [3, с. 15].

Колоритно у кіноповісті змальовано образ Звіробоя – в минулому браконьєра і зека. В термі-

нології війни він постає типовим образом «неповернення». Ситуація війни пробуджує у ньому тваринний інстинкт полювання і знищення жертви. У даному випадку війну слід кваліфікувати не лише як локалізовані спецоперації окремих озброєних угруповань, що насильно досягають своєї мети, але, насамперед, як «соціальний експес», «тотальне неконтрольоване насилля», перетворення людини у звіра, що ним смакує [Див.: 7].

У контексті твору Звіробоя можна розглядати як фігуру помежів'я, зіткнення людського з нелюдським, акумульованого як протиставлення свого й ворожого, а, отже, – нелюдського. Звіробій мав великий тюремний досвід полювання на людей, пройшов у зоні «школу», що пригодилася йому й на АТО: «... там на АТО – свіже повітря, за яким він сумував найдужче, бо в душі лишався браконьєром <...> Це, по суті, полювання, це така праця – треба і вистежити, і вислідити, а головне, щоб тебе самого кабани не вистежили <...> подався записуватися добровольцем, і не через якісь патріотичні міркування чи безробіття» [3, с. 5]. Порівнюючи нове браконьєрське життя з тим, колишнім, <...> яке тривало в спеціальних зонах для начальства, він картав себе, що ще тоді міг настріляти пуринів <...> – можливо, тепер би й АТО не було? А чого – десяток-другий ліквіднув, то, може, й історія повернулася б у інший бік» [3, с. 13].

В уяві Звіробоя ворог асоціюється з лісовим кабаном, вистеження й забій якого приносить насолоду, смакування перемогою. Білоруський дослідник антропології війни І. Подпорін як засадничий термін війни актуалізує поняття *hybris* – те, що в шаленому безумстві виключає людяність: «*Hybris* зазвичай перекладають як «нахабство», «зухвалість», «грубість», «знущання», «безчинство», «насильство», «образа». *Hybris* війни можна уявити як основну інтенцію воїна, що прагне від людського до нелюдського <...>. Війна в світлі *hybris* – це злочин, що запускає незворотний процес виключення людяності [Див.: 7]. Використовуючи систему візуально-дотикових образів, влучної деталізації смертельного двобою, мозаїчну фрагментарність кінонарративу, дискретність передачі вчинків персонажа, що чергуються з передачею потоку його свідомості, автор майстерно розкриває *Hybris* Звіробоя, який вистежив і знищив дівчину, що «простукувала» інформацію до ворожого табору: «... узрів спершу платтячко, потім рожеві вушка, а потім вже й велоси-

педистку, – вона звабно крутила педалі, долаючи переїзд. <...> Щаслива така, вся аж світиться рожевими вушками на сонці – вистежила? Крупну здобич, <...> вдарив по руці, вона турнула його великом, перескочив, вхопив, обхопив всю, і тут, о чудо, вона мов ящірка вислизла з рук, і з плаття, стрибнув, наче регбіст, і вхопив ногу, перехопив за труси, лягнулись об асфальт, «ось тобі й внештатна бойова ситуація», покотилися, і тут вона вдарила пальцями в очі, а п'ятою цілила в коліно, «брикуча, сука», заламав телефона, не давши пальцям одімкнуть... вона завдала ліктем у печінку, <...> п'ятою в пах, <...> – спортсменка, блін? <...> викручувалася люто, <...> двинув коліном по ребрах, <...> – і почав нагинати голову <...> брикалася, одбивалася мовчки, тобто лише шипіла і коли нагнув, придавив, знов засичала <...> тренувана сучка молотила п'ятами, тож він, щоб не накостилася, підставляв берці, і вже бачив: притягне її голу-голісіньку на пост і покаже здобич, і її срану карту, і телефончик її сраний покаже, і куди вона дзвонила, нехай по джипієс на того «орла» наведуться, виявлять, однак вона шипіла, як могла, а не здавалась, <...> це ж хто видержить, щоб отак спокійно це терпіти, блін, після одсидки, зараза, це ж тобі не кабанів стрілять. ...тут він несподівано відчув, що шия її від зусилля хруснула, і все в ній враз ослабло, тобто все там стало неживе» [3, с. 5]. Смерть дівчини-стукачки у її дотиково-візуальному зображенні постає брутално, карикатурно, – це смерть ворога, котрий не вписується у сферу антропологічних цінностей. Потреба помсти і жорстокої розправи робить персонажів твору надзвичайно винахідливими. Духовно й тілесно спотворений Вітько, фізичне знуцання над яким записувалось на смартфон, зі зв'язаних лиж та ножа-золінгена майструє примітивного лука, щоб помститися своєму мучителю Чумі, якого випадково зустрів на гірському курорті: «Чума дбайливо досмалював імпорту цигарку, ще затяжка, ще затяжечка, ще – і титанове вістря ножа входить у груди – ще вхопитися за раму, ще потягти гардину, ще вихлюпнути воду з джакузі, лягнувши своєю Нілочку скаламученою кров'ю. Вітька здивувало, що ніякого хвилювання він не відчув, так, ніби спокійно дограв довгу партію в доміно» [3, с. 33]. Таких вишуканих форм відплати ворогові у творі чимало. У кожному з них смерть постає як абсурдне зникнення: ворог, загарбник не викликає співчуття, він – нелюд, карикатурно спотворений смертю труп.

Однак слід акцентувати на прикметній рисі творчості Богдана Жолдака: цілковитій відсутності культивуваці почуттів агресії й ненависті. Персонажі його твору, які захищають свою землю, постають у своїй оптимістично-вітальній, здоровій тілесності, їх опір цілком консолідований, він природний і зрозумілий. Слід цілком погодитись із думкою О. Коцарева про те, що у «корпусі української літератури про цю війну відносно мало текстів, сповнених чистої нерозбавленої ненависті до ворога <...> доволі часто з'являється мотив людського ставлення до ворога, намагання порозумітися з місцевими, які часто перебувають в якомусь не зрозумілому їм самим світі і не знають, що відбувається навколо» [5]. Саме в такому ключі розгортається сюжетна ситуація роману Сергія Жадана «Інтернат», у якому, попри змалювання письменником жорстокої воєнної дійсності, відчувається «всеохопне співчуття до людини» [5], пошук розуміння її вчинків у найтрагічніших моментах життя.

Головний герой твору учитель Паша є людиною з кризовою ідентичністю, що визначає поглиблену рефлексивність персонажа, невизначеність його життєвої позиції. Схожі форми втрати ідентичності Еміль Дюркгейм ототожнює з так званним «аномічним самогубством» [Див.: 1, с. 270-272], пов'язаним із утратою цінностей в період соціальної нестабільності суспільства. Виникнення негативних ідентичностей є прикметою кризового часу. Їх символічним позначенням у романі виступає закарбований у вугільному камені лист папороті – метафори незнайомого сліду травмованої війною пам'яті.

Аномії свідомості Павла Івановича символічно підкріплені його хворою тілесністю: він погано бачить, має скалічену руку і хворе серце. В архаїчних міфологіях рука найчастіше символізує людську силу і владу [4, с. 421]. Тож такий тілесний акцент у розкритті художньої концепції персонажа виступає доволі значимим. Деталь хворої німічної руки наскрізно пронизує твір: від вперше поміченої «цукрової білості кісті <...> зсудомленої руки, що вчепилась у ноші» [2, с. 22] у принесеного до школи важкопораненого юнака до останніх дотиків безсилої руки вмираючого в шпиталі бійця.

Сторінки в шпиталі насичені болючою дотиковою тілесною образністю, пов'язаною з фізичними конвульсіями, лихоманкою, з маренням і помиранням, з межовими станами свідомості, що експлікують емоції тривоги і страху. Війна

здебільшого постає в її тілесній транскрипції – як чужа людській природі, спотворююча її. Паша бачить «тіла на підлозі – брудні, вимучені, криваві – лежать на матрацах, на ковдрах, на бушлатах, немає куди ступити...» [2, с. 312]. Тілесний нарратив твору, як те загалом характерно для поезики Жадана, носить здебільшого метонімічний характер. Одяг, взуття, предмети побуту ховають у собі сліди своїх мертвих господарів: ключі, кружка і пальто інтернатного фізрука Валерія Петровича, шуба Віри, мобільник убитого сапера, фрагменти людських тіл, відірваних рук і ніг: «на бруствері чорний військовий черевик, правий, зі зрізаними шнурками, з кров'ю довкола, йому навіть здається, що зі ступнею всередині, з рештками ступні, з кривавою кашею всередині» [2, с. 273].

Перед збайдужілим до світу Пашею, який опиняється в окупованому місті, у самому епіцентрі воєнних подій, відчиняється «присмак загибелі, крижане дихання страху та небуття», що «будуть супроводжувати його до самої смерті» [2, с. 290]. Несподівано вони виявляють перед ним затерті, непрояснені досі смисли: «Варто було потрапити сюди, – розмірковує він, – в середину пекла, аби відчутти, як багато ти мав і як багато втратив. Просто потрібно швидше повернутись додому, <...> швидше додому...» [2, с. 308]. Бо найдорожчим є свій дім, родина, все інше – перехідне: все зміниться, а «... ми залишимося. Ось і все» [2, с. 333].

Абсурдність і безумство війни виступає наскрізною темою роману Володимира Рафеєнка «Довгі часи». Мешканці міста Z – Гредіс, Вересаєв, Ліза Елеонора – визначають його життєвий і ментальний простір як шизофренічний – це «Велика країна Шизофренія» [8, с. 207]. Загалом, дискурс війни ряд його дослідників схильні розглядати як шизофренічний – і політично, і ментально, і художньо. При цьому виділяється чотири основні його різновиди: простий, гебефренічний, кататонічний і божевільний [Див.: 7]. При простій шизофренії домінують апатія і бездіяльність, зниження життєвої активності (схожою поведінкою, скажімо, відзначаються образи Паші, його сестри, батька та інших персонажів «Інтернату»); при гебефренічній та кататонічній людина стає вкрай рухливою і винахідливою (скажімо, Звірбій, Мічурін та ін.); форма божевільня супроводжується маячнею, скрутністю самоідентифікації. Шизофренія війни полягає в тому, що людина втрачає сутнісні знання

про себе: відтепер вона не знає, хто вона насправді: людина чи нелюд. І це є шизофренією «антропологічною» [Див.: с. 7]. «Ми всі, – скаже один із мешканців міста Z, – всі, хто воює, хто там живе, хто був там або близько, всі, хто знає про це чи хоч щось чув, ми всі не можемо зрозуміти, як і коли ми виключили з себе людяність за останню межу, з-поза якої немає зворотного руху <...> в справді людське» [8, с. 198].

Використовуючи соматичний код, апелюючи до гротескно-аніمالістичної тілесності, В. Рафеєнко майстерно виписує сцену символічного інфікування жителів міста ідеєю «руського мира». На центральну площу міста Z в'їздить гуманітарно-православний «КамАЗ», люди шикуються за гуманітарною, проте: «Щойно дверцята фургона відчинилися, звідти вискочили чотири колорадські жуки, кожен завбільшки як дві з половиною собаки Баскервілів. Виставляючи вперед жилаві сегменти грудей, розмахуючи, наче шаблями, двосічними кинджалами бокових ніг, вони менше ніж за п'ять хвилин дрібно нашаткували приблизно п'ятнадцять осіб з-поміж ні в чому не винних Z-громадян. Кров змішалася з гречкою, пшінкою, рисом і кам'яною сіллю» [8, с. 18]. «<...> оглашенні тварюки! <...>. Крила – отакенні! Ноги – отакенні! <...>, кожна тварюка – завбільшки з теля <...>. Боже ж мій! <...> Ще мить тому живі люди стояли, і ось уже сам тільки фарш. <...>. Там же частини тіла впереміш із рисом. П-п-плов якийсь, прости Господи!» [8, с. 32].

Художнє акцентування на спотвореній, змертвленій людській тілесності, абсурдності тотальних смертей («А мешканці Z просто щезали. Їх закопували на закинутих кладовищах. У них стріляли впритул на бульварах, пронизаних немеркнучим світлом. Закатували в бетон, топили в ставках, вішали на деревах у старих радянських лісонасадженнях. Їх засмоктував чорний смерч, що кружляв над містом» [8, с. 66]) покликане візуально «доважити» одну з центральних ідей твору – ідею неунікності краху імперії, що знаходить своє символічне вираження в метафорі старого лахміття, від якого слід вчасно позбавлятися, – лахміття мертвих ідей, «хламу» історії, які слід стирати з пам'яті.

Як і в романі Сергія Жадана, у творі Володимира Рафеєнка яскраво присутній акцент територіальної ідентичності персонажів, які не мислять себе поза «малою батьківщиною». Їм радше прийняти смерть, аніж кинути домівку, навіть більше,

– у «Довгих часах» переміщення: горизонтальне (місто Z – Київ), і вертикальне («руський мир» – вічна «небесна Україна») – можливе лише за їх символічної смерті. Антропологічний простір мешканців міста Z розкривається у нерозривних зв'язках із їх тілесним маркуванням (пам'яттю речей і предметів, запахами, інтимністю приміщень і нехитрого декору). Тілесний досвід персонажів або органічно вписується у їх життєвий простір, або протистоїть йому, як чужий. І долання цих розривів, цього суб'єктивного відчуження викликає болючі травми.

Нав'язані обставинами воєнного часу просторові зміщення актуалізують ментальне сприйняття міського простору як шизофренічного. Екзистенційна проблематика «Довгих часів» тісно пов'язана зі специфікою просторової дизгармонії персонажів, викорінених із рідних домівок. На рівні дотикової тілесної пам'яті вони не сприймають чужих квартир, у які, рятуючись від загибелі, змушені переїздити. Сашко не може кинути свою ледь уцілілу в зруйнованому будинку квартиру, навіть після того, як усе з неї вивезено у більш безпечне місто: «<...> в якийсь момент Сашка губив відчуття правильності життя. Починав безладно

бігати по кімнатах, ніби чогось шукаючи. Але шукати було абсолютно нічого. Усе, що можна, вони вже вивезли в ту квартиру, в якій жили зараз. <...> Їхній будинок, доки лишався цілим, тримав їх, обіцяв майбутнє. Тепер же <...> стало зрозуміло, що попереднє життя ніколи більше не повернеться. Ніколи вже вони не зможуть дивитися зі свого вікна на свій терикон і свою стару шахту» [8, с. 204-205]. Речі, таким чином, набувають магічного сенсу: на кожній із них криється незрима печать тілесної рефлексії її господарів.

Перечитуючи аналізовані твори, переконуємось, що кожен із прозаїків репрезентує оригінальне застосування соматичного коду, демонструючи його художню багатовимірність і продуктивність. У творі Богдана Жолдака тілесність виражена переважно через автологічну образність у її цілком достовірній візуалізації, Сергій Жадан апелює до феноменологічно-екзистенційної рефлексії, натомість Володимир Рафеєнко майстерно продукує фантазмагоричний наратив. Визначена типологія жодним чином не вичерпує розмаїття авторських способів передачі духовно-тілесного досвіду війни. Вона лише акцентує на необхідності глибшого дослідження проблеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дюркгейм Э. Самоубийство. Социологический Этюд /Пер, з фр. зі скор.; За ред. В. А. Базарова. – М.: Мысль, 1994. – 399 с.
2. Жадан Сергій. Інтернат. – Чернівці: Меридіан Чернівці, 2017. – 224 с.
3. Жолдак Богдан. Укри. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2015 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://bukva.mobi/bogdan-gholdak-ukri.html>
4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Астрель. Миф, 2002. – 556 с.
5. Коцарев Олег. Війна стала для літератури і шансом, і ризиком [Електронний ресурс] / Олег Коцарев. – Режим доступу : https://gazeta.ua/articles/culture/_vijna-stala-dlya-literaturi-i-shansom-i-rizikom-oleg-kocarev/819827
6. Петровський-Штерн Й. Втілене Відродження: нариси про Богдана Жолдака [Електронний ресурс] / Йоханан Петровський-Штерн // Україна

модерна. – 11.01.2019. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/event/bogdan-zholdak>

7. Подпорин И. Онтологическая бесчеловечность войны [Електронний ресурс] – 20/07/2015. – Режим доступу : <http://left.by/archives/6404>
8. Рафеєнко Володимир. Довгі часи / Пер з рос. М. Кіянської. – К. : Видавництво Старого Лева, 2017. – 272 с.
9. Санченко А. Проза війни [Електронний ресурс] / Антон Санченко // «Тиждень» № 12 (592) 29 січня, 2019. – Режим доступу : <https://tyzhden.ua/Culture/225803>
10. Щур М. Сергій Жадан відкрив у Празі українську програму на найбільшому книжковому ярмарку Східної Європи [Електронний ресурс] / Марія Щур // Радіо Свобода. – 10. 05. 2019. – Режим доступу : https://www.radiosvoboda.org/a/29933504.html?fb_comment_id=23719236028_71344_2376854682378236

REFERENCES

1. Dyurkgeym E. Samoubiystvo. Sotsiologicheskii Etyud /Per, s fr. s sokr.; Pod red. V. A. Bazarova. – M.: Mysl', 1994. – 399 s. (in Russian).
2. Zhadan Serhiy. Internat. – Chernivtsi: Merydian Chernovits, 2017. — 224 s. (in Ukrainian).
3. Zholdak Bohdan. Ucry. – K.: A-ba-ba-ha-la-maha, 2015. [Elektronnyy resurs] – Rezhym dostupu:

- <https://bukva.mobi/bogdan-gholdak-ukri.html> (in Ukrainian).
4. Entsyklopediya symboliv, znakiv, emblem. – M. : Astrel'.Mif, 2002. – 556 s. (in Russian).
 5. Kotsarev Oleh. Viyna stala dlya literatury y shansom, y ryzyky [Elektronnyy resurs] / Oleh Kotsarev. – Rezhym dostupu: https://gazeta.ua/articles/culture/_vijna-stala-dlya-literaturi-i-shansom-irizikom-oleg-kocarev/819827 (in Ukrainian).
 6. Petrovs'kyi-Shtern Y. Vtilene Vidrozhennya: narysy pro Bohdana Zholdaka [Elektronnyy resurs] / Yokhanan Petrovs'kyi-Shtern // Ukrayina moderna. – 11.01.2019. – Rezhym dostupu : <http://uamoder-na.com/event/bogdan-zholdak> (in Ukrainian).
 7. Podporyn I. Ontologicheskaya beschelovechnost' voyny [Elektronnyy resurs] – 20/07/2015. – Rezhym dostupu: <http://left.by/archives/6404> (in Russian).
 8. Rafeyenko Volodymyr. Dovhi chasy / Per z ros. M. Kiyanovskoyi. – K. : Vydavnytstvo Staroho Leva, 2017. – 272 s. (in Ukrainian).
 9. Sanchenko A. Proza Viyny [Elektronnyy resurs] / Anton Sanchenko // «Tyzhden'» № 12 (592) 29 sichnya, 2019. — Rezhym dostupu: <https://tyzhden.ua/Culture/225803> (in Ukrainian).
 10. Shchur M. Serhiy Zhadan vidkriv u Prazi ukrayins'ku prohramu na naybil'shomu Knyzhkovomu yarmarku Skhidnoyi Yevropy [Elektronnyy resurs] / Mariya Shchur // Radio Svoboda. – 10. 05. 2019. – Rezhym dostupu: https://www.radiosvoboda.org/a/29933504.html?fb_comment_id=2371923602871344_2376854682378236 (in Ukrainian).

THE BODY OF THE WAR AND THE LIMITS OF THE ARTISTRY

Tetiana Meyzerska

orcid id:<https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>

T_meyzerska_s@ukr.net

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The article focuses on the specificity of the functioning of bodily imagery in modern Ukrainian military prose: Bogdan Zholdak's cinematic novel "UKRY", Sergei Zhadan's novel «The Care Home» and the novel «The Long Times» by Vladimir Rafeyenko. It establishes the typology of the authors' artistic experiences in rendering the poetics of the body, whose artistic explication combines realistic and metaphysical parameters. Various semantic versions of artistic textualization of the body are read in grotesque carnival (B. Zholdak), convulsive-threshold (S. Zhadan), schizophrenic (V. Rafeyenko) artistic discourses.*

It is argued that B. Zholdak avoids pathos and seeks to describe the most horrific scenes in a comical way. Among the most notable features of his style are the «visual wit», the specificity of «grotesque vision», the use of grotesque and cartoon-like bodily images, comical descriptions of the facts causing death. The protagonist of S. Zhadan's novel «The Care Home», a teacher named Pasha, is defined as a character with identity crisis symbolically expressed by his sick body: his sight is poor, he has a crippled arm and bad heart. The nature of the body in the text is qualified as being mostly metonymic – the emphasis is laid on the parts of the body (arms, legs, eyes), and clothing. Painful bodily experiences are mainly expressed through the fixation of physical convulsions, fever, delusions and dying, irrational border states of consciousness that render the emotions of the war – fear and anxiety.

The absurdity and the madness of the war, the leitmotif of «The Long Times» by V. Rafeyenko, finds its adequate embodiment in the context of the semantics of the sick body, anthropological and schizophrenic imagery, reflected in the transfer of spatial displacement of bodies as a metaphor for symbolic death and the rebirth of «heavenly Ukraine».

Key words: B. Zholdak, S. Zhadan, V. Rafeyenko, war, identity crisis, grotesque, metonymy, body.

УДК 821.161.09 «199»(075.8)

«ПОЛЮС» ТІЛЕСНОСТІ В КАРТИНІ СВІТУ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК («БІГУНИ»)

Ганна Юрїївна Мережинська

orcid.org/0000-0002-2734-5741

mersimig@ukr.net

доктор філологічних наук, професорка,
професорка кафедри російської філології Інституту філології Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

Анотація. Тілесність у романі О. Токарчук розглядається у філософському плані як один з двох «полюсів», першооснов буття, тайна, механізм пізнання утаємничених, глобальних законів. Автор переглядає такі філософські тлумачення феномену: категорію неокласичної естетики з легалізацією феноменів перверзії, афекту, смерті; античні уявлення про відповідність макрокосму і тілесного мікркосму; барокове загострення контрасту тілесного й духовного; християнську духовну вертикаль і традиції юродства; міфологічні уявлення про тіло. Тілесність стає основою авторської художньої картини світу, який зображується як різко контрастний, негармонійний, дискретний. Таке розуміння висвітлює й обрана форма – роман, що складається із окремих новел, подорожніх записів, щоденникових нотатків. Виокремлюються дві домінуючі стратегії: протиставлення полюсів чужаного й тілесного й їх поєднання. Персонажі виступають як ідеологи у тлумаченні картини світу й категорії тілесності. Роману притаманний провокаційний постмодерністський пафос. Знаками тілесності кодуються невідповідні культурні сфери. Твір відображає особливості перехідного художнього мислення.

Ключові слова: тілесність, перехідне художнє мислення, філософська проза, подорож, постмодернізм.

Проза польської письменниці українсько-го походження Ольги Токарчук стала справжнім художнім відкриттям 2000-них, вона перекладена на європейські мови, удостоєна літературних премій, викликала дискусії критики. Системного дослідження відкриттів прозаїка поки що немає, роман «Бігуни» розглядався переважно у трьох аспектах: як високий взірць сучасної літератури подорожі, що оновив європейські традиції мета-жанру (зокрема, фланерства [4]), філософська проза, яка моделює нову картину світу й відображає перехідне мислення [1]. Відображення особливостей пост-постмодернізму.

Новий ракурс – вивчення особливостей тілесності – може стати тією оптикою, що дозволить побачити системність пошуків, цілісність художньої і філософської концепції Ольги Токарчук.

Ми правимо за мету дослідження особливостей інтерпретації тілесності у знаковому романі письменниці, визначення семантики й функцій цієї категорії в авторській онтології, увиразнення домінуючих стратегій перегляду феномену і художнього коду цього процесу.

Інтерпретація тілесності в романі О. Токарчук відбиває перехідне художнє мислення, і саме

це формує своєрідність картини світу та діалог із читачем, що сам рефлектує культурну кризу й відчуває себе у середині ситуації «транзиту».

У «Бігунах» інтерпретація тілесності входить у загальний філософський контекст пошуків першооснов буття й екзистенції людини, фактично, в романі моделюється авторська онтологія й вона набуває символічної форми: персонажі подорожують у пошуках істини і самих себе, причому по-своєму «біжать» люди, живі істоти й неживі предмети, частини людського тіла, анатомічні препарати, – тобто усі захоплені загальним рухом перехідності. Світ характеризується як максимально нестійкий, непевний, антиномічний («Здається єдиним можливим рухом є рух углиб. Матерія та антиматерія. Інформація та антиінформація» [3, с. 73]). В ньому кристалізуються лише два полюси – тілесний й духовний. І вони у творі постійно перевертаються, акцентується відсутність хоча б третьої точки опори, яка б могла стабілізувати ситуацію. Оскільки польською мовою «бігуни» – це «полюси», розширюється символіка поля назви твору й прояснюється авторська концепція: роман не тільки про сучасних «прочан», мандрівників, а й про зрушивший з місця космос, про світ, що

перевертається. Відповідно авторитетними проголошуються лише два ракурси його осягнення: «<...> безсумнівно, що довіряти ми можемо лише фізіології і теології. Ось два стовпи пізнання. Те, що лежить поміж ними, не можна брати до уваги» [3, с. 217], – розмірковує близька автору оповідачка, психолог за освітою (як і Ольга Токарчук). Вона провокаційно стверджує, що усе серединне, поміж полюсами, лише камуфлює якусь сувору таємницю: «<...> сублимація, витіснення – всі ті штучки, якими ми рятуємо себе, – коли б можна було глянути на світ без жодного захисту, чесно і відважно, то нам би луснули серця» [3, с. 12-13]. Надійним фундаментом лишаються матерія (тіло) і дух. Саме така контрастна побудова світу проголошується природною для сучасності, про що, начебто, він сам сигналізує знаками, наприклад нічними телевізійними передачами: коли вщухає денний хаос, лишаються лише еротичні фільми та проповіді, тобто «Тіло і Бог. Фізіологія і теологія» [3, с. 187], або ж символічним видається підбір лекцій на літовищі для подорожуючих – «Історія та основні проблеми психології подорожі» і «Розвиток анатомії в XVII столітті».

На наш погляд, увиразнюючи тілесність і піднімаючи її статус до полюсу опозицій душа / тіло, священне / профановане, О. Токарчук не тільки долучається до стратегії неklasичної філософії на здолання трактовки «суб'єкта як трансцендентного» і введення «у поле філософської проблематики (що надає легітимності у когнітивному плані) таких феноменів, як сексуальність, афект, перверзії, смерть тощо» [2, с. 825], а й переоцінює уже усталені уявлення про трансцендентне.

Саме цій меті слугують дві домінантні стратегії: перевертання полюсів «тіло» / «дух» і об'єднання полюсів.

Перша реалізується послідовно і у певному векторі: тіло сакралізується, часто провокаційно і так, що у підтексті опозиція з духом лише загострюється. Наприклад, головною книгою проголошується не Біблія, а медичний довідник, який дає кожній людині «відповідь» на її запит, тобто пропонує синдром, свій діагностує і оповідач – «синдром жажливого світу». Перверзії проголошуються типовим станом сучасної дезорієнтованої людини, судячи з аналізу новел, домінує «острівний стан», свого роду аутизм, розрив комунікації.

Показово, що й домінантний сюжетний мотив подорожі інтерпретується як перевернуте паломництво: шлях прочанина пролягає не до святих

місць, а до «іншого паломника» – до мертвої людини і частин її тіла, що зберігаються в анатомічних музеях, кунсткамерах. «Метою паломництва завжди є інший паломник. Цього разу він почленований, неповний» [3, с. 20]. Провокаційно урівнюються мандри до духовно-сакрального і тілесно-«сакрального». Урівнюються й переживання, наприклад, того, хто в Луврі перед картиною слідкує за перстом Івана Хрестителя, піднятим угору, і тим «паломником», що розглядає восковий препарат розкритого жіночого тіла. У творі вибудовується вертикаль духовного (на горі, куди вказує перст) і тілесного та, одночасно, моделюється горизонталь, яка урівнює полюси. Воскова красуня має в уяві читача контрастувати із сакральними чи міфологічними високими жіночими образами і паралельно проявляти нову естетику тілесного та його інтригуючу таємницю життя, смерті, народження: «відкритий живіт показує нам, паломникам, затиснуті діафрагмою дітородні органи, матку у чепчику яєчників» [3, с. 131]. На противагу цьому у фрагменті «Peregrinatio ad loca sancta» опис священних реліквій празького собору Святого Віта, собору Ла Валетти на Мальті здійснюється за допомогою невідповідного зниженого тілесного коду: перса Святої Анни, палець святого Ксаверія, «кавалок носа преподобного», «шмат глави святої Урсули» [3, с. 105], що в контексті роману парадоксально зближує духовне і тілесне.

Саме розглядання препаратів інтерпретується як «подорожування тілом» [3, с. 159], а способи його консервації (вироблення опудал, муміфікація, пластинація, воскові моделі) як дарування безсмертя саме тілу, а не душі. Ця позиція доводиться до абсурдних крайнощів у численних новелах, героями яких стають анатоми, лікарі, відкривачі нових методів консервації, колекціонери різних диковин (наприклад, Цісар Йосиф II, що тримав у колекції опудало свого вірного чорношкірого придворного, або ж Петро I, якій купував препарати для кунсткамери навіть у європейських анатомів).

Переглядаючи й випробовуючи семантику опозицій «душа» / «тіло», «сакральне» / «побутове», «фізіологічне»; а також «вічне» / «смертне», автор надає можливість різним персонажам новел висловити свою позицію, формує стереоскопічне бачення проблеми. Герої виступають як ідеологи. Приміром, анатом професор Бляу має свою філософію, стовпами якої є естетика тіла, його частин, таємниця внутрішньої конструкції, сумнів щодо існування душі, переосмислення безсмертя.

Фактично смертність тіла і безсмертя душі перевертаються: Кожна частина тіла варта пам'яті. <...> душа могла б бути смертною (що нам, зрештою, з цієї душі?), а от тіло було б обдароване безсмертям» [3, с. 135]. Фактично професор наділяє самого себе повноваженнями Деміурга, адже виправляє фатальну помилку світобудови, поновлює справедливість, перевертаючи полюси й наділяючи саме тіло безсмертям. Знаменно, що подібну позицію займає і героїня-лікар з новели «Зона Бога», вона бере на себе «божественну» функцію очищення природи та здійснення евтаназії, тобто вирішення кому і коли варто померти. Назва твору прочитується у двох регістрах, з одного боку «Зона Бога» – це імення реліктового острова, свого роду природного раю, який лікар охороняє від зовнішніх впливів, а з іншого – сама героїня заходить у сферу, що належить Абсолюту, переступає ту межу, яка традиційно вважалася непорушною. Таким чином, нівелювання духовного і вивищення тілесного, матеріального впливає на сферу етики, релятивістське світовідчуття сучасної людини і сумнівне екзистенціальне самовизначення.

Провокаційна сакралізація тіла пов'язана із системною рисою перехідного мислення – міфологізацією. Окремі органи асоціюються із вічними образами. Наприклад, нирка сприймається як «велетенське зерно бобу, священне насіння богині підземного світу» [3, с. 403], і це актуалізує семантику відродження (зерно), смерті (підземне царство), тайни. Консервуючи рідину співвідноситься із водами Стиксу, які переносять у смерть і, одночасно, дарують вічне існування у якійсь новій якості. Саме у такій алкогольній консервуючій рідині лежить і неначе марить у сп'янінні чи то сні ампутована нога доктора Філіпа Фергюєна. Доктор пише до неї листи, і його безумство може сприйматися і як намір розгадати тайну, і як міфічний ритуал, що має на меті поєднати частки роздробленого космосу. Вражений учень професора міркує: «Може Філіп Фергюєн потрапив на слід потаємного внутрішнього влаштування? Може, в нашому тілі міститься цілий світ, ціла міфологія? Може усе велике віддзеркалюється в малому, а людське тіло поєднує все зі всім – оповіді й героїв, богів і тварин, царство рослин і гармонію мінералів? Може, варто давати всьому такі назви: м'яз Артеміді, аорта Афіни, молоточок Гефеста, спіралі Меркурія?» [3, с. 195].

Реалізується й домінантна у міфологізуванні перехідного мислення есхатологічна модель. При-

міром, кістки різних людей зібрані у купи й поховані в шафах анатомічних музеїв, конче тривожаться про те, «як вони постануть на Страшнім суді, як, отакі розпорошені, складуться в тіло, що чинило гріхи й вершило добрі справи?» [3, с. 20]. «Музейна вічність» решток тіла входить у протиріччя із духовним лінійним вектором руху Апокаліпсису.

Міфологізація стає кроком до моделювання цілісності, гармонійної картини світу, адже одвічно міф виступає медіатором між протиріччями.

Перехід до другої стратегії – об'єднання полюсів – здійснюється (окрім міфологізації) через інші медіатори – мотиви тайни, пізнання, помилки, перверзії. Так, оповідачка у перших же, «автобіографічних» нотатках пояснює своє «монстрофільське» тяжіння до перверзії («примх» і «тупиків» природи, «провалів творіння», «недосконалого», «неповноцінного», «надламаного») тим, що наче-то, саме у такому неправильному, зненацька проступає на зовні істина, із споду на поверхню виходить справжній механізм динаміки світу. Так само і вигадані герої шукають таємницю буття і матеріалом обирають тілесне. Професор Бляу у своїх анатомічних практиках мріє намацати вглибині тіла якийсь «важелик», зачепитися за щось таке, що відкриє механізм і пропустить його всередину таємниці, розкриє складність або, навпроти, простоту внутрішнього влаштування і людини, і світу. Пошук розгадки тайни сприймається героями і як психологічна операція: може, розкладаючи тіло на частки чи розглядаючи препарати, людина зрозуміє, що вона «лише механізм, щось на кшталт годинника Гюйченса» [3, с. 209], заспокоїться і припинить боятися смерті у світі, що побудований просто, механістично.

Одночасно ця медитація над тілом повертає до думки про Творця, хоча й оформленої парадоксально й очуднено, за допомогою невідповідного коду: «Хто вигадав людське тіло, а отже, хто володіє на нього довічним копірайтом?» [3, с. 132].

Використовується і традиційний образ всесвітнього Режисера та переосмислюється й оновлюється барокова формула «Життя – театр». Так, героїня «Зони Бога» відчуває себе акторкою у загальній грі: «ми граємо у театрі велетенського тіла» [3, с. 292] і співвідносить майже за античним зразком тілесний мікрокосм і макрокосм. Усі протиріччя світу у такій концепції поєднує незбагненне «ВОНО», яке вміщує різноманітності й опозиції, контрасти світу, вивищується над усіма поясненнями та етичними імперативами та стра-

хом смерті. Зауважимо лише, що така концепція дозволяє героїні виправдати себе як таку, що перейшла на «територію Бога», здійснила евтаназію.

Так само доктор Фергюєн з новели «Листи до ампутованої ноги» відчуває присутність чогось більшого, ніж душа і тіло окремо, вищого за їх інакшість. Полюси розглядаються ним як «стани» однієї субстанції, атрибути «нескінченного і всеохопного Бога» [3, с. 215], а людина – як початково цілісна. Необхідно лише розгадати тайну: як саме ці дві субстанції впливають одна на одну.

Шлях до саме такого осягнення буття рефлектує інший герой ідеолог, що у контексті роману протистоїть іншим науковцям-анатомам, центрованим лише на тілі. Це професор історії та знавець античної міфології. Він обирає домінуючу стратегію інтерпретації світу й спілкування із іншими людьми: «Контужія – <...> такий різновид бачення, який спонтанно виявляє присутність якоїсь вищої надлюдської сили, якоїсь єдності, що вивищується над розмаїттям» [3, с. 387]. Це слова героя, якому автор відкрито симпатизує. Старий професор ставить собі за мету у лекціях зібрати внутрішньо, екзистенціально сучасних дезорієнтованих людей. Розповідями про античних героїв і богів, екскурсіями до храмів він перетворює молодих туристів у прочан, зацікавлених і одухотворених паломників до витоків європейської культури. В той же час пафос духовних пошуків професора знімається описом старечого тіла вченого, а контужія полюсів реалізується у сцені смерті професора. В ній тілесний код поєднується із міфологічною моделлю загибелі старого космосу, потопу. Кров, «червоний внутрішній океан» пошкоджених судин заливає внутрішній світ, пам'ять – професорову Європу, дім, літовища, вокзали, на яких він був і від яких вже ніколи не вирушать у подорожжя поїзди та літаки. Новела, присвячена про-

фесорові, знаходиться у фіналі, у сильній позиції. Вона, на наш погляд, резонує із авторською метою розгадати таємницю побудови світу й знайдення об'єднаних начал, що гармонізують космос. В цьому плані показові фінальні слова героїні-оповідача, що відправляється у нову подорож літаком, піднімається, наче душа, над світом, інтерпретує посмішки ангелів-стюардес як обіцянки виправлення «перевернутого» світу, надію на те, «що ми, можливо, народимося вдруге – цього разу у правильний час і у правильному місті» [3, с. 408].

Висновки. Тілесність є важливою складовою авторської картини світу, провокаційної стратегією перегляду традиційних орієнтирів, вона формує код зображення культурної кризи й екзистенціальної свідомості людини.

Тілесність визначається як один з полюсів системотворчої опозиції дух / тіло й зумовлює контрасти сакрального / профанованого, низького та смертного / вічного.

Виокремлюються дві домінуючі стратегії протиставлення полюсів та їх поєднання.

Інтерпретація тілесності й картини світу в цілому відображає особливості перехідного мислення: контрастність, тотальний перегляд орієнтирів, провокації, міфологізування, увиразнення незвичного, перверзійного.

Переосмислення тілесності в романі включається у широкий філософський контекст і слугує створенню авторської онтології та зображенню екзистенціальної свідомості.

Перспектива подальшого дослідження вбачається у розширенні контексту й порівнянні прози О. Токарчук із іншими пост-постмодерністськими творами авторів, які переглядають категорію тілесності на новому етапі художньої рефлексії культурної кризи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мережинська Г. Ю. «Філософія мандрів» у романах-подорожах Іллі Бояшова «Шлях Мури» та Ольги Токарчук «Бігуни» // *Historia – Interpretacja – Reprezentacja*. Т. IV, Gdansk. Athenae Gedanenses, 2016. – С. 280-294.
2. Можейко М. А. Телесность / Постмодернизм. Энциклопедия – Мн.: Интерпрессервис, Книжный Дом. 2001. – С. 825-826.
3. Токарчук О. Бігуни: роман / О. Токарчук; пер. з пол. О. Т. Сливинського. – Харків: Фоліо, 2011. – 414 с.
4. Шульгун М. Е. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук. 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2018. – 37 с.

REFERENCES

1. Merezhinska G. "Philosophiya mandriv" u romanakh-podorozhzhakh Illi Bouashova "Shlyakh Mury" ta Olgy Tokarchuk "Biguny" ["The philosophy of travels" in the novels-travelogues by Ilya Boyashov "Muri's way" and Olga Tokarchuk's "The runners"]. In: Historia – Interpretacja – Reprezentacja. T. IV, Gdansk. Athenae Gedanenses, 2016, p. 280-294. (in Russian).
2. Mozheiko M. Telesnost/Postmodernism. Enciclopedia. [Physicality/Postmodernism. Encyclopedia]. In: Inrerpessservice, Knizhnyi Dom. 2001, p. 825-826. (in Russian).
3. Tokarchuk O. Biguny: roman [The runners: novel] /translated by Slyvynsky O. T. – Kharkiv; Folio, 2011, 414 pages. (in Ukrainian).
4. Shulgun M. Metazhanr podorozhzhzi v konteksti perekhidnogo khudozhnyogo myslennya [The meta-genre of travelogue in the context on transitive artistic vision]. Published summary of a doctorate thesis. 10.01.06 – Theory of literature, 10.01.05. – Comparative literary studies. – Kyiv: Kyiv National Taras Shevchenko University.(in Ukrainian).

**«THE POLE» OF PHYSICALITY IN OLGA TOKARCHUK'S WORLDVIEW
(«THE RUNNERS»)**

Hanna Merezhinska

mersimig@ukr.net
Dr.hab., Professor

Russian Philology Department, Philology Institute of the Kyiv National Taras Shevchenko University

Abstract. *Physicality in Olga Tokarchuk's novel is considered from the philosophical aspect as one of two "extreme points", a fundamental principle, a mystery, a means for the cognition of global principles. The author investigates such philosophic concepts, as the category of non-classical aesthetics with a view of the legalisation of the phenomenon of perversion, the affect, the death, the age-old idea of correspondence between the macrocosmos and physical microcosmos, the baroque contrast of the spiritual and the physical; the traditions of the Christian spiritual basis and the foolishness of Christ; the mythological view of the body. Physicality becomes the basis for the author's worldview presented as sharply contrasting, disharmonious, quantal. It is argued that the chosen genre serves to corroborate the above reasoning. The novel consists of short stories, travel notes, diary sketch-notes. Two strategies are distinguished: counterposition and combination of the sensual and the physical. The characters are seen as ideologists in understanding the worldview, as well as the categories of physicality. The novel gets across a provocative postmodern message. The signs of physicality code the non-correspondence culture sphere. The novel reflects the specific features of a transitive artistic vision.*

Key words: *physicality, transitive artistic thinking, philosophical prose, travel, post-modernism.*

УДК 821.111-31.09 Дж. Еліот

ПОВІСТЬ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «ПРИВІДКРИТА ЗАВІСА»: АСПЕКТ ТІЛЕСНОСТІ

Лілія Ярославівна Мірошниченко

orcid.org/0000-0003-1339-7708

lili.miroshnychenko@gmail.com

доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури,

Інститут філології,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Анотація. Стаття доповнює літературно-критичну аналітику раннього твору Джордж Еліот – повісті «Привідкрита завіса» (*The Lifted Veil*, 1858). Предметом дослідження є той аспект тілесності, який зумовлений специфікою протагоніста-наратора – молодого джентльмена, наділеного неприродним слухом та візіонерством. На підставі дослідження, здійсненого за допомогою літературознавчої методології, що включає прийоми і підходи, розроблені у межах наратології (Ж. Женетт, В. Нелс), герменевтичний аналіз, техніку «повільного» читання, з'ясовано те, яким чином корпоральне визначає наратив повісті – його структуру та фокалізацію. Виявлено, що наратив найперше й найбільше орієнтований на слухове сприймання. При цьому «слухова» фокалізація – відповідно до запропонованої В. Нелсом типології – переважає і доповнюється «зоровою». Розглянуто також модус тілесного у реляції до формування наратором судження про світ. З'ясовано, що артикульована тілом відповідь не завжди є зрозумілою для самого героя, що має за наслідок покладання на читача завдання дешифрувати і далі «вчитати» первинну емоційну відповідь героєвого «feeling body». Крім того, здійснена аналітика підтверджує тезу дослідників (Дж. Пікера та ін.) про те, що корпоральний коментар становить невід'ємну компоненту епістемології звуку у доробку Джордж Еліот на різних етапах її творчості, включно з раннім.

Ключові слова: Джордж Еліот, «Привідкрита завіса», тілесність, письменниця-вікторіанка, повість, фокалізація, наратив.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень. Джордж Еліот здобула репутацію однієї з видатних письменниць-вікторіанок. Її знають як інтелектуалку, авторку передовсім великих за обсягом творів, в яких досліджуються соціальні устої Англії. Дебютний роман Мері Енн Еванс «Адам Бід» (*Adam Bede*), що вийшов друком у 1858 р., мав великий успіх, і так само схвально на нього відреагували критики. У перші місяці наступного року вона написала порівняно короткий прозовий твір, а власне повість «Привідкрита завіса» (*The Lifted Veil*). У червні того ж року її вперше опублікував часопис «*Blackwood*» – і це за сім років до «Фелікса Голта» (*Felix Holt*, 1866) та за тринадцять до ще одного класичного еліотівського тексту – роману «Мідлмарч» (*Middlemarch*, 1872). Утім невдовзі рання повість опинилася на периферії канону Еліот; у дефініції авторки відшукуємо її власне пояснення чому: «Привідкрита завіса» була «a slight story of autre kind» [12]. Перші критичні відгуки були очікувано різними, але невдовзі про твір майже забули, а часом відверто зневажливо відгукувалися про нього [11, р. xi].

І власне так тривало до 1985 р., коли Беріл Грей (Beryl Gray) опублікував Післямову до видання «Привідкритої завіси», що вийшло у видавництві «Virago», вона й «реабілітувала» текст. Відтоді рання повість Дж. Еліот перебуває у фокусі уваги фахівців. Та й треба розуміти, що еліотівські студії, які плідно та інтенсивно розвиваються, просто не можуть залишатися байдужими до тих текстів, які колись викликали меншу зацікавленість.

Літературно-критична аналітика повісті «Привідкрита завіса» зосереджується на новаторстві та трансформації англійської готичної традиції і сповідальної прози, зокрема в працях останніх років [6]; проблемі жанрової своєрідності з виокремленням, окрім атрибутивних ознак «готичної» повісті, рис виховного роману та кримінального [9]; тематизації – т. зв. «жіночому питанні» [4] чи релігійній компоненті [1], і, нарешті, на з'ясуванні значення науки на технологій у творі письменниці [10]. Останнім часом зацікавленість впливом наукових знань на літературний дискурс вікторіанців, включно з Еліот, посилюється й наразі активно розробляється, доповнюючись біографічною ком-

понентою [8]. І все ж еліотівську повість не доводиться визначати як таку, що переобтяжена увагою дослідників. Обраний для аналізу аспект тілесності є **новим** у його аналітиці, позаяк деякі з цих міркувань були оприлюднені на конференції ESSE 2019 р. в м. Брно, що, правда, в іншому проблемному полі – тоді йшлося про вплив відкриттів у точних науках та технологій на звуковий простір вікторіанської літератури. Цього разу він визначений магістральною тематикою конференції і дозволяє доповнити напрацьоване в епістемології звуку плідним, принагідно до тексту, корпоральним коментарем, з урахуванням значень вікторіанської доби.

Слід зазначити, що український внесок в еліотівські студії є поки незначним. Ми не знайшли праць, які б за об'єкт дослідження обирали ранню повість письменниці; немає поки й перекладу тексту українською. Серед публікацій останніх років – «Особливості часової організації наративу роману Джордж Еліот «Адам Бід»» Ю. Плугатарьової (2013) та «Наратор як елемент наративної структури творів Джордж Еліот» Ю. Галан (2012).

Виклад основного матеріалу. Повість «Привідкрита завіса» розповідає трагічну історію юнака на ім'я Латімер. Центральний персонаж поєднав у собі конвенційне та виняткове; з одного боку, він наділений рисами, що є атрибутивними для молодого чоловіка середнього класу вікторіанської доби, як от доброчесність, лагідність, стриманість, розсудливість, з іншого – має винятковий хист, що виділяє його у соціумі, але й виглядає як аберація. Річ у тім, що Латімер має надзвичайний слух; він чує те, чого не чувають інші, незумисно проникаючи в свідомість тих, хто поруч. І ця неприродна здібність чимдалі стає сильнішою, непереборною і нестерпною. Надчутливість юнака не є його власним вибором, але саме вона визначає і спонукає його до дії, моделює взаємини зі світом, впливає на почуття молодого чоловіка до коханої дівчини, а потім дружини – спершу жаданої, а врешті ненависної. Крім того, Латімер – візіонер, який, хоч і спорадично, здатний передбачити власне майбутнє. Така здвоєна чуттєвість протагоніста є модусом тілесного в тексті. **Мета** цієї статті полягає у з'ясуванні того, яким чином корпоральне визначає наратив повісті – його структуру та фокалізацію.

Розповідь про події власного життя, що нерозривно пов'язана з інтерпретацією, є драматичним саморозкриттям протагоніста, яке фіксує якщо не еволюцію, то принаймні динаміку власної чутте-

вості від дитячих років до зрілості, бо власне чуттєвість, на думку Латімера, означає його життя. (Зазначу, що це єдиний твір у доробку письменниці, який представляє Я-нарацію).

Сповідальна за своєю тональністю розповідь починається *in medias res*: наратор інформує читача про власну неминучу смерть через важку недугу – «Час смерті наближається». Він знає, коли саме помре, бо здатен у всій повноті побачити те, що трапиться з ним в останні моменти життя. Надприродна здібність провидця створює візію кінця, відтворену в лаконічних деталях. Сцена смерті в «агонії болю та задухи», що має статися «рівно за місяць від сьогодні, 20 вересня 1850», представлена як моторошна сцена фізичного страждання на самоті у зовсім непорожньому будинку (окрім Латімера, в ньому ще двійко слуг, економка й покоївка). Що з того, що Латімер дзвонить у дзвоник? – ніхто не відгукується. Те, що видіння власної смерті не є вигадкою, з'ясовується наприкінці повісті, коли розповідь раптово уривається, і недописане речення датується тим таки 20 вересня. Та перш ніж цей день настане, Латімер хотів би скористатися «last hours of ease» і розповісти «the strange story of [his] experience» (тут і далі цит. за [2]). І хоча він не має амбіцій письменника, все ж добре знає, чого очікує від читачів, і прямо про це говорить: «[to] win a little more sympathy from strangers when [he is] dead, than [he] ever believed it would obtain from [his] friends while [he] was living». Читачі – незнайомці, які, на відміну від друзів, можуть йому співчувати. У своїй ранній повісті Джордж Еліот, відтак, запрошує читачів поміркувати про природу людських страждань: як вони виникають, глибшають та як вібрують у душах інших.

Латімерова «strange story», хоч і стосується дорослого життя, але неодмінно – своїми витоками – пов'язана з раннім дитинством. Обертаючись назад, наратор визначає себе не інакше, як «a very sensitive child» і звертається до тактильних та звукових відчуттів далеких років, при цьому його спогади вражають неймовірною чіткістю і гостротою: «I remember still the mingled trepidation and delicious excitement with which I was affected by the tramping of the horses on the pavement in the echoing stables, by the loud resonance of the grooms' voices, by the booming bark of the dogs as my father's carriage thundered under the archway of the courtyard, by the din of the gong as it gave notice of luncheon and dinner. The measured tramp of soldiery which I sometimes heard [...] made me sob and tremble». ????? Звуко-

ві відчуття, як бачимо, численні і представлені через прийом ампліфікації; в такий спосіб вони, хоч і не пояснюють чому, та все ж готують читача до «дивної історії», яка виникає через винятковий слух у старші роки. А справа в тому, що одного дня Латімер раптово дізнається, що чує голоси людей довкола, причому те, що ще непромовлене: вони, за його словами, «would force themselves on [his] consciousness like an importunate, ill-played musical instrument, or the loud activity of an imprisoned insect». Такі нав'язливі стани трапляються не з його власної волі, тож із часом він радіє, коли вони зникають. Численні епізоди мимовільного підслуховування головного героя стають частиною розповіді. Залежно від наслідків, який вони мають для його власного життя, він по-різному їх позначає: «my pride», «exultation», «my diseased sensibility» або навіть «exquisite tortures of sensitiveness, that had made the web of [his] life». Вони втомлювали, якщо йшлося про тривіальний досвід байдужих людей; приносили біль і скорботу – якщо мова йшла про близьких, адже коли він їх бачив немов під мікроскопом, йому відкривалися їхні фривольності, прихований егоїзм, легковажність, підлість, невиразні примхливі спогади та мляві думки. Голоси, які Латімер чув, позначалися на його стосунках з іншими, крім того, вони руйнували його картину світу – зловісні мотиви, які приховувалися за вчинками людей, розчаровували і вселяли відчай щодо людства в цілому.

Душевні страждання, які супроводжують винятковий сенсуалізм протагоніста, мають виразні тілесні репрезентації. Цю тезу яскраво ілюструє епізод з кур'єром. Коли чоловік наблизився, за словами наратора, він відчув буквально таке: «stream of thought rushed upon [him] like a ringing in the ears not to be got rid of, though it allowed [his] own impulses and ideas to continue their uninterrupted course. It was like a preternaturally heightened sense of hearing, making audible to one a roar of sound where others find perfect stillness». Гучні, болючі звуки, що їх фіксує Латімер, демонструють ступінь відрази, що їх викликають «мимовільні інтрузії» у свідомість людей. Цей «дзвін у вухах» фізичний і метафоричний водночас.

Чуттєвість протагоніста не обмежена перцепцією, фізичним сприйманням. Слід зазначити, що поетична чуттєвість – то контрапункт образу Латімера, великого шанувальника поезії, насамперед романтичної (згадуються Новаліс, є виразні імпліцитні посилання на С. Т. Кольріджа). А ще він сві-

домо відкидає раціоцентризм, уособленням якого постають передовсім його батько й брат, хоч і до певної міри, адже соціокультурні детермінанти все ж визначають його дії – тоді, приміром, коли він купує музичну шкатулку «and other purchases rigorously demanded of a rich Englishman visiting Geneva». Ще більш прозорими є соціокультурні стереотипи у ставленні Латімера до жінок. Слід додати, що цей образ близький до романтичного (він дуже нагадує Старого Мореплавця, котрий не може не розповісти свою історію слухачеві), втім тонка психологізація, часом і психоаналітична наповненість образу, наближає його й до персонажа більш пізньої літератури.

У другій частині повісті звуків менше і вони не такі гучні, бо якщо у попередній Латімер демонструє виняткову здатність чути, то у другій – здатність заглушувати звуки заради розбудови взаємин, передовсім з Бертою, яку палко кохає та яку повсякчас підносить, порівнюючи із сільфідою. Тож щойно це стає можливим, він одружується з Бертою. У коханні до молодої особи 21-річний Латімер цілковито відданий обраниці, й підказана німецькими поетами художня любовна образність видається йому вкрай доречною в дескрипції власних переживань.

Зміна нараторіального інтересу – зсув із середини назовні – у цій частині є наслідком нових реалій життя протагоніста – одруженого чоловіка, у «товщі» вищого світу. Уже на сьомий рік він втрачає свою здібність, і це велике полегшення, хоч і ненадовго; «прокляття» (the curse of insight) повертається. Любов до Берти була порятунком, але коли почуття згасає, поступаючись неприязні, а врешті ненависті, Латімер пробує відшукати відповіді в точних науках, втіленням яких у повісті постає давній товариш по студентському життю у Женеві лікар-експериментатор Чарльз Менье. Але цієї відповіді він не знаходить. Виявляється, для науковця життя – не більше, ніж наукова проблема. Тим часом унаслідок проведеної Менье процедури переливання крові (на той час геть неоднозначної), свідком якої стає Латімер, повернена до життя прислуга Берти – місіс Арчер – відкриває (unveils) йому болючу правду про дружину: вона хотіла його отруїти.

Наприкінці Латімер позбавлений вітальності; зрікшись подружнього життя, він усамітнюється у провінції Девонширу. Але здобувши незалежність, він віддається, цілковито, в «обійми невідомих сил» (the grasp of unknown forces). В останні миті життя він визнає пафос власної долі: долі людини,

для якої «ідея майбутнього зла позбавила радості сьогодення, а ідея майбутнього добра не заспокоїла нинішнього бажання або нинішнього страху». Визнання трагічного перебігу подій власного життя та обмеженої дієвості спонукає читача до співчуття Латімеру – еліотівського співчуття, яке об'єднує ранній твір письменниці з більш зрілими.

Винятковий слух Латімера є визначальним у створенні нарративу, адже це дія, через яку більшою мірою історія розгортається. Упродовж повісті читач дізнається про події саме завдяки тому, що і як Латімер чує чи передчуває. Іншими словами, його слух скеровує нарацію.

У класичній праці «*Narrative Discourse*» Жерар Женетт теоретизує концепцію фокалізації, розмежовуючи між «тим, хто бачить» та «тим, хто говорить» [3, р. 186]. За Женеттом, Латімер є «тим, хто бачить» – щоправда це доволі неоднозначна дефініція принагідно до того, хто є *volens-nolens* гротескним «тим, хто чує». Вільям Нелс (William Nelles), натхненний працею Ж. Женетта, розвинув концепцію фокалізації, запропонувавши типологію за способами сприймання (або перцепції): зорова (зір), слухова (слух), смакова (смак), нюхова (нюх) та тактильна (дотик) [7, р. 75–89]. Термінологія англійською є такою: *ocularisation, auricularisation, gustativisation, olfactivisation, tactivisation*. Концепція В. Нелса видається більш удатною та продуктивною принагідно до аналізованої повісті. У процесі сприймання Латімером подій та явищ світу домінуючим чуттєвим джерелом є слух, ненавмисно гострий. Так само і нарратив «Привідкритої завіси» найперше й найбільше орієнтований на слухове сприймання – слухова фокалізація у ньому переважає. Іншими словами, здатність Латімера чути визначає його нарративну функцію «того, хто бачить». Крім того, нарратив повісті пов'язаний із зоровою фокалізацією, зважаючи на те, що наратор переживає чимало візій, – серед них і ті, що пов'язані з власним життям (про його з Бертою взаємини).

То яким наратором є Латімер? Як гомодієгетичний наратор, котрий є частиною історії, яку він розповідає, він не може знати більше про інших, аніж про це говорять їхні дії. Водночас, наділений винятковим слухом та провидець, він добре знає про приховані наміри та мотиви, заплановані дії інших. Він описує ті дії та наслідки, свідком яких сам не був, а це – атрибутивна якість гетеродієгетичного наратора. Фактично таке специфічне здвоєне положення наратора мало б дарувати йому привілей всезнання (*omniscience*), але цього не стається, і численні

(сміслові передовсім) лакуни у тексті це підтверджують. Яскравим прикладом бачиться динаміка ставлення Берти до Латімера – від почуття симпатії до плану помсти, хоч і не реалізованого. Незаперечно важлива якість здвоєності полягає у тому, що описуючи досвід тих, хто є частиною оповіді, Латімер демонструє відверте небажання це робити і має для цього щонайменше дві підстави. По-перше, хоча він добре обізнаний щодо подій, які мають трапитися, йому бракує знання, аби їх пояснити. Додам до цього і гендерну стереотипізацію жінки, яку Латімер поділяє з іншими вікторіанцями (про це читаємо у праці Сандри Гілберт та Сюзан Губар «Божевільна на горищі», в якій повісті присвячено окремий розділ [4]). По-друге, його зосередженість на власному «Я» відсуває убік інші, а це стає на заваді неупередженому аналізу.

Ще одне міркування стосується наслідків того, що чує Латімер. Вони можуть бути усвідомлені ним і втілитися у тексті через мову (і про це ми вже сказали), а можуть бути й неусвідомленими, й тоді вони оприявнюються через тілесне, через його «*feeling body*»: він не добре почуватися, прискорено дихає («*heart was palpitating violently*»), «*head and heart throbbings*»), не розуміє, чи спить («*I began to ask myself whether I had been sleeping*»), його нудить тощо. Тіло формулює свій коментар і під час побачень Латімера з коханою Бертою, – воно тремтить, почуватися «*clogged and chilled*». Коли Латімер хоче приховати від Берти свої поетичні асоціації про неї ж, тіло відчуває «*momentary chill of horror*».

Проте не завжди артикульована тілом відповідь є зрозумілою для самого героя, – і тоді справа за читачем. Читач дешифрує сформульований тілом коментар, аби далі «вчитати» первинну емоційну відповідь героєвого «*feeling body*». Наведу приклад. Латімер раптом почуватися зле, непритомніє, але не може пояснити, чому саме: «*I was cold and trembling; I could only totter forward and throw myself on the sofa. This strange new power had manifested itself again . . . But – was – it a power?*» Між раптовим фізичним знесиленням та відчуттям холоду і тремтінням – химерна миттєва зустріч з молодою особою; вона спершу видається йому приємною, але одразу ж такою, що викликає зворотні відчуття – «*a painful sensation as if a sharp wind were cutting [him]*». Корпореальна відповідь, як бачимо, є потужною і стрімкою, але те, що сприйняло тіло, свідомість не здатна осягнути. А що знає читач? Він уже поінформований про Латі-

мерове візонерство і його видіння власного трагічного майбутнього з коханою й може допустити, що йдеться, ймовірно, про підступні дії жінки по відношенню до чоловіка.

Емоційне навантаження поступово виснажує його тіло, а далі його дух, і врешті він змушений визнати: «We learn ‘words’ by rote, but not their meaning; ‘that’ must be paid for with our life-blood, and printed in the subtle fibres of our nerves». І це героєве знання та зізнання синтезує тілесне й епістемологічне.

Щоправда ще однією ймовірною причиною його фізичного виснаження є недуга. Таке і сам Латімер припускає: «Might it not rather be a disease – a sort of intermittent delirium, concentrating my energy of brain into moments of unhealthy activity, and leaving my saner hours all the more barren?» Варто зазначити, що про свій діагноз – стенокардію – він сповіщає читачеві найперше. До шести найбільш поширених симптомів цієї недуги, згідно з медичною енциклопедією, відносяться і ті чотири, на які скаржиться Латімер: стискаючий біль у грудях, задишка, слабкість і втома, непритомність [5]. Відтак, маніфестації через тіло принагідно до протагоніста можуть бути неоднозначними через причини, які їх зумовили.

Варто зазначити, що теза про слухову фокалізацію у ранній повісті Джордж Еліот набуває додаткового значення у контексті всієї творчості письменниці. Її зацікавленість епістемологією звуку, як стверджує Дж. Пікер, «відстежується упродовж усієї творчості», а на більш пізніх етапах «набуває

особливого значення» [8, р. 84]. До того ж вона засвідчує інтерес письменниці до епістемології звуку, яку поділяли й інші впливові вікторіанці. Наголошуючи на важливості слухання у творах Джордж Еліот, Чарльза Діккенса та Альфреда Теннісона, Дж. Пікер стверджує, що ці митці представляють голоси епохи, яку вже прийнято визначати – послуговуючись медичним терміном – як «епоху аускультатії» (age of auscultation). Відповідно до словника медичних термінів, аускультатія – це метод дослідження, що полягає у вислуховуванні звукових явищ, що виникають в організмі.

Висновки. Аспект тілесності у ранній повісті Джордж Еліот «Привідкрита завіса» пов’язаний зі специфікою протагоніста-наратора – його неприродним слухом та візонерством. Ці екстраординарні якості суттєво визначають наратив повісті. Його структура фіксує динаміку чуттєвості. Наратив найперше й найбільше орієнтований на слухове сприймання; «слухова» фокалізація (за В. Нелсом) переважає і доповнюється «зоровою». Аспект тілесності працює і на моделювання етичного виміру повісті, зокрема характерної для Еліот категорії співчуття. Корпоральний коментар становить невід’ємну компоненту епістемології звуку не лише у ранньому творі Джордж Еліот, але й, як стверджують дослідники, притаманний її творчості назагал. Водночас цей інтерес вона поділяє з іншими впливовими письменниками-вікторіанцями, котрі готують літературу до більш глибоких та розмаїтих студій звуку письменниками-модерністами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбунова Н. В. Вера и Знание: «исповедь» vs «проповедь» в рассказе Джордж Элиот «Приоткрытая завеса» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. – Т. 9, вып. 4. – С. 121–132.
2. Eliot G. *The Lifted Veil*. 1859. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/2165/2165.txt>
3. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay on Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. – Ithaca: Cornell UP, 1980.
4. Gilbert S. M., Gubar S. “Made Keen by Loss: George Eliot’s Veiled Vision” // *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. – New Haven, Conn: Yale University Press, 1979. – P. 443–77.
5. Health Encyclopedia. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.urmc.rochester.edu/encyclopedia/content.aspx?ContentTypeID=85&ContentID=P0019>
6. Mahawatte R. *George Eliot and the Gothic Novel: Genres, Gender, Feeling*. – University of Wales Press, 2013.
7. Nelles W. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. – Frankfurt: Lang, 1997.
8. Picker J. M. *Victorian Soundscapes*. – Oxford: OUP, 2003.
9. Price C. B. Poison, Sensation, and Secrets in «The Lifted Veil» // *Victorian Review*, 2010, vol. 36, no. 1. – P. 203–216.
10. Shuttleworth S. *George Eliot and Nineteenth-Century Science: The Make-Believe of a Beginning*. – NY: CUP, 2009.

11. Small H. 'Introduction'. *The Lifted Veil. Brother Jacob*. – Oxford: OUP. P. ix–xxxvi.
 12. *The George Eliot Letters*. Ed. Gordon S. Haight, 9 vols. – New Haven: Yale UP, 1954–78. iii. 41.
- REFERENCES**
1. Gorbunova N. V. Vera i znanie: "Ispoved" vs "Propoved" v rasskaze George Eliot "Priotkrytaya Zavesa" [Faith and Knowledge: «Confession» vs «Sermon» in George Eliot's *The Lifted Veil*]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2017, vol. 9, no. 4, pp. 121–132. (in Russian).
 2. Eliot G. *The Lifted Veil*. 1859. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/2165/2165.txt> (accessed 1 April 2019).
 3. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay on Method*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Cornell UP, 1980.
 4. Gilbert S. M., Gubar S. "Made Keen by Loss: George Eliot's Veiled Vision". In *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, 1979, pp. 443–477.
 5. Health Encyclopedia. Available at: <https://www.urmc.rochester.edu/encyclopedia/content.aspx?ContentTypeID=85&ContentID=P0019> (accessed 1 April 2019).
 6. Mahawatte R. *George Eliot and the Gothic Novel: Genres, Gender, Feeling*. University of Wales Press, 2013.
 7. Nelles W. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. Lang, 1997.
 8. Picker J. M. *Victorian Soundscapes*. OUP, 2003.
 9. Price C. B. Poison, Sensation, and Secrets in «The Lifted Veil». *Victorian Review*, 2010, vol. 36, no. 1, pp. 203–216.
 10. Shuttleworth S. *George Eliot and Nineteenth-Century Science: The Make-Believe of a Beginning*. CUP, 2009.
 11. Small H. 'Introduction'. *The Lifted Veil. Brother Jacob*. OUP, pp. ix–xxxvi.
 12. *The George Eliot Letters*. Ed. Gordon S. Haight, 9 vols. Yale UP, 1954–78, pp. iii. 41.

CORPOREAL ASPECT IN GEORGE ELIOT'S *THE LIFTED VEIL*

Lilia Miroshnychenko

orcid.org/0000-0003-1339-7708

lili.miroshnychenko@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Assistant Professor, Chair of World Literature, Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv

Abstract. *The essay examines the corporeal aspect in George Eliot's early novella, *The Lifted Veil* (1858), which is related to the central character (also narrator) – Latimer, who is an exceptional hearer and clairvoyant. Appropriating the theory of narratology (G. Genette, W. Nelles) and hermeneutical analysis, it explicates how corporeality defines the narrative's structure and focalization. Furthermore, it claims that the protagonist's ability to hear is crucial to the crafting of the novella's narrative. Hearing is, consequently, the act through which – to a large extent – the story unfolds. Throughout the novella, the readers access the events through what Latimer hears or previsions. Furthermore, hearing guides the novella's narration.*

*The narrative of *The Lifted Veil* is predominantly oriented through aural perception. Focalization by sound relies on the protagonist's sound ability with sensitising the reality. Latimer's registering of sounds he hears thus controls his narrative 'eye'. Furthermore, the novella's narrative is related to focalization by sight, or to be more precise, by Latimer's visionary sight inasmuch as he is disposed to many visions, including those which are directly related to his own life. Highly applicable here is William Nelles's conceptualization of focalization. Inspired by the French theorist, G. Genette, Nelles suggested a typology of focalization by five modes of perception: ocularisation (sight), auricularisation (sound), gustativisation (taste), olfactivisation (smell), and 'tactivisation' (touch). In Eliot's novella, auricularisation prevails.*

The essay claims that the narrator's engagement with sound can also be unconscious, – then it is inscribed on his body: he feels unwell, faints, feels dizzy, etc. Corporeality is thus also rendered in its relation to the protagonist's specific response to the outer world. It is established that the emotional response articulated by the narrator's body is not always deciphered by Latimer himself, hence it is the reader's task to explicate the original emotional response of the narrator's "feeling body" and its "trigger".

The analysis also contributes to the idea suggested by John Parker and others that corporeal comment is attributive to the epistemology of sound in George Eliot's fiction including her early works.

Key words: *George Eliot, *The Lifted Veil*, corporeality, Victorian writer, novella, focalization, narrative.*

УДК 821.133.1-3.09

ПОЕТИКА ХВОРОГО ТІЛА У ПРОЗІ ЖОРЖА БЕРНАНОСА

Галина Олександрівна Помилуйко

orcid.id 0000-0002-9998-9650

galinapomiluyko@gmail.com

аспірантка

кафедри теорії та історії світової літератури ім. професора В. І. Фесенко Київського
національного лінгвістичного університету

Анотація: У статті аналізується специфіка Бернаносівського зображення тілесного, нерозривно поєданого з поетикою хвороби. У фокусі розвідки перебуває символічний вимір одиночного та колективного хворого тіла, що у романах письменника «Під сонцем Сатани», «Щоденник сільського кюре» та «Пан Невін» актуалізується у метафорах дарохранильниці та містичного тіла Христа. Пропонується типологія хвороб у романах Бернаноса, підкреслюється домінанта символічна роль раку та нерозривний зв'язок душі та тіла, де хвороба однієї частини свідчить про стан іншої. Особливий акцент зроблено на авторському взаємозв'язку тілесної недуги та святості, що простежено крізь два дзеркальні священицькі образи – Доніссана та кюре з Амбрікура. Проблематика тілесного розглядається через метафізично та містично орієнтований характер Бернаносівського письма.

Ключові слова: Католицький літературний Ренесанс, Жорж Бернанос, тілесність, хвороба, смерть, святість, модернізм.

Проблема тілесності у її взаємозв'язку з хворобою пронизує усю творчість католицького модерністського письменника Жоржа Бернаноса. Вона представлена як у його художніх текстах, так і в політичній есеїстиці. Втім наразі маємо за мету проаналізувати поетику хворого тіла у трьох романах письменника: «Під сонцем Сатани» (1926), «Щоденник сільського кюре» (1936) та «Пан Невін» (1948), оскільки вважаємо їх найбільш репрезентативними з точки зору кількості хворих персонажів, метафоричного зображення хвороби та пов'язаною з нею загальною проблематикою святості. Більше того, вияви тілесного у памфлетній політичній есеїстиці значною мірою відтворюють образи, наявні в згаданих романах. Хворе тіло та метафори хвороби у Бернаносівських студіях досі не перебували у центрі досліджень, хоча й провідні літературознавці, інтерпретуючи тексти письменника, почасти зверталися до цих метафор. Так, В. І. Фесенко вказує на тілесні страждання Бернаносівського святого як спокутування гріхів інших задля можливого виліковування їхніх душ [6, с. 149-150], а Ф. ле Тузе підкреслює, як кюре з Амбрікура своєю хворобою та смертю наслідує страсті Христові [9, с. 251-257]. Тим не менш, поза межами інтерпретації конкретних текстів, цілісно фігура

хворого тіла не була предметом літературознавчого дослідження.

Перш за все, відзначимо, що хворе, марковане фізичним недугом тіло у Бернаноса завжди пов'язане з духовним виміром. Тіло зв'язане з душею. Хвороба першого свідчить про видозміну другого. По-друге, тілесна хвороба немов нерозривно поєднана зі святістю, чи радше, з покликанням до святості. У аналізованих текстах хворе тіло можна символічно поділити на дві категорії, яким відповідають дві метафори, прямо згадані у творах. Йдеться про хворе одиночне тіло та відповідну метафору дарохранильниці та хворе колективне тіло, яке зображене у метафорі містичного Тіла Христа.

Посеред численних Бернаносівських персонажів загалом важко знайти того, хто не мав би тієї чи іншої фізичної вади чи хвороби. Згадаймо лише невралгію та народження мертвої дитини Мушеттою, грудну жабу (стенокардію) Доніссана, астму абата Мену-Сегре («Під сонцем Сатани»); рак кюре з Амбрікура, хворобу серця графині, серцевий напад кюре з Торсі, сухоти (туберкульоз) Луї Дюфреті, злоякісний лімфогранулематоз лікар Лавіля («Щоденник сільського кюре»); каліцтво Гійома Девандома, кульгавість Женетти де Норе («Повстяної ноги»), гангрену

пана Ансельма, врешті, таємничу хворобу легенів Пана Невіна («Пан Невін»).

Перелічені хвороби символічно розподіляються на: 1) брудні, ниці (пов'язані з гниттям, руїною – гангрена); 2) пов'язані з Біблійною убогістю (кульгавість, фізичне каліцтво); 3) благородні, дещо абстрактні (пов'язані з легенями (духом) і серцем – астма, стенокардія, інфаркт, туберкульоз); 4) всепоглинаючі фізичні (усі різновиди раку).

Так, кюре з Амрікура, дізнавшись про свій діагноз раку шлунку, каже: «Боже мій, я волів би обрати собі якусь іншу смерть! Легені, що поступово розкладаються, як ото розтає у воді грудка цукру, розтягнуте серце, з яким треба бути обережним, і навіть та дивна хвороба доктора Лавіля, що її назву я вже забув, – усі ці загрози здаються мені якимись невимовними, абстрактними...» [2, т. 1, с. 515].

Рак – найстрашніша хвороба, що постійно використовуватиметься автором як метафора. На відміну від серцевих чи легених хвороб, вона напрочуд позбавлена ореолу романтичності та духовності. Як пише Сьюзен Зонтаг у «Хворобі як метафорі»: «З погляду метафоричності, захворювання легень вважається хворобою душі. Рак, як хвороба, що може вразити будь-який орган, – це захворювання тіла. Не виявляючи нічого духовного, рак виявляє, що тіло, хоч би як це звучало гірко, є лишень тілом» [5, с. 18]

Якщо ж для Бернаноса рак є найболучишою метафорою, синонімом болю як такого, то чому свого єдиного святого, автор наділив саме цією хворобою? Кюре з Амрікура – найдуховніший з усіх персонажів, найчистіший – отримує, немов кару, цю бридку, болучу, нестерпну, занадто фізіологічну та, зрештою, смертельну хворобу.

Аби це зрозуміти, поглянемо на двох персонажів, що покликані до святості. Йдеться про Доніссана (буквально в його імені чуємо «дар святості»), славетного святого з Люмбра, кюре-чудотворця – протагоніста роману «Під сонцем Сатани» та про безіменного, безславного кюре з Амрікура – головного персонажа «Щоденника сільського кюре».

З точки зору тілесності, Доніссан має міцне здоров'я селянина, «величезний силует» [2, т. 1, с. 91], що його він свідомо і власноручно занепащає постійними практиками самобичування, намагаючись, тим самим, підкорити собі своє тіло, яке, власне кажучи, йому не належить. Ціл-

ком у душі пелагіанства та платонізму (тіло гірше за душу) [7, с. 163], священник намагається підкорити тіло, майже нищачи його, аби звільнити душу, і тим самим здійснює бунт проти людської природи та кидає виклик Богові. Доніссан власноруч перетворював власне тіло на відкриту рану, ладен був «забити себе до смерті» з «бажання добути до першопочатку свого зла, який заховався в цій осоружній плоті й знищити його. Кожен новий нещадний удар кликав за собою наступний, ще безжаліснійший, але жоден із них не міг його наситити» [2, т. 1, с. 121] Тоді, як сам він скаже, з цією спокусою Сатана вперше входить у його життя.

Натомість кюре з Амрікура відпочатку має слабке маленьке тіло, бліде обличчя, весь його стан позначений нездоровою худобою та хворобливістю. Йому далеко до святого, що його можна уособити в образі атланта, що тримає занурений у гріх світ на своїх дужих плечах (це якраз Доніссан). Протягом всього роману говориться про болі у шлунку, що стають чимраз дужчими, втрату апетиту, згодом нудоту та кровотечі. Читач є свідком повільного вмирання священника, який через запаморочення, потім втрату свідомості – неспроможний вже стояти на ногах. Періоди гострого болю змінюються короткою ремісією, коли, як не парадоксально, кюре стикається лицем до лиця зі своєю спокусою – «нічною душі», «душею як безпросвітною темрявою» [8, с. 83]. Зрештою, йому здається, немов він втратив віру: «вона десь у моєму жалюгідному тілі, в моїй крові та в моїй плоті, у моїй смертній, але охрещеній плоті» [2, т.1, с. 386]. Однак, навертаючи графіню та віднаходячи слова молитви, кюре з Амрікура виходить переможцем з цієї внутрішньої боротьби. Свою лікарську місію («Священник як лікар, мів не повинен боятися ран, гною, сукровиці. Усі рани душі гнояться» [2, т.1, с. 409]) він виконав, залишається лише вмерти, що він з надією, не сперечаючись, приймає.

У цьому полягає основна відмінність двох святих, чи радше, того, хто мав би їм стати, і того, хто їм став, навіть не замислюючись про це. Доніссан з власної волі та власного бажання стати святим нищив як своє тіло, так і інших, тоді як кюре з Амрікура просто служив, кажучи «нехай буде Твоя воля» (Лк. 21,42) [4]. Хвороба, набута самим Доніссаном, протиставляється хворобі, якою наділено кюре з Амрікура. Здорове тіло атланта протиставлено кволості святого.

Не можна оминати і містичний аспект такого розрізнення. Зустрівшись з втіленим у незнайомця Сатаною, Доніссан знову спокушається, тілесно спираючись на його плече (немов пародіюючи відому сцену з Христом та Йоаном), шукаючи в ньому підтримки, що, зрештою, завершується поцілунком Сатани (свого роду імітацією поцілунку Юди, зраджуючого): «Він відчув як його серце випустило з себе всю кров йому в нутрощі» [2, т. 1, с. 147]. Сатана йменує його «дарохранильницею Христа», що її він спаплюжив, вдихнувши в неї свій дух (холод) та наповнивши Доніссана собою: «Ви носите мене у своїй темній плоті, в густій темряві ваших нутрощів» [2, т. 1, с. 147]. І далі: «колуйай мою відкриту рану... пий і їж... наситись мною» [2, т. 1, с. 221] (імітація євхаристії). Надалі, спокушаючись (невдала імітація «воскресіння Лазаря») і спокутуючи гріх відчаю та втрати надії, Доніссан завжди матиме це отілеснене тавро духовного програшу. Тож, стенокардія та смерть від чергового нападу у конфесіоналі – є тим благословенням та одночасно тілесним і духовним спокутуванням, що його звершує той, хто так і не став святим.

Промовляюче через тіло містичне бачимо й в історії кюре з Амбрікура. Харчуючись майже винятково хлібом та вином (символіка євхаристії, тобто символічно тілом та кров'ю Христа) та витримуючи усі приниження, він готовий «віддати їй [парафії – прим. Помилуйко Г.О.] свою кров до останньої краплі» [2, т. 1, с. 319]. Більше того: «і я справді іноді уявляю, що воно [село – прим. Помилуйко Г.О.] розп'яло мене на хресті й дивиться, як я помираю, я ніколи не володів би ним» [2, т. 1, с. 319]. Безіменний кюре з Амбрікура в усьому подібний до Христа, як і належить істинному святому, і хоча він плаче сльозами з присмаком крові, коли життя ось-ось вийде з нього, все-таки каже: «щоб жертва була повною, необхідна радість» [2, т. 1, с. 480] – радість, якої не знав Доніссан, та щастя жертви як «отілеснена форма надії» [2, т. 1, с. 480].

Тож, рак, яким би жахливим він не був для Бернаноса, у «Щоденнику сільського священика» цілком змінює своє значення: це тілесне уособлення всього того духовного болю та гріха, що бере на себе, наслідуючи Христа, кюре з Амбрікура, стаючи істинною «дарохранильницею Христа», його образом.

Хворе тіло у Бернаносівських текстах представлено не лише історією індивідуальних хво-

роб, йдеться про значно ширше його розуміння. Слідуючи апостолу Павлу (1 Кор, 12, 26-27): «так само, як тіло є одне, хоча має багато членів, і всі члени тіла, хоч є їх і багато, становлять одне тіло, так і Христос... І як страждає один член, страждають з ним усі члени; і як один член у славі, радіють із ним усі члени. Ви ж – Христове тіло, і члени кожний зокрема» [4], Бернанос використовує образ колективного тіла як містичного Тіла Христа.

Уособленням такого тіла є парафія (з грецької *παροικία* – та, що перебуває у цьому світі, але не є його повноправною господинею [1, с. 63]). Йдеться про вірян, зібраних навколо євхаристії – тіла та крові Христа. Але то був би приклад здорового тіла, такого, що насичується радше духовним, ніж тілесним. У Бернаноса ж, натомість, йдеться про уражене хворобою тіло. Найяскравіші приклади знаходимо у «Щоденнику сільського кюре» та в «Пані Невіні» (перша назва «Мертва парафія»).

Якщо, у «Щоденнику сільського кюре» парафія, ще «помирає» [2, т. 1, с. 287], то в останньому романі письменника перед читачем розгортається образ вже давно «мертвої», загниваючої парафії, що від неї віє трупним смородом.

Аби зобразити «помираючу від нудьги» [2, т. 1, с. 287] парафію Амрікура, автор знову послуговується метафорою раку – «хворобою-вбивцею», яка, за словами Сьюзен Зонтаг, «на відміну від туберкульозу як хвороби власного «Я», є хворобою Іншого» [5, с. 63]. Парафія як «жива клітина незнищеної Церкви» [2, т. 1, с. 309] гние, запахає в себе численні маленькі пакетики з кокаїном, морфієм та героїном, перетворюється на «безнадійно заражену нудьгою, цим різновидом прокази» [2, т. 1, с. 288], та, зрештою, «виявляє в собі клітини цього раку – хвороби, з якою живуть довго» [2, т. 1, с. 287], повільно помираючи. Парафія не лише наділяється тілом, а й персоніфікується – стражденний кюре говорить про її голос та погляд – «погляд усіх парафій, усього християнства, усього світу» [2, т. 1, с. 309]. Бернанос, таким чином, немов лікар, діагностує сучасне йому суспільство (що знайшло своє відображення у політичній есеїстиці автора). Діагноз духовно смертельний: «Очищені смертю від усіх тих штучних елементів, якими суспільство наділяє людей цієї породи, вони віднайнуть себе такими, якими вони насправді є – жахливими, недорозвиненими монстрами,

обрубками людей» [2, т. 1, с. 374]. Рак, відповідно до своєї етіології, прийшов, коли на нього ніхто не чекав: «рак, який їх пожирає, схожий на багато інших пухлинних захворювань – він не завдає болю» [2, т. 1, с. 374] (на відміну від кюре з тієї ж парафії, що страждає від кожного приступу болю, немов, забираючи на себе біль усієї парафії – сукупне тіло грішників). Кюре з Амбрікура, подібно до пророків, один волає в пустелі, звертаючи свій голос до парафіян, які, звичайно, не чують: «реально існує лише одна родина, велика людська родина на чолі з нашим Господом» [2, т. 1, с. 417].

У романі «Пан Невін» хвороба «містичного тіла Христа», втіленого у парафії, сягає свого екстремуму у смерті. В дійсності, розгортаючи книгу, читач стикається з уже мертвим тілом. Після колективно скоєного лінчування, парафіяни – «голі обличчя, стиснуті до купи, утворювали ніби одне голе тіло, демонстрували бридку голизну цього проклятого села, що корчилася біля труни» [3, т. 2, с. 228]. Тож, у центрі цього тіла вже не Фенуйська церква (зберігаюча євхаристію), проте проклятий, відмічений проказою «мертвий замок Вомбіскур», що сам хворіє та руйнується, згниваючи, а також ще більш промовистий образ труни невинної жертви парафіян: «парафія – то маленька церква в Церкві великій. Немає парафії без великої Церкви. Але якщо станеться неможливе й помре остання парафія, то не буде більше Церкви, ані великої, ані малої, не буде спокути, не буде нічого – Сатана прийде до свого народу» [3, т. 2, с. 232]. Пан Невін, що затопив парафію у мороці зла, врешті, і є його уособленням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агамбен Дж. Что современно? / Пер. с итал. Августин Соколовски. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 78 с.
2. Бернанос Ж. Під сонцем Сатани. Щоденник сільського кюре: Романи / Пер. з фр. В. Шовкун. – К.: Юніверс, 2002. – 544 с.
3. Бернанос Ж. Ще одна розповідь про Мушетту. Пан Невін, або Мертва парафія. Під місяцем великі цвинтарі: Романи / Пер. з фр. В. Шовкун. – К.: Юніверс, 2004. – 544 с.
4. Біблія: Святе письмо / Пер. з гр. І. Огієнка. – К.: Асоціація «Духовне відродження»/ Mission Eurasia: Дорога Правди: Книгоноша, 2015. – 1226 с.
5. Зонтаг С. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / Пер. з англ. Т. Бойко. – К.: Вид-во Жупанського, 2012. – 162 с.
6. Фесенко В.І. Творчість Жоржа Бернаноса: Поетика події та пророцтва. – К.: Вид. центр КНЛУ, 1998. – 208 с.
7. Эриксен Т.Б. Августин. Беспокойное сердце / Пер. с норв. Л. Горлиной. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 384 с.
8. Bernanos G. Oeuvres romanesques. – P.: Editions Plon, Seuil, Gallimard, 1961. – 1908 p.
9. Le Touzé Ph. Le mystère du réel dans les romans de Georges Bernanos. Le style d'une vision. – P.: Nizet, 1979. – 360 p.
10. Tadié J.-Y. Le roman au XX siècle. – P.: Belfond, 1990. – 256 p.

І знову Бернанос послуговується метафорою сучасної йому хвороби хвороб – образом раку – «злюкаєсної пухлини» [3, т. 2, с. 252]. В останньому романі письменника тіло парафії – голе, покинуте, смертельно хворе, покрите проказою, гангреною та численними раковими пухлинами. Це образ цілковитого занурення у морок, метафора отілесненого гріха та зла. Фенуй – таке ж селище, як і інші, так само як і парафія кюре з Амбрікура, така ж сама, як і інші парафії. Її тіло уособлює увесь світ, «який помирає з нудьги» [3, т. 2, с. 288], світ, представлений у образі «Йова, що сидить на купі гною, весь покритий ранами і виразками» [3, т. 2, с. 295]. Однак Бернаносівське колективне містичне тіло все ж таки викуплене, свідомством чого є одиничні долаючі хворобу тіла, такі як Доніссан, і особливо кюре з Амбрікура – герої та святі, які, за словами Ж.-І. Тадье, є тими персонажами, навколо яких побудовані усі тексти письменника [10, с. 194].

Таким чином, у романах Жоржа Бернаноса індивідуальне та колективне тілесне нерозривно поєднані, з одного боку, з хворобою, з іншого – з духовним виміром. Хвороба є тим, що скеровує Бернаносівського героя до святості, наближуючи до Христа через тілесні страждання та їх аскетичне неприйняття. Натомість, зображення колективного ураженого хворобою тіла в текстах письменника свідчить про руйнацію духу спільноти, її зосередженість на сьогоденному, занурення у зло та віддалення від Бога, якого Бернанос експліцитно чи імпліцитно розміщує у центрі усіх своїх романів.

REFERENCES

1. Agamben Dzh. *Chto sovremenno?* [What is modern?]. – Kyiv, DUKH I LITERA, 2012, 78 p. (in Russian)
2. Bernanos Zh. *Pid sontsem Satany. Shchodennyk sil's'koho kiure: Romany* [The star of Satan. The dairy of a country priest. Novels]. – Kyiv, Iunivers, 2002, 544 p. (in Ukrainian)
3. Bernanos Zh. *Shche odna rozpovid' pro Mushettu. Pan Nevin, abo Mertva parafia. Pid misiatsem velyki tsvyntari: Romany* [Mouchette. Monsieur Ouine. The great cemeteries under the moon. Novels]. – Kyiv, Iunivers, 2004, 544 p. (in Ukrainian)
4. *Bibliia: Sviate pys'mo* [Bible: Holy scriptures]. – Kyiv, Asotsiatsiia «Dukhovne vidrozhennia», Mission Eurasia: Doroha Pravdy: Knyhonosha, 2015, 1226 p. (in Ukrainian)
5. Zontah S. *Khvoroba iak metafora. SNID ta ioho metafora* [Illness as metaphor. AIDS and its metaphors]. – Kyiv, Vyd-vo Zhupans'koho, 2012, 162 p. (in Ukrainian)
6. Fesenko V.I. *Tvorchist' Zhorzha Bernanosa: Poetyka podii ta prorotstva* [The oeuvre of Georges Bernanos: Poetics of event and prophesy]. – Kyiv, Vyd. tsentr KNLU, 1998, 208 p. (in Ukrainian)
7. Эрыксен Т.В. *Avhustyn. Bepokoinoe serdtse* [Augustine. Restless heart]. – Moscow, Prohress-Tradytsiia, 2003, 384 p. (in Russian)
8. Bernanos G. *Oeuvres romanesques*. Paris, Editions Plon, Seuil, Gallimard, 1961, 1908 p.
9. Le Touzé Ph. *Le mystère du réel dans les romans de Georges Bernanos. Le style d'une vision*. – Paris, Nizet, 1979, 360 p.
10. Tadié J.-Y. *Le roman au XX siècle*. – Paris, Belfond, 1990. 256 p.

THE POETICS OF AFFLICTED BODY IN GEORGES BERNANOS' NOVELS

Halyna Pomiluyko

orcid.id 0000-0002-9998-9650

galinapomiluyko@gmail.com

PhD student

V. I. Fesenko Department of Theory and History of Literature
Kyiv National Linguistic University

Abstract: *The article hermeneutically analyses the poetics of sick body in the three novels by the French modernist writer, representative of Catholic literary revival – Georges Bernanos. Whereas «The star of Satan» (1926), «The diary of a country priest» (1936) and «Monsieur Ouine» (1948) belong to different periods in the author's oeuvre, the article highlights Bernanos' established approach to the problem of afflicted body and ruined soul. The article reveals that multiple diseases from which most of Bernanos' characters suffer reflect the damage done to their souls. The body is inseparably connected to the soul, thus unhealthy body means affected soul and vice versa. The disordered body is represented as individual or collective, subsequently embodied in the metaphors of tabernacle and mystical Christ's body directly referred to in the texts under discussion. Symbolically, the individual sick body is inscribed in the mysticism of sainthood, specifically problematized in the two priest figures called to sanctitude: Donissant and the curé of Ambricourt – the one healthy and physically strong, who takes his salvation in his own hands fighting for it, and the second dying of the terminal cancer, only hoping and asking to be saved. The collective body is associated with afflicted and disrupted mystic Christ's body incarnated in the image of parish dying of multiple physical and mental maladies represented by cancer tumor in «Monsieur Ouine». Thuswise, the analysis proves that Bernanos speaking from a Catholic perspective unites the disability of individual body with the revivification of soul, concurrently using the disordered collective body as the illustration of ill secular society.*

Key words: *Catholic literary revival, Georges Bernanos, body, illness, death, sainthood, modernism.*

УДК: 821.161.2–31.09

МОВА ТІЛА В УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ: НАРАТИВНИЙ ВИМІР

Юлія Олегівна Резніченко

orcid.id 0000-0003-0437-2242

reznichenkojulja@gmail.com

аспірантка кафедри української літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Анотація. У статті висвітлюються результати дослідження специфіки оприявлення мови тіла в наративній структурі сучасної української жіночої повісті. На матеріалі творів О. Деркачової «Танго. Історія кохання», О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється», Т. Зарівної «Записи на подолку» з'ясовуються функції виразної акцентуації на тілесних відчуттях жінки: відтворення переживань героїні, вираження самоусвідомлення через сприйняття власного тіла, осмислення винятково жіночого тілесного досвіду. Установлено, що розкриття таких відчуттів у нарації здійснюється через образи, пов'язані здебільшого з душею, голосом, поглядом, серцем тощо, або через безмовність тіла. Зроблено висновок, що гетеродієгетична нарація здебільшого презентує стислі характеристики тілесності, а в гомодієгетичній нарації (і у фрагментах із посиленою внутрішньою фокалізацією) увага наратора до проявів мови тіла є значно помітнішою.

Ключові слова: О. Деркачова, О. Забужко, Т. Зарівна, внутрішня фокалізація, мова тіла, нарація, повість, тілесність.

Постановка проблеми. Проблема розкриття своєрідності відображення мови тіла й тілесності в художній літературі є однією з помітних у сучасному літературознавчому просторі. Комплексне вивчення названого питання здійснюється з апелюванням до ширшого контексту – результатів напрацювань чільних представників насамперед філософської думки, а також ідей, висловлених науковцями в низці культурологічних, психологічних та інших студій. Попри те, що означений предмет дослідження не є відкриттям мислителів ХХ або ж ХХІ ст., до сьогодні в його літературознавчому потрактуванні залишається чимало лакун. Одними з репрезентативних у ракурсі художнього висвітлення історії про жіноче самоусвідомлення видаються нам повісті О. Деркачової «Танго. Історія кохання» (2013), О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017), Т. Зарівної «Записи на подолку» (2017), обрані як матеріал дослідження.

Мета дослідження – вивчення особливостей відтворення мови тіла в українській жіночій повісті 2010-х років. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: визначити провідні моделі втілення мови тіла (жести, міміка, постава тощо) у наративних стратегіях досліджуваних повістей; зіставити рецепцію жінкою-оповідачем власного тіла (у творах із гомодієгетичною нарацією) та репрезентацію тіла жінки (у повістях, де домінує гетеродієгетична нарація).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Увага сучасного українського літературознавства до питання про мову тіла в художньому тексті зумовлюється його звільненням від жорстких соцреалістичних орієнтирів, появою творів із відповідною образністю і стрімким розвитком жіночої прози. Ґрунтовною працею, у якій презентовано онтологічний, феноменологічний, епістемологічний та інші виміри тілесності в текстах слов'янського постмодернізму, є докторська дисертація Ф. Штейнбука «Тілесний міметизм у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2010). На основі скрупульозного аналізу низки романів, серед яких і твори українських авторів – Ю. Андруховича, О. Забужко, О. Ульяненка, Ю. Покальчука, дослідник доходить висновку про те, що тілесний міметизм – «один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі» [11, с. 34], розробляє специфічну методологію дослідження.

У студіях В. Агеевої, Л. Таран та ін. виразно артикульована відмінність письменницьких маскулінної та фемінної стратегій у зображенні героїні-жінки: революційність прози О. Кобилянської, Лесі Українки полягала в тому, що вони відкрили «власну репресовану тілесність і чуттєвість» [7, с. 132]. Вагомим кроком у вивченні багатогранної жіночої прози є видання відповідних зібрань творів: упорядкованої В. Ґабором антології «Незна-

йома» [6], антології «Тіло чи особистість?» (упорядники – Л. Таран та О. Лагутенко) [8]. Оскільки присутній вплив на транслювання мови тіла у творі має специфіка конструювання оповіді/розповіді, то літературознавці нерідко застосовують наратологічний підхід (Т. Кирилова, Ю. Матасова та ін.). Ю. Матасова підкреслює, що «тілесне» в жіночому наративі американської поезії другої половини ХХ ст. постає як «рівноправне у (потлумаченому патріархатно) “високому” Творчості» [4, с. 81], а значить, спостерігається розширення його функціонування. Важливим видається збагачення здобутків науковців в означеній царині, зокрема на матеріалі сучасних текстів. Художній доробок письменниць О. Деркачової, О. Забужко, Т. Зарівної не залишався поза увагою Т. Белімової, Я. Голобородька, Т. Гундорової, В. Карп'юка, С. Філоненко, О. Юрчук та ін., проте повісті, названі вище, на сьогодні майже не прочитані дослідниками. **Актуальність** пропонованої статті зумовлюється, отже, «включеністю» мови тіла в нарративну стратегію сучасної жіночої прози і водночас недостатнім вивченням української повісті другого десятиріччя ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Нарації досліджуваних повістей властива особлива увага до артикуляції відчуттів жінкою власного тіла у просторі існування. Якщо в повісті Т. Зарівної «Записи на подолку» тілесні образи влітають у розповідну канву зрідка, то у творах О. Деркачової «Танго. Історія кохання» та О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» вони супроводжуються розлогими характеристиками. Сюжетні події визначають актуалізацію тих чи тих травматичних душевних спогадів у повістях О. Деркачової, О. Забужко, тоді як наратор Т. Зарівної концентрується на лінійній розповіді про життєву історію молодої героїні Килияни. Крім того, відмінність у зображених історичних епохах (доба козацтва в повісті «Записи на подолку» та сучасний світ в інших творах) теж спричиняється до різної самоідентифікації образу жінки.

У ставленні до себе героїня повісті Т. Зарівної виявляє виразний аскетизм, часто ігноруючи власні почуття, що є однією зі стратегій рецепції власного тіла [5, с. 66]. Очевидно, така модель поведінки – типова для зображених реалій життя. За сюжетом, дівчину з волі батька видають заміж за багатого чоловіка, старшого за неї, натомість вона таємно закохана в іншого – коваля Литвина. Наратор, замість прямого визначення всеохоп-

ного почуття героїні, указує на це мовою її тіла: вона відчуває «в'їдливий і тягучий біль у грудях» [3, с. 107], «ноги їй тремтіли» [3, с. 107]. Батькова звістка про майбутнє сватання переживається Килияною через безмовність її тіла. Акцентуючи на цьому, наратор якнайточніше передає страх героїні перед неминучим майбутнім, позбавленим любові («Навіть не силкувалася на мову» [3, с. 111], «стояла кам'яна й німа» [3, с. 111]). Остерігаючись осуду суспільної моралі, героїня-оповідач твору О. Деркачової «Танго. Історія кохання», подібно до Килияни з повісті Т. Зарівної, намагається приборкати свої почуття. Особливість оповіді тут визначається тим, що письменниця надає героїні на ім'я Ївга більше текстового простору для роздумів про причини її аскетичної тілесної поведінки як бажання відчутти ініціативу чоловіка (у творі чергуються чоловіча та жіноча оповіді). Значно більшою свободою самовираження жіноче та чоловіче тіла наділені саме під час виконання танцювальних рухів.

Образу танцю в літературному творі притаманний глибокий символізм, адже, як слушно зауважує Ф. Штейнбук, поетика танцю дозволяє «гранично абстрагуватися від зовнішнього спостерігача та трансцендувати суб'єктивність» [10, с. 124]. Через називання проявів мови тіла в оповіді про заняття в танцювальному класі простежується розвиток почуттів героїв. Поступове зближення чоловіка та жінки артикулюється в динаміці від неповоротких рухів і страху того, що «всі побачать, яка я потворна» [1, с. 61] – через ініціативу в танці – до рішучого ствердження «не хотіла, аби він мене відпустив» [1, с. 78]. Така зміна позиції засвідчує бажання героїні, на відміну від холодного ставлення до чоловіка, яке вона демонструє поза заняттями. Вставлена ретроспективна оповідь («включена нарація» [9, с. 24]) про травму від зради чоловіка увиразнюється метафоричним узагальненням щодо стану жінки: «я й досі відчуваю її синці [любові] на своєму тілі» [1, с. 81]. У спогадах героїні про ці події її життя осмислюється винятково жіночий драматичний тілесний досвід – аборт. Оповідь про таку обставину акцентує образи болю («Все було швидко і болісно» [1, с. 72]), крові («криваві плями» [1, с. 72]) тощо. Героїня-оповідач оперує антитезою відсутності/наявності: «Я сиджу у кухні на табуретці, підібгавши під себе ноги, і шепочу: нема мого серця» [1, с. 75], що психологічно переконливо розкриває її самовідчуття. У подібному аспекті внутрішньої спустошеності виокреслюється розпач

героїні повісті Т. Зарівної після самосуду односельців над Литвином, якого незаслужено звинуватили в перелюбстві. Акценти наратора на проявах мови тіла героїні («заридала на повний голос» [3, с. 130]) посилюють оприявлення жалю Килияни за тим, що «не наважилася відкритись [чоловікові, якого кохала]» [3, с. 130], несприйняття, аж до ненависті, людської жорстокості. Виокремлення таких деталей у гетеродієгетичній нарації, як переконаємося, є доволі конденсованим.

Нарація від імені розповідача в повісті О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється», навпаки, зображує героїню на ім'я Ольга такою, що повсякчасно дослухається до власних тілесних відчуттів. Одна зі вставлених ретроспективних історій, які організують наратив тексту, артикулює травматичний тілесний досвід жінки – зґвалтування. Про відторгнення героїнею пережитих подій розповідається зі значною деталізацією. Цьому сприяє і внутрішня фокалізація – наративний прийом, за якого першорядним стає голос персонажа [9, с. 26]. Випадкова зустріч із чоловіком, якого спочатку героїня не впізнає, оприявнює спогади про одну із давноминутих подій. Тоді на Ольгу була покладена місія – «розрахуватися секс-послугами з його [чоловіковим] кредитором» [2, с. 385]. Потамована відраза до згаданих подій відтворюється в нарації повісті з граничною експресивністю: Ользі здавалося, що кредитор «витрушує з неї Одайника, зтирає, фізично узневажає <...>» [2, с. 385]. У пам'яті героїні зринають численні натуралістичні деталі, які репрезентують її стан, уточнений через самохарактеристику «нерухома й ствердла на камінь» [2, с. 385]. Героїню повісті О. Деркачової теж провокує на недостойні дії її перший чоловік: як відзначає в своїй оповіді Ївга, він отримував задоволення від спостереження того, як його дружина зваблює іншого. Такі моделі смиренної жіночої поведінки відтіняють тимчасову владу чоловічого начала над жінкою.

Як засвідчує іронічно-саркастична тональність нарації твору О. Забужко, звільнення героїні з-під влади ілюзій відбувається в момент, коли Одайник із «розгублено-фальшивою посмішечкою, злодійкувато втікаючими очима» [2, с. 389] усім своїм виглядом констатує, «ніби НІЧОГО ТОГО НЕ БУЛО» [2, с. 389] (авторську орфографію збережено). Звертаючи увагу на питання «скільки той [кредитор] йому зрізав за неї боргу» [2, с. 390], героїня О. Забужко торкається проблеми «вартості» жіночого тіла. Порівняймо, наприклад, як у творі Т. Зарівної визначається регламентований тодішніми суспільними нормами

механізм одруження: «Дріт купив жону за півтисячі коней» [3, с. 112]. Увага наратора зосереджена лише на реакції героїні. Прийом внутрішньої фокалізації, поєднаний із відображенням об'єктивної дійсності, засвідчує сприйняття Килияною цієї обставини («Підійшла до дзеркала. Невже вартує так багато?») [3, с. 112]). Важливим фактором для самоусвідомлення героїні є оцінка її зовнішньої (тілесної) краси як результат споглядання себе.

На потребі бути зовнішньо привабливою акцентує і Ївга з повісті О. Деркачової. Артикулюючи думку сторонніх людей («Моїй мамі, показуючи на мене, ніколи не говорили: “Яка гарненька дівчинка!” Лише: “Боже, яка вона розумна!”» [1, с. 61]), героїня осмислює власні інтенції: «<...> мені хотілося бути красивою, а не розумною» [1, с. 61]. Танець дозволяє їй по-іншому відчувати своє тіло, тож ці роздуми відображаються в оповіді («Уявляю себе якою-небудь царицею» [1, с. 68]). Як уже було відзначено, розповідна манера повісті О. Забужко так само надзвичайно рефлексивна. Візьмемо до уваги, наприклад, першу сцену у творі, коли в родинному авто між матір'ю та донькою розвивається конфлікт (за кермом – чоловік «у своїй улюбленій позиції невтручання» [2, с. 370]). На перший план нарації винесено тілесні переживання героїні. Наратор фіксує нюанси у відчутті Ольгою власного голосу, коли вона прислуховується до динаміки емоційного стану («почувалась у туміть занедбаною й самотньою» [2, с. 370], «три роки накопичуване підшкірне роздратування» [2, с. 370]), підмічає та інтерпретує особливості поз тіла чоловіка та доньки («одвернутим од неї двом» [2, с. 370]) та ін. Такі філігранно дібрані метафоричні характеристики дозволяють детально передати переживання героїні впродовж усієї нарації.

За мінімізованої зовнішньої сюжетної структури в розповіді наратора першорядним постає осмислення Ольгою (через внутрішню фокалізацію) цілого спектру індивідуальних та національних проблем: непростих стосунків із донькою, невідворотного настання менопаузи («втрачати щось із власного тіла, <...> знаючи, що це вже довіку» [2, с. 396]), суспільно важливих подій (Революція Гідності, АТО) тощо. Стривожені розмисли Ольги про непорозуміння з донькою Уляною відтіняються через зіставлення їхньої схожості («подобалось, коли сторонні їх плутали, здалеку чи по голосу» [2, с. 372]) та все більш очевидної теперішньої відмінності. Межові ситуації, у яких героїні творів відчувають тимчасову

внутрішню спустошеність (часто пов'язану із безсиллям перед обставинами), наявні і в повістях О. Деркачової та Т. Зарівної. Наприклад, для Киліяни по смерті Литвина все «зібране та збережене для іншої людини <...> всохло і пропало» [3, с. 130]). Граничні обставини спричиняють осмислення героїнями власного тіла через антитезу життя і смерті, а спільною домінантою в їхньому зображенні є артикуляція значущості повнокровного тілесного буття жінки.

Висновок. Отже, мова тіла в сучасній українській жіночій повісті постає дієвим художнім інструментом, який відтворює внутрішній світ героїнь творів, виражає самоусвідомлення як сприйняття власного тіла, осмислення винятково жіночого тілесного досвіду (переважно травматичного – аборт, звалтування, менопауза, приму-

сове заміжжя та ін.). Трагування таких відчуттів у нарації може здійснюватися через споглядання власного відображення у дзеркалі. Образи, пов'язані здебільшого з душею, голосом, поглядом, серцем тощо, а також «безмовність» тіла, акцентують на моментах саморецепції героїнь. Гетеродієгетична нарація здебільшого презентує стислі характеристики тілесності. Натомість у гомодієгетичній нарації й у випадках ретроспективної внутрішньої фокалізації увиразнюється увага наратора до проявів мови тіла. Така особливість розповідних та оповідних структур творів О. Деркачової, О. Забужко, Т. Зарівної доповнює жанрову оригінальність сучасної української повісті, засвідчує посилення в ній тенденції до наратування від імені персонажа, що потребує подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Деркачова О. Танго. Історія кохання / О. Деркачова // Березіль. – 2013. – № 7–8. – С. 57–87.
2. Забужко О. Після третього дзвінка вхід до зали забороняється / Оксана Забужко // Після третього дзвінка вхід до зали забороняється. Оповідання та повісті. – Київ : КОМОРА, 2017. – С. 367–413.
3. Зарівна Т. Записи на подолку / Теодозія Зарівна // Сходження на Кайзервальд: оповідання. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – С. 102–133.
4. Матасова Ю. «Промовляти» тіло / «промовляти» тілом: трансгресивні творчі практики американських поеток та авторок-виконавиць [Електронний ресурс] / Ю. Матасова // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 1(2). – С. 79–92. – Режим доступу від 10.05.2019: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2017_1%282%29_11
5. Муха О. Я. Стратегії тілесної ідентичності в сучасному світі / О. Я. Муха // Проблеми культурної ідентичності: глобальний та локальний виміри. Матеріали міжнародної наукової конференції (23–24 квітня 2010 р., Острого). – Острого, 2010. – С. 65–68. – (Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». Вип. 5).
6. Незнайомка: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / Авторський проект, упоряд., вст. сл., бібліогр. від. та прим. Василя Габора. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.
7. Таран Л. Жіноча роль / Л. Таран // Сучасність. – 2005. – №7–8. – С. 128–139.
8. Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця ХІХ – початку ХХ століття : [антологія / упоряд.: Л. Таран, О. Лагутенко]. – К. : Грані-Т, 2007. – 190 с.
9. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
10. Штейнбук Ф. Пам'ятаючи про самого себе : тілесно-міметична складова у текстових стратегіях сучасної літератури / Ф. Штейнбук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – № 5. – С. 121–127.
11. Штейнбук Ф. М. Тілесний міметизм у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття / Ф. М. Штейнбук: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ф. М. Штейнбук; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2010. – 40 с.

REFERENCES

1. Derkachova O. Tango. Istoriiia kokhannia [Tango. Love story]. *Berezil'*, 2013, no. 7–8, P. 57–87. (in Ukrainian).
2. Zabuzhko O. Pislia tret'oho dzvinka vkhid do zaly zaboroniaiet'sia, *Pislia tret'oho dzvinka vkhid do zaly zaboroniaiet'sia* [After the third call the entrance to the hall is prohibited]. In: Zabuzhko O., Pislia tret'oho dzvinka vkhid do zaly zaboroniaiet'sia [After the third call the entrance to the hall is prohibited]. Kyiv, KOMORA, 2017, P. 367–413. (in Ukrainian).

3. Zarivna T. Zapysy na podolku, *Skhodzhennia na Kaizerval'd: opovidaniia* [Notes on the edge]. In: Zarivna T., *Skhodzhennia na Kaizerval'd: opovidaniia* [Ascent to Kaiserwald: short stories]. Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva, 2017, P. 102–133. (in Ukrainian).
4. Matasova Iu. “Promovliaty” tilo / “promovliaty” tilom: transhresyvni tvorchi praktyky amerykans'kykh poetok ta avtorok vykonavyts [“Speaking” the body / “speaking” through the body: transgressive creative practices of American women poets and singer-songwriters]. [Electronic Resource] / Iuliana Matasova. *Literaturoznavchi studii*, 2017, no. 1(2), P. 79–92. (in Ukrainian). Accessed on May 10, 2019 from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2017_1%282%29_11
5. Mukha O. Ia. *Stratehii tilesnoi identychnosti v suchasnomu sviti* [Strategies of bodily identification of human in contemporary world]. In: *Problemy kul'turnoi identychnosti: hlobal'nyi ta lokal'nyi vymiry* [Kultural identity problems: global and local approaches]. Materials of the International Conference, Ostroh, 2010. Naukovi zapysky, 2010, Vol. 5, P. 65–68. (in Ukrainian).
6. Neznaioma: Antolohiia ukrains'koi “zhinochoi” prozy ta eseistyky druhoi pol. XX – poch. XXI st. [Unfamiliar. Anthology of Ukrainian “female” fiction prose and essays of the 2nd half of the 20th – beginning of the 21st century]. Compiled by V. Gabor. Lviv, LA “Piramida”, 2005, 600 p. (in Ukrainian).
7. Taran L. Zhinocha rol [Woman's role] *Suchasnist*, 2005, no. 7–8, P. 128–139. (in Ukrainian).
8. Tilo chy osobystist? Zhinocha tilesnist u vybranii malii ukrains'kii prozi ta hrafiti kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Body or personality? Female physicality in selected short Ukrainian prose and graphics of the late XIX – early XX century] Compiled by L. Taran, O. Lahutenko. Kyiv, Hrani-T, 2007, 190 p. (in Ukrainian).
9. Tkachuk O. *Narratolohichniy slovnyk* [Narratological dictionary]. Ternopil, Aston, 2002, 173 p. (in Ukrainian).
10. Shteinbuk F. Pamiataiuchy pro samoho sebe : tilesno-mimetychna skladova u tekstovykh stratehiiakh suchasnoi literatury [Remembering about oneself : the physicality-mimetic component in modern literature text strategies] *Ukrains'ka mova i literatura v serednikh shkolakh, himnaziakh, litseiakh ta kolehiumakh*, 2008, no. 5, P. 121–127. (in Ukrainian).
11. Shteinbuk F. M. *Tilesnyi mimetyzm u tekstovykh stratehiiakh postmodernists'koi literatury kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Corporeal mimetism in textual strategies of post-modernistic literature of the end of XX – the beginning of XXI centuries]. Extended abstract for a Doctoral Degree dissertation (Literary Theory). NAS of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature. Kyiv, 2010, 40 p. (in Ukrainian).

BODY LANGUAGE IN UKRAINIAN WOMEN'S SHORT STORIES OF THE 2010S: NARRATIVE ASPECT

Julia Reznichenko

orcid.id 0000-0003-0437-2242

reznichenkojulja@gmail.com

PhD student of the Ukrainian Literature Department of

Oles Honchar Dnipro National University

Abstract. *The main purpose of this study is to trace the ways the body language is incorporated into contemporary Ukrainian women's short story narrative modes. The paper seeks to elucidate the differences between various narrative models in expressing the protagonists' feelings and emotions through the body language.*

Drawing upon the narratology, comparative and descriptive methods the author examines storytelling manners of the three stories by O. Derkachova (“Tango. Love Story”), O. Zabuzhko (“After the Third Call the Entrance to the Hall is Prohibited”) and T. Zarivna (“Notes on the Edge”). The author gives particular attention to the narrative representation of the women's attitudes towards themselves and their previous somatic and mental traumas, such as abortion, sexual violence, forced marriage etc. Therefore, the paper argues that these sufferings are clearly articulated through the images of glance, heart, mirror, soul, tears, voice, even body language absence. Furthermore, the author claims that their indicating depth depends on the narrative types. In other words, heterodiegetic narrative in O. Zabuzhko's and T. Zarivna's works offers concise body's characteristics. On the contrary, extensive internal focalization in these stories and O. Derkachova's homodiegetic narrative is much more attentive to the female sensibility. For example, the characters' multiple retrospections in O. Zabuzhko's story reveal exceptional importance of heeding and understanding her feelings.

The author concludes that the body language actively integrated into contemporary Ukrainian female story narration predominantly asserts feelings of misery and anxiety experienced by their female protagonists. Their perception and comprehension is more highlighted in the retrospective homodiegetic and internal focalization narrative processes.

Key words: *O. Derkachova, O. Zabuzhko, T. Zarivna, body language, internal focalization, narration, story, physicality.*