

## **ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА СПОСОБИ ОСМИСЛЕННЯ МАТЕРІАЛЬНО-ТІЛЕСНОГО НИЗУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕКСТІВ Ю. ВИННИЧУКА ТА М. ҐРЕТКОВСЬКОЇ)**

*Гротескне тіло, його випорожнення та статеве життя були забороненими темами в радянській літературі, а тим більше сміхове й амбівалентне їх осмислення й представлення. У статті простежено паралелі між традиціями зображення матеріально-тілесного низу в карнавальній культурі середньовіччя й Відродження (у викладі М. Бахтіна) та прийомами карнавалізації художньої реальності в прозових текстах українських та польських письменників-постмодерністів. Тексти Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Ґретковської «Метафізичне кабаре» вибудовані на амбівалентному протиставленні двох начал карнавального світу (утопічно-символічного, матеріально-тілесного) та пропонують різні форми гротескного реалізму як концептуального принципу репрезентації людського тіла. На відміну від створеного Ю. Винничуком фікційного світу з його наочною тілесністю, відчутною ніби на дотик, світ твору М. Ґретковської більше тяжіє до тілесності метафорично-символічної, абстрактно-знакової.*

**Ключові слова:** тілесність; постмодернізм; карнавал; гротеск.

Постмодерністська література на теренах пострадянського простору особливо на початку свого існування апелює до маргінальних реалій попереднього колоніального життя, коли літераторам дозволялося зображувати тільки те, що відповідало естетиці відторненого узагальнених, абстрактних соціалістичних ідеалів. Гротескне тіло, його випорожнення та статеве життя були маргінальними, забороненими темами в радянській літературі, а тим більше сміхове й амбівалентне їх осмислення й представлення. Тому зображення матеріально-тілесного низу потрапляє до спектра зацікавлень авторів-постмодерністів. Одним із джерел постмодерністської іронічної літератури є книжка М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу», добре відома українським і польським письменникам. Учений убачає втілення матеріально-тілесного аспекту життя в образах тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя.

Мета статті – простежити паралелі між традиціями зображення матеріально-тілесного низу в карнавальній культурі середньовіччя й Відродження (у викладі М. Бахтіна) та прийомами карнавалізації художньої реальності в прозових текстах українських та польських письменників-постмодерністів. Зокрема звернемо увагу на специфіку відображення карнавального тілесного низу та його роль у концептуалізації художнього тексту й смислотворенні. Об'єктом розгляду є тексти Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Ґретковсь-

кої «Метафізичне кабаре», що вибудовані на амбівалентному протиставленні двох начал карнавального світу – утопічно-символічного й матеріально-тілесного – та пропонують різні форми гротескного реалізму як концептуального принципу неміметичної репрезентації людського тіла.

У такому аспекті тема репрезентації карнавально-тілесного низу в постмодерністській літературі не поставала в центрі уваги дослідників. Розглядалися окремі питання, зокрема, онтологічного виміру епатажу, як способу «повернути норму до норми» через апеляцію до тілесності та первинного значення епатажу як перевертання «з ніг на голову», мета якого – оновити трансформовані офіційною культурою поняття (Ф. Штейнбук [6, с. 36–37]), акцентування зв'язку профанного із сакральним, амбівалентність поняття сакрального, у якому первісно закладено нечистоту, з його внутрішніми різновидами (*sacrum-як-священне / sacrum-як-прокляте/sacrum-як-чисте / sacrum-як-нечисте* тощо) (І. Набитович [5, с. 19]). Тому вважаємо тему дослідження актуальною.

Серед основних аспектів прояву карнавальної культури, про які говорив М. Бахтін, особливе місце в літературних текстах посідає зображення тілесного низу, пов'язане безпосередньо з ідеєю необхідності ціннісного оновлення предмета осмислення. Тому картини гротескно реалістичного бенкету життя супроводжуються зверненням авторського погляду до тілесного та земного низу, що символізують переро-

дження, оновлення. Матеріально-тілесна стихія в карнавальній культурі звертається до архаїчних джерел людини, є її позитивним началом, універсальним і всенародним, що об'єднує всіх людей, а не розмежує в їх індивідуальній самоцінності. Провідною особливістю гротескного реалізму як основного принципу цієї культури М. Бахтін називає зниження сміхом, тобто переключення всього високого, духовного, ідеального, відстороненого в матеріально-тілесний план, у план землі й тіла в їх нерозривній єдності [1, с. 26]. Верх і низ мають топографічне значення. Верх – це небо, низ – земля. Земля – поглинаюче начало (могила, черево) й начало народжуюче, відновлююче (материнське лоно) [1, с. 27]. У власне тілесному аспекті, який чітко не відмежований від космічного, верх – це обличчя (голова), низ – продуктивні органи, живіт і зад [1, с. 27]. Зниження означає залучення до нижньої частини тіла, життя живота й продуктивних органів, відповідно, і до таких дій, як статевий акт, зачаття, вагітність, народження, пожирання, випорожнення. Зниження рие тілесну могилу для нового народження, воно заперечує й стверджує водночас [1, с. 27]. Питання добра й зла стають амбівалентними, взаємозамінними, що підлягають логіці «зворотності» – постійного зміщення верху й низу, обличчя й заду («колесо») [1, с. 16], а випорожнення й статево життя символізують очищення й шлях до оновлення, відродження. Образи їжі є святковим елементом карнавалізації художньої реальності й символізують тяжіння до достатку, надмірності, повноти, що виявляється в тілесній гротескності.

Постмодерністські тексти пропонують різні варіанти вибору й міри дотримання ознак сміхової культури та гротескного реалізму як концептуального принципу формування художнього світу твору й смислової системи образів. Яскравим прикладом багатовекторного використання зазначених вище аспектів матеріально-тілесного низу для створення власного художнього нарративу можна вважати тексти Юрія Винничука. Зокрема його роман «Мальва Ланда» вибудовано на амбівалентній протиставленості двох начал карнавального світу – утопічно-символічного та матеріально-тілесного. Перше репрезентоване образом Мальви Ланди – чи то вимріяної героїні поетеси, чиє існування підтверджують сумнівні докази (чуже слово, яким є відгук колишньої суперниці, спогади мешканців гротескного світу смітника, тексти її поезій, що можуть бути містифікацією, уява головного героя тощо), чи то вигаданої країни (за твердженням одного з мешканців зачарованого світу містечка С.). Друге – карнавалізованою реальністю художнього світу, що розпадається на декілька площин, не відокремлених чітко одна від одної й що існують кожна у своїй системі тілесно-чуттєвих і просторово-часових вимірів (Львів, смітник, Море Борців, містечко С., замок). Посередником між усіма світами й обома початками є головний герой Бумблякевич, чиє життя на початку роману тілесно «стерильне», бо його сексуальність зведена до мрій і марень.

У пошуках вимріяної як поетеси й сексуального об'єкта Мальви Ланди Бумблякевич опиняється в гротескному світі смітника, який можемо зіставити з

карнавальним «пеклом». Смітник – місце, куди потрапляють зужиті речі, це їхня могила; перенасичення ними створює ефект достатку; як у карнавалі «пекло» втрачає серйозність і функцію ствердження фінальності людського існування та перетворюється на «ріг достатку», так і в романі Ю. Винничука смітник як умістилище цінних для героя речей уявляється йому земним раєм; амбівалентність протиставлення «рай (реальний Львів)» – «пекло (смітник)» акцентується переміщенням аксіологічної вертикалі в екзистенційну горизонталь, коли пекло знаходиться в одній площині з раєм. Автор зауважує місцезнаходження смітника: за Винниківським базаром [2, с. 22]. Відбувається гра значень. Винниця, як стверджує сам автор [3, с. 40], часто символізує Царство Боже. Герой «помирає» для свого звичного світу. Він усвідомлює, що зможе повернутися лише тоді, коли патріотично налаштовані мешканці смітника зуміють здобути щасливе майбутнє для України, тобто повернення виглядає для нього надто примарним. Саме на смітнику герой проходить ініціацію (втрачає цноту), що була для нього неможливою у сфальшованому світі львівського періоду його життя.

Фантазійний світ смітника відповідає принципу поєднання вільного сміху, не обмеженого ніякими рамками, та тілесної достовірності зображеного. Світ смітника насичений своєрідною фауною («Вся особливість тутешніх тварин полягає в тому, що вони походять з ужитих предметів» [2, с. 43]): літають майтелики (метелики, що є старими чоловічими трусами, які отримали нове життя в прямому, а не переносному смислі. Майтелики розмножуються статевим шляхом, водночас їх можна тимчасово використовувати як труси й відпускати опісля на волю), у морі сміття сновигають вродливі русалки (утворені з каналізаційної води, їхня амбівалентність – у поєднанні ролі сексуального ката й жертви: русалка позбавлена основної ознаки статі – піхви, але впокорує чоловіків своєю жіночністю й вразливістю, слабкістю; якщо зваблює чоловіка до анального сексу, заземляє його статевий орган і затягує в нетрі смітника, де на бранця чекають виснажливі утіхи й смерть) і клаки (з'являється з вичесаного волосся, поки тваринка мала – мила й пухнаста, а виростає – здатна знищити людину), тварина-фетиш мешканців смітника – одноріг (персонаж середньовічних легенд, у романі іронічно подається як персоніфіковане втілення ідеї смерті Бога, оскільки одноріг, із яким спілкувався Бумблякевич, позиціонується як бог однорогів, і саме тому він наділений здатністю розмовляти; водночас одноріг є зниженим образом, дотичним до тілесного низу, оскільки його ріг порівнюється з фалосом, у тексті наявні недвозначні натяки на статеві стосунки однорога з жінками, а князь смітника вважається його позашлюбною дитиною) та ін.

Еротика в романі Ю. Винничука не є самодостатньою, роман не перетворюється на порнографічну літературу, хоча описам сексуальних сцен присвячено чимало уваги, однак усі вони метафоричні, іронічні, лірично-піднесені й водночас нічого не приховують. Автор витворює справжню енциклопедію нестандартного сексу. Усі партнерки Бумблякевича мають тіле-

сні відхилення від норми. Такою, що найбільш відповідає уявленням пересічної людини про тілесну нормальність, є Фрузя, пухенька покоївка з високими персами; її сексуальна «інноваційність» – у статевих стосунках із клаком. Незаймана й спокуслива Фрузя стає приманкою в полюванні на однорога. Ю. Винничук дещо змінює легенду, у нього тварина спокушається на великі перса, які смочке, поки дівчина підводить його до мисливців. Отже, образ Фрузі символізує види сексуальних ігор із тваринами. Досвід сексуальних ігор без статевого акту Бумблякевич набуває в людному місці з двома сестрами Купчаківнами під час святкової трапези на честь уполювання однорога. Опісля – справжня оргія з трьома сестрами карлицями, які мали гарне волосся, непривабливі тіла й здатність читати думки (згодом цю здатність, наче Андерсенова Русалонька, вони проміняли заради кохання на гарні тіла). Також в ініціальному списку Бумблякевича – сексуальний контакт з андроїном (голова чоловіка, а тіло прекрасної дівчини), мерцем та тілесний контакт із привидом, що змінює свою подобу від маленької дівчини до прекрасної жінки й потвори.

Сексуальні сцени, пов'язані з Мальвою Ландою, відбуваються переважно в уяві Бумблякевича. Також вона постає в описі іншого чоловіка – Транквіліона Пупса, хранителя смітничкового архіву. Опис, як це властиво Ю. Винничуку, іронічно-амбівалентний. З одного боку, добре відчутна іронія щодо краси поезії та тілесної краси жінки, яка пише ліричні твори («Я бачив її лише ззаду... Цього було доволі, щоби ніколи більше не сприймати серйозно її віршів» [2, с. 72]). З іншого – алюзія на книжку М. Бахтіна, зокрема на його думки з приводу зміни аксіологічно-тілесного верху-низу («колесо»), переключення духовного в план землі й тіла («Коли часами натрапляю в давніх часописах на її ім'я, то враз переді мною сходять, мов сонце, її пречиста дупця...» [2, с. 72–73]; «Можливо, ці англійці так і кажуть: «Який у тебе чудовий зад!» Але ми – українці! Ми так говорити не можемо. Для кожного свідомого українця жіноча дупця – це брама раю, герб нації. Саме герб. На нашому гербі повинен бути обрій, на якому сходять кругла дупця з золотим промінням на тлі синього неба» [2, с. 73]), використання багатьох варіантів для означення статевих органів, а завершальна, вона ж ключова фраза є смисловим акордом і перефразуванням ідеї амбівалентності тілесного низу: «Бо справжнє обличчя жінки – це її дупа! А в свою чергу, кожна дупа має своє обличчя» [2, с. 73].

Ю. Винничук не обійшов і такого важливого аспекту, як пародіювання класиків еротичної літератури. Спосіб пародії – зміна інтонування, зняття інакомовності з гіперболи, що приводить до потрактування поетичного образу як сексуального збочення: «Так ніхто не кохав через тисячі літ, // Вже куди я не пхав – ти холодна як лід. // Дивні скарби свої ти мені розпростерла, // Тільки вранці згадав, що ти вчора померла» [2, с. 73].

Сексуальні сцени у Ю. Винничука не зводяться до побутової еротики, оскільки є процесом ініціації героя, залученням його до ритму життя. Попереднє його життя було існуванням, включенням у вже готовий,

незмінний світ. Натомість світ смітника представлений у процесі становлення, зокрема, його часопросторових вимірів, міфології й релігії. У своєму попередньому житті Бумблякевич не мав надії на створення родини й навколо панувала лише смерть (помирає матір, а перед тим він сповістив їй про смерть вигаданої ним дівчини Мальви Ланди та привів на похвальну церемонію, яка майже перетворилася на фарс, оскільки ховали «маму якогось кагебіста» [2, с. 16]). Тепер же йому постійно пропонують одруження (Фрузя-покоївка, обидві сестри Купчаківни – генеральські доньки, три сестри карлиці – позашлюбні діти князя, донька фактичного володаря містечка С. пана Ліндера), а його нові друзі обзаводяться дітьми (Помідор і Цибулька одружилися на русалках, їхні численні діти народжувалися з ікри).

Принципу світу навиворіт Ю. Винничук дотримується в репрезентації не лише смітника, а й сучасної дійсності, трактованої в колоніальному й постколоніальному контекстах: «Такі гарні люди! Божевільні не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом. Кульпарків – це наш Тибет. Розумієте? Одного разу ми, вар'яти, вирішили собі якість, що ми нормальні, бо нас більшість. А ті, нормальні, опинилися у меншості і стали для нас вар'ятами» [2, с. 81]. Цей світ також амбівалентний, що дає надію на його оздоровлення. Один із мешканців смітника Цитриновий Вбивця покинув його за радянських часів, а потрапив до нього вдруге після здобуття незалежності. Тому його дуже здивувало, що можна вільно заспівати національний гімн у людному місці й не постраждати за таку нахабність. Політичні події, таким чином, присутні в тексті як алюзії, що потребують розшифрування й становлять історичний контекст. Однак авторська інтенція спрямована не на його розкриття, а на створення сміхового карнавального простору тілесного низу всіма можливими засобами.

До таких, крім уже згаданих, слід віднести *гру з називаннями* (декілька інтерпретацій імені Бумблякевича з акцентуацією таких його рис: а) непристойності, зниженості («...Далі оте непристойне і соромітьке БЛЯ!» [2, с. 6]; справжнє ім'я Мальви Ланди – пані Мандюкова [2, с. 31]), б) й водночас піднесеного звучання й набуття історичної дефініції, в) алюзія до статевого акту (авторський новотвір на його позначення – бумбляти), *перекручування імен* (Трумблякевич [2, с. 145], Дундьякевич [2, с. 147], Срайблякевич [2, с. 149]), *зображення розчленованого тіла* як метафори, поетичного образу, страви (зокрема, споживання борщової русалки, яка співає, поки її їдять), *різних стадій життя тіла, у тому числі розкладання* (Помідор, колишній хірург: «Я опинився у самому кишківнику сміттярки, серед апендицитів і виразок, гриж і пухлин. І ті самі аромати, що б'ють в носа з розпоротого черева, лоскочуть нам ніздрі і тут. Я впиваюся цими п'яниливими запахами. Що може бути прекраснішим за запах перегною і цвілі, розпаду і розкладу?» [2, с. 405]), максимальна *гіперболізація образів, що пов'язані з тілесним аспектом карнавального світовідчуття* («Життя голови без тіла – це щось ідеальне і високе, це якраз те, до чого повинні прагнути всі нор-

мальні люди. Панна, яка не відвідує клозету, – це вже фея. Голова – це і є сенс життя. // – Цікаво! – пошкрябала потилицю Емілія. – А я, дурна, думала, що весь сенс життя якраз у мене між ногами» [2, с. 377]), *безпосередня апеляція до образів текстів карнавальної культури середньовіччя й Ренесансу, у тому числі Рабле, згадуваних М. Бахтіним* (у «Четвертій книзі» Рабле розповідає про подорож Пантагрюеля потойбіччям – віджилим світом смішних страховиськ; однією з пригод є відвідування острова диких ковбас і карнавальна війна з ними [1, с. 442]. Герой Ю. Винничука, мандруючи, потрапляє до їстівного Моря Борщів, де водяться їстівні борщові русалки); *використання окремих іронічно-еротизованих або гротескно-тілесних образів, описів* («Я не можу писати цнотливо. Я задихаюся в усталених нормах української літератури» [2, с. 74]; «Тлусті лінії орхідеї облуплюють своїми хтивими мацаками струнки фалоси дерев і, ледь помітно шоргаючи корою, доводять дерево до екстази, в якій воно мало не конає, стогнучи і пітніючи, задихаючись від надміру насолоди, розливаючи густелезні запахи і сходячи соками» [2, с. 317]; «Тут панують закони джунглів: хочеш вижити – схрещуйся» [2, с. 319]).

Мануела Гретковська в романі «Метафоричне кабаре» теж створює карнавалізований світ, у якому панує стихія тілесного низу. Події відбуваються в паризькому стриптиз-закладі з іронічною назвою «Метафізичне кабаре», що цілком відповідає концепції карнавалізованої оповіді. Кабаре розташоване в напівпідвальному приміщенні житлового багатопверхового будинку. Це царство ночі (нічний заклад із щільно замкненими дверима й вікнами розміром із тісний передпокій [4, с. 22]). Виникає аллюзія якщо не на карнавальне «пекло», яке після розвінчання має перетворитися на риг достатку, то на утробу, що має давати життя. У такий спосіб ідея карнавального тілесного низу втілюється на рівні художнього часопростору, у якому відбуваються події.

На відміну від фікційного світу, створеного Ю. Винничуком, світ твору М. Гретковської більше тяжіє не до наочної тілесності, відчутної ніби на дотик, а до тілесності метафорично-символічної, абстрактно-знакової. З одного боку, твір відкривається зображенням гротескно-реалістичних сцен стриптиз-шоу з деталізацією зображення. З іншого боку, сексуальні сцени, як і окремі еротизовані образи, вписані у фрагментований наратив філософічних розмислів про тілесне кохання. Наратив становлять не стільки події, що відбуваються, скільки осмислення реалізованих і нереалізованих еротичних фантазій і намірів одного з персонажів – німецького студента Вольфганга Сансауера, що вивчає германістику в Сорбонні, а також до наративу включено факти європейського середньовіччя та інших періодів культури, пов'язані з її еротичними проявами.

Середньовічну карнавальну площу в сучасному світі замінює простір кабаре. Саме в ньому мають змогу зустрітися й вільно обговорити різні теми різні люди. Саме тут створюється карнавалізована атмосфера з маскарадним перевдяганням (одяг стриптизерок, підведені очі художника, ярмулка єврея, стрима-

не вбрання студента). Але карнавальними масками є не лише зовнішні прояви, а й тиражовані щоденним буттям емоційні маски-стереотипи, знаки для безболісного спілкування з іншими, взаємне відсторонення від тілесності Іншого, у тому числі емоційності: «Не треба ілюзій, ніхто не має одного обличчя. Я не є тим, ким не є, означає те ж саме, що «я є таким, яким є», але із тисячею облич. Іди, іди до своєї Беби ... створеної за образом і для образу...// Вольфганг дав кельнерові десятифранкову банкноту і вийшов з бістро. Джонатан поглянув на вкрите парою дзеркало над лядою. «Принаймні два обличчя», – подумав він, заплющуючи очі» [4, с. 109].

Стриптизерка Беба Мазеппо є родзинкою закладу. Вона вже немолода жінка, але ще не пройшла статевої ініціації. Її тіло гротескне, адже має додаткову випуклість (ознаку чоловічої статі за карнавальним світомисленням) – другий клітор, що трактується персонажами-чоловіками як додаткове джерело жіночої насолоди. Цим вона приваблює значно більше осіб протилежної статі, ніж жінка з хвостом, яка сама відносно себе виконує й чоловічу функцію, будучи своєрідним сексуальним андрогіном. Ініціація Беби відбувається наприкінці сюжету так само в гротескний спосіб. Коли Вольфганг таки добився її прихильності, у розпалі сексуальних пестощів він відкусив один клітор і проковтнув його, а потім дефлурував жінку ножем для устриць. Символічною є зміна кольору боа (яке відповідає принципу карнавального перевдягання). У доініціаційний період життя Беби кольори її боа яскраво святкові. Лише після ініціації, коли Беба вирішує віддати перевагу земному, тілесному щастю перед примарним щастям сценічного успіху, її боа, як і всі речі навколо неї, втрачає святковість, яскравість, стає бляклим, буденно сірим.

Епізод ініціації Беби не є однозначним. З одного боку, він – логічне продовження лінії стосунків Беби з чоловіками, що прагнули її уваги. З іншого – відбиває карнавальне перевертання догори дригом сучасного світу. Андрогінне тіло Беби увиразнює амбівалентну зміну символічної сутності чоловічого й жіночого начал. Ініціацію проходить не лише Беба. Вольфганг, позбавляючи її цноти, виконує функцію перероджуючої жіночої утробы. Спочатку він у сексуальних іграх стає тілом, що впускає в себе зовнішній світ, тобто втілює жіноче начало: «...Він завше розмірковував, який з кліторів додатковий. Тепер, вціловуючись у Бебу, він не мав сумнівів, що додатковий верхній, більший, котрий, твердіючи, розхилив його губи, намагаючись увійти в рот» [4, с. 124]. Потім він заковтує відгризений шматочок тіла Беби, наслідуючи акт зачаття. Разом із додатковим клітором вона ніби втрачає зайву чоловічу хромосому, перероджуючись із андрогінної істоти в жінку. Акт символічного народження супроводжується реалістичними деталями («Вимазаний кров'ю, він цілував її тіло, що звивалося від розкошування» [4, с. 125]) та іронічною аллюзією до постмодерністсько-глобалістської дискусії про роль Іншого як дзеркала в процесі самоідентифікації та номадичної сутності глобалізованого суспільства («– Коли б я тебе не зустріла, я б не зустріла себе. Я кохаю тебе, кохаю» [4, с. 125]).

Гротескний факт наявності у стриптизерки двох кліторів сюжетно розгорнутий у декількох аспектах: а) стриптиз-шоу (Беба виступає на сцені із демонстрацією оргазму-стерео), б) філософське шоу (тілесна унікальність Беби провокує на філософські діалоги чоловіків-постійних відвідувачів кабаре, представників різних світоглядів), в) шоу логіки абсурду (пародіюючи фрейдистські постулати, М. Гретковська шукає причин Бебиної унікальності не просто в її дитинстві, вона в зворотній течії психічного часу заглиблюється до першоджерел – материнської утробы (де ще неможлива заздрість жінки до пеніса, але вже наявні ознаки статі) – ще й наводить статистичні дані. Беба стверджує, що вона була еротично розбудженим ембріоном, що трапляється раз на п'ять мільйонів [4, с. 15]). Два останні аспекти часто нероздільні.

В утробі кабаре навколо Беби Мазеппи зібралися троє чоловіків, що репрезентують різні аспекти світової глобалізованої сучасної культури та її витоки. Це поет, студент германістики Вольфганг Сансауер, чия національність відсилає до традицій німецької класичної філософії й символізує західну культуру в цілому. Другий – художник Жужу дель Солдато, в образі якого втілена специфіка образного художнього мислення постмодерної епохи, що становить достойну конкуренцію філософії у впливі на інтелектуалів. Третій – єврей Джонатан, який утілює специфіку мислення східних країн. Разом вони символізують три аспекти патріархального європейського світу – філософію, мистецтво й релігію. Чоловіки не випадково опинилися в одній утробі кабаре, оскільки всі три аспекти інтелектуального життя потребують оновлення в сучасному світі, чого можна досягти, позбавивши ці три види інтелектуальної діяльності їхньої удаваної безтілесності, сакральності. Оновити їх покликана Беба Мазеппа – представниця нового мистецтва, не заплідненого ні логікою, ні уявою.

М. Гретковська «оновлює» світогляд своїх персонажів-чоловіків в утробі кабаре. Вольфганг надає перевагу життю з Бебою, де визначальним моментом є його тілесний аспект, перед життям, сповненим чистою поезією. Художник Жужу на свій день народження (символ оновлення, нового періоду життя) залишає Париж і по дорозі до Тоскани усвідомлює сурогатність ілюзорного й псевдотілесного міського життя, зосередженого в кабаре. Джонатан, знавець юдаїзму, кабали й християнства, акцентує альтернативний погляд на історію релігій і, зокрема, повертає релігії те, що в неї було відібране, – дотичність до тілесного життя: «Бог сказав: «Плодіться й розмножуйтеся», а не «Ставте дурні запитання». Бог якнайкраще знає, що потрібно для життя: він створив Париж, вулицю Шабанез і Метафізичне Кабаре» [4, с. 32].

У тексті М. Гретковської, як і в романі Ю. Винничука, знаходимо образи, які добре підпадають під концепцію М. Бахтіна щодо карнавального мислення в аспекті тілесного низу. Зокрема йдеться про *колесо амбівалентності верху-низу* (одна зі стриптизерок говорить про те, як вона дізналася про свою смертельну хворобу: «Я ретельно оглянула закривавлену прокладку і видовбала з неї дуже дивні шматки тканин. Придивившись докладніше, я зрозуміла, що це

спливають шматки мозку» [4, с. 63]), *амбівалентне представлення образів тілесного низу* («Пастир буття – так можна було про нього сказати, коли він у останні дні свого життя, розсаджуваний болями попереку-чужих кишок, говорив про пердіння, яке видобувалося з напучнявілого живота: "зітхання зневаженої матерії"» [4, с. 82]) або *їх використання для називання персонажів* (сестра Вольфганга – Гедвіга Сансауер фон Сперма), філософування над *образами різних актів існування людського тіла* (наприклад, біль, що відчують жінки під час пологів, одним із персонажів осмислюється історично й пояснюється тим, що «перед заповіданням гріха пращури мали невеликі головки, але, з'ївши плід з дерева пізнання, вони стали інтелегентнішими, через це у них надміру розрослися голови. Коли б людина не мислила, у неї була б невеличка голівка і вона б не страждала, принаймні під час пологів» [4, с. 68]), *каламбури на взаємозв'язані теми життя, смерті, сексу* («Іноді мені на гадку спадає запитання: якщо кохатися із жінкою так довго, аж вона помре, то це некрофілія чи тільки неуважність» [4, с. 96]), *опис розчленованого тіла* (або оповідь про нього) або *використання образів частин тіла як метафор* («Ніхто, натомість, не зайнявся увічненням пам'яті паризького графомана сімдесятих років, котрий у напливі натхнення відгриз собі пальці правої руки, вбив у них сталеві гачки і, плямучи папір, помер від втрати крові» [4, с. 72]).

Останній прийом представлений у «Метафізичному кабаре» таким чином, що викликає аллюзію до течії в мистецтві під назвою турпізм, де матеріалом творів стають напівзогнілі частини мертвих істот або предмети нетваринного походження в стані розкладання. Іноді письменниця сюжетно апелює до факту звернення митців до відтворення/використання в своїй творчості мертвої в прямому сенсі природи: «Сутін нищив свої картини, ріжучи й дірвлячи їх бритвою. Його натурниками були мертві півні, різні покидьки, розвішані на гаках у майстерні, аби сфлячили й набрали кольору гнилизни. Не існує більш експресіоністично намальованого м'яса, аніж на картинах Сутіна» [4, с. 52].

Оригінальність письменниці в тому, що вона цей принцип переносить на абстрактні предмети. Зокрема художньо матеріалізує поняття ідеї як явища, що має тілесне походження з відкритого після трепанації розуму: «...Людина мусить бути вільною, працюючою і культурною, віруючою або глибоко невіруючою. Яке мені до того діло? Культура від часів Французької революції, будь-яка культура, є пропагандою. Ідеї, реклама, торгівля. У мене свіженький Дерріда! Розпродаж думок сезону для міжнародних кав'ярняних ідіотів!!! Тільки у нас – відкритий розум після трепанації! Літературні ідеї, дешево! Після передплати нашої газети будеш, наче Гомбрович із річною гарантією!» [4, с. 103]. У такий своєрідний спосіб М. Гретковська означає контекстуальне коло свого тексту.

Одна з принципових відмінностей специфіки створення карнавалізованого художнього світу в текстах М. Гретковської й Ю. Винничука полягає в тому, що останній відтворює світ свого внутрішнього балагану,

блазнуючи над реаліями життя у формі фентезійного світу, що є специфікою художнього стилю цього твору. Польська ж письменниця на перший план висуває карнавальність сучасного глобалізованого світу в його осмисленні представниками інтелектуальної еліти. Як основний прийом обирає парадокс, епатаж. І в обох випадках центральним концептом виступає карнавалі-

зований тілесний низ як перероджувальна ініціативна стихія: у Ю. Винничука – це сама художня дійсність, карнавалізований світ смітника; М. Гретковська відтворює елітарно-інтелектуальний балаган глобалізованого світу як ідейне багатоголосся в карнавалізованому хронотопі кабаре.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Винничук Ю. Мальва Ланда / Юрій Винничук. – К. : Спадщина, 2012. – 464 с.
3. Винничук Ю. Мистецтво споювання панни / Юрій Винничук // 100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки / [Авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; Упорядник С. Г. Васильєв]. – Харків : Фоліо, 2008. – С. 39–50.
4. Гретковська Мануела. Метафізичне Кабаре / Мануела Гретковська; [пер. з пол. А. С. Павлишина]. – Харків : Фоліо, 2005. – 127 с.
5. Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : [монографія] / І. Набитович. – Дрогобич, Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
6. Штейнбук Фелікс. Епатажна онтологія в літературних текстах / Фелікс Штейнбук // Слово і час. – 2015. – № 5. – С. 36–42.

**И. В. Кропивко,**

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара, г. Днепропетровск, Украина*

### ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И СПОСОБЫ ОСМЫСЛЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕЛЕСНОГО НИЗА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ Ю. ВИННИЧУКА И М. ГРЕТКОВСКОЙ)

*Гротескное тело, его испражнения и половая жизнь были запрещенными темами в советской литературе, а тем более их смеховое и амбивалентное осмысление и представление. В статье выявлены параллели между традициями изображения материально-телесного низа в карнавальном искусстве средневековья и Возрождения (в изложении М. Бахтина) и приемами карнавализации художественной реальности в прозаических текстах украинских и польских писателей-постмодернистов. Тексты Ю. Винничука «Мальва Ланда» и М. Гретковской «Метафизическое кабаре» построены на амбивалентном противопоставлении двух начал карнавальной действительности (утопически-символического, материально-телесного) и предлагают различные формы гротескного реализма как концептуального принципа репрезентации человеческого тела. В отличие от созданной Ю. Винничуком фикционной реальности с ее наглядной телесностью, осязаемой вроде на осязть, мир произведения М. Гретковской более близок телесности метафорически-символической, абстрактно-знаковой.*

**Ключевые слова:** телесность; постмодернизм; карнавал; гротеск.

**I. Kropyvko,**

*Oles Honchar Dnipropetrovsk National University, Dnipropetrovsk, Ukraine*

### FORMS OF REPRESENTATION AND WAYS OF UNDERSTANDING OF THE MATERIAL BODILY STRATUM IN POSTMODERN LITERATURE (BASED ON THE TEXTS BY Y. VYNNYCHUK AND M. GRETKOVSKA)

*Postmodern literature in the former Soviet Union appeals to the marginal realities of the previous colonial life, opposing it to the abstract aesthetics of socialist ideals. The grotesque body, its bowel movements, sexual activity and their representations were forbidden in Soviet literature. The article presents some important parallels between the traditions of the human body representation in the carnival culture of the Middle Ages and the Renaissance (as presented by M. Bakhtin in his famous work devoted to the carnival aspect of the Medieval culture) and the ways to make artistic reality carnival in Ukrainian and Polish postmodern prose texts. In the texts under analysis corporality plays a very important role though in different ways. Both Y. Vynnychuk's «Malva Landa» and M. Gretkovska's «Metaphysical cabaret» are based on the ambivalent opposition of the two beginnings of carnival reality (utopian-symbolic and material-corporal). These works offer different forms of grotesque realism as a conceptual principle of the human body representation. The author of the article comes to the conclusion that the world of M. Gretkovska's work due to its abstract, metaphoric- symbolic corporality differs greatly from Y. Vynnychuk's fictional reality full of direct corporality.*

**Key words:** corporality; postmodernism; carnival; grotesque.