

додаткового символічного навантаження. По-третє, образ “внутрішнього птаха” позначає духовну доміную св. Франциска, його прагнення до Бога та до абсолютної свободи, що здійснюється лише в абсолютній любові. Вовк із Губбю, у свою чергу, є метафорою “внутрішнього вовка” св. Франциска, його внутрішньої людини, яка залишається пристрасною, гріховною, тяжіє до розваг і насолод мирського життя, проте завдяки наполегливій праці й надприродній Божій допомозі трансформується, змінює вектор розвитку і дивним чином обоюнується – стає святою. Зрештою, вовк із Губбю як “внутрішній вовк” Франциска має чимало спільного з “внутрішнім вовком” автора агіографії, Ж.Гріна. Взаємодія автора із власним вовком, що тривала майже ціле століття, завершилася у таємниці його старості, а її відтуння можна знайти у скромності останніх слів автобіографії Ж.Гріна: *“На тій відстані, що відділяє мене сьогодні від молодого чоловіка, яким я був, я намагаюся не судити його, а зрозуміти. <...> Я носив у собі його злість та його мрії. І я не відчуваю себе кращим від того, що більше їх не маю”* [7, с. 778].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Cair-Helion, Olivier. Les animaux de la Bible: allégories & symboles. – Aix-en-Provence : Editions du Gerfaut, 2004. – 165 p.
2. Cismaru, Alfred. Julien Green's Frere Francois: A Senescent's Synthesis // Spring, 1987. – Vol. 4.1. – <http://weberjournal.weber.edu/archive/archive%20A%20%20Vol.%201-10.3/Vol.%204.1/4.1Cismaru.htm>.
3. Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. – P : Editions Robert Laffont S.A., Editions Jupiter, 1982. – P. 582-583 ; P.695-698.
4. Dunaway, John M. The double vocation: Christian presence in twentieth-century French fiction. – Birmingham, Alabama: Summa Publications, inc., 1996. – 196 p.
5. Fabiani, Daniela. Introduction // Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green. – Torino: L'Harmattan, 2003. – P. 7-14
6. Green, Julien. L'oeil de l'ouragan. Journal 1943-1945. – Paris : Librairie Plon, 1949. – 248p.
7. Green, Julien. Jeunes années. – Paris: Editions du Seuil, 1984. – 780 p.
8. Sorrell, Roger D. St Francis of Assisi and Nature: Tradition and Innovation in Western Christian Attitudes toward the Environment. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. – P. 42-68.
9. Аверинцев С. Біографія та агіографія / переклад з рос. М.Коцюбинської // Часопис “Дух і літера”. – № 15–16. – К.: Дух і літера, 2006.

10. Грін Ж. Брат Франциск / переклад з франц. Г.Чернієнко. – К.: Юніверс, 2006. – 296 с.
11. Шмеман А. Водой и духом. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2004. – С. 35-39.

## ЧОЛОВІК І ТВАРИНА: АНІМАЛІСТИЧНІ ТРОПИ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ

Ганна УЛЮРА

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

У статті аналізуються анімалістичні образи (тут: тропи в спектрі від алегорії до порівняння і символу) в якості «способу» мізандрії, за допомогою котрого ре-конструюються гендерні та сексуальні травми і небезпеки. Зокрема, увагу зосереджено на специфіці риторики фобій в жіночому тексті та процесах свідомого, порушення авторками естетичної норми. На матеріалі малої прози Н. Садур, Л. Улицької, Л. Петрушевської, повістей І. Муравйової, А. Старобінець та інших жінок-прозаїків сучасної Росії.

**Ключові слова:** анімалістика, російська література, жіноча проза, мізандрія, риторика фобій.

В статье анализируются анималистические образы (здесь: тропы в спектре от олицетворения и аллегории до сравнения и символа) в качестве средства мизандрии, с помощью которого ре-конструируются гендерные и сексуальные травмы и опасности. На материале рассказов Н. Садур, Л. Петрушевской, Л. Улицкой, повестей И. Муравьевой и А. Старобинец представляется возможным проследить специфику риторики фобий и процессов нарушения (эстетической) нормы как намеренного приема в системе женского текста.

**Ключевые слова:** анималистика, русская литература, женская проза, мизандрия, риторика фобий.

The article analyzes animalistic images (here: tropes in the spectrum from prosopopeia and allegory to simile and symbol) as the means for misandria to re-construct gender and sexual traumas and dangers. Studying short stories by N. Sadour, L. Petrushevskaya, L. Ulitskaya, narratives by I. Mouravyova and A. Starobinets is it possible to observe the specifics of phobia rhetoric and processes of breaching (aesthetic) norms as a deliberate device in the system of women's text.

**Key words:** animalistics, Russian literature, women's prose, misandria, phobia rhetoric.

«Чужинець у ліжку» в сексуалізованому та еротизованому жіночому тексті – це завжди відбиття стосунків об'єктних і, отже, фантазматичних; вони повністю різняться від реальних стосунків із реальним об'єктом,

але, тим не менш, впливають на їхнє формування. Як відомо, прямо озвучити фантазм не можливо, адже це просто небезпечно, але, за словами Лакана, існують форми, які є продуктом уяви і можуть, либонь, скласти одне ціле із реальним. Щодо пострадянської жіночої прози в цьому контексті доцільно буде звернути увагу на галузь вельми осібну, але більш ніж показову – на анімалістичні тропи, які здебільшого функціонують в даному жіночому тексті як тропи мізандрії.

При аналізі «адаптувань» жіночою прозою пострадянської Росії анімалістичних прийомів і образів літературознавці упевнено говорять про наочну демонстрацію різниці між людиною і не-людиною, і ця демонстрація сприймається в якості деконструкції влади Універсального (антропота андроцентричного) над Інакшим. У такий спосіб «виявляється нове дискурсивне місце, звідки можливо кинути виклик раціоналістичній вірі у вищість людини як виду» [15, с. 120].

Очевидно: звернення жінок-прозаїків до «тваринної» проблематики потрапляє до силового поля співвіднесення жіночого із природним та чоловічого із цивілізаційним. Коли, скажімо, Світлана Василенко («Льошка»), Анна Кірьянова («Свиня»), Олена Гермаковська («Машка») чи Олена Каплинська («Не купуйте корову, якщо не вмієте її доїти») вибудовують сюжет навколо образу тварини (свині – в перших двох випадках, корови – в двох останніх), образ цей стає точкою конструювання фемінної ідентичності героїнь, яка є далєбі опорною конструкцією історій, що їх письменниці і розповідають. До прикладу, міська жінка приїздить до матері у село. Мати «опустилася» до того, що розводить свиней, і дочка має намір поспішно «окультурити» стару. Героїня «Льошки» Василенко соромиться і матері, і неохайної тварини рівною мірою – їхній запах такий схожий і так само їй неприємний. Лише момент, коли жінка усвідомлює, на кого і на що дійсно спрямована її відраза (а саме на неподоланну подібність життєвих сценаріїв її та її матері), рятує свиню від наглої смерті. Налогія жіночого та анімалістичного підкреслює в цьому випадку (а він, зрештою, типовий для анімалістики в російській жіночій прозі) не тільки загальний і неподільний досвід інакшості для жінки і не-людини, а й рівноцінне становище жінки і тварини – становище поза культурою. Тим показовіше, що така ситуація (ототожнення тваринного і жіночого) в пострадянській прозі актуалізується майже виключно в межах тем материнського тіла. Приватизація материнського досвіду як вихідного, природного досвіду протистоїть тут вимушеній «цивілізації», яка полягає, окрім іншого, у відмові від досвіду тіла. Безумовно, співвідношення жіночого та тваринного в таких умовах є частиною заяви про «ненатуральне

походження» гендеру: «“Цивілізована” тілесність соціалістичного плану постає як “не-природна” штучна концепція» [15, с. 121]. Сексуалізоване тіло героїнь жіночої прози виринає виключно як поверхня, на якій «прописані» соціокультурні норми і установки.

Однак у випадку, коли «тваринні» образи постають у жіночій прозі ідентитетом чоловічого (жіночий суб'єкт у таких умовах уже не співвідносить себе із природним Іншим, а «передоручає» цю прерогативу чоловічому об'єкту), і чоловіче, і тваринне зчитується і сприймається як метафора. При першому наближенні і для чіткішого порівняння звернемося до прикладів, так само пов'язаних із «надбанням» материнського тіла. Герої оповідання Ніни Габрієлян «Квартира» займаються сексом. У творах цієї письменниці стан фізичної сексуальної насолоди – стан завжди сакральний, пороговий, свого роду передсмертний. Поява в цю мить павука сприймається героїнею як певне забруднення, умовно кажучи, чистий знак відрази. Саме таке відчуття, і таку саме роль перебере на себе згодом і партнер жінки, і наступне переривання небажаної вагітності. Згадаймо мимохідь описаний Джеймсом Фрейзером обряд мадагаскарської дівчини, який передбачає смерть її майбутніх дітей: вона вбиває і ховає комаху, котра у такий спосіб підміняє ненароджену дитину. Павук в оповіданні Габрієлян співвідноситься – за суттю в тих самих, що й у мадагаскарському обряді, механізмах магічної подібності – із чужорідним материнством і його причиною. За логікою такого ототожнення, материнство постає альтернативою сексуальності, а не її результатом і наслідком: материнське тіло тут не сексуалізоване, не означене «вторгненням» статі. Приклад аналогічний (при тому, що сума умов дії принципова інша) – «Трепет смерті» Надії Горлової. Героїню оповідання переслідують шерстисті нічні метелики, нічого брудкішого і жахливішого для неї немає. Окрім іншого, будь-яка її спроба вступити у сексуальні стосунки переривається появою метеликів, вони ж зазвичай є причиною швидкої насильницької смерті її потенційних коханців. Пояснює цю фобію один із спогадів жінки: батько ловив для дочки метеликів, аби переконати ту в їхній красі і безпеці, але саме смерть батька (буквальний момент помирання) змушує дівчину почути шурхіт тисячі крилець нічних метеликів – це і є трепет смерті, винесений у заголовок твору. Цікавим у цьому сюжеті виявляється зовсім не розігрування й обігрування едіпової сцени. А те, що так само, як у випадку «Квартири» Габрієлян, з точки зору механізмів суб'єктивації чоловіче, співвіднесене із тваринним, письменниці самим актом порівняння означає як своєрідний матеріальний залишок, протиставлений суб'єктивації, «такий собі залишок, – запозичимо визначення Славоя Жижека, – в якому суб'єкт не може себе впізнати» [4, с. 51].

З погляду поетики жіночої прози (в вона завжди ідеологічна), завдяки специфіці ототожнення тваринного і чоловічого інтенції тексту потрапляють у проміжок між інверсією тропів (начебто міметичним підходом, який провокує руйнацію домінантного дискурсу) і критичним відтворенням очікуваних топосів жіночого тексту. В будь-якому випадку тропи, пов'язані із ототожненням чоловічого і тваринного, репрезентуються (так само і сприймаються) як елемент «антиестетики» жіночої прози, в одному описовому ряді із акцентуацією тем страждання і потворності, цілеспрямованим шоком від зображення чистого фізіологізму, практиками жіночої травми etc., що дозволяє жінці-прозаїку ламати «привнесені» естетичні форми (в тому числі і протистояти очікуванням від жіночого тексту), а отже, і переглядати норму (наразі й естетичну).

«Схвальні» порівняння в галузі аналогій чоловічого і тваринного в жіночій прозі – поодинокі винятки. Навіть герой повісті «Німець» Ніни Садур, що прозивається Соколом, зрештою, виявляється ненавмисним зрадником із казки «Фініст, Ясний Сокіл» [20; 7; 22]. Образи тварин в спробах сконструювати чоловічу ідентичність у жіночій прозі – це тропи (в спектрі від уособлення, алегорії, порівняння до символу), з допомогою яких у першу чергу (ре)конструюються гендерні і сексуальні травми та небезпеки. Приклади цього кшталту – оповідання «Горила» та «Незрілі ягоди агрусу» Людмили Петрушевської, а також і почасти повість «Щоденник Наталії» Ірини Муравйової. Оповідання Петрушевської складають своєрідну діалогію про ініціацію (сексуальну, окрім іншого) дівчини-підлітка: ідентифікація статі відбувається як усвідомлення тривоги, яку супроводжує невіддільність фізіологічних процесів від психічних (чит.: істерія). Осмислення письменницею соціально-тілесної ініціації, пов'язаною із насиллям, в якому жінці відводиться роль об'єкта бажання суб'єкта, призводить до проблематизації несхожості чоловік/жінка як онтологічного розділення. Дванадцятирічну оповідачку «Незрілих ягід агрусу» оточує група хлопчаків-однокласників, що спочатку й самі не розуміють і не усвідомлюють мети свого «полювання» (авторка порівнює їх із зграєю вовків, яка почула здобич). Згодом дівчину, якій вдалося уникнути насильства, не менш послідовно і методично, ніж у випадку групового нападу, переслідує головний самець зграї: «Одна я знала, що Толик переслідує мене, натякаючи на якусь мою ганьбу» [11, с. 21]. Однак важливим виявляється те, що ситуація насилля, «полювання» поєднує жертву і ґвалтівника в спільній для двох «насолоді»: гонитель і здобич тут за суттю істоти однієї стихії, «навіть якщо потім застосування зброї зруйнує цю єдність і викаже перевагу»<sup>1</sup> мисливця.

<sup>1</sup> Так описує мотиви мисливця Еріх Фромм [24, с. 12].

Саме цей момент наголошено в другому оповіданні «діалогії». Горила – це прізвисько юнака Гарика, «з ким мала справу (тобто від кого постійно втікала)» [12, с. 20] героїня однойменного оповідання Петрушевської. Наполегливі і брутальні залицяння Горили насідають на неї й у той момент, коли вона на правах рівної намагається приєднатися до «дорослої» компанії підлітків. Горила втручається в ритуал ініціації, а точніше, означає своєю присутністю жіночу ініціацію як простір сексуального насильства. Сам же він назавжди закріплений за інфантильним простором: хворобливий юнак помирає у фіналі оповідання, образ мертвого хлопчика серед дорослих живих завершує оповідь. Однак, сумнівів в ідейному навантаженні цього образу не залишається, якщо звернути увагу на його «мавпячого» двійника. Це вітчм подруги героїні, Ніночки – «молодий бандит Іванов (густі чорні брови, як у мавпи)» [12, с. 23], який зґвалтував Ніну, і його було за це вбито у тюремній камері. Подібне уособлення супроводжує і чи не єдиний чоловічий образ «Щоденника Наталії» Муравйової – зятя: назрівання і розв'язання конфлікту із ним призводить до відчуження і відповідно зближення героїні-розповідачки та її дочки: «А може статися, у моєї дочки сказ матки? Бо інакше нащо їй та горила?» [8, с. 140]. Порівняння чоловіка із горилою в обох випадках постає конструктом маскулінності, пов'язаним так само із гіперсексуальністю, як насиллям в якості ресурсу влади – цей конструкт у просторі жіночих творів привілейований і нормативний. Більш того, він звичний і буденний настільки, що зробити його «помітним» і у таким спосіб вивести за межі конвенціональної моралі спроможне лише не-нормативне порівняння із асоціальною поведінкою тварини. Не випадково опорною категорією «чоловіка-звіра» тут постає тіло, точніше, плоть – інстинкти плюс хіть. Культурні параметри маскулінності (агресивність, колективність, бравада тощо) і реальне життя чоловіків за таких умов не розрізняються. Не різняться ані у варіанті торжествуючої маскулінності, ані в її альтернативі, яка сполучається із ідеєю кризи та інфляції чоловічого<sup>2</sup>. Завдяки цьому у згаданих творах Петрушевської і Муравйової анімалістичні тропи набувають значення знака, що відтворюю гендер.

<sup>2</sup> Приклад останнього – оповідання «Петерс» Тетяни Толстої, в якому головний герой (його іменем названий твір) набуває свого ідентифікаційного двійника у замороженому курчаті: «Сплячий Петерс ніс додому холодного курячого юнака, що не звідав ні любові, ні свободи, – ні зеленної травички, ні веселого круглого ока подружки. І в дома, під уважним поглядом твердої жінки, Петерс мав самотужки ножом і топірцем зламати груди охолодженого і вирвати вислизаючи буре серце, багрянні троянки легень і блакитне дихальне стебло, щоб зникла у роках пам'ять про того, хто народився і сподівався, тремтів молодими крилами і мріяв про зелений королівський хвіст, про перлини зерна, про розлив золотої зорі над світом, що от-от прокинеться» [19, с. 235].

За суттю така ж символізація досвіду відбувається і в оповідання «Звір» Людмили Уліцької, в якому розігрується протосюжет жертвоприношення; однак тут протягом описуваного Уліцькою ритуалу ідентичність людини (жінки) мусить сформуватися завдяки «мінус ідентичності» тварини (чоловіка). В хаті удови і сироти Ніни невідомо звідки з'являється кіт; всі спроби раціонально пояснити його присутність пропонуються і спростовуються одна за одною – він не прослизав у відчинену квартиру, не приходив у незамкнені двері, не пробирається крізь закинутий погріб. Зсапочатку поява kota актуалізує вихідну «еталонну ситуацію» заміжжя героїні як залежності, тваринка має компенсувати її нестерпну самотність: «Вона зосталася зовсім сама, а за своєю фізіологічною природою самотності переносити не вмiла, переживала стан божевільної мухи, у якій обiрвали крильця: крутилася, кружляла на місці, а світ обвалювався під ногами чи падав кудись убік» [21, с. 259]. Між тим, поведінка kota далека від місії жалібника-утішителя: він активно позначає територію (спочатку з'являється страшений сморід, згодом і регулярно – випорожнення), харчується і протидіє будь-яким спробам вигнати його з дому. Останнє, проте, вдається другу родини (єдиному чоловіку в оповіданні) напередодні роковин Ніниного покійного чоловіка.

Символічне навантаження образу kota в культурі – більш ніж широке, але Уліцька активно і свiдомо «запозичує» окремі «котячі» топоси. Кіт попереджує про небезпеку (таким є кіт-символ, що супроводжує Дурня, із аркана Таро), кіт втілює безконечність життєвого циклу (Олена Блаватська наголошувала: кішка частіше за інших тварин приймає форму кола), кіт є знаком ночі, означає стан переходу та інше. Варто звернути увагу на ще один «до-рефлексивний» елемент цього образу, який акцентує, зокрема, й сучасна письменниця: в слов'янській побутовій міфології на кішку може перетворитися тільки домовик [5, с. 46–48; 3, с. 367] (чим кіт різниться, зокрема, від «багатофункціонального» собаки, до послуг образу котрої звертають і лісовик, і польовик). Завданням домовика, перевтіленого таким чином, є покарання хазяїна, який чимсь перед ним завинив, демонстрація абсолютної і первинної влади. Міфологічний «слід» звіра Уліцької нерозривно пов'язаний із значенням ритуалу (як прихильності певним символічним системам) і поєднується в цьому сенсі із вдівством героїні. Очевидно, що перетин меж і порогів (смерті передусім) завжди супроводжується обрядами (і породжує їх), ті самі процеси маємо і у випадку переходу з одного соціального статусу в інший. Послідовність «нагодувати kota, що з'являється нізвідки – вбити нагодованого kota» відтворює в оповіданні механізм «убити-оволодіти-пожерти» і сягає семантики жертвоприношення. В тому сенсі, що жертва приноситься коту (його

годування – це ритуальна «їжа для мертвих»), а разом із тим сам звір є офірною твариною. Поява kota має конкретний точний сенс – напакостити домовласниці, – одночасно з тим воно відповідає спробі героїні подолати профанний простір (одинокі хата одинокої жінки) як такий, де заборони зумовлюють можливість життя. Жертвоприношення має тут одну мету – змінити єдність, яка існувала до Творення. В цьому сенсі будь-яка сутічка із твариною, навіть смерть kota, що так очікувалася і лякала та не збулася, зрештою, – це цикл процедур, що має на меті сходження до найвищого ступеня жаху. Такою ікговою точкою в оповіданні стає спогад Ніни, а точніше – її мимовільна і раптова думка про аборт, що вона його зробила за примусом нині покійного чоловіка і через який залишилася безплідною (а в підсумку й одинокою: і цей стан для неї як раз нестерпний): «Правда, сестра його Валентина примудрилася якось вставити, що Ніна дітей йому не народила. Але Ніна і бровою не повела – це місце у своєму житті вона давно уже оплакала. І йому вибачила, що змусив її, дуру, без тямі закохану... От мама ніколи не вибачила. Та й що про це тепер згадувати, в тридцять дев'ять років-то» [21, 268].

Показовий ще один фрагмент ототожнення тваринного і чоловічого як ворожого, Чужого. Протягом усієї історії, поки другим планом означається присутність чоловіка (мертвого дружини, інфернального kota, начальника-опікуна), дієві особи «Звіра» – це Ніна і дві її подружки – існують і функціонують у просторі жіночої містерії, куди невтаємниченим вхід заборонено. На поминках, коли усвідомлення причин самотності відновлює втрачений «вертикальний зв'язок» із жіночою общиною (ідеться про стосунки Ніни з матір'ю: жінка згадує реакцію матері на свій аборт і визнає її правоту), руйнуються як такі, що виконали своє завдання, «горизонтальні зв'язки» із подружками. З одного боку, у такий спосіб виконані всі умови тотожності жіночого суб'єкту поза домінацією чужого погляду (чоловічого і котячого). З іншого боку, можливості самої ідентифікації поза чоловічим впливом оповідачка ставить під сумнів: у фіналі і новий чоловік з'являється в житті героїні, і кіт начебто ніколи й не помирав.

Кореляція між чоловічим і тваринним в оповіданні Уліцької репрезентується як елемент надприродного, не випадково «обтяжений» мотивом (ритуальної) їжі. І не тільки тому, що ненаситність, вічний голод «звірів» Уліцької (а заглядаючи уперед – і Старобинець, і Садур) – це принада і характеристика смерті<sup>3</sup>. Пожирання має тут чіткий сексуальний

<sup>3</sup> Ольга Фрейдберг співвідносить мотив вічного голоду із безумством. Вона пише: «Голод рівносильний смерті, а тому дурості; насичення – це регенерація, а тому мудрості. Блазні, дурні метафорично наділені вічним голодом, ненаситністю (якість смерті), гомеричною жадібністю до їжі і напоїв» [23, с. 131].

смысл: це і пряме означення сексуального акту, і своєрідна спроба запліднити Велику матір. Як, скажімо, у випадку «поховальних жертвоприношень» в Уліцької. Чи «божественного інцесту» у Старобинець.

Повість Анни Старобинець «Перехідний вік» належить до тих російських жіночих текстів 2000-х років, які російська критика вписує в процеси соматизації культури, а отже, «у такий спосіб випнуте існування виявляється не буттєвим, а соматичним, таким, що виявляється переважно через елементи тілесності» [2, с. 181]. Прищавий бридкий підліток, в якому мати більше не впізнає свого милого маленького синочка Максима та інтереси котрого зводяться до безупинного поїдання солодощів і пильної уваги до процесів розмноження, у підсумку виявляється мурашиною маткою, вмістилищем сімейства мурах. Однак час перебування її – матки – у тілі юнака збігає, тому вона має створити собі новий резервуар, для чого слід заплатити сестру-близнючку «вихідного» носія. Фінал повісті: хлопець помирає, відповідно до завершення терміну придатності, сестра, що він викрав і зґвалтував її, помирає під час пологів, їхня божевільна матір піклується про новонароджені оболонки для мурашиної матки. Сильовий гротеск сповідування Старобинець, завдяки якому мурахи – символ старання і передбачуваності (не важливо, означені вони як чеснота чи недолік) – перетворено на успішно раціоналізованого окупанта, поєднується у «Перехідному віці» із прямим і цілісним успадкуванням універсальних символів культури. Йдеться передовсім про ремінісценції з Кафкіанського «Перетворення» і – через Кафку – про алузію кабалістичної ідеї переродження: хтось винятковий і виключений із системи помирання може сягнути стану блаженного умирання, тобто стати по-справжньому померлим. Так само озвученими в повісті є ініціативні процеси переходу хлопчика у чоловіка; зміщення гендерних акцентів – хлопчик, що подорослішав, стає мурашиною Королевою – має очевидний пародійний характер. Саме час тут згадати, потрактувати будь-який символ реципієнт здатний, виходячи з певної, знайомої йому системи кодування чи абсолютно навпаки. В усякому випадку, це структурно співвідносні акти.

Мурашина матка з повісті Старобинець присвоює собі людське тіло, але не людський погляд на світ, вона абсолютний Чужий (до речі, Максим у розказаній історії – єдиний чоловік, оточений виключно жінками); однак саме її Я визначає аксіологічну специфічність оповіді. Порівняння/зрощення хлопця із твариною стає основою характеристики персонажа. І якщо в тексті Старобинець це створює ефект жахливого (буквально: виявлення патології

у звичному – переродження в процесі дорослішання), то в оповіданні «Червивий синок» Ніні Садур цей же прийом створює своєрідний комічний ефект.

«Червивий синок» – щось на кшталт прозопелєї, сатирично і протестно<sup>4</sup> мотивованої, але при цьому людськими думками і вчинками наділені тут не так тварини, як чоловіки, які, втім, позбавленні людськості нарівні із тваринами. Чоловік із замальовки Садур – «Красивий, високий, розмашистий. У нього чорні очі, жагучий рот. Від чоловіка завмираєш і уже не пам'ятаєш себе. Але чоловік не може дати щастя, так він влаштований» [9, с. 234]. Чому так? Тому що «він зовсім не такий, як здається. Він некрасивий, невисокий, дрібнотрушений. Він приходиться і все зжирє <...>. Тому що він так влаштований. Його вкусив біс зради, а він вдягнув маски. Він нещирий. У масках, він думає, це його обличчя. Але це його маски для нас. Одні оченятка його, а все інше – маска. От тому з чоловіком нічого скластися не може. От так він влаштований, виявляється – він носить маски. І ховає свої оченятка. А насправді він хам. Він козел <...>. А спочатку вміє проникливо. Дихає в Душу. І скаже, і подивиться. Пригорнеться. І глибини в ньому! І всілякі таємниці в козлі. Трагик. До загибелі кличе. А заколіє на перині, у дружини під боком <...>. Чоловік корисний для здоров'я. Але він небезпечний. Він звір. Він проковтнув скорпіона. Він жалить <...>. Від усієї його небезпеки в мозку чоловіка заводяться черв'яки. І вони гризуть його мізки у всіх звивинах і ссуть сіру речовину, і чоловік ще більше звіріє. А коли він лежить, спить, черв'яки виглядають з його вух: із лівого – черв'як і з правого – черв'як. Гордина і жорстокість. І чоловік-кнехт спить без маски, і жахливе його обличчя, а черв'яки-сосунки виглядають і пи-пищать, який він смачний» [9, с. 234–235]. За цим експресивним монологом нечітко проступає пересічна історія театральної прибиральниці, самотньої матері дівчини-підлітка, що чекає від коханця чергового візиту чи телефонного дзвінка, най і останнього перед смертю. Але сюжет цей суто вторинний, хоча саме завдяки йому стає очевидним, що виявлення істинних намірів «озвірілого» чоловіка із замальовки Садур не веде прямо до виявлення прихованої провини головної героїні, як це було у Старобинець чи Уліцької.

<sup>4</sup> Публікація на початку 1990-х років «Червивого синка» в збірнику жіночої прози «Та, що не пам'ятає зла» створила Ніні Садур стійку репутацію радикальної феміністки, яку письменниця намагалася «спростувати» чи не в кожному своєму виступі аж до сьогодні. Цікаво, що оформлює подібні заяви жінка-прозаїк, також долучаючись до резервів анімалістики: «У мене немає чоловіконенавистництва – це ушербність якась. Хоча жінки мені зараз стали подобатися більше: вони хитріші, тонші. Мені навіть стало здаватися, що вони духовно якісь вищі (...). Жінка занадто відчуває все, що відбувається навколо. Якщо образно порівняти – як тигриця у клітці, якій до лапи поклали здобич, але взяти не дають» [16].

Героїня і прихована провина представлені тут двома різними персонажами: так розігрується модель злочину, в якому чоловік – завжди злочинець. Це дозволяє, окрім іншого, оповідачці реконструювати віктимність жіночого, не «визнаючи» власних до того імпульсів. Від звіря-спокусника до козла (і в цьому випадку до хтивості, ненажерливості, демонічності тварини-символу приєднується афектована двоєдушність, театральність) а потім і до гада – такий маршрут долає герой оповідання. Відкидаючи спокусу побачити в «Червивому синку» мотив поєдинку із змієм, варто відзначити, що йдеться у цьому випадку про ототожнення тваринних і чоловічих образів, про істот хтонічних, пов'язаних із ідеєю потойбічного і з мотивом перетворення/спадкоємності. В такому контексті поведінка героїні-оповідачки докорінно «неправильна» (в тому сенсі, в якому це поняття використовують щодо морфології чарівної казки): вона шукає і чекає контакту із міфічною істотою, а не уникає його. Маємо зіткнення двох типів світосприйняття – архаїчного і модерного, де за жіночим, попри постійну культурну традицію, закріпленій є модерний пласт. «Тваринна» маска, яку носить герой Садур (в оповіданні вона – і образ, і метафора) – це, скажімо так, не торгівля ідентичністю, за що чоловік і заслуговує нарікання жінки-героїні, це радше спосіб маркувати тіло в процесах символічного обміну. (Побіжно відзначимо: російська філогія Катерина Шевченко впевнено аналізує прийом зооморфізму в прозі Садур як спосіб передавання стану тілесної неповноти [25]). У гру, яку жіночий персонаж приймає як маніпуляцію знаками, чоловічий вступає на правах об'єкта бажання, його ідентичність від початку знищена. Герой Садур не випадково не має імені. Його називання мусило б відновити зв'язок між людиною-жінкою і людиною-чоловіком, якого уже не існує. У такий спосіб у тексті Садур зникає звична (чит.: культурно і системно зумовлена) тотожність категорій «Фалос» і «Суб'єктивність». Що підкреслює протестний пафос твору.

Так, чоловік-паразит (буквально) у жіночій прозі – це явище з галузі риторики фобій: він потребує опіки, він є загрозою для себе і оточення, він агресивний – отож, він має бути законно обмежений у правах. Фобія в такому контексті заміщає і заміщається метафорою нестачі, яка «пише себе не в словесні риторичі, а гетерогенності психічної системи, створеної з уявлень потягів та з уявлень предметів, пов'язаних із вербальними уявленнями» [6, с. 72]. Саме тому «чоловік приходять і закриває собою потворність світу, як герой. При ньому все згасає, в'яне, залишається буре море пристрасті. Але він не може, не може дати щастя, так він влаштований» [9, с. 235]. Структурний тиск публічної сфери, який полягає в приписуванні чоловікам виконання певних ролей і який оцінюється як причина і виток кризи маскулинності, сучасними

російськими письменницями відкидається: в їхній прозі проблематизується не так наявність, як можливість певної нормативної моделі істинної чоловічості. Мізандрія співвіднесення чоловічого і не-людського в такому контексті є знаком «реакції» означальної системи суб'єкта, і в цьому сенсі вона наддетермінована, як всі метафори. Це з одного боку.

З іншого боку, інсценування «чоловік як паразит» у російській жіночій прозі – це спроба описати взаємозалежність в парі «мати-син» як момент ідентифікації об'єктів. При цьому опис задано не-нейтральної ситуації здійснюється, очевидно, в параметрах стильового і емоційного надлишку. В сцені появи павука у Габріелян чи у раптового спогаді по аборт в Улицької, в «неприкритому» перетворенні сина на комаху у Старобинець і, нарешті, просто на рівні номінації («Червивий *синок*») у Садур постійно актуалізується зв'язок «тварина – чоловік – дитина» (так само і на рівні додавання сенсів, набуття речами статусу символу). Не випадково «перетворений» підліток з повісті Старобинець записує у своєму щоденнику: «Вона – чужа Мати. Вона нас просто годує. Ми не любимо Матір. Ми любимо маму. Ми любимо матку» [17, с. 60] (і цей запис стає відомий його матері). Зрештою, важливим на цьому етапі стає не те, хто діє, а сама дія. Власне кажучи: ідеться не про те, хто в анімалістичних мізандрічних сюжетах жіночої прози є актантом (за Володимиром Проппом), важлива функція. За чоловіком-тваринною в названих творах (а вони в своєму роді презентативні) закріплене певне коло сюжетний та ідейно значущих дій: він харчується, заповнює пустоти (тіла і дома), приєднується і йде геть, спричиняючи фізичний біль як процесом «приростання», так і «відокремлення» і т.п. Здається, анімалістичні прози, пов'язані із репрезентаціями чоловічого, в жіночій прозі «працюють» виключно в галузі семіотизації досвіду, тут і насамперед – травматичного досвіду материнства. Маємо справу з розкриттям метафори «безпомічний, як всі паразити, і паразит, як всі безпомічні» [13, с. 19].

Наведена цитата запозичена з оповідання Людмили Петрушевської «Дитина Тамари». Син-ідіот у парі з каструючою матір'ю – сюжет у російській жіночій прозі нечастий, але затребуваний. Він реалізується буквально, скажімо у Тетяни Толстої у вже згаданому «Петерсі» [1] чи у програмній для письменниці «Ночі». Як метонімія цей сюжет існує у «Восковій далі» Ірини Полянської чи в межах тієї самої «Дитини Тамари». У творі Петрушевської право голосу по черзі отримує чоловік-дармоїд і жінка-жертва, обидва «дивні люди» – сам факт їхнього пропозиціонального говоріння (йдеться про недієгетичного наратора) стає джерелом стильового гротеску, буквально: зміною «пропорцій» звичних уявлень, а в ролі останніх – здоровий глузд оточуючий. Сімдесятип'ятирічна Тамара знайомиться

у санаторії із розлученим чоловіком, молодшим за неї на чотирнадцять років. Після повернення до міста вони починають жити разом, хоча героїня і відмовляється від офіційного шлюбу. Сашка – маргінал, неповноцінний соціально, інтелектуально і комунікативно: він говорить виключно пошлості і банальності, не працює, пише начебто наукову працю про «напівавтора» позаминулого століття, для чого всі дні проводить у бібліотеках (за цим учинком стоїть один мотив – квартира героя абсолютно не призначена для життя), виснажує випадкових знайомих безконечними візитними і дурними балачками. Роль Тамари – годувати ненажерливого чоловіка, для чого вона ходить ринками і магазинами, де підбирає нереалізований вчасно товар; підтримувати і підвищувати його соціальний статус – тобто сприяти реалізації моделі нормативної маскуліності: «Він її сварить після кожного повідомлення, як навмисне стаючи на бік тих, хто образив Тамару (“Вони в цілому праві, ти сама дурна і полізла невчасно, правильно зробили, що охорона не пустила! Це ж треба думати головою! А надавали б по ший?”), тобто поводить себе як нормальний чоловік, і вона, як кожна дружина, заводиться, миючи посуд» [13, с. 17]. Однак за цим подружнім сценарієм чітко і однозначно проглядається жертвне материнство Тамари, акцент на котрому і завершує оповідання: «Вночі йому знову сниться жах, він кричить, а Тамара Леонардівна підіймається і дмухає йому на лисого лоба, поправляє збиту ковдру, як своїй дитині, яка у неї померла при народженні у давні часи. І хоче сказати: Маленький мій» [13, с. 20]. Критики, варіюючи оцінку «Дитини Тамари» від підтвердження її реалістичного мотивування [10] до віднесення до проявів сентименталістського дискурсу [14], погоджуються у двох моментах: Петрушевська пише про залежність і реалізує в межах цієї теми переважно засоби комічного рівно настільки, наскільки таким є гротеск. А сміх у «Дитині Тамари», безумовно, певним чином помічає і «перемішує» відразливе. Згадаємо для порівняння «чисте» щодо комічного висловлювання ще однієї матері з прози Петрушевської: «Андрій їв мої оселедці, мою картоплю, мій чорний хліб, пив мій чай, прийшовши з колонії, знову, як раніше, їв мій мозок і пив мою кров, весь зіплений з моїх харчів». Це говорить Анна Андріянівна з «Часу ніч». Озвучені зіставлення мужчини з паразитом і чоловіка з дитиною у «Дитині Тамарі» виконує функцію певної презумпції винності для героїв Петрушевської, що «відхилилися від норми». І в цьому сенсі чоловічий паразитизм – наднормативний. Либонь, для «материнського носія».

«Тисячі убитих кровожерливих комарів, рої набридливих мух різних розмірів і кольорів – смугасті, в оранжеву крапку, зелені; кілька десятків павуків, що, бува, лякають пророцтвом про близьку смерть <...>; стада

тарганів, оббризканих, политих, посипаних, – вони зжерли підкладену отруту, бризкають з-під капця своїми білястими нутрощами; огидні, потворні, бридкі членистоногі, які катують погляд своєю членистогістю. Кілька померлих під голкою для років шкільної зоології прекрасних екземплярів чарівних бабок; тілиста сарана, що чіпляється своїми сильними членистими ніжками за волосся і одягину у часи заходу на набережній; тонкого, неяскравого відтінку метелики, що були запилили цікаві пальці своїми тонкими крилами; зеленувато-бронзовий жук – і гордість особлива – жук-носоріг <...>. І ще... Але їх не для їжі. Не для насичення та утіхи. Це жертви пізнання світу, завоювання життєвого простору і ще чогось. Хоча це і не втішає» [18, с. 277–278]. Героїня Олени Тарасової, ретельно виписуючи реєстри своїх жертв (із тих, кого не можна з’їсти, а отже, раціоналізувати і виправдати свою щодо них жорстокість), автоматично переносить всі ці тисячі убитих у простір того, чим можна і слід пожертвувати. Звичайно, йдеться про загальну тенденцію сучасної анімалітики, яка полягає в розвінчуванні людини як вінця природи, в сумнівах щодо цінності і пріоритетності людського розуму. Але більше монолог її героїні свідчить про установку російської жіночої прози, відповідно до якої процес суб’єктивації жінки-героїні, жінки-оповідачки і (в ідеалі) жінки-читачки прямо залежить від досвіду виключення і досвіду травми. І в обох випадках це досвід особистісний, аксіологічний і етичний: саме так, відштовхуючись від травми, можна «відтворити себе». Особистість у таких умовах структурована травмою (відразою), і травма постає тут у ролі знаку. «Знижене» порівняння чоловіка і тварини в жіночій прозі – окрім вихідного естетичного навантаження, це ще й явище з галузі символічного: воно розв’язує в собі реальне; те саме реальне, зі згадки про яке ми почали нашу розмову і яке, якщо вірити лаканівській школі психоаналізу, ніколи не може бути озвученим.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Givens J.R. Reflections, crooked mirrors, magic theaters: Tat’iana Tolstaia’s «Peters» // Fruits of her plume: essays on contemporary Russian woman’s culture / Ed. by H. Goscolo. – Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1993. – P. 251 – 270.
2. Ганиева А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый Мир. – 2007. – № 3. – С. 176–186.
3. Добровольский В.Н. Данные для народного календаря Смоленской губернии в связи с народными верованиями // Живая старина. – 1898. – Вып. 3–4. – С. 357–380.
4. Жижек С. Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 177.



5. Иванов П.В. Народные рассказы о домовых, леших, водяных и русалках // *Сб. Харьковского ист.-филол. общества. – 1893. – Т. 5. – Вып. 1. – С. 23–74.*
6. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. – Харьков–СПб.: Ф-Пресс, ХЦГИ, Алетейя, 2003. – 256 с.
7. Лебедушкина О. Роман с немцем, или Русский человек на rendez-vous с Западом // *Дружба Народов. – 2001. – № 9. – С. 161 – 172.*
8. Муравьева И. Напряжение счастья. – М.: Эксмо, 2010. – 320 с.
9. Не помнящая зла. Новая женская проза. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 365 с.
10. Панн Л. Секрет фирмы // *Знамя. – 2008. – № 7. – С. 210–212.*
11. Петрушевская Л. ... Как цветок на заре. – М.: Вагриус, 2002. – 255 с.
12. Петрушевская Л. Богиня парка. – М.: Эксмо, 2004. – 351 с.
13. Петрушевская Л. Измененное время. – СПб.: Амфора, 2005. – 336 с.
14. Прохорова Т.Г. О «сентиментальном натурализме» в прозе Л. Петрушевской // *Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – Т. 150. – Кн. 6. – С. 77–86.*
15. Розенхольм А. «Трагический зверинец»: «животные повествования» и гендер в современной русской культуре // *Гендерные исследования. – 2005. – № 13. – С. 119–137.*
16. Садур Н. «Я – самый маленький человек в своем дворе». Беседовала Е. Ульченко // *Новое время. – 2003. – № 42, 19 октября. – С. 7.*
17. Старобинец А. Переходный возраст. – *СПб.- М., 2005.* – 240 с.
18. Тарасова Е. Ты хорошо научился есть, Адам // *Новые амазонки / Под ред. С. Василенко. – М.: Московский рабочий, 1991. – С. 277–301.*
19. Толстая Т. Река Оккервиль. – М.: Эксмо; Подкова, 2003. – 424 с.
20. Трыкова О.Ю. Роль сказки в отечественной прозе конца XX века (на примере романа Н. Садур «Немец») // *Ярославский педагогический вестник. – 1998. – № 2. – С. 19–22.*
21. Улицкая Л. Цю-юрихь. – М.: Эксмо, 2003. – 364 с.
22. Улюра Г. Метафорика міграцій в новітній жіночій прозі (на матеріалі «Номерів» Ольги Токарчук та «Німця» Ніни Садур) // *Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Серія: Філологічні науки. – № 1. – Запоріжжя: ЗДУ, 2007. – С. 189–195.*
23. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
24. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – *М., 2006.* – 640 с.
25. Шевченко Е.С. Художественная реализация концептов «мир» и «человек» в творчестве Н. Садур // *III Международные Бодуэновские чтения: И.А. Бодуэн де Куртэнэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23-25 мая 2006 г.): труды и материалы: в 2 т. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – Т. 1. – С. 281.*

## “ЗАЛИШЕНЕЦЬ. ЧОРНИЙ ВОРОН”: до проблеми героїчної постури

*Валентина ФЕСЕНКО*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядаються деякі аспекти поетичного простору уяви, пов'язані з анімалістичним образом птаха ворона на матеріалі роману сучасного українського письменника В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон». Дослідження проводиться з опорою на поняття соціології глибин, концепти героїчного міфу і денного режиму поетичної уяви, особливо активні в плані міфотворчості символи меча, стріли, польоту.

**Ключові слова:** культура язичницької Русі, деструкція, постуральний рефлекс, денний режим героїчного міфу, ідентичність, символ, соціологія глибин, імажинер.

В статье рассматриваются некоторые аспекты поэтического пространства воображения, связанные с анималистическим образом птицы ворон на материале романа современного украинского писателя В. Шкляра «Залишенець. Черный ворон». Исследование проводится с опорой на понятия социологии глубин, концепты героического мифа и дневного режима поэтического воображения, особенно активные в плане мифотворчества символы меча, стрелы, полета.

**Ключевые понятия:** культура языческой Руси, деструкция, постуральный рефлекс, дневной режим героического мифа, идентичность, символ, социология глубин, имажинер.

The article covers some aspects of poetic space of imagination, dealing with the animalistic image of a raven bird in the novel “Black Raven” (Chorny Voron) by a contemporary Ukrainian writer V. Shklyar. The interpretative basis for the study is the notion of the level sociology, the concepts of heroic myth and day regime of poetic imagination, the symbols of a sword, an arrow and a flight, which are considered to be particularly productive for myth creation.

**Key words:** pagan Rus' culture, destruction, postural reflex, day regime of a heroic myth, identity, symbol, level sociology, imaginer.

Книжка року 2009, лауреат Шевченківської премії. Відмова від отримання премії з політичних міркувань і не менш політична реакція у відповідь Рекламна компанія видавництва, влучний піар хід?

Для тих, хто не прочитав і зупинився на рівні гнівних заяв з обох боків в інформаційному просторі, з огляду на тему нашої конференції скажу таке. Романний простір населений не тільки ворогуючими людьми, а й звірами і птахами, які спостерігають за ними.

Уже в епілозі звучить українська пісня, яка опозиціонує двох птахів – Зозулю, що кує долю, і сумне вороння, що каркає «Забудь мене» [1, с.3].

Уже з перших сторінок у мирний пташиний світ вривається моторошне ухання зойки-сича в темному лісі.