



УДК 821.134.2-31 «196/199»

[https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-8\(38\)-807-821](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-8(38)-807-821)

Шестопал Ольга Григорівна канд. філ. н., доцент кафедри зарубіжної літератури Навчально-наукового інституту філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, <https://orcid.org/0000-0003-4194-334X>

Рахнянський Віктор Васильович канд. філ. н., старший викладач кафедри германських і романських мов, Київський національний лінгвістичний університет, м. Київ, <https://orcid.org/0000-0002-0580-6201>

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРОЕКЦІЇ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ «ПОЦІЛУНОК ЖІНКИ-ПАВУКА» МАНУЕЛЯ ПУЇГА

Анотація. У даній статті досліджено проблему конституювання жіночої ідентичності у романі Мануеля Пуїга «*Поцілунок жінки-павука*» (1976), який вважається знаковим явищем у латиноамериканській прозі другої половини ХХ століття. Особливу увагу приділено взаємодії художнього та кінематографічного дискурсів, що оприявлюється через переказування героєм Моліною сюжетів фільмів Голлівуду 1940–1950-х рр. Аналізовані оповідні фрагменти не лише несуть функцію інтертексту, а й стають основоположним механізмом конституювання та модифікації самототожності персонажів.

Події роману розгортаються у просторі тюремної камери, в якій співмешканцями є два протагоністи – революціонер Валентин та гомосексуал Моліна. Через діалоги дискусійного характеру та кінематографічні «сеанси» тюремний простір перетворюється на поле для реалізації численних перформативних актів, що актуалізують дихотомію «репресивне тіло – вільна свідомість». У даному контексті кінематограф виступає способом оприявлення страхів і бажань персонажів, які приховуються, вивільнення сексуальної суб'єктності з-під контролю патріархально-гетеронормативної влади.

Дослідницьку увагу сфокусовано на техніки кінематографа, інкорпоровані у структуру роману (монтаж, зміна планів, концепція погляду), на тілесні образи жіночих персонажів фільмів, які Моліна розповідає та з якими ідентифікує себе. Повторне означування цих моделей (у дусі концепції перформативної ідентичності Джудіт Батлер) сприяє модифікації ролей та внутрішній трансформації героїв.

Валентин поступово звільняється від ідеологічної закованості, тоді як Моліна прагне набути жіночу ідентичність, обираючи роль жертвовної героїні.

Фінал твору засвідчує трагізм і визвольний потенціал: політичний режим знищує тіла персонажів, але їхня свідомість відкриває нові обрії самопізнання. Символічний образ «жінки-павука» підсумовує цей процес, фіксуючи глибинну метафору жіночої тілесності як простору свободи.

Роман Мануеля Пуїґа слід трактувати як унікальний зразок літературної репрезентації жіночої ідентичності крізь призму кінематографа, де екран стає каталізатором переосмислення ролей, тілесності, соціальних моделей у контексті диктатури та репресій.

Ключові слова: Мануель Пуїґ, кінематограф, фемінність, маскуліність, тіло, перформативність.

Shestopal Olha Hryhorivna PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Literature, Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, <https://orcid.org/0000-0003-4194-334X>

Rakhnianskyi Viktor Vasylovych PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of Germanic and Romance Languages, Kyiv National Linguistic University, Kyiv, <https://orcid.org/0000-0002-0580-6201>

CINEMATOGRAPHIC PROJECTIONS OF FEMALE IDENTITY IN MANUEL PUIG'S NOVEL "THE KISS OF THE SPIDER WOMAN"

Abstract. The article examines the issue of the constitution of female identity in Manuel Puig's novel "The Kiss of the Spider Woman" (1976), which is considered a landmark in Latin American prose of the second half of the 20th century. Special attention is paid to the interaction between fictional and cinematic discourses, which is manifested through Molina's retelling of Hollywood films from the 1940s and 1950s. The narrative passages analyzed not only serve as intertextual references, but also become a fundamental mechanism for constituting and modifying the characters' self-identity.

The events of the novel are unfold in a prison cell, where the two protagonists, the revolutionary Valentin and the homosexual Molina, are cellmates. Through dialogues of a discursive nature and cinematic "sessions," the prison space is transformed into a field for the realization of numerous performative acts that actualize the dichotomy of "repressive body – free consciousness."



In this context, cinema serves as a means of revealing the characters' hidden fears and desires, of liberating sexual subjectivity from the control of patriarchal-heteronormative power.

The research focuses on the techniques of cinema incorporated into the structure of the novel (editing, changing shots, the concept of gaze), on the bodily images of female characters in the films that Molina recounts and with whom she identifies. The re-signification of these models (in the spirit of Judith Butler's concept of performative identity) contributes to the modification of roles and the internal transformation of the characters. Valentin gradually frees himself from ideological rigidity, while Molina strives to acquire a female identity by choosing the role of a sacrificial heroine.

The ending of the work attests to its tragic and liberating potential: the political regime destroys the characters' bodies, but their consciousness opens up new horizons of self-knowledge. The symbolic image of the “spider woman” sums up this process, capturing the profound metaphor of female corporeality as a space of freedom.

Manuel Puig's novel should be interpreted as a unique example of literary representation of female identity through the prism of cinema, where the screen becomes a catalyst for rethinking roles, physicality, and social models in the context of dictatorship and repression.

Keywords: Manuel Puig, cinema, femininity, masculinity, body, performativity.

Постановка проблеми. Творчість Мануеля Пуїґа посідає особливе місце у латиноамериканській літературі другої половини ХХ ст., оскільки вона перебуває на перетині художнього та кінематографічного дискурсів. Актуальність дослідження зумовлена тим, що у заявленому творі Пуїґа кінематографічні образи, зокрема жіночі персонажі Голлівуду 1940–1950-х рр., перетворюються на паттерни для конструювання ідентичності персонажів, водночас відображаючи напруженість між патріархально-гетеронормативними моделями та пошуком альтернативних форм самоідентифікації.

Жіноча ідентичність у романі не зводиться до біологічної чи соціальної категорії, а постає як результат перформативних актів, зумовлених діалогічною взаємодією персонажів та їх зануренням у кінематографічний дискурс. Такий підхід потребує аналізу на перетині літературознавства, гендерних студій та кінотекстології, оскільки лише комплексний розгляд дозволяє виявити, яким чином кінематографічні образи функціонують у романі Пуїґа як інструменти модифікації ідентичності, відкриваючи простір для нових інтерпретацій жіночого «Я».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика твору М. Пуїга «Поцілунок жінки-павука» традиційно розглядається на перетині літератури, кіно, гендерних і квір-студій. Низка дослідницьких праць окреслює кінематографічне прочитання тексту: зокрема, літературознавці відмічають, що наратив свідомо наслідує мову кінематографа, екранні образи функціонують у тексті як коди ідентифікації та впливають на читацьку рецепцію.

Великий корпус літературознавчих досліджень аналізує перформативність гендеру та трансформації суб'єктності персонажів. Зокрема, поєднуються поняття перформативності (Дж. Батлер, А.П. Алос, М. Бел) із категорією «визнання», доводячи, що сценічна «жіноча» роль Моліни та діалог із Валентином запускають взаємну зміну позицій і норм гетеронормативності. У полі гендерної теорії осмислюються андрогінні моделі ідентичності, критика «ефемінофобії» та уявлень про чоловічу фемінність у межах роману (М. Теорі). У латиноамериканських студіях закріпилися підходи, що поєднують політичне й сексуальне (М. Пеллер, Е. Е. Вела, Е.М. Муньйос, К. Чабо Дейвіс та ін.). Зокрема, фокус дослідницької уваги зміщено на аналізі «мученицьких тіл» та розщепленні бінарних опозицій (бажання/політика, тіло/свідомість),

Міждисциплінарні праці про «читача-глядача» та про взаємодію популярної культури й політики розширюють поле інтерпретації: показують, як кінотексти в романі не просто ілюструють сюжети, а виконують функцію перформативних сценаріїв, що моделюють жіночу суб'єктність і трансформують обох героїв.

Мета статті – розкриття особливостей репрезентації жіночої ідентичності в романі Мануеля Пуїга «Поцілунок жінки-павука» у контексті пошуків кінематографічного дискурсу. Дане дослідження має оприяти те, як кінематографічні образи та наративні техніки (інтертекстуальність, перформативні практики) стають механізмами формування нових моделей самототожності персонажів.

Виклад основного матеріалу. Творчість Мануеля Пуїга демонструє яскравий приклад тісної взаємодії літератури з кінематографом в контексті латиноамериканської прози другої половини ХХ ст. Кінематограф постає невід'ємною художньо-естетичною складовою та однією з центральних тем у творчому доробку аргентинського прозаїка: «Зрада Рити Гейворт» (*La traición de Rita Hayworth*, 1968), «Нафарбовані губки» (*Boquitas pintadas*, 1969), «Любов в Буенос-Айресі» (*The Buenos Aires Affair*, 1973) – всі ці тексти у сукупності складають мозаїку зі спогадів і голосів (як проєкцій авторської свідомості), що породжують різні історії, споріднені між собою їх зв'язком із мистецтвом кіно.



Одне з ключових місць у низці «кінематографічних» текстів Пуїга займає роман «Поцілунок жінки-павука» (*El beso de la mujer araña*). Твір був опублікований в Іспанії у 1976 році, і майже відразу став міжнародним бестселером. Його успіх викликав неабиякий резонанс в літературознавчих колах, а також посприяв появі численних медіа адаптацій, серед яких можна виокремити однойменну екранізацію Гектора Бабенко (1985 р.), що здобула «Оскар» та премію Канського кінофестивалю за головну роль (Моліни) у виконанні Вільяма Герта; бродвейський мюзикл (1992 р.), а також оперу німецького композитора Ганса Вернера Генце.

Залучення до роману арсеналу кінематографічних технік (монтаж, зміна планів, ракурсів та кутів зйомки, концепція погляду та ін.), а також корпусу кінотекстів, вплетених в оповідь за принципом інтертексту засвідчує актуалізацію кінематографічного дискурсу на різних рівнях поезики твору Пуїга. Водночас, кінематограф сприяє оприявненню цілого ряду болісних для автора проблем, що відображають реальний стан суспільно-політичного й культурного життя Аргентини періоду військової диктатури 70-х років ХХ ст.: політичні й сексуальні репресії (через свою нетрадиційну сексуальну орієнтацію письменник ставав об'єктом постійних знущань і гонінь), тортури, пригнічення прав людини в умовах авторитарного режиму, гомофобія тощо.

Отже, історія розгортається навколо осі репресій – політичних та сексуальних – що слугує точкою перетину життєвих ситуацій двох персонажів, котрі ділять один простір тюремної камери у Буенос-Айресі в 1975 році (передостанній рік диктаторського правління Ісабель Перон): Валентина – лівого екстреміста, революціонера, затриманого за участь у страйках, та Моліни – гомосексуала, який відбуває покарання за «розбещення неповнолітніх». Тюремна влада навмисно помістила двох чоловіків в одну камеру, щоб Моліна міг витягти з Валентина інформацію про його революційну групу. За це йому пообіцяли дострокове звільнення. Щоб завоювати довіру свого співкамерника, а також згаяти час, Моліна розповідає йому фільми (як справжні, так і абсолютно ним вигадані), перетворюючи фізичний простір тюремної камери на «камеру обскуру», на уявному екрані якої проєктуються історії, що заповнюють статичну порожнечу в'язниці та сприяють поступовому вивільненню свідомості героїв (їхніх страхів і бажань) з під репресивної влади над їхніми тілами. У цьому сенсі тюремну камеру можна розглядати як простір, що актуалізує дихотомію «пригнічене тіло – звільнена свідомість» [1, с. 30]. Водночас, функцію такого простору виконують і власні тіла персонажів: Моліна – жінка, ув'язнена у тілі чоловіка, як у камері, з якої прагне вирватися; а Валентин – сильна особистість, заточена у слабкому, хворому,

мученицькому тілі, яке піддають постійним тортурам. У прагненні героїв звільнитися від подвійних пут цієї камери-тіла, кінематограф відіграє ключову роль – він розсуває кордони замкненого простору камери за рахунок створення у ньому іншого – уявного відкритого простору. Таким чином простір тюремної камери поступово перетворюється на утопічний безлюдний острів (так звану «камеру-острів» [див. 1]), де панує свобода, і ніхто нікого не пригнічує.

З іншого боку, ситуація, яка складається у камері між двома ув'язненими у ході переповідання Моліною кінострічок, демонструє перетворення тюремного простору камери на майданчик для реалізації низки перформативних актів (мовленнєвих та тілесних) героїв, спрямованих на конституювання їхньої ідентичності. Для аналізу цього аспекту послуговуємося концепцією перформативної гендерної ідентичності Джудіт Батлер. Згідно з американською дослідницею не існує істинної природи жінки та чоловіка, яка витікає з їхніх тілесних особливостей. Перформативна ідентичність конструюється за допомогою ритуальних практик як повторення норм, наслідування задалегідь установлених моделей. Той факт, що гендер є перформативним, передбачає, що дискурсивні практики відповідають ідентичності, яка ймовірно існувала до них. Але разом з тим, у процесі наслідування цих моделей відбувається зміна ідентичності, механізм якої полягає у «практиці повторного означування» [2, С. 185].

З огляду на це, «Поцілунок жінки-павука» демонструє, як ідентичності героїв, які на початку роману постають як вже сконструйовані соціальні категорії, модифікуються під впливом кінематографу, що в результаті призводить до їхньої глибинної трансформації. Як зазначає сам автор в інтерв'ю в 1986 р., «... весь роман є рефлексією з приводу ролей; два персонажа є пригніченими, заручниками своїх ролей, і цікаво, що в певний момент їм вдається втекти від нав'язаних їм персонажів. Але вони не повністю долають ці межі. Моліна залишається романтичною героїнею, яка обирає прекрасну смерть, жертву заради коханого чоловіка» [3].

На прикладі персонажа Валентина автор демонструє тип революціонера, чия ідентичність, як слушно зазначає Маріела Пеллер, «є повністю маркованою революцією, політичною боротьбою, яка нав'язує йому притлумлення всіх своїх бажань, допоки соціальна трансформація, якої він так прагне, не буде досягнута» [4]: *«Соціальна революція – ось що важливо, а всі задоволення – це вторинно. Допоки я борюся, а боротися я буду, можливо, до кінця свого життя, мені не пристало думати бодай про якусь фізичну насолоду, розумієш? ... Для мене – найвища насолода – усвідомлення того, що я присвятив себе найгіднішій справі...»* [5, С. 22].



Для досягнення цієї високої мети Валентин щодня виконує фізичні вправи (укріплює тіло) та вивчає теоретичні праці (укріплює політичну свідомість).

Натомість Моліна, гомосексуал, – оповідач фільмів, котрий ототожнює себе з героїнями тих стрічок, які він розповідає Валентину. Відокремлюючи таким чином гендер (жінку) від тіла (чоловіка), єдиним засобом актуалізації жіночого тіла стає використання мови у різних дискурсивних практиках.

Насамперед слід звернути увагу на стратегічний вибір автором імені «Моліна»: протягом усього роману Валентин звертається до свого співкамерника на прізвище, яке закінчується на «а», типове жіноче закінчення, і навіть на «іна», яке характеризує більшість іспанських імен жінок. А справжнє ім'я Моліни – Луїс Альберто – за винятком двох згадок у рапортах пенітенціарної установи, більше ніде не фігурує в тексті роману.

До того ж, сам Моліна у своїх авторепрезентаціях досить часто вживає жіночий рід: «.. я одна пішла в цей ресторан» [5, С. 46], - коли він розповідає Валентину про чоловіка, в якого закоханий; або «я і мої подруги, ми – жінки. Нам все це непотрібно – всі ці ігри для гомиків. Ми звичайні жінки – ми стимо з чоловіками» [5, С. 141]. Герой відчуває себе жінкою, він хоче й обирає бути жінкою, про що свідчать його слова: «Оскільки краще за жінку нічого не може бути, я хочу бути жінкою» [5, С. 16] – відповідь, яку Моліна дає всім, хто намагається переконати його, що він ще зможе стати «натуралом», що йому потрібна жінка, адже нічого кращого за жінку не може бути.

Також Моліна захищає свою жіночу ідентичність кожен раз, коли Валентин вживає чоловічий рід у своїх зверненнях до нього, намагаючись таким чином поєднати анатомію (стать) і гендер:

В: Давай, чоловіче, розповідай далі.

М: Чоловіче? У тебе тут чоловік? Де ж він? [5, С. 24]

[...]

В: Значить, у душі ти звичайний буржуазний сеньйор, Моліна?

М: Буржуазна сеньйора. Дякую [5, С. 34]

Але жінка, якою хоче бути Моліна, насамперед «буржуазна пані», яка виходить заміж за чоловіка на все життя, подібно до героїнь з його фільмів, які повністю присвячують себе своєму чоловікові і часто жертвують своїм власним життям заради свого коханого.

Валентин розглядає такий стереотип виключно як об'єкт експлуатації і пригнічення з боку чоловіка: «... вона була щаслива зі своїм чоловіком, котрий експлуатував її..., примушував виконувати всі його забаганки, тримав вдома, як рабину, що чекає на свого господаря» [5, С.15].

Натомість Моліну цілком влаштовує відведена патріархальним суспільством роль підлеглої жінки – роль, яку він омріяв для себе: *«Ну, це дуже інтимно, але якщо ти хочеш знати... Блаженство у тому, коли чоловік обіймає тебе ... ти відчуваєш себе трохи наляканою»* [5, С.168]. Тобто його блаженство – у «розігруванні» ролі, встановленої дискурсом. Коли Валентин запитує у нього, з котрим із персонажем «Жінки-пантери» він себе ідентифікує, Моліна відповідає: *«Я завжди з героїнею»* [5, С. 21]. Певною мірою, становлення ідентичності Моліни – як і те, що він розповідає про себе – може розглядатися як те, Дж. Батлер називає «практикою повторного означування», що демонструє відмінність у повторенні.

Моліна відштовхується від кінематографічного матеріалу – переважно набору жанрових фільмів Голлівуду 40-х -50-х рр, і розповідає шість фільмів: «Жінка-пантера», «Високе призначення», «Партизани», «Повернення жінки-зомбі» та «Чорні квіти», а також мелодраму «Про потворну служницю»/ або «Диво кохання): три з яких – «Жінка-пантера», «Повернення жінки-зомбі» та «Диво кохання» – є літературними адаптаціями «справжніх» кінстрічок: «Люди-кішки» («Cat People», 1942) та «Я гуляла з Зомбі» («I Walked with a Zombie», 1943) Жака Турнера, «Білий Зомбі» («White Zombie», 1932) Віктора Гальперіна, а також «Зачарований котедж» («The Enchanted Cottage», 1945) Джона Кромвелла, решта ж є абсолютною вигадкою персонажа.

Всі ці історії споріднені між собою тематично – кохання між чоловіком і жінкою, яке завершуються трагічно – здебільшого смертю жінки: жінки-пантери, французької співачки Лені, яка зрадила рідну Францію заради кохання до німецького офіцера, чи то жінки-зомбі. Смерть кіногероїнь, у свою чергу, провіщає трагічний фінал історії Моліни й Валентина. Персонажі, таким чином, стають глядачами своєї власної долі, а отже, – й героями цих стрічок.

У своїх розповідях Моліна приділяє велику увагу описам зовнішності героїнь кінофільмів, фокусуючись на тілесних аспектах, зокрема обличчю, фігурі, а також шкірі («шовковистота розовувата шкіра» [5, С.7] Ірени – жінки-пантери, «дивовижно біла шкіра» [5, С. 54] співачки Лені з пронацистської стрічки «Високе призначення», «порцелянова шкіра» [5, С. 76] служниці з «Дива кохання»). Образи жінок, з одного боку, постають втіленням краси, а їхні тіла – об'єктом сексуального бажання, прикрасою для свого чоловіка/коханого, а з іншого, – звіром, прихованим під ангельським обличчям (жінка-пантера), або жертвним тілом (Лені), мертвим тілом (жінка-зомбі). Натомість чоловіки наділені жорстокістю, агресивністю, інтелектом, силою і працездатністю, вони приречені грати роль сильного, владного, та водночас зачарованого жінками (у випадку



Валентина і Габріеля – Моліною, який є жінкою у тілі чоловіка). Як зазначає Кейт Міллет: «Чоловік створив образ жінки, який ми всі знаємо, пристосовуючи його до своїх власних потреб. Здебільшого це є наслідком, того страху, який справляє на нього «інакшість» його супутниці – поняття, зумовлене патріархальним підходом до розуміння чоловіка як людської норми, як абсолютного суб'єкта, по відношенню до якого жінка – це щось «інше», тобто чуже» [6, С. 109].

У ході діалогу-дискусії, що встановлюється між героями під час переповідання Моліною фільмів, Валентин пропонує Моліні можливість зазирнути за екран і відмовитися від тих «моделей», які він наслідує. Він протиставляє цим стереотипним уявленням нову концепцію жінки та чоловіка: *«Бути жінкою – не означає бути..., ну, не знаю... мученицею... бути справжнім чоловіком не дає жодних особливих прав»* [5, С. 168], що підкреслює хибність стереотипу Моліни: *«[...]тобі вбили в голову, вже й не знаю хто, цю байку про домогосподарок»* [5, С. 168]. Водночас тип жінки, якою хоче бути Моліна, є важливим для створення аксіологічного ефекту роману. Як зазначає Еліас Муньйос: «Моліна, попри його супротив будь-яким змінам, оприявнює приховану сторону гетеросексуального чоловіка, оскільки завдяки ідентифікації себе з жінкою, він показує експлуатацію, якій вона піддається у патріархальному суспільстві» [7, С. 377].

Слід також зазначити, що всі ці образи слугують кінематографічними проєкціями ідентичності персонажів Моліни та Валентина, адже кожен з них містить у собі певний аспект, котрий віддзеркалює частину власного «Я» героїв роману.

Про це яскраво свідчить вже перший фільм – «Жінка-пантера» – початок розповіді якого співпадає з початком роману Пуїга. Це історія, яка містить в собі весь роман в мініатюрі і дає ключі до його прочитання. З першого ж речення: *«Відразу видно, що вона якась дивна, не схожа на інших»* [5, С. 6] – визначається головна тематика і проблематика твору. Пуїг завуальовано вводить проблему ідентичності, за допомогою постановки питання про унікальність/самобутність/специфічність та відмінність. Тому не дивно, що акцент робиться на слові «вона».

Вона – це молода жінка з обличчям, в «якому є щось від кішки», та «зеленими очима», яка малює обличчя пантери, що сидить у клітці зоопарку – *«обличчя тварини, яке водночас є обличчям диявола»* [5, С. 6].

Ця пантера – *«чоловічої статі (самець), і невідомо: вона хоче розірвати її на шматки, а потім зжерти, чи нею рухає ще більш низький інстинкт»* [5, С. 6].

З наведених цитат стає зрозумілою дуальність ідентичності Моліни (чоловік-жінка) та його приховані наміри – звабити Валентина.

Моліна розповідає легенду, чому Ірена не може вступити у шлюб (згідно з якою, якщо вона поцілує чоловіка, то перетвориться на пантеру) – легенда, яка містить тавро – спотворена ідентичність жінки-пантери, породжена історичним минулим – секрет, з яким Ірена живе, допоки таємниця не розкриється, і зраду – як зраду мандатів «раси». Усі ці ознаки віднаходять аналогію у стосунках Моліни і Валентина в тюрмі (Моліна – девіантна ідентичність, його секрет – він має витягнути інформацію з Валентина і тим самим зрадити його довіру). Аналогія продовжується до самого кінця: смерть пантери, яку збиває поліцейська машина – смерть Моліни (від пострілу з автомобіля), котрий йде на виконання обіцяної Валентину місії.

У другому фільмі поєднуються дві основні теми – національно-соціалістична політична система і роль, яку виконує жінка в цій системі (аналогічно до того, як у романі поєднується гомосексуалізм і марксизм). Головна героїня фільму, Лені, знаходиться на роздоріжжі – зрадити свою країну чи людину, яку вона кохає. Вона обирає померти заради кохання – роль, яку в кінці роману виконує Моліна.

Третій фільм, «Диво кохання», який Моліна подумки розповідає самому собі, фокусується на динаміці розвитку стосунків між потворною служницею та прекрасним молодим чоловіком, яка закінчується щасливим союзом двох людей, об'єднаних тим, що вони більше не можуть чекати нічого від життя.

Адже їх союз стає можливим лише після того, як чоловік втрачає свою красу під час аварії літака; тобто після того, як «опускається» до рівня служниці. Для Моліни цей фільм є дуже важливим, позаяк він передбачає можливість здійснення справжнього «дива»: щоб Валентин за його чоловічим фасадом («потворне» тіло) розгледів жіночу сутність (те «прекрасне», що в ньому є), і таким чином Моліна б нарешті знайшов кохання «справжнього» (гетеросексуального) чоловіка. У цьому сенсі фільм можна розглядати як засіб примирення себе з неможливим, недосяжним.

Натомість четверта стрічка – «Партизани» – найбільше впливає на Валентина в особистісному плані, і навіть спонукає його до реконструкції її фіналу.

За версією Моліни в кінці фільму гине пара протагоністів, а у версії Валентина – головний герой і його мати. Крім того, у ньому фігурує образ сільської дівчини як проєкції подруги Валентина, його союзниці, перед якою він відчуває почуття провини за те, що використовує її, оскільки насправді кохає Марту. Також, цей фільм викликає спогади Валентина, сина заможних буржуа, про конфлікт з батьками, коли він у знак протесту вирішив стати революціонером.



«Повернення зомбі-жінки» за рахунок розгортання теми «панування» над тілом і душею, корелюється із сексуальним союзом Моліни і Валентина. Цей фільм жахів ставить під сумнів ймовірну очевидність визначення гомосексуального/ гетеросексуального. «Любовна сцена» між Моліною та Валентином репрезентує гендерну трансценденцію у виконанні сексуальних практик за межі бінарних гендерних категорій. Моліна, який ідентифікував себе з жінкою протягом майже всього роману, зараз пояснює, що не відчуває себе ані жінкою, ані чоловіком, а кимось іншим, хто відчуває себе: «у безпеці», – завершує його думку Валентин [5, С.163] – фраза, яка засвідчує досягнення персонажами такого ступеню розуміння, що викликає у них спільне відчуття. Водночас, завдяки цьому «кіносеансу горору», організованому Моліною у темряві тюремної камери, Валентин позбувається страху перед темрявою та невідомим – тілесним коханням з чоловіком.

Шостий фільм «Чорні квіти», присвячений темі незворотності долі, властивій мексиканській мелодрамі. У ньому зображується жінка, яка повстає проти пригнічення з боку чоловіків. Але головна героїня продає своє тіло, щоб допомогти чоловіку, тому кохання між ними, як і слід очікувати, в результаті завершується трагічно. У цьому фільмі найбільш очевидним корелятом з романом стає героїня (чергова кінопроекція Моліни), здатна робити і терпіти все заради кохання.

Відтак, починаючи з історії перетворення жінки на пантеру, ми поступово стаємо свідками трансформації Моліни та Валентина – трансформації, яка призведе до фізичного контакту між героями, їх тілесного поєднання, що майже наприкінці роману завершиться поцілунком. Цей довгоочікуваний поцілунок, у свою чергу, засвідчує перформативну матеріалізацію метафори, що міститься у назві роману Пуїга. Адже саме у цей момент Валентин говорить Моліні: «*Ти – жінка-павук, що заманює чоловіків у свої тенета*» [5, С. 181]. На символічному рівні цей поцілунок засвідчує прийняття гетеронормативності, яке підтверджував у своїх актах Моліна протягом усього твору.

Образ жінки-павука з'являється в останній історії, котра завершує роман Пуїга, і подається у формі анестезіологічної галюцинації Валентина після того, як його піддали жорстоким тортурам. Водночас, цю історію можна розглядати як «фільм-марення», позаяк вона вибудовується як кінооповідь, що поєднує в собі фрагменти озвучених Моліною фільмів та власні спогади Валентина, і в якій переплітаються образи Моліни і Марти (коханої Валентина), а також усіх жіночих кіноперсонажів.

Попри ідеологічні розбіжності між героями, Валентин, вже після смерті Моліни, говорить у своєму сні-маренні, що не може заснути без

фільмів Моліни: *«Думаю, що він дозволив ось так себе убити, щоб померти, як героїня якогось фільму, а гідна справа тут ні до чого..., але я більше не можу заснути в камері, тому що він привчив мене до своїх фільмів вечорами, вони для мене наче колискова»* [5, С. 195]. Прочитання фільмічного дискурсу як колискової, яка відриває Валентина (глядача) від усього реального/раціонального досвіду, вводячи його майже в каталептичний стан, корелює з концепцією Крістіана Метца кінематографічної ілюзії як сну. А беручи до уваги те, що фільм, згідно з Метцом, уподібнюється дзеркалу, в якому ніколи не може відобразитися власне тіло глядача [8, С. 45] (оскільки глядач відсутній на екрані), ідентифікація романних персонажів з фільмічними у Пуїга передбачає символічний обмін тілами: Моліна отримує омріяне жіноче тіло, а Валентин вивільняє своє «я» під репресивної влади власного тіла-свідомості.

У цьому «фільмі-маренні» Валентин подорожує пустелею, що поступово перетворюється на море, в глибинах якого він чує голос своєї матері (метаформа материнської утробы), а потім бачить жінку, у чоловічій сорочці (проекція Моліни), яка допомагає йому дістатися берега дивовижного острова. Острів'янка виносить Валентина на берег, поверхня якого приймає форму *«ніжної і теплої жіночої шкіри..., що простирається на величезну відстань, більше нічого не видно, тільки шкіра цієї жінки, а я як піщинка на її долоні, вона лежить у морі, піднімає руку, і звідси мені видно, що острів – це жінка»* [5, С. 194]. З огляду на наведену цитату, можна сказати, що тілесна структура цього острова-жінки корелює з концепцією «я-шкіри» Дідьє Анзьє як первинної метафоричної репрезентанції «Я», яка підтримує, контейнує, захищає проти зовнішніх стимулів; та забезпечує комунікацію та обмін з оточенням [9, С. 13]. Відтак, острів-шкіра може розглядатися як базова внутрішня структура жіночої ідентичності, адже герой «відчуває жінку всередині себе, а себе самого всередині неї». Відтепер жіноче (Моліна, Марта, мати) завжди буде всередині Валентина, захистить від холоду і голоду, подібно до того, як це робив Моліна у тюремній камері, що, у свою чергу, символізує досягнення Валентином нового способу пізнання – пізнання тілом.

Натомість Моліна в образі жінки-павука, втрачає можливості «заманити чоловіка у свої тенета». Він заточений у грі повторів (ролей, обумовлених гетеронормативним вихованням), як у павутинні, що росте з його власного тіла: *«бідненька... вона не може поворухнутися, там у глибині джунглів, вона потрапила в тенета павука, ні, не так, павутина росте прямо з її тіла, нитки тягнуться від її талії і стегон, вони частина її самої»* [5, С. 195]. Ця «дивна» жінка у красивій *«сріблястій сукні»* [5, С. 195] – остання конфігурація монструозної тілесності жіночих образів



(пантери, зомбі) у романі Пуїга – яскраво демонструє породжений патріархальним підходом чоловічий погляд на жінку, як на «другу стать», щось «інше», відмінне від чоловіка. Тому вихід за межі цього стереотипного сприйняття можливий лише у сні-маренні. Роман завершується словами: «... нехай цей сон короткий, але це щасливий сон» [5, С. 196].

Фінал роману одночасно підкреслює почуття пригнічення та звільнення-реалізації. Адже у творі немає місця політичній утопії: система продовжує здійснювати контроль над тілами (Моліна гине, Валентина піддають жорстоким тортурам). Але під захистом «жінки-острову» обидва персонажа рухаються у напрямку самореалізації: Моліна – щоби «стати жінкою», Валентин – новим чоловіком, який вивільняє у собі «жінку» – те, що Пуїг, посилаючись у своїх примітках на Теодора Розака визначає як «вивільнення жінки, яку містить у собі кожен чоловік» [5, С. 136].

Відтак, у своєму романі Мануель Пуїг створює вигаданий світ, в якому герої, не виходячи за межі простору в'язниці, здійснюють велику подорож різноманітними уявними просторами, породженими кінематографом, вивільняючи свою сексуальну жіночу суб'єктність з під патріархально-гетеросексуальної влади, яка через примусовий політичний апарат встановлює контроль над тілами, а також з під морально-сексуальної влади, яка через прописані у культурі норми поведінки здійснює контроль над тілом і свідомістю.

Висновки. Роман Мануеля Пуїга «Поцілунок жінки-павука» є зразком демонстрації взаємодії літератури й кінематографа, де екранні образи стають ключовими інструментами для моделювання та модифікації ідентичності героїв. Аналіз твору засвідчив, що кінематографічний дискурс функціонує не лише як художній прийом, а й як спосіб комунікативної взаємодії, що відкриває простір для рефлексії над тілесністю, гендером.

Залучення кінотекстів до процесу оповіді перетворює тюремну камеру на арену перформативних актів. Моліна, ідентифікуючи себе з фемінними персонажами на екрані, актуалізує жіночу ідентичність, тоді як Валентин, проходячи крізь випробування тілесності, вивільняє власне «жіноче» начало, виходячи за кордони ідеологічно обумовленої ролі революціонера. Роман демонструє, що жіноча ідентичність постає не статичною категорією, а результатом постійного повторного означування та перформативних практик. Водночас кінематограф у творі Пуїга виконує подвійну функцію: з одного боку, він відтворює стереотипні моделі, з іншого – створює умови для їх переосмислення й трансформації.

«Поцілунок жінки-павука» можна розглядати як художній експеримент із межами ідентичності, де завдяки взаємодії літератури та кінематографа персонажі здійснюють процес самопізнання й звільнення, що

в умовах репресивного режиму набуває не лише особистісного, а й політичного значення.

Література

1. Vera, H. E. La isla-mujer: lo femenino como liberación en el El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Acta Literaria. 2008. No. 36. P. 27–45.
2. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Taylor & Francis e-Library, 2002. 256 p.
3. Pajetta G. Manuel Puig: cine y sexualidad / Entrevista a Manuel Puig // Crisis. Abril de 1986. No. 41. URL: <https://revistacrisis.com.ar/notas/manuel-puig-cine-y-sexualidad> (дата звернення: 26.08.2025).
4. Peller M. Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. 2009. Vol. 22, no. 2. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430020> (дата звернення: 26.08.2025).
5. Puig M. El Beso De La Mujer Araña. Prólogo De Pepe Martín. Editorial El Mundo. Las 100 Mejores Novelas En Castellano Del Siglo XX, 15. Colección Literatura Iberoamericana. 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата звернення: 26.08.2025).
6. Millett K. Política sexual / trad. de Ana María Bravo García. Edición digital: C.Carretero. URL: https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Kate%20Millett%20-%20Politica%20sexual.pdf (дата звернення: 26.08.2025).
7. Muñoz E. M. El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Revista Iberoamericana. 1986. Vol. 52, no. 135-136. P. 361–378. URL: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1986.4173> (дата звернення: 26.08.2025).
8. Metz Ch. The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema / transl. by Celia Britton, Anwyll Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press, 1982. 327p.
9. Anzieu D. El yo-piel / trad. de Sofía Vidarrázaga Zimmermann. 3ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987. 270 p.

References

1. Vera, H. E. La isla-mujer: lo femenino como liberación en el El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Acta Literaria. 2008. No. 36. P. 27–45.
2. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Taylor & Francis e-Library, 2002. 256 p.
3. Pajetta G. Manuel Puig: cine y sexualidad / Entrevista a Manuel Puig // Crisis. Abril de 1986. No. 41. URL: <https://revistacrisis.com.ar/notas/manuel-puig-cine-y-sexualidad> (дата звернення: 26.08.2025).
4. Peller M. Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. 2009. Vol. 22, no. 2. URL: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430020> (дата звернення: 26.08.2025).
5. Puig M. El Beso De La Mujer Araña. Prólogo De Pepe Martín. Editorial El Mundo. Las 100 Mejores Novelas En Castellano Del Siglo XX, 15. Colección Literatura Iberoamericana. 2001. 196 p. URL: http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf (дата звернення: 26.08.2025).



6. Millett K. Política sexual / trad. de Ana María Bravo García. Edición digital: C.Carretero. URL: https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Kate%20Millett%20-%20Politica%20sexual.pdf (дата звернення: 26.08.2025).

7. Muñoz E. M. El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. Revista Iberoamericana. 1986. Vol. 52, no. 135-136. P. 361–378.

URL: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1986.4173> (дата звернення: 26.08.2025).

8. Metz Ch. The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema / transl. by Celia Britton, Anwyll Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press, 1982. 327p.

9. Anzieu D. El yo-piel / trad. de Sofía Vidarrázaga Zimmermann. 3^a ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987. 270 p.