

ТІЛЕСНИЙ ДОСВІД У ЖІНОЧОМУ АВТО(ФОТО)БІОГРАФІЧНОМУ ПИСЬМІ: МОДЕРНА І ПОСТМОДЕРНА ВІЗІЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТЕЙ «ХРИЗАНТЕМИ» УЛЯНИ КРАВЧЕНКО І «КОХАНЕЦЬ» МАРГЕРІТ ДЮРАС)

Статтю присвячено порівняльному аналізу художнього осмислення тілесного досвіду в жіночому письмі, зокрема в його модерному та постмодерному авто(фото)біографічному варіантах, які представляють повісті Уляни Кравченко і Маргеріт Дюрас. Пропонується виокремлення у творчості двох письменниць фотографізму спогадів, елементів самофотографування, гри масок «я»/ «вона», а також опис двох концепцій: насолода-як-пізнання (власне тіло), біль-як-знищення (природа).

Ключові слова: тіло, жіноче письмо, автобіографізм, фотографізм, самофотографування, опозиція «я»/«вона».

Стаття посвячена сравнительному анализу художественного смысла опыта тела в женском письме, конкретнее в его модерному и постмодерному авто(фото)биографическом варианте, которые представляют повести Уляны Кравченко и Маргерит Дюрас. Предлагается выделение в творчестве двух писательниц фотографизма воспоминаний, элементов самофотографирования, игры масок «я»/«она», а также описания двух концепций: наслаждение-как-познание (собственно тело), боль-как-уничтожение (природа).

Ключевые слова: тело, женское письмо, автобиографизм, фотографизм, самофотографирование, оппозиция «я»/«она».

This article is a comparative study of bodily experience in women's writing in modernist and postmodernist auto(photo)biographical prose Uliana Kravtchenko and Marguerite Durass. Special attention is given to photobiographism of recollections, elements of self-photographing, game of masks «me»/«her», description of satisfaction-as-knowledge (own body) and pain-as-destruction (nature).

Key world: body, women's writing, auto(photo)biographism, photobiographism, self-photographing, opposition «me»/«her».

Відома представниця феміністичної критики Гелен Сіксу, роздумуючи про феномен жіночого письма, відзначила, що однією з його концептуальних ознак є вербалізація жіночого тіла і тілесності як суб'єктності і(чи) суб'єктивності, яка може бути почутою-побаченою у культурному просторі: «Жінка мусить писати саму себе: має писати про жінок і притягнути жінок до процесу писання. Від якого вони були відкинуті так само жорстоко, як і від власного тіла [...] Жінка мусить вкласти себе в текст – як у існуючий світ та людську історію – здійснивши самостійний рух» [13, с. 799]. Цей *рух до себе* почався у літературі другої половини XIX століття, коли число письменниць зростало одночасно з критичною рецепцією їх творчості. В українській літературі до рентгенографії жіночих відчуттів і почуттів вдалися Леся Українка, О. Кобилянська, Н. Кобринська, Уляна

Кравченко і ще з десятків менш відомих представниць модерної белетристики. Відчуваючи вплив традиції, вони рішуче протестували проти патріархального культу мислення і вибудовували нову парадигму мистецької естетики, що опиралася на власний трансперсональний досвід, тут можна погодитись з думкою Т. Гундорової, що «жіноче письмо, сугестивна й імпресіоністична образність розгортається значною мірою як антираціональна індивідуальна практика» [7, с. 138].

Акцент на жіночій чуттєвості у вимірі світового письменства розгорнувся у площині авангардного пошуку самовираження: епатажність Жорж Санд, дещо цнотлива проза сестер Бронте, заглиблення у сферу емоційної близькості Джейн Остен, автобіографізм самодозволеності Габріель Колетт, експериментаторство з тілом/духом Вірджинії Вулф. Це були ранні спроби

створити образ жінки – Суб'єкта, що володіє і тілом, і голосом, тобто здатна мовно-буттєво репрезентувати себе.

Постмодернізм натомість розробив свою енциклопедичність жіночої сексуальності, винісши раніше табуйовані теми на авансцену фемінографізму: наприклад, свій «тайнопис плоті» оголює Дженет Вінтерсон («Тайнопис плоті»), абсолютизує еротизм представниця французького «нового роману» Маргеріт Дюрас («Смертельна хвороба»), кітчевість власної чуттєвості проектує Карен Дуве («Це не пісня про кохання») та ін. Репрезентація жінки у постмодерній українській літературі опрацьовується у текстах О. Забужко («Польові дослідження з українського сексу»), «Інопланетянка», «Я, Мілена») М. Матіос («Щоденник страченої», «Чотири пори життя»), Н. Зборовської («Українська Реконкіста»), О. Деркачової (збірка еротичних оповідань «Синдром підсніжника») та інших молодих авторок. Широкий діапазон монографій та наукових розвідок присвячений як модерній українській жіночій літературі, так і постмодерній. Варто назвати новаторські праці В. Агеєвої («Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму», 2003), Т. Гундорової («Femina melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської», 2002), Н. Зборовської («Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків», 1999; «Моя Леся Українка», 2002), О. Забужко («Notre Dame d' Ukraine: Українка в конфлікті міфологій», 2007), О. Корабльової («Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі», 2004), С. Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1999; «Фемінізм», 2002), С. Філоненко («Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ ст.», 2006).

Питання знаків і значення психосоматичних процесів у гуманістичному вимірі вже набуло міждисциплінарного характеру. Від «реабілітації» тілесності (Л. Фесрбах, А. Шопенгауер), культурного акцентування на проблемі тіла (Е. Гуссерль, Ж. Лакан, М. Мерло-Понті, Ж. П. Сартр, З. Фрейд), до постструктуралістських і деконструктивістських методологій, що так чи інакше пов'язані з тілесним емпіризмом (Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, М. Фуко). Українські вчені теж не оминули категорію тілесності у своїх рефлексіях (О. Гомілко, Е. Причепій, В. Шинкарук, Н. Хамітов). Однак у цьому дослідженні нас цікавитиме проблематика тілесності, що різними способами і засобами виражається в автобіографічних жіночих текстах модерну і постмодерну.

Авторка сучасного філософського дослідження феномена тілесності О. Гомілко пропонує найперше осмислити тіло як «субстанцію, що виробляє біль та насолоду» [6, с. 112], а вже потім вивчати його метафізичну природу. Саме концепція **тіла як джерела болю і насолоди** привела нас до розгляду проблем емпіричного тіло(світо)відчуття у жіночій прозі вищеназваних періодів. Це спроба компаративної студії, що має на меті виявити й проаналізувати роль тіла, його етико-естетичне репрезентування у жіночому письмі, автобіографічні елементи нарації, що виявляються безпосередньо через осмислення

тілесного процесу **пізна(-ва)-ння болю / насолоди** у творах Уляни Кравченко і Маргеріт Дюрас. До розгляду ми взяли цілком різні твори, з точки зору хоча б таких характеристик: хронологічна вісь тексту (модерн / постмодерн), часова вісь у тексті (прибл. 70-ті рр. ХІХ ст. / прибл. 30-ті рр. ХХ ст.) топос присутності в національному письменстві автора (маргінес / центр), лінгвістична картина світосприйняття (українська / французька), етнічна ідентичність у зв'язку з середовищем (німецький рід на українських землях Галичини / французький рід на території Індокитаю (тепер В'єтнам), специфіка філософського розуміння буття (ідеалізм / матеріалізм). Однак є певні спільні засади художнього мислення, акумульовані в автобіографізмі названих творів, проєкції авторського «я», психологізмі. Але найважливіше, на наш погляд, це спорідненість дивовижної експресії чуттєвості авторів, коли, цитуючи дослідницю дюрасівського стилю Монік Пінтон, «письмо слухає тіло» [16, с. 5], тобто відбувається інтроспективно-тілесний спосіб писання як ще одне, повторне **проживання вже пережитого**.

Про авторів. Уляна Кравченко (Юлія Шнайдер) (1860-1947) – українська письменниця, перша галицька поетка, авторка віршів «в душі Шіллера та Ленау» (збірки «Prima veга» (1885), «На новий шлях» (1891), «Проліски» (1921), «В дорогу» (1921), «Лебедина пісня» (1924), «Шелести нам, барвіночку» (1932), «Для неї – все!» (1934) та ін.), педагог («Спогади учительки», «Із записок учительки»), авторка автобіографічної повісті «Хризантеми». На думку багатьох літературознавців (Д. Василюк, О. Дей, А. Каспрук) «одна із учениць Франкової школи», за іншою версією – героїня щоденника самогубця, який використав Франко при написанні ліричної драми «Зів'яле листя» (І. Денисюк, В. Корнійчук). Дослідники часто розглядають її стосунки з І. Франком у ракурсі «більше, ніж дружба» (Р. Горак, О. Коцюба, Г. Огриза). Одна із представниць українського модерного письменства, точніше його маргінальної вітки, співавторка альманаху «Перший вінок», видання якого ініціювала Н. Кобринська. Поезія написана у фольклорно-пісенному стилі, у прозі відчутне домінування імпресіонізму, навіть неоромантичних тенденцій.

Маргеріт Дюрас (Marguerite Duras) (1914-1996) – французька письменниця, драматург, кінорежисер. Авторка творів: «Моряк з Гібралтару» (1952), «Moderato Cantabile» (1958), «Смертельна хвороба» (1982), книга мемуарів «Біль» (1986), сценарій мелодрами «Хіросіма, любов моя» (1959). У 1984 р. написала свою найвідомішу повість «Коханець» (*l'Amant*), що одразу ж стала бестселером (700 тис. примірників) і була удостоєна Гонкурівської премії (у 1992 Жан Жак Анно зняв однойменний фільм). М. Дюрас, разом з Аленом Роб-Грійє, вважають основоположницею французького «нового роману». Творчість письменниці перебуває в колі наукових зацікавлень багатьох, і не лише з франкомовних країн, дослідників (А. Арміль, М. Боргамон, В. Бікульціус, С. Блот-Лабар'єр, Т. Гніненко, Д. Денес, Д. Колеш, Л. Корбін, Г. Ленерт, Т. Селю, В. Фесенко, І. Шпрамек).

Щодо «Хризантем» Уляни Кравченко, то повість на сьогодні недостатньо вивчена (час написання, стиль, жанр, ідеї). Роман Завадович у передмові до чиказького видання твору (1961) зазначив, що це «не єдиний автобіографічний твір письменниці, зате найбільший і найповніший, інтересний зокрема для літературознавців, істориків і психологів ще й тим, що на широкому суспільно-побутовому тлі розповідає про дитинство та юність» [9, с. 8]. Саме в цьому ключі твір розглядає молода дослідниця Г. Волощук, акцентуючи на біографічній характеристиці «антропологічного та етнографічного елементів у поезиці образотворення» [3, с. 67]. Ми вважаємо, що доцільно не лише представити повість як автобіографічний текст, а простежити процес тривалентної психологічної буттєвості – авторки/наратора/героїні, її (їх) злиття у єдиний образ, що володіє тілом, пізнає тіло(-м), пише тілом.

Оскільки повість Уляни Кравченко лише спорадично аналізована, ми почнемо з розгляду ґрунтовно вивченого твору М. Дюрас.

У повісті «Коханець» Маргеріт Дюрас, за словами російського науковця Т. Гніненко, поєднано «риси традиційної автобіографії, тобто вираження в текстах духовної суті автора, і особливості нової автобіографії неороманістів, коли присутня авторська оцінка власного життя у момент написання твору» [5, с. 141]. Напр. «У вісімнадцять років вже було надто пізно. З вісімнадцяти до двадцяти п'яти з моїм обличчям робилося щось несусвітнє. У вісімнадцять я постаріла» [8, с. 7-8] власне **пiзнання** змін свого тіла, які можна прочитати – «я спостерігала старіння мого обличчя, ніби читала захоплюючу книжку» [8, с. 8] – цей опис *post factum* моделює ретроспективну картину «переправи через річку» [8, с. 8], яка виконує функцію межової точки – не початку / не кінця, адже «історії мого життя не існує. Її просто немає. Ніколи не було відправної точки... я бачу простір, абсолютно відкритий, без усяких стін, де все, що я написала, не має де сховатися» [8, с. 12]. Це «оголена історія» емансипованої п'ятнадцятирічної дівчинки у «червоному чоловічому капелюсі і жіночих туфлях» [8, с. 16], яка шукає насолоди (образ схожий до набоківської Лоліти), що покликана відкрити у ній феміне ество – «Я вже не дитина. Я децю знаю. Знаю, що жінку роблять гарнішою не сукні, не пециність, не дорога косметика, не вишуканість, і не ціна вбрання[...] бажання. Воно в жінці є, або його немає» [8, с. 22-24]. З внутрішнього бажання народжується чуттєвість, одночасно із появою Чужого – «багатого чоловіка в чорнім лімузині» [8, с. 31], тридцятирічного китайця, що захопився теж Чужою – «білошкірою дівчиною, маленькою повією з Садека» [8, с. 39].

Цікаво, що в Дюрас жінкою цілком (*totalite*) не володіють, тобто відношення Суб'єкта – Об'єкта цілком змінні, так само, як і коливання між особами наратора передаються через займенникові зміщення «Я» – «Вона». Коли йдеться про інтимні сцени, авторка презентує тілесний досвід через досвід Іншої: «І плачучи, він бере її. Спершу їй боляче. Але згодом біль зникає, перевтілюється, поступово покидає її, зміщується в бік насолоди, поєднується з нею» [8,

с. 43]. Опозиційність «я» – «вона» набирає у тексті форм бунту: з одного боку «вона» – **друге моє** «я»; з іншого «я» – це я, «вона» – це «я, яка не схожа на свою нікчемну матір» (чисто модерністичне заперечення традиційного культу батька-матері), матір у «церованих панчохах...[що] ніколи не знала насолоди» [8, с. 43]. Це своєрідна гра персон-масок, як доводять автори А. Мірале і М. Жавад-Шакріян, принцип **je(u) autobiographique** [15, с. 69-80] (je – я, jeu – гра, з франц. – Р. Ж.). Дихотомія розрізнення «я» – «не я» викликає розшарування відчуттів тіла – між насолодою і болем: «я відчуваю біль. Легкий, ледь чутний. Ніби серцебиття змістилося в ту чутливу свіжу рану, якої завдав мені той, що говорить зараз зі мною, той, що подарував мені сьогодні насолоду» [8, с. 53]. Солодкість болю увиразнює оксиморонний пафос тексту – знак чисто дюрасівської стилістики, яку іменує «хворобою болю» Ю. Крістева [11], а Г. Дріссі – «експресією трагічного модерну» [14]. Ця хвороба метаморфізується в сум – «Він цілує моє тіло, і в мене навертаються сльози» [8, с. 50], потім – у втому – «Я постаріла. Я зразу це відчула» [8, с. 51], згодом – у внутрішню порожнечу, що близька смерті – «пізнала насолоду, від якої можна вмерти... умерти загадковою смертю з коханнями, але без кохання» [8, с. 96]. Ми спостерігаємо трагедію тіла, яке перебуває поза статикою, яке важко відчути **тут і зараз**, бо увесь його пульсуючий динамізм не піддається фіксації (так само, як і голос – то я / то вона), для того, щоб бути об'єктом любові – «воно [тіло] не таке, як у інших, воно не має усталених форм, воно не закінчується тут, у кімнаті, воно ще росте, воно змінюється щохвилини, воно не лише там, де він його бачить, – воно всюди, там, за межами його зору...» [8, с. 106].

Спогади авторки як рухомі кадри минулого, що стає сучасним і сучасного, що єднається з минулим, відтворюють досвід тіла як нанизування окремих чорно-білих пазлів – болю / насолоди. Літературознавці зауважили фотографічність тексту Дюрас (Е. Альстедт, І. Шрадек), що виражається через «фото сімейне» – малюнок родинного життя (мати-консерваторка, батько, брати, що показані у біблійному протистоянні Каїн – Авель), «фото власне» («буття зараз», що різне у 15, 18, сьогодні (у час написання повісті Дюрас – 70!), «фото аматорське» (тобто сексуальних контактів з коханцем (франц. *aimer* – любити – Р. Ж.) та ін. За підрахунками І. Шрадек, це приблизно 144 наративні сегменти – фото, що не мають назви [18, с. 17], але мають **ключове слово** (капелюх, лімузин, кімната, мати) – таку собі візуальну «деталь», що час від часу повторюється, ми знову її бачимо в кадрі. Феномен фотографії привертав увагу науковців різноплановістю мистецького творення: світло образу (Р. Барт), антропологія образу (К. Олехницький), філософія фотографії (О. Петровська), значеннєвість у культурному контексті (С. Зонтаг).

Дослідниця А. Солер-Перез пропонує визначити повість як «абсолютну фотографію» [17, с. 107] зі змінними оптичними перспективами об'єктива – до переправи через річку / **після** переправи – «Саме під час подорожі формується цей образ... Міг би існувати на фото, хтось міг би сфотографувати дівчину... але

такої світлинки нема» [8, с. 14] – неіснуюча коштовна для героїні фотографія себе-незнайомки з розкішним волоссям і блискучими очима і поряд фото досвідченої жінки – *«Моє обличчя порізане сухими глибокими зморшками, шкіра пошерхла... У мене обличчя зруйноване»* [8, с. 8]. Виникає асоціація з портретом Доріана Грея (О. Уальд), який теж фіксує внутрішню деформацію у зовнішніх тілесних проявах. Прийом модерністичної техніки монтажу у постмодерному тексті Дюрас набуває рис колажу [наклеювання різнорідних елементів, тут: спогадів], навіть мемуарного альбому [з лат. album – біла табличка для записів], колекції фотографій-слайдів, що рухаються у хронотопі життя авторки/наратора/героїні. Те, що авторка заново (вдруге, втретє) переживає свої позачасові відчуття вказує на палімпсестну сутність фотографізму автобіографічного тексту. Як зауважує літературознавець О. Галета, «дія розгортається в просторі, а не в часі – це єдина реальність фотографування, яке впорядковує світ, розділяючи його на *перед* і за фотооб'єктивом. Те, що може бути сфотографоване, існує у певному місці. І навпаки – все, що існує в певному місці, може бути сфотографоване. Несфотографованим залишається лише сам фотограф. Точніше було б навіть сказати, що фотограф принципово не уявляє себе в ролі об'єкта фотозйомки» [4, с. 254]. Це дає нам зрозуміти мету самофотографування авторки біографічного тексту через особу Іншої – зміна-гра слів «я»-«вона» не випадковість, а формальний спосіб зробити свою бажану, ніким не сплановану фотографію.

Схожу автобіографічну зйомку проводить й Уляна Кравченко. Тілесний досвід у повісті «Хризантеми» теж проходить через ретроспекцію дитинства – *«живі на нових картках пишуть про дня новість, а я давні записки читаю наче повість»* [10, с. 13]. Її героїня *«істота, що називається Марта»* [10, с. 259], про яку каже відсторонено – *«істота інша. Однаково мені, що з нею діється, бажано тільки зберегти духове «я»...»* [10, с. 260], (тотожна маска *я-не вона, вона-я*) проживає до своїх сімнадцяти років цілу гаму чорно/білих емоцій і почуттів, які заново «переглядає» доросла авторка (Уляна Кравченко закінчує роботу над твором у 75!). Важливо зазначити, що фотографія (саме чорно-біла) – винахід XIX століття, часу юних літ Юлії Шнайдер, тому принцип фотобіографізму тут іманентний. Тло оповіді – світле (грец. photos – світло), авторка оповідає про світлі спогади, схожі до хризантем, *«що еднають світ живих зі світом померлих, творять якийсь третій світ, до якого шукаю дороги»* [10, с. 235]: на фотографіях свідомості оживають мати-батько, нещаслива «сага роду». Текстуальне міжсвіття, себто ототожнення себе з хризантемою, викликає внутрішнє роздвоєння. Образ Марти цілком амбівалентний як ззовні – *«ношу тільки чорні й білі сукні»* [10, с. 295], *«я у гладкій чорній тафтовій суконці, тільки при поясі кілька білих живих хризантем»* [10, с. 262], так і внутрішньо: переживання *«чорної бурі»* (28), плекання *«білого квітника»* (28), душа *«не чорна, але вже й не біла»* (209), *«білі й чорні акорди, білі й чорні клявіші»* (195), *«білі й чорні духи»* (216). Містицизм повісті

розкодовується як ідеалістичне одухотворення героїні, за яку ведуть боротьбу Світло (Ерос – Вальдемар) і Тьма (Танатос – Пан де Печка), тому і тіло змушене обирати між насолодою і болем. За спостереженнями В. Агеєвої, *«[...] чуттєвість, тілесність і любов до неземної краси ще дещо старосвітськи, у згоді з традиціями романтизму, незрідка протиставляються як вартості непокєднувані. Уляна Кравченко [...] проголошує зречення тілесності майже як ідеологічне кредо»* [1, с. 119]. Безсумнівно, проте у тому випадку, якщо розглядати тіло лише як матеріальну субстанцію, організм. Однак, існують різні виміри тілесності: біологічне тіло, внутрішня тілесність, що формує почуття «самості» і тіло для інших, тіло-як-символ (Г. Найдєнова [12]).

Марта у творі – персоніфікована хризантема, квітка, флористична натура (з лат. natura – природа). Зміни у світі природи фіксуються на (у) її тілі. Коли в М. Дюрас переправа на поромі є **межею пізнання**, що передбачає зустріч з чужинцем-коханцем, то в Уляни Кравченко такою межею є колія, адже *«коли почали будову залізничного шляху, прибуло до мого досі спокійного родинного міста багато чужинців. Я мала тоді дванадцять літ»* [10, с. 17]. Її природне ество усвідомлює – *«з приходом чужинців, з цілим цим рухом техніки починається моя трагедія»* [10, с. 209], тобто входження Чужого на її територію, прихід бурі: *«Мій білий квітничок виглядав інакше... Буря поприбивала пелюстки рож... Буря злива залишила довкола знищення, не стало мого квіття... добре мені відоме «почуття знищення»* [10, с. 16]. Це своєрідний паралелізм дюрасівського болу-насолоди – щось схоже переживає її героїня після дефлорації, що дорівнює смерті. Поява демонічного образу інженера Пана де Печки і спричиняє Мартине *«зомління, знищення цвіту білих рож»* [10, с. 18]. Дещо фольклорно-романтична патетика твору несе глибоко філософське осмислення проблем сексуального плану. Відчувши раз самознищення, героїня перебуває на психологічній лінії невизначення – між бажанням і відразою, між тілом тілесним і тілом душевним, матерією та ідеєю, що є компонентами природи – людської і світової. Одуховленість дівчини, яка *«має щось, що називається душею»* [10, с. 152], возвеличує ідеалізований чужинець Вальдемар, що розуміє – *«Марта засвята, щоб її пожадати, як жінку з крови й тіла»* [10, с. 180]. Тіло тут замінюється лицарською романтичною фетишизацією жіночого одягу, цитуючи слова Вальдемара: *«... ти, біла дитино, володарка над пожаданням мужчин. Ти засвята, щоб цілувати тебе [...] я не піддаюся бурі чуття: цілую тільки краєчок твоєї білої суконки»* [10, с. 179] (підкреслення наше – Р. Ж.).

Еротизація музики і природи у повісті стає якісною домінантою еkleктичного стилю Уляни Кравченко – імпресія спогадів, експресія музичних тонів, неоромантичний політ *ins Blau*, модерністична синестезія мистецтв, фотографічний – кадровий спосіб оповіді, модифікація наративу. Квітка у творі – евфемізм жіночого тіла, тіла Марти, яка *«не хотіла бути людиною, тільки квітом»* [10, с. 38], використовуючи казковий прийом алегорії, авторка

самореферується в тексті – «... я квіткою була в темному борі. За світлом тужила. Чорна буря стрясла краплину роси, мій єдиний скарб – і я тоді вмерла з великої туги... У круговороті я знову квіткою стану» [10, с. 194]. Портрет «білої квітки хризантеми» не лише відповідає естетиці модерну, а й автодискурсу. Хризантема, що єднає два світи, у тексті проектується на авторку, яка пише «щось більше, як повість» [10, с. 279], перебуваючи між минулим і сьогодишнім – «а, може, минуле й те, що сьогодні переживаю – це тільки прикрий сон? Може я справді повість пишу» [10, с. 307], або «несподівано постає думка написати повість з пережитого... повість про часи перед розвитком техніки» [10, с. 233]. Щоби описати своє тіло / вписатися у простір часу треба «творити саму себе для майбутнього твору» [10, с. 300] – так вважає Марта. Гостре, навіть еротично відчуте бажання писати переслідує і героїню Дюрас, напр., «єдине, чого я хочу, – це писати» [8, с. 25], «писати, і більше нічого» [8, с. 26], «у найпотемнішій глибині мого єства зародилася непохитна впевненість у тому, що я колись буду писати» [8, с. 80]. Найважливіше усвідомлення для обох авторок – це те, що їх письмо насправді – це вони самі, у вимірі екзистенційному письмо – це моменти їхньої буттєвості. Уляна Кравченко зізнається: «з усього творю повість» [10, с. 40], а М. Дюрас підсумовує: «іноді я відчуваю: писання – ніщо, коли це

тільки пусте бубоніння на вітер, якщо воно не поєднає всі речі в одному. Коли цього нема, тоді це не більше, ніж реклама свого життя» [8, с. 12].

«Усі речі в одному» – інша назва художньої манери колажесті постмодерну, яка не чужа, як бачимо, і модерну. Вона поєднає фотографізм спогадів, елементи самофотографування – коли авторка спостерігає за кадром за собою у кадрі як за Іншою (гра масок я – вона), своєрідна історіософія власного тіла, яке у певні моменти не належить собі, експресія насолоди-як-пізнання і болю-як-знищення. Крім того, у повістях Уляни Кравченко і М. Дюрас представлені елементи «автотематичної техніки», що сформувалася власне у ХХ столітті (теоретично осмислена у працях А. Саундауера (1956), Б. Бакули (1991) та ін.) і вказує на «наявність у літературному творі висловів про писання цього ж твору, тобто тема твору – це сам процес писання [і, або] включення самого автора, письменника чи його porte parole в сюжетну акцію» [1, с. 88]. Звичайно, у згаданих вище текстах, автотематизм тісно пов'язаний з автобіографізмом. Узагальнюючи, можна сказати, що знак тіла у художній системі текстів репрезентований порізному: у М. Дюрас тіло – це джерело власної чуттєвості, в Уляни Кравченко тіло – синонім природи, однак в обох авторів тіло створює, а потім вербалізує досвід в інтроспекції, що поєднає ретроспективний і проспективний план змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агєєва. – К.: Факт, 2008. – 360 с. – (Висока полиця).
2. Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм / Б. Бакула // Наукові записки. Т. 17: Філологія / Націон. ун-т «Києво-Могилянська академія». – К.: Stylo, 1999. – С. 88–92.
3. Волощук Г. Автобіографізм повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко: етнічні проєкції та прийоми вираження / Г. Волощук // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / [укладач І. Папуша] // Studia methodologica. – Вип. 25. – Тернопіль: Ред. вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 66–72.
4. Галета О. І. Об'єкти проти об'єкта: привласнення образів за допомогою фотографії / О. І. Галета // Вісник Львів. ун-ту: Серія філол. 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 253–258.
5. Гніненко Т. А. Роман «Любовник» в контексті творчості Маргерит Дюрас: дис. на соиск. науч. степени канд. філол. наук / Т. А. Гніненко. – Тамбов, 2003. – 159 с.
6. Гомілко О. Мегафізика тілесності. Концепт тіла у філософському дискурсі / О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
7. Гундорова Т. І. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова. – Л.: Центр гуманітарних досліджень Львів. держ. ун-ту ім. І. Франка, 1997. – 297 с.
8. Дюрас М. Коханець: [повість] / Маргеріт Дюрас; [пер. з фран. Р. Осадчук]. – К.: Вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». – 2009. – 128 с. – (Доросла серія).
9. Завадович Р. Передмова / Р. Завадович // Кравченко Уляна. Хризантеми: [повість]. – Чикаго, вид-во Миколи Денисюка, 1961. – С. 7–12.
10. Кравченко Уляна. Хризантеми: [повість] / Уляна Кравченко. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка. – 1961. – 414 с.
11. Кристева Ю. Болєзнь боли: Дюрас / Ю. Кристева // Черное солнце: Депрессия и меланхолия; [пер. с фр.]. – М.: «Когито- Центр», 2010. – С. 233–279.
12. Найдєнова Г. П. Проблема тілесності в психології та філософії / Г. П. Найдєнова // Філософія гуманітарного знання: раціональність і духовність (Матеріали наукової конференції). – Чернівці: Рута, 2008. – 472 с.
13. Сиксу Э. Хохот медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования. Ч. II: [хрестоматія: под ред. С. В. Жеребкина]. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 799–821.
14. Drissi H. L'oeuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne / H. Drissi [Електронний ресурс] // Thèse de Doctorat en Littérature française, Présentée et soutenue publiquement Le 09/12/2008. – 504 p. – Режим доступу: <http://halshs.archivesouvertes.fr/docs>.
15. Miralaei A., Javad Shokrian M. Le Je(u) autobiographique à travers la trilogie familiale de Duras / A. Miralaei, M. Javad Shokrian // Recherches en Langue et Littérature Françaises // Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines. – année 52. – № 213. – P. 69–80.
16. Pinthon M. Marguerite Duras: Une écriture à l'écoute du corps [Електронний ресурс] / M. Pinthon // Faculté des Lettres et Langues Poitiers // Режим доступу: <http://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros>.
17. Soler-Perez A. L'amant de Marguerite Duras ou l'image d'un univers alienant / A. Soler-Perez / Universidad de Zaragoza // Estudios de lengua y literatura francesas, 1992. – № 6. – P. 107–127.
18. Šramek J. La fonction des repetition dans la composition de L'amant de Marguerite Duras / J. Šramek // Sbornik praci filozoficke fakulty Brnenske university: Studia minorata facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. – L 20, 1999. – P. 7–18.