

Незнайоме тіло
сучасної української прози:
жіноча література
від Василя Габора

Олена Галета

Кому ж іще на світі відоме щось таке, як «тіло»?
Адже це кінцевий витвір нашої старої культури –
витвір відстояний, витончений,
що є результатом демонтажу й повторного складання цілості.
Жан-Люк Нансі [49, с. 10]

Антології як *репрезентативний жанр* відіграють помітну роль у становленні української модерної літератури від кінця ХІХ ст. і досі. Вони не тільки відображають її тематичні, стилістичні, географічні, мовні та інші особливості, але й формують *корпус* (буквально – *тіло*) національної літератури й увиразнюють *інше* письмо на загальному літературному тлі, представляючи особистий (читацький) смак і досвід, приватний вибір, цікавий своєю *необов'язковістю, неповнотою і непередбачуваністю*.

Антологія «Незнайома» [див. 32] (друга з черги у видавничому проєкті В. Габора «Приватна колекція») – свідомий пошук чогось «не-першорядного», що не слід плутати з друго-сортним. У «першій лінії» української літератури жінки з'являлися не часто.

Однак спонукою до появи «Незнайомої антології» стала радше приватна історія, ніж історія літератури. Після першого видання у серії [див. 38] під назвою «Приватна колекція», що вмістило «вибрану українську прозу й есеїстику кінця ХХ століття», виявилось, що навіть це – нове – покоління представлене переважно чоловіками. Серед 40 авторів – лише чотири жінки-письменниці: Оксана Забужко, Євгенія Кононенко, Галина Пагутяк і Любов

Пономаренко. З цього спостереження й починається передмова до «Незнайомої», а також із зізнання, що упорядник «не прихильник поділу прози на “жіночу” й “чоловічу”, бо вважаю, що вона є або доброю, або поганою» [32, с. 7]. Лапки, присутні у цій цитаті, упорядник виносить і в назву книжки: «жіноча» проза прочитується як певна умовність, або ж іронія (згадується гегелівське: «жіноцтво – вічна іронія спільноти»). Можна також припустити, що тут ідеться про безстатевість літератури, однак залишається питання: чому жіноча проза «незнайома» сучасному читачеві української літератури? Чи йдеться про невідомі імена і тексти, чи (також) про незнайомі способи вислову, власне – *іншу* літературу?

Насамперед, поява антології засвідчує існування «жіночої» прози як самодостатньої і різноманітної, не як окремого жанру чи стилю на додаток до інших жанрів і стилів «загальної» (читай: чоловічої) літератури. У «чоловічій» літературі жінка існувала насамперед як тіло – у значенні організму й у значенні предмета, передовсім предмета споглядання, опису, відтворення. Зразком основ'яненківського сентименталізму є портрет Марусі – не Василя чи іншого «героя»-чоловіка; попри усю їхню сентиментальну інфантильність, вони наділені перш за все поглядом і голосом. Набуваючи власного погляду і власного голосу для його вислову, жіноче тіло перестає бути тільки предметом споглядання.

Разом з тим, тіло не просто відображається, але й формується у тексті, адже, за словами Нансі, тіло є *made in time*, зроблене у часі, чи навіть роблене у часі: воно не існує до появи тексту, а формується текстом у його часовому розгортанні – «ми не оголили тіло, ми його вигадали» [12, с. 48].

Спробуємо простежити перетворення тілесного досвіду, досвідчування у текст, або ж тіла у слово. Воно не є ані остаточним, ані однозначним. Подеколи тіло – реальність, предметність, речевість – так і залишається побіч тексту, на яв виходить розрив, недопасованість, щілина, яка неодмінно залишається поміж тілом і текстом.

Нарешті, саме поняття тіла також не є сталим: палітра значень змінюється від власного тіла до сукупної реальності фізичних тіл. Однак так чи інакше, ключовою залишається антиномія (протиставлення й зіставлення) *тіла* і *слова*.

Тіло-антитекст: Ніна Бічюя

Ніна Бічюя свідомо намагається здолати проблему ословлення тіла, тілесного і ширше – речевого. В оповіданнях «Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса» авторка змагає з реальністю – як письменниця і як критик, що знає, які «технічні» перешкоди доводиться долати. У словосполучі «слово і тіло» сполучник найперше вказує, що дві речі існують *роздільно*, і звідси – потреба їх єднати.

Тіло не передається на письмі. Не важливо, яким воно є – власне чи стороннє; важливо, що це фізична реальність, насажена психологічно, яку не можна без втрат передати письмом. Не можна описати дівчинку з черепахою так, щоб передати читачеві саме дівчинку з черепахою, а не опис дівчинки з черепахою. «Мені ж так хочеться, аби ви побачили дівчинку, саме цю дівчинку, котра простягає зараз черепасі шматочки білої, свіжої редиски» [3, с. 65], – говорить авторка, зумисне дотримуючись теперішнього часу; синхронність письма з подією ще більше оголює його «безтілесність». Як не описуй шлях до будинку Піросмані – жоден опис не приводить до самого будинку, він тільки породжує нові описи – того, що оповідачка затримала у своїй пам'яті із марних мандрівок вказаними маршрутами. Сюжет в оповіданнях часто позірний, це навіть не сюжет – спонука, привід для розгортання й нанизування різноманітних описів (наприклад, створення картини старого Тбілісі). І на рівні тематичному, і на рівні сюжетотворчому сам предмет розповіді віддаляється і врешті зникає. Оповідачка так і не знаходить будинку Піросмані, а коли карнавальна процесія доносить її на місце, то так само і відносить звідти, не залишаючи надії на повернення. Чим докладніше вона описує шлях, тим менше шансів відтворити сам будинок.

Опис перетворюється на «друге тіло», яке щільно й густо покриває перше, але з ним не зростається. Чим щільніше опис оповиває тіло, тим більше ховає його від читача. «І тут я приходжу до тієї миті в описі, коли зовсім і остаточно втрачаю владу над словом... речі й предмети, названі й визначені словами, розсипляться, втратять зв'язок між собою, перестануть бути речами й

предметами, стануть лише словами, котрі проростають без речей, мовби фантастичні рослини без коренів» [3, с. 65]. Чим детальнішим стає опис – кожна дрібненька рисочка, кожен характерний жест, – тим важче побачити цілісний образ: «ви бачите все зосібно й не бачите дівчинки» [3, с. 66].

Ніна Бічуя, можна сказати, вирішує класичну проблему реалістичного письма: зображення і відображення тілесного (у широкому розумінні) у тексті. Її головне завдання – «описуючи, змалювати» [3, с. 67]. Пошук відповідного опису стає основною колізією включених до антології творів, неможливість знайти ідеальний опис спонукає писати. Реалістичне зображення сприймається як еталон письма. Воно не має жодних «особливих» ознак, воно саме є тілом, недаремно авторка уживає як синоніми: «дуже реалістичний, зовсім звичайний портрет дитини з черепахою» [3, с. 65]. Отже, реалістичний опис – опис узвичаєний, той, до якого ми звикли, й тому не помічаємо. Те, що авторка декларує, вступає у конфлікт із тим, як вона це робить, – ословлюючи проблему тотожності тіла і тексту, авторка оголює прийом, не дає забути про цю прогалину, повертається до неї знову і знову у різних сюжетних відмінах. Чим більше вона говорить про своє прагнення «передати» реальність, тим менше шансів залишається для читацької ілюзії: слова заважають побачити тіла. Справжньою темою письма стають пошуки ідеального опису.

Лише оповідання «Стигли яблука на Спаса» показує тіло в іншому ракурсі – ідеалізоване й сакралізоване тіло дівчинки, перед яким хлопчина змушений ставати навколішки, як до молитви, – аби торкнутися його рукою. Далекі родичі збираються на літвання до сільської хати дідуся і бабусі, тут і відбувається цей перший дотик до тіла. Подія подвійно сакральна: дівчинка дозволяє розглядати й торкатись її тільки вночі, у місячному світлі, майже у сні – у момент особливого очуднення. Удень же вона не виявляє жодного зацікавлення; ані поглядом, ані дотиком. Врешті, після денної сутички, дівчинка покидає село – і сама подія переходить у пам'ять, перетворюється на втрачений рай невинних тілесних стосунків.

Тіло одушевлене: Галина Пагутяк

Поетизація, сакралізація й водночас *еротизація* тіла відбувається у «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк. На такий лад налаштовує мотто: «Земля була холодна. Деревата хитались як коліски перед моїми очима коли ми обіймались на мерзломому листі і тіла тремтіли перед тим як злитись в одне і я знала що це вперше і востаннє...» [34, с. 430]. Відсутність розділових знаків у другому реченні задає ритм для читання і дихання – тут ніде зупинитися, ніде набрати повітря, доводиться закінчувати фразу на видиху, збиваючись зі звичного ритму. Борис Ейхенбаум називав такий прийом *звуковим жестом* [див. 43]: читання задіює тілесні органи самого читача, що своєю чергою збурює, схвильовує його звичний життєвий ритм. Текст породжує *пафос* у його первісному розумінні: стан емоційного зрушення, що передує самому смислові, відчувається тілом, не думкою (Арістотель відділив його від *етосу* й *логосу*, пов'язуючи з переживанням трагізму).

У тому ж піднесено-трагічному ключі починається розповідь колізією тілесного і душевного, тільки що до виміру людського додається вимір надлюдський: «і з тим почну мою розповідь про пекло, чистилище, рай, сні, які їх супроводжують, про квіти, які вічні» [34, с. 430]. Перша сцена цієї фрагментованої повісті – розділення душі з тілом: автобус убиває жовніра, тіло залишається розпластаним на дорозі, а над ним здивовано повисає душа; «тіло з'явилося зі смерті» [36, с. 11], як свідчить Валерій Подорога. Це значить, смерть показує тіло, що дорівнює тільки самому собі. Персонажі, які з'являються й зникають у творі, страждають хворобою невідповідності між тілом і душею: це добрі люди з калічми тілами, як товста і некрасива 26-літня Оксана чи каліка Ксеня. «Добрі люди» – «слабкі, затоптані, як квіти при дорозі» [34, с. 433], ті квіти, про які, пам'ятаємо, оповідає авторка. Розлучання душі і тіла повторюється на багато різних ладів: жінка помирає у лісі від серцевого нападу, дівчинка-семикласниця в негоду гине від струму в обірваному проводі (в дитячій уяві вона помирає ще раз – від задухи у могилі, після того, як прокидається), оповідачка – під час невдалого самогубства у гуртожитку, старенький дідусь, по якому залишилося саморобне крісло, батько – по

кількатижневій агонії, ще один дідусь – у чорному пальто і сірій смушевій шапці, який просто зникає з перенаселеного помешкання... Смерть – безсумнівна, час – неважливий, єдине, що має сенс і що різниться, – способи помирання.

Тіло ув'язнює душу, але водночас дозволяє їй себе пізнавати – не так розуміти, як упізнавати: «думаю, саме це мав на увазі Сковорода – маю велику спокусу перекласти його «узнай себе» як «упізнай себе» [34, с. 440]. Упізнавання – шлях замість аскези: не відмовляти, а відповідати собі; слухати себе і відгукуватися тілом на поклики душі. Відповідальність загрожує насильством, відповідність насильства уникає: «жертва повинна бути безкровною і легкою, а не знищувати чи калічити того, хто офірує, бо це все впаде каменем на чиєсь сумління» [34, с. 442]. Тіло стає шляхом душі до себе самої, чи радше першою його частиною, по якій душа важче чи легше ступає на наступну частину своєї дороги поза межею тіла.

Тіло-плоть: Катерина Мотрич

Тіло (плоть) і душа – два складники людини, з якими вона переходить своє існування у часі. Відходячи у вічність, душа покидає тіло. Таке – традиційно християнське – розуміння пропонує сама авторка: Соломія, героїня оповідання «За тайною неба», конаючи з голоду, бачить власне тіло з порога смерті – і ззовні, й зсередини: «Вона бачила власне тіло на широкому дерев'яному ліжку, прикрите білим кожухом. Бачила своє безкровне обличчя з глибоко запаленими очима, бачила висхлі темні руки, складені поверх великого живота, у якому ще вчора згасло маленьке життя. Соломія побачила у власному лоні те посиніле, скручене клубочком дитятко» [31, с. 390]. Дальша історія відбувається на середохресті тілесного (дочасного) й духовного (вічного) світу: «Його душа відчула Соломіїну душу, але між ними стояла висхла до невпізнанності, зморена й вимордована Андрієва плоть», «а Соломіїна душа знову з'єдналася з плоттю» [31, с. 391].

Для плоті не важлива стать, плоть є способом буття душі у часі. Вона знечулює людину, робить її невидющою перед вічністю, нечутливою до її голосів. Плоть зазнає страждань і смерті, душа ж існує вічно. Душа також не є абстракцією, у вічності вона знаходить своє ідеальне в-тілення: «І сталося. Соломіїна душа навіки

залишила плоть, затрималася над велетенською ямою, у якій лежало багато покійників, а її тіло серед них. Здійнялася в небо... Була вона, як і раніше, дужа й красива» [31, с. 394–395]. Водночас плоть не другорядна, ані не знецінена. Існування у плоті, що також означає – у часі, визначає місце людини у вічності (Ольга Гомілко та Сергій Пролєєв вказували на недооцінювану річ: жодне з християнських таїнств не відбувається без залучення плоті, а отже, плоть є необхідним складником у процесі обожествлення людини [див. 13]). Аж так, що й після смерті Соломіїні родичі й односельці займаються тими ж заняттями, що й за життя: діди погейкують на волів, дівчата співають веснянок, молодиці вишивають рушники і застеляють обрусами лави у «небесній Україні».

У земному житті плоть переходить через муки й терпіння. Залишаючи плоть, душа не полишає пам'яті про своє втілення. У своєму тілесному існуванні, переходячи через випробування, людина створює власний ідеальний (вічний) образ.

Тіло-стать: Ніла Зборовська

Дзвінка з однойменної повісті Ніли Зборовської живе насамперед своїм тілом. Її партнери-чоловіки мають *волю (силу)*, жінка ж має *тіло*, яке опановує чоловіча (сексуальна) сила. Тіло у принципі – жіноче, бо тіло – це те, що споглядають і опановують. Чоловік *має* ім'я, жінка *є* тілом: «Андрій пройшовся рукою по грудях, по її животі, зайшов у жіноче тіло пальцем...» [12, с. 191].

Історія Дзвінки – це історія її сексуальних стосунків з чоловіками. Перший досвід – найбрутальніший, не обтяжений чуттями ані думками – Дзвінка врешті-решт усвідомлює як найдосконаліший, по смерті першого Андрія намагається повторити його з іншими чоловіками. Любов другого Андрія не може замінити пристрасі першого. Знання, вміння, бажання молодої, освіченої, успішної жінки підпорядковані виключно пошукові сексуального вдоволення – віддати себе тілесно, піддати себе чоловічій волі (силі). Жінці-тілові для повноти буття «когось не вистачає» [12, с. 203], навіть якщо йдеться про досить незалежну і вільну у власному виборі жінку: «сьогодні Дзвінку розважала така чоловіча впевненість, хоча, як правило, її найбільше дратувало, коли якийсь чоловік заявляв, що знає про неї все й може легко догадатися, кого саме зараз

їй не вистачає...» [12, с. 203]. Але що тут не піддається сумніву, – Дзвінці постійно когось не вистачає, щоби бути, бути собою.

Дзвінка не схожа на ляльку Барбі: вона не прикраса й не винагорода для чоловіка. Вона зосереджена на власних потребах і бажаннях – які й полягають у пошукові відповідного (сексуально) чоловіка. Без чоловіка, що бере її, скоряє, Дзвінка не відчувається повноцінною. У сні померлий чоловік скоряє Дзвінку передусім волею (наказує, що жінка повинна робити, тому щойно вони кохаються і Дзвінка отримує насолоду). Чоловік потрібен Дзвінці як коханець: другого Андрія вона «приймає» тоді, коли він як коханець заміняє її першого чоловіка (те ж місце, та ж пристрасть).

У повісті Зборовської життя жінки – це сон. Сон тіла, з якого чоловік час до часу виринає її власною силою (зусиллям волі). Це тіло не так сакралізоване, як *сексуалізоване*, кероване статевим потягом: «Виявляється у світі є така річ, як статева туга. Тягуча туга статі. Тоді жінка тужить одним бажанням за єдиним чоловіком» [12, с. 204]. Подібно до фрейдівського психоаналізу, повість Ніли Зборовської стверджує не тільки неминучість, але й несублімованість цієї туги. Єдине бажання жінки – навіть не віддати, а бути взятою, сягаючи повноти власного існування у цілковитій втраті себе. Жіноче тіло – тіло, що належить іншому, опановується його волею, силою, (імперативним) словом *іншого*.

Водночас готовність і потреба віддаватися не позбавляє Дзвінку «невинності»: окрім фрейдівського твердження про відсутність у жінок Супер-Его, тут напрошується ще й згадка про Жижекове тлумачення: «Брак Супер-Его в жінок свідчить на користь їхньої етики. Жінкам Супер-Его не потрібне, оскільки вони не мають вини, на якій могло б паразитувати, – себто оскільки вони набагато менше схильні розмінювати своє бажання» [9, с. 63].

Коли жінка у тузі за загиблим чоловіком (про існування якого свого часу не зізналася другому Андрієві) поривається убити колишнього коханця, а тепер закоханого у неї чоловіка, – не вона, а він карається докорами сумління. Прикметно, що у Дзвінки всі чоловіки – на одне ім'я, всі як один, всі – один-єдиний чоловік (схожі – щораз більше – голосом, поставою, рухами), тож етичні й моральні питання про невірність, зраду, перелюб просто не мають підстав для появи.

Тіло-техніка: Таня Малярчук

Юна героїня «Ендшпілю для Лізи» переживає життєвий злам: апатично, у безруху, випадаючи зі зручних способів поводження у світі й зі світом. Старша вагітна сестра Інна – як ритуал – двічі на тиждень з'являється до молодшої і вчить її найнеобхідніших у світі речей: «Веліла мені підмітати так, щоб не здимати пилюки, витирати стіл так, щоб жодна крихта не впала на підметену підлогу (і взагалі – спочатку треба витирати стіл, а потім – підмітати підлогу), вчила мене розбивати яйця так, щоб шкаралупа не падала в тісто, вчила мити сковорідку щоразу після її використання, вчила одним махом зливати сметану з трилітрового слоїка скислого молока, вчила правильно заварювати чай з найменшою кількістю опіків» [22, с. 316].

Старша сестра досконала у техніках володіння тілом, відповідно – й у техніках оволодіння світом. Молодшій сестрі відведена прямо протилежна роль. Молодша міркує про руки і крила: «Навіщо весь час мені потрібні були руки, адже крилами цілком нормально можна харчуватися, мастурбувати і курити» [22, с. 321]. Співдія зі світом відбувається через засвоєння різних технік тіла, тобто, за словами Марселя Мосса, «традиційних способів, за допомогою яких люди у різних суспільствах користуються своїм тілом» [30, с. 243]. У виступі 17 травня 1934 р. в Психологічному товаристві в Парижі Мосс зазначив, що йому йдеться про техніки й дію колективного й індивідуального розуму, спонукуваного соціальним престижем [див. 48, с. 185]: виховання побудоване на наслідуванні соціально престижних способів «поводження» і відмові від інших, неprestижних.

Найдосконаліші з цих способів – повторювані, максимально формалізовані – перетворюються на ритуали. Перейти усі передбачені суспільством ритуали – запорука успішного суспільного буття і визнання. Для молодшої дівчини універсальний ритуал, що наділяє її правом на власне тіло, – шлюб. Шлюб провадить до бажаної мети, але не до сексуальності – навпаки, до певності й спокою, що даються ціною сексуальності.

Інший шлях – шлях сліз і саморуйнації (принаймні з погляду суспільства): «Дайте жінці виридати свою апокаліптичну апологію щастя – і вона буде щасливою. Треба ж їй колись перенести

на собі досвід знищення. Руїна, на якій, ніби пустеля, цвістиме тіло. Тіло, яке, ніби виразка, цвістиме у часі і просторі» [22, с. 323]. Цей шлях обирає Ліза – в обхід звичних ритуалів: вона закохується в одруженого чоловіка і не хоче погодитися з тим, що у нього вже є власне життя, де для неї не передбачено постійної ролі. Але зовсім без «техніки дії» обійтися не вдається: на місце суспільних ритуалів стають кіносценарії. Перегляд фільмів підказує альтернативні способи бачення власного тіла й користання ним; кіносценарії такі ж заспокійливо-присипляючі, як і сценарії повсякдення: у кінці на екрані з'являються щасливі обличчя.

Врешті, *пам'ять тіла*, засвоєні техніки виявляються сильнішими за душевні злами. Тіло інерційне, воно діє саме собою, відіграє написану для нього роль; свідомість ще переживає травму, але врешті-решт вона також кориться технікам тіла, що визначають його функціонування, уживання й виживання:

«Це не я можу ходити, ні, якби моя воля – я б нерухомо лежала на дивані решту дня і днів, – це воно, тіло, мене всюди носить.

Воно походить різними поїздами, містами і квартирами, де на кухнях сидять малознайомі люди і курять ганджу. Дають спробувати йому, але тіло ніяк не реагує і тільки ностальгічно вдивляється в чужі обличчя.

Тіло кидається під ноги юрбам метрополітену, вивчає напам'ять назви станцій і тексти рекламних гасел, до одуріння їх повторює і вкотре переконується, що біблію можна замінити будь-яким іншим текстом» [22, с. 333].

Тіла ж замінити не можна, воно повертається до певних дій і відомих йому способів діяння, адже «тіло запрограмоване на вічне повертання» [22, с. 333]. Повернення – не лише повернення до певного місця, а насамперед повернення до певних повторюваних дій, сама дія.

Особливою метафорою неперервності і пам'яті стає волосся. Тут уже не йдеться про техніку – йдеться про *значущу деталь*. Волосся – жіноче волосся – втілює пам'ять, присутність минулого, з яким важко розставатися: «Волосся – це те, що робить жінку невірноваженою і одночасно рятує від радикального рішення. Жінці не байдуже її волосся навіть тоді, коли байдуже все решта. Особливо, якщо це волосся довге» [22, с. 335].

«Я розумію, що волосся – це метафора минулого, яке завжди з тобою. Як свято. Кожен сантиметр кожної волосини – це хвилина, година, день, рік з минулого, що його не хочеться від себе відпускати...

Чим довше волосся – тим більший відрізок власного життя жінка за собою волочить. Як його не заплітай і в який колір не фарбуй. Відмивай не відмивай. Чеши не чеши. Її минуле постійно з нею. Вона належить тому, що вона пережила і куди підсвідомо прагне повернутися з теперішнього» [22, с. 336].

Тіло як таке визначає людину у *просторі*, техніки тіла забезпечують її існування в *суспільному просторі*. Волосся ж як символічна деталь буквально «прив'язує» жінку до *часу*, воно присутнє не тільки тут, воно тягнеться у минулий час, нагадує жінці про тривалість її існування, не дає забути колишні події. Довге волосся – жіноча біографія, пам'ять, яка завжди з тобою, адже вона тим і відрізняється від історії, що ніколи не розриває з тобою живого зв'язку.

Тіло-збій: Оксана Луцишина

Зображення тіла в коротких оповіданнях Оксани Луцишиної «Довгий-довгий біг», «Така вона є», «Дитя омріяне», «Анатомія огиди» пов'язане з відхиленням від усталеного ходу подій, спонтанним збоєм, або ж *клинаменом*, що одночасно і провокує, і робить неможливою подальшу розповідь.

Вагітну Віру везуть на огляд до лікарні дбайливо-перейняті родичі. Вірина уява населяє власну утробу огидним гаддям: «заплющившись, вона відчула раптом, як її пупок набряк і перетворився на розбухлу ожирілу квітку, готову розкритися до самої серцевини» [20, с. 275]. Квітка розкривається і кровоточить, уже не в уяві, а насправді, під нажаханими поглядами лікарів, бабці і мами.

Тіло не належить повністю цьому світові – ані матеріальному, ані соціальному. Воно постійно балансує на межі яви і сну, час від часу зривається з одного сценарію на інший, як тіло Рити, яка влягається спати у траві між малою донькою і жовтою гадючкою, опиняється у ванні з племінником Славком і ось уже намагається підвестися і звисити ноги з ліжка, аби знову ж опинитися в ліжку (тільки уже не в джинсах, а в довгій синій нічній сорочці) з коханим чоловіком і згадати, що немає у неї ніякого чоловіка.

Коли тіло дає про себе знати – воно викликає підспудний страх, як знак чогось непередбачуваного, нежданого-небажаного, що виливається у «клаустрофобію тіла» [20, с. 271]. Тіло – те, що ховається під зовнішнім виглядом життя, його позірністю і показовістю. Його руйнівні потяги притлумлені словами – про щасливе сімейне життя і взаєморозуміння, радість вагітності, материнську любов і дитячу вдячність.

Ганс Ульріх Гумбрехт запропонував був на позначення такої двоякості предметного світу поняття «ефекти присутності» й «ефекти значення» [7, с.12]; перше – результат осягнення світу через чуттєвість, тобто «сприйняття», друге – осягнення через поняття, тобто «досвід» [7, с. 50].

Слово і тіло стинаються в оповіданні «Анатомія огиди»: розповідь чоловіка про сімейне щастя – і самогубство дружини, яка ножем понівечила власне тіло, ніби від зненависті до себе самої, так і не зумівши повністю зглушити тілесні сигнали маминим «це інакше і не буває». Чоловік, «коли прибіг додому, плакав і повторював: ми ж були такі щасливі – чому вона це зробила» [20, с. 278]. Клинамен: чоловік не годен знайти відповідь у межах своєї розповіді, він може лише повторювати запитання, до відповіді на яке немає логічного містка (принаймні за логікою його оповіді). Перша частина оповідання на цьому уривається, наратив перетворюється на крапки: «Метафізика зовсім інша» [20, с. 276].

Гумбрехт у праці про «присутність» пропонує також цікаву шкалу взаємодії з речовим світом: перший ступінь, – *поїдання*, що перетворюється на своєрідний лейт-мотив в оповіданні «Довгий-довгий біг»; стосунки дочки і матері час від часу спалахують сутичками, що закінчуються завжди однаково: «Та ти вдячна будь, вдячна за те, що маєш що ЖЕРТИ, он і цукерок тобі принесла, і курочку, ЖЕРТИ!!! ЖЕРТИ, ти розумієш, *ти!* – і на цьому наша розмова переривається на цілу вічність...» [20, с. 272]. Врешті, дочка виростає і від'їжджає зі спільного дому, однак, повертаючись вряди-годи до матері, повертається також до цього першого, найпростішого і найбуквальнішого, способу засвоєння світу: «...їж, треба їсти, бо ти, дорогуша, ще молода (втома і смуток), і у тебе ще все-все попереду» [20, с. 272]. Цим реченням закінчується оповідання.

Другий спосіб взаємодії – *проникнення* – визначає новий спосіб опанування світу: у власній сім'ї, у стосунках з чоловіком, що відображено в оповіданні «Анатомія огиди» (зворотна сторона сексуальності – агресія, яка виливається у самогубство героїні) і почасти – радше через відсутність належних стосунків – в оповіданні «Така вона є». Нарешті, третій спосіб – *містицизм* – з'являється у завершенні «Анатомії огиди» у вигляді розлогої біблійної цитати з Книги Ісаї. Тут – про нове небо і нову землю, і нових людей, благословених від Господа. Четвертий і останній спосіб освоєння світу – найдальший від тілесного і найближчий до значеннєвого – Гумбрехт означає як *тлумачення і комунікацію*. Саме тут виникає страх бути повністю доступним і відкритим для розуміння, який долається через протилежність – «свідоме саморозкриття» [див. 7, с. 92–95]. Таким саморозкриттям стає письмо як таке, сам акт письма, а не колізія твору. Мабуть, не випадково Василь Ґабор силуетку про Оксану Луцишину завершує словами: «Вона надзвичайно загострено і вразливо сприймає навколишній світ і у своїх кращих новелах пише з такою напругою про жіночу душу і жіночі почуття, аж страшно стає за саму авторку» [32, с. 269]. У цих словах – страх *втільнення* тексту, поновного злиття ефектів значення і присутності, сприймання й досвідчування.

Тіло-місце: Софія Андрухович

Тілесна боротьба за простір відбувається в оповіданні Софії Андрухович «Княгиня»: молода оповідачка час до часу переживає вторгнення до свого помешкання її – Княгині – як частини свого існування, невідворотної і жаскої: «я назавжди приречена відчиняти її двері і спостерігати, як вповзають всередину мого дому її незліченні липкі щупальці, як вони обмацують дверцята шафок і столи, залишають прозоро-білі тягучі сліди на підлозі, змітають з холодильника всі запаси, перевертають вазонки, трощать музичні диски, я приречена відчувати огидні доторки, витримувати погляд цих чорних божевільних очей» [2, с. 58]. Княгиня приходить, як хвиля; підкочує хвилею нудоти до горла, піднімається з нутроців, з нутра, неусвідомлювана і непомітна. Вона заповнює мешкання, змінює, перетворює на власне місце. Місце – не тільки фізичний простір, який «займає» тіло у певний момент, це також

його траєкторія і середовище, розставлені мітки, які не зникають з його відходом. Тілесна агресія шириться доторком, голосом, поглядом, вона, крім того, залишає по собі слід: «запах і жмутки чорного масного волосся всюди. Плями слизу, немитий посуд, брудний рушник і постіль» [2, с.61]. Місце залишається присвоєним навіть тоді, коли тіло фізично його покидає: оповідачці ще кілька ночей сниться, «як вона заповзає на моє ліжко, витягує туди по одній свої гнучкі еластичні кінцівки восьминога, закидає хвіст, на кінці якого стирчить отруйне жало, навалюється на мене своєю гарячою спітнілою тушею, тисне на сонячне сплетіння...» [2, с. 58].

Боротьба оповідачки за простір набуває форми пасивного спротиву: це її помешкання, хай навіть знаки її присутності не проступають крізь текст так явно, як знаки Княгині. Тіло не поступається, тіло перемагає самою своєю присутністю: «я задихаюся, я хочу знепритомніти, щоб не бачити цього всього – але дарма: залишаюся ввімкненою, голова працює, хоч наповнюється щораз більше хрускотом, дзвоном, гупанням і шамкотінням» [2, с. 58]. Не наступ, але радість від Княгининого відходу (хай лиш на кілька днів) – сама здатність залишатися тут і радіти – ознака перемоги. Бути тут – означає бути цим *тут*, цим простором, який не треба ні з ким ділити, називати його своїм, врешті – називати його домом.

Тіло-проект: Світлана Матвієнко

У короткому есеї «Там де я сплю» Світлани Матвієнко тіло співдіє зі свідомістю: тіло у сні стає матеріалом для думки, яка його *образує*: «ніби я Майя Дерен», «ніби я Енді Воргол», «ніби я Сінді Шерман», «ніби я Чжуан-Дзи». Тіло – податливе і мінливе, статтю ж наділена радше свідомість, котра усвідомлює й освідомлює тіло, забезпечує тривкість у тілесних перетвореннях: «я хлопчик більше того в мене ерекція... і все одно я – вона я не він а вона» [24, с. 371]. Прокидаючись (чи то потрапляючи у сон), тіло виглядає щоразу інакше, опис показує його ніби ззовні, так, як його бачить споглядач: «це я біжу в ритмі Майї Дерен і в той самий час бачу себе з близької відстані» [24, с. 370].

Погляд упізнає за кількома характерними рисами власного тіла певні «культурні взірці», іншими словами – естетизує, працюючи як кінокамера чи фотокамера: «як це розповісти як цей відеоролик

розповіді» [24, с. 370], «я стою над собою і тримаю в руках фотокамеру починаю себе фотографувати» [23, с. 372]. Тіло існує у коротких сюжетах відеороликів чи фотосесій, де й набуває щораз інших якостей у відповідності до особливої *біопоетики тіла* (термін Дмитрія Михеля [26, с. 22]), тільки що тут високі технології представлені не косметичною хірургією чи чудо-пілюлями, а новими можливостями фото- і кінозображення. Тіло є об'єктом спостереження – насамперед самоспостереження, впізнавання себе за знайомими взірцями. Не свого внутрішнього образу – зовнішніх рис різних образів. Знати себе – значить упізнавати у собі іншого.

Тіло-деталь: *Леся Демська*

У коротких оповіданнях Лесі Демської [див. 8] тіло присутнє окремими деталями. З погляду незнайомого чоловіка народжується картина Брейгеля в оповіданні «Очима Брейгеля». Решта – не важливо. Увесь текст в'ється довкола цього погляду, ненав'язливого, ніби випадкового – так, як нитка накручується на веретено. Погляд існує ніби без обличчя, без тіла, але з текстом.

Найчіткіше присутність тіла-деталі помітна в оповіданні «Трамвайний маршрут № 9». Молода дівчина залишає захоплених (закоханих) чоловіків на трамвайних зупинках. Не важливо, які вони з обличчя, якої статури, які у них рухи чи голоси. Важливо – що у всіх цих чоловіків красиві руки. Кожен чоловік – деталь пам'яті, яку дівчина дбайливо укладає. Чоловіки залишаються у світлі ліхтарів, які освітлюють трамвайні зупинки, ніби окремі сцени. Такий ефект ліхтарика, що вихоплює з мороку забуття чи небуття окрему деталь, найкраще відповідає задумові оповідання.

Тіло-символ: *Ірена Карпа*

У прозі Ірени Карпи («Сни Ієрихона») згадки про тіло – більше ніж деталі. Деталь слугує приводом для міркувань, символ же народжує, розгортає міркування і розуміння. У над-реалістичному письмі Ірени Карпи, на відміну від, скажімо, оповідання «Очима Брейгеля» Лесі Демської, очі не належать жодному конкретному обличчю, ці очі – не з реалістичного портрета. Очі – різні – залишаються останньою неподільною часткою, «останнім живим» тіла, котрого не існує або може не існувати: «Я просто стояв і

мріяв про те, щоб хоча б очі вміли літати. Тоді перетворилися б на двох блакитних птахів і полишили мене, сліпого і смішного, у багні. А назустріч ішли люди. Їхні очі розбігалися вбоки, і вони не могли бачити просто перед собою» [13, с. 218]. Очі коханої – найцінніше в її тілі: «Обіймаю твоє мертве голе тіло і відношу його вниз до річки. Очі поки що проковтну, бо хтозна, що з ними станеться, доки повернуся...» [13, с. 221].

Очі оповідають про людину більше, ніж тіло, символічно (й смислово) утворюють з ним як не антитезу, то антиномію: «То був дивний чоловік із старими очима й молодим, та дещо пошматованим тілом» [13, с. 222]. Тіло піддається всіляким змінам і розпадам, закони фізики й фізіології більше не тримають його вкупі, лише очі залишаються як втілення сенсу, як втілення суті самої людини, як сама людина. Чоловік у шостому, чужинецькому сні «так само не закривав очей, чекаючи, що з них впаде остання сльоза. Аж до того дня...» [13, с. 222]. Так він залишається собою, попри шматування й шрамування його тіла. Брат із жіночого сну прощається: «То не звірі», – сумно сказав він і поцілував мене в очі... я ще тримала його за плечі і вдивлялася глибоко в очі, а брат уже втікав, залишаючи на моїх пальцях лише прозорий пахучий слід» [13, с. 221].

Невипадково форма викладу в антологічному оповіданні Карпи – *сон*. Це розповіді про особливе бачення, *погляд всередину*, бачення символічного світу, обіцяне зверненням до біблійної (символічної) історії. Це також погляд зсередини на історію, на всю історію, як вона є, – історію творення світу, історію людини. Погляд всередину себе.

У восьмому (останньому) сні з'являються духи – «подихи безстатеві й безокі, лиш мали дуже добрі вуха й язика, що сичали у темряві» [13, с. 223]. Почвара Весі-Хісі не має очей, а лиш дірки у місці, де вони мали б бути. Духи незрячі, бо очі – то суть людини, або ж людська суть – людське єство. У цьому сні герой також втрачає зір (потрапляючи у світ духів): «Мої очі вже зовсім не боліли, лишень що тепер вони не були мені більш потрібні» [13, с. 223]. Герой також втрачає голос, але, втинаючи собі палець, повертає його. Зір же не повертається, у світі духів усе одно він не може нічого розпізнати: «та й стала тота смерека дівкою, такою файною, що-м не міг сі на неї дивити, а лиш мацати міг» [13, с. 222].

Повернення зі світу духів відбувається як повернення правдивого зору. Герой знову на дорозі до міста, але там, де бачився йому гидкий дідуган, тепер він бачить учителя.

Тіло-вигляд: Теодозія Зарівна

У повісті «Дівчинка з черешні» Теодозії Зарівної зображення тіла також пов'язане з поглядом, а разом з тим і слухом: воно сприймається на вигляд і чується на слух.

Різниця між *поглядом* і *виглядом* – у тому, що вигляд відкривається для стороннього спостережника, крім тіла, він включає також одяг, поставу, лице і навіть голос.

Між тілом, виглядом і голосом існує відповідність: ідеальна людина наділена ідеальним тілом, ідеальне тіло наділене ідеальним голосом. Голос – це віддих, це дух тіла. Так, Інфанта з'являється неодмінно у білій блузці і ружовій спідниці, з тонкою довгою шиєю і косою, вкладеною на потилиці, а образ старої баби нероздільно пов'язаний з одягненими на ній спідницями: «Баба була, як шпичка, сухенька і скоро, – “її спідниці носили, як парашути”, – пояснював тато» [11, с. 175]. Ще одна баба, Літиха, «згорбатіла так, ніби маленький знак питання, котрий з інтересом розглядає клапоть землі під ногами. Її не видно з-під мішка, не видно пшениці», «спідниця така чорна, ватінка зашурована, аж блищиться»; «Соломійка навіть часом боялася на неї дивитися, на ті ривці, з яких складалося порайбане лице» [11, с. 177]. Соломійка – героїня оповідання – намагається уявити Літиху молодю й не може; образ Літихи надійно зрощений з «кропив'яною веретою, набитою травою чи конюшиною, яку вона пронизувала довгою палицею, роблячи таку собі керівницю і спираючись на неї висхлими руками, виглядаючи на людину-ровер, котра тримала долоні на кінцях костура і правила собою-веретою без зупинки від Долинок аж до самого порога» [11, с. 177].

Таке дивне, наївне бачення й сприймання єдності людського образу стає можливим завдяки *дитячому поглядові* на світ: зовнішність визначає сприймання тої чи іншої особи. Дитина бачить людей ніби поза часом; вона не знає, що таке зміна віку, бо не має пам'яті у дорослому розумінні. У дитячому світі діти завжди залишаються дітьми, дорослі – дорослими, а старі – старими. Світ

незмінний, і ніхто ще його не покидав. Дитина дивиться на світ поза часовими перегородами, які понаставляли дорослі: Соломійка постійно сидить на старій вишні і спостерігає звідти понад парканами за усім, що діється довкола. Дорослі ж долають незворотність часу за допомогою фотографій, які зберігають шматочки («види») минулого у постійному теперішньому, як зберегли стару церкву, знищену партійцями.

Тіло зростається не тільки з одягом і жестами – навіть з речами, якими людина постійно користується. Для Соломійчиного тата його фотоапарат і начиння для проявлення плівок – «то кавалок живого тіла» [11, с. 182], і вимушена відмова від фотокамери (йому доводиться спалити її та знімки старої церкви) врешті-решт приводить до смерті батька.

Підсумок такого бачення й сприймання тіла маємо у прикінцевій сцені сповіді-розмови Соломійчиного тата з отцем Никифором: «...ми згадуємо тіло, а душа біжить на його поклик...» [11, с. 181]. Про самого ж отця Никифора між Соломійчиними батьками йде така розмова: «Подивися на Никифора. – Таких – одиниці. Вони не роблять погоди. – Погоди може і ні, але людський образ роблять» [11, с. 180]. Тіло дорівнюється до земного життя людини, набуває гідності не меншої, ніж душа, хоч це подано у формі розмови-суперечки: «...яка краса – мати тіло і мати такий світ довкола» [11, с. 182].

Тіло спогаду й уяви: Софія Майданська

Дитинство стає шляхом виходу поза межі часу й поза межі статі також у прозі Софії Майданської. Героїня оповідання «Про дівчинку, яка малювала на піску» – Доня моря, або ж втілений спогад, втілена уява. У морі, як у спогаді і в уяві, «усе оживає і стає справжнім» [21, с. 284]. Дівчинка майже позбавлена конкретних рис, як і конкретного імені, окрім що зветься Донею моря; будь-яка конкретика вадила б їй, робила б її «реальнішою», «тутешнішою». Дитяче тіло – *тіло самого часу*, що постійно вислизає з простору, її реальність і реальність її світу залежить від віри в нього, від згоди на творчість уяви.

Дівчинка – Доня моря – залишається у постійному теперішньому. Герой, потрапляючи до її світу, також втрачає визначений

вік, втрачає визначений плин часу. То він дорослий чоловік, то хлопчак, то старий, до того ж стани не тільки змінюються, а й змішуються. Межа, яку долає Софія Майданська – межа віку. Вік має значення лише у конкретному просторі, в уяві людина існує у різних вікових станах одночасно, може змінювати їх, як настрої. Або як малюнки на піску, котрі не зникають, змиті хвилиною – вони продовжують своє позачасове існування у морській глибині, «бо там усе стає справжнім» [21, с. 284]. Раз намальований, образ залишається назавжди; кількість образів зростає, і ми мандруємо поміж ними, як тільки довіримося власній уяві. Однак цей невіддільний часові світ неймовірно крихкий – його легко уразити брехнею, зранити до крові, як Донині коліна, коли вона притьмом кидається з дерева, обдурена чоловіком, що не схотів – не зважився – залишитися у світі поза «повсякденним життям, де всі радощі й гризоти мають своє місце і свій час» [21, с. 294].

Тіло-мова: Оксана Забужко

Цілковите злиття тіла і слова відбувається у прозі Оксани Забужко («Сестро, сестро...»). Авторка не тільки говорить про тіло, вона *говорить тілом*, створює єдино можливу *тілесну поетику*, що перегукується зі словами Нансі: «не потрібно писати про тіло, слід його записати» [49, с. 12]. Тіло її тексту наголошено жіноче – іншим воно не може бути: фізіологія перетворюється в риторику, рух тіла перетворюється на риторичний жест. Уміщене в антології оповідання найкраще відповідає словам Рут Бегар: «тіло у жінці й розповідь у жінці нероздільні» [45, с. 270].

Стать – невід’ємна ознака тіла, ознака, яка позначає межу між тілом і безформною матерією. Так,

Наталя, втративши ненароджену дитину, вимагає відповіді: хлопчик то був чи дівчинка. Відповісти на це питання означає визнати ще одне людське існування, інакше воно «пошезне нерозпізнаним, ніким не вгаданим, нічим не об’явленим – жодного знаку, жодної прикмети, ані дрібки, ні кольору очей чи форми черепа, ні навіть статі, нічогісінько, ніщота ніщот» [10, с. 125].

Пошук жіночого голосу відбувається як пошук голосу нутряного: жінка тим відрізняється від чоловіка, що виношує дитину. Дев’ять місяців – зсув між чоловічим і жіночим письмом, який

авторка виражає через текст як основну – текстотворчу – різницю. Жіноча оповідь має власні ознаки. Початок цієї оповіді – зачаття, а не народження. Чоловік і жінка по-різному розуміють, відчувають і переживають подію втілення і по-різному виражають її на письмі. Головна героїня переживає присутність своєї ненародженої сестри: «тому що насправді у тебе була сестра» [10, с. 121]. Мама врешті-решт зважується розказати доньці про втрачену дитину, але тато гнівно протестує: «тато вважав, що не слід розказувати дитині про такі речі: як усіх мужчин, дитина посправжньому переконувала його в своїй реальності щойно від моменту, коли береш її на руки й занурюєш у теплу купіль, тож не виключено, що в тобі, доростаючій жінці, мати несвідомо шукала тоді спільниці» [10, с. 124].

Така хронологічна розбіжність визначає весь подальший хід оповіді, у яку влучені тільки жінки: спогади і сни Наталі, уявні образи, що приходять до малої оповідачки.

Така «фізіологія» письма посилюється ідеологією змісту, що породжує своєрідну (*гін*)екологію тексту. Читання змушує долати відрухове неприйняття, бажання відсторонитися від «тілесної сугестії». Забужко одночасно викликає (не завжди усвідомлювані) страх чи відразу і змушує їх долати. Тілесне стає засобом думки, яка твориться у цей спосіб і, передана по-іншому, перестає собі дорівнювати.

Якщо у Зборовської бачимо підлеглість статі, то у Забужко – самоцінність статі, яка перетворюється на самоцінний літературний голос. Зборовська тематизує «потребу» чоловіка, Забужко – те, що притаманне жіночій статі самій по собі, що не існує поза цією статтю, не дає дорівняти її до іншої. Зборовська показує *тіло у тексті* (жіноче тіло) – Забужко ж показує *тіло тексту* (жіноче тіло тексту).

Тіло-невидимка: Людмила Таран

В оповіданні Людмили Таран «Сонет про себе, розлучену і розчулену» тіло слугує відчуттям (воно слухає і воно бачить), і ще більше – чуттям. Хоч і зряче, саме по собі тіло залишається невидимим. Воно чекає сигналу від світу, дослухається до чого завгодно – крім самого себе: «тривога обмазує в'язкою, масною

рідиною обличчя і тіло зсередини, все завмирає в мені, і тільки слух, тільки слух один лишається, і я вся – слух: чи не рипнуть унизу вхідні двері?» [40, с. 550]. Тіло негоже виставляти напоказ – лише обличчя, лише образ, який виражає людські чуття (блаженство, зачарування тощо).

В одному з фантазматичних видив героїня-оповідачка бачить свою доньку Маринку голою посеред натовпу чоловіків (у самій лише зникомій піні – новоявлена Афродіта). Але оголеність не обожествляє, вона збуджує хіть, розкладає тіло на окремі частини, до яких тягнуться «волохаті чоловічі руки зі скарлюченими від хоті пальцями» [40; с. 552]: литки, сідниці, плечі – усе разом складається у «сором», який негоже виставляти. Оголення Маринки, власна напівоголеність – це і є втрата себе. Новочасна Афродіта втрачає не покров – вона втрачає первісну невинну наготу; як стверджує історик мистецтва Кеннет Кларк, голизна означає відсутність одягу і «передбачає певну ніяковість, яку більшість з нас переживає у такому стані», тоді як нагота – «образ тіла врівноваженого, квітучого й упевненого, тіла преображеного» [15, с. 10].

Для героїні «Сонету...» бути собою значить жити серцем, а не тілом: «відчути серцем», «виймати серце», «розминати пальцями серце», «серце калатає», «змінюється настрої у серці», «серце рветься і летить», «ноша обриває серце»; серце за значенням і значущістю дорівнюється до душі, також часто згадуваної у тексті: «зрозуміти душу», «душевний голос», «душа співає», «залишитися в душі», «тягар для душі»... Як завважає Михайло Ямпольський у книзі «Спостерігач», таке бачення приходить разом із Новим часом: «Відповідним значущим стає не те, що демонструється, а те, що приховується» [44, с. 36].

Тіло ж – це тлін, який намагаємось укрити під шаром косметики. Незнайомка пхає до рук смертельну ношу – кошик із тілом задушеної дитини; старіючий чоловік фарбує волосся у колір чорніший, ніж мав замолоду; авторка-оповідачка підфарбовує своє обличчя в труні – і водночас спостерігає за цим збоку: «отож, усіх нас троє: покійна, та, що прихорошує її, і та, що все це спостерігає» [40, с. 556]. Але саме в такий спосіб, за Подорогою, тіло звертає на себе увагу: коли «між мною, який

переживає присутність у власному тілі, і тілом розташовується смерть» [36, с. 11].

Натомість в оповіданні «Кремовий період» відбувається прямо проголошена у підзаголовку *реабілітація тіла* – як фантазмагоричне повернення до нього, до тілесних покликів, не регламентованих культурними рамками. Жінка післякліматеричного віку отримує знову молоде тіло – і уживає (проживає) його так, як *воно* («ніби вона – окремо, а воно – само по собі, окремо» [40, с. 558]) прагне. Однак справжній реванш відбувається не на рівні сюжету, а саме через мовлення про тіло; це реванш дискурсивний; «Кремовий період» – наданий самій собі дозвіл говорити без обмежень про власне тіло і за власне тіло, говорити, не звертаючи уваги на умовності (радше навіть – зумисне переступаючи через них: «Що скривилися, мужчинки рідненькі? Неестетично? А естетично?.. Я мовчу...» [40, с. 561]). Тут проявляється схожість між обома вміщеними у збірці оповіданнями: обидва здійснюють вихід поза межі певного дискурсу. «Сонет...» справді починається сонетом, а подальший текст витлумачує його рядок за рядком, виводить на яв те, що залишилося між рядками, на полях, поза мовленням, зорганізованим у сонетну форму довкола «дозволенних» тем: голод – серце – хміль – політ – озирнутися – пропасти – обличчя – знак – дитинність – маска – скімлення – страх і радість – внутрішня музика – поспіх (чотирнадцять – рядком за рядком у сонеті). «Кремовий період» ніби відкручує плівку назад: героїня під чудо-дією крему молодіє, а разом з тим переходить від поспіху, уникання тіла (майже на початку: «скільки себе пам'ятає – не любила власного тіла» [40, с. 558]) до голоду (останнє речення: «я просто помру якщо не народжу.....» [40, с. 567]). Багатокрапка позначає тут мовну границю, поза якою бажання переходить межу слова і зникає у прірві дологічного, невисловлюваного. За Юлією Крістєвою, «цей процес спричиняє розпад усього – аж до лінгвістичного знака і його системи (слова, синтаксису)» [19, с. 46]. Але це також межа тіла – межа тілесного буття і смерті. Тіло і слово розмежовані, але й злютовані разом цією межею – межею між всотуванням і відторгненням, насолодою й символізацією, поглинанням і висловлюванням.

Тіло-ландшафт: Емма Андієвська

В оповіданнях Емми Андієвської («Джалапіта», «Простори», «Тигри», «Географічна мапа», «Рішення», «Проблема голови», «Повішений за одну ногу», «Нагода поголитися») тіло одушевлене, але не статеве. Воно не має статі, хоча має рід – радше граматичний, виражений формами дієслів і прикметників (герой чи оповідач малої прози Андієвської – «граматичний» чоловік, фабула – стосунки людини і світу, але не стосунки між статями).

Тіло є невід’ємною ознакою існування як такого, більше того, основна колізія оповідань Андієвської розгортається не так у часі, як у просторі: сумірність і сумісність спонукають до образотворення, сюжетні ходи ведуть крізь мапи, дзеркала й просторові площини. Простір – це те *між* тілами, яке їх поєднує. Герой «Просторів» саме їх – простори – й колекціонує, і до його приватної колекції ніхто інший не може втрутитися: чоловік, який розводив руками, позбувається разом з простором і свого жесту, не усвідомлюючи ані втрати, ані її причини. Герой «Тигрів» приборкує сонячних тварин у своїй кімнаті, аж поки сягає таких успіхів у співіснуванні, які не передати словами. У «Географічній мапі» герой потрапляє у вималюваний на придбаній мапі простір, з якого немає ні виходу, ні рятунку. «Повішений за одну ногу» через свою надзвичайну пильність і ретельність підглядів дивака, завішеного за ногу у петлі, й, повторивши його трюк, перетворився на «вільного» мандрівника між світами, а також «сполучну ланку, від якої залежить порядок світобудови» [1, с. 52].

Попри усі неймовірні пере-втілення, лише існування з сумнівним тілом – сумнівне існування. Про це оповідає «Джалапіта», який не має чіткої межі між власним і невласним тілом, а тому не має і відповідного імені – імені, яке уповні б йому відповідало: «Джалапіта не вмщався в слово. Він виливався із слова, як тісто...» [1, с. 41]. Буття, непоміщене у тіло – також буття, непоміщене у слово. Зміна тіла веде за собою зміну слова, тобто зміну імені: «Джалапіта живиться хмарами, і лапи у нього хмари, і руки у нього хмари, тому кожного разу у нього інше ім’я» [1, с. 41].

Тіло Джалапіти живе, як тісто. Для «живого тіла» конкретне слово, слово-назва стає тягарем: «Джалапіта ходив по березі й думав про плінні речі, коли до нього підійшла дівчинка й накинула

на нього зі слова вуздечку. І Джалапіта став чахнути, бо слово випікало з нього всі думки» [1, с. 42].

Плинність Джалапіти – це плинність краєвиду, єдність Джалапіти – єдність речей, що відкривається через погляд. Погляд залишається тим самим, бачене – постійно змінюється. *Єдність у погляді* – це також єдність у думці, ненав'язливе, заспокійливе єднання поокремих предметів у цілісний простір: «Коли Джалапіта втомлювався, він сідав просто на землю й перетасовував навколо себе всілякі ландшафти. Потім розкладав з краєвидів пасьянс, і це його заспокоювало... Коли Джалапіта вирушав подорожувати, він завжди брав зі собою в кишені запасний краєвид» [1, с. 42]. Погляд завжди комусь належить, він не є і не може бути об'єктивним.

Мисливці Андієвської намислюють особливо складні, неймовірні, зникомі простори, з яких врешті-решт не можуть вибратися. Що більше зусиль докладають – то щільніше й надійніше з ними зростаються, що уважніше до них приглядаються – то більше щілин, розламів, зсувів і скривлень у них помічають.

Декартівське *мислю – отже існую* набуває в Андієвської особливого значення: існує те, що має тіло; втілюється те, що мислить: «Озон – це Джалапіта, який не встиг втілитися. Але вистачає лише подумати про Джалапіту, як він уже виймає руки й ноги з повітря» [1, с. 48]. Тіла не улягають фізичним законам, вони улягають законам уяви. Явне не завжди явлене, тож текст виказує і показує, *втілює* авторський погляд у ландшафті письма.

Тіло-знак: Марія Матіос

Проблеми тіла і статі не завжди між собою пов'язані. Звичайно до жіночої прози без лапок зараховують твори Євгенії Кононенко й Марії Матіос, але і в першій, і в другій авторки тіло в текстах майже не присутнє. Натомість у їхніх творах ідеться про чуття. Звичайно чуття як прояв тілесного протиставляються розумовому, раціональному, однак у модерній літературі, за словами Петера Козловскі, тіло – це «форпост, якого не сягають чуття» [16, с. 61] (сам Козловскі йде слідом за думкою Ернста Юнгера, висловленою в есеї «Про біль»). Тіло у «героїзмі модерну» потерпає, чи буквально терпить біль, а не намагається його уникнути: воно стає своєрідною жертвою заради інших, вищих цілей чи цінностей.

В оповіданні Марії Матіос «Вставайте, мамко... 1947. Одне життя (по війні)» дружина Василя Шандра Марія, аби вирятувати сім'ю від виселення, лягає у труну, вдаючи померлу, – і більше з неї не підводиться. Лиш останнє речення в оповіданні, відділене від загального викладу, повертає чуттєвість (тілесність) у текст, робить її своєрідним пуантом: діти припадають до маминих рук. «Вони були вже *холодні*» [25, с. 380].

Тіло говорить не про себе – говорить про певні стани й переживання, що *виражаються* за допомогою тіла: тіло показує думку чи стан, як-от «сіре – як повісмо – лице» Корниля, коли той приходиться до хати Шандрів зі страшною вісткою про виселення. Увага переходить далі на дію, зосереджується на ній тим пильніше, чим дивнішим видається на вигляд Корнильо: «без капелюха і чомусь без звичного військового планшета почерез плече» [25, с. 376]. У свою чергу, чим напруженіша дія, тим менше місця залишається на описи, текст набуває драматизму, виклад ущільнюється до фраз і пауз.

У психологічно наснаженому, екзистенційно орієнтованому оповіданні Матіос тіло перетворюється на *знак* якогось іншого, не тілесного досвіду. Такий знак має особливу природу: вказуючи, засвідчувати відсутність. Поява тілесних деталей відводить увагу від тіла, сфокусовує її на іншому плані розповіді.

Відсутнє тіло: ...

Якщо у Емми Андіївської колізія радше фізична, ніж психологічна (діється або з тілом, або між тілами, але не між особами; просторово-тілесні пригоди створюють героям незручності й несподіванки, а не психологічні проблеми), то у **Євгенії Кононенко** дія максимально психологізована, її героїні – жінки з їхніми «жіночими» проблемами (стосунків між статями), однак їхній тілесний досвід радше декоративний. Фізичні стосунки названі, але не втілені у тексті, фізична зрада «маркує», позначає у тексті психологічний конфлікт, розгортається через міркування й діалоги, які становлять «кістяк» новел «Елегія про старість», «Поцілунок у сідницю», «Драні колготи», «Нові колготи», «Віра, Надія, Яна» [див. 17].

Ці тексти найкраще відповідають словам Люсі Ірігарей: «...жінки завжди надають перевагу стосункам супроти предметів,

стосункам між різними гендерами, стосункам між двома» [47, с. 17], або ж *я* і *ти*, на відміну від чоловіків, які у своїх творах надають перевагу стосункам між собою та іншими, тобто *я* і *вони*.

Євгенія Кононенко – не єдина, у кого тіло не вписується в текст ані як тема, яні як умова письма. Так само іншого прочитання потребують уміщені в антології добірки **Софії Кохмат** [див. 18], **Валентини Мастерової** [див. 23], **Оксани Пахльовської** [див. 35], **Любові Пономаренко** [див. 37], **Алли Тютюнник** [див. 42]. **Тетяна Каунова** по-своєму переповідає Вайлдову інверсію між людиною і її образом [див. 14].

У **Юлі Міщенко** і **Наталки Сняданко** рушієм сюжету стають *тілесні метаморфози*. І в одному, і в другому випадку йдеться про обмін тілами між людиною й твариною, тільки що у Юлі Міщенко це чоловік і кіт, однаково захоплені однією дівчиною (врешті-решт кіт убиває «суперника» і з'являється до коханої Марти; «...чому я ніколи не помічала твоїх чудових жовтих очей?» [28, с. 386]), а в Наталки Сняданко – підліток-геймер, який перетворюється на вужа у комп'ютерній грі. У цифровій реальності тіло стає плинним, перетворення можна повторювати знову і знову. Модернізм починався від ніцшівської людини – «хитрої істоти», котра, застосовуючи інтелект, починає «не вирощувати плавники, а, скоріше, будувати човни» [27, с. 24], а в цифровій постреальності все відбувається якраз навпаки: інтелект спокушений тим, що не може виграти (і, відповідно, завершити гру), й за це доводиться платити тілесними перетвореннями [див. 39]. Але, попри таку тематизацію, тілесний досвід в оповіданнях присутній мало, обидві авторки зосереджуються на перебігу незвичайного психологічного процесу, який і провадить до цих перемін.

Тілесне перетворення відбувається з героями оповідання **Галини Тарасюк** «Тікаймо, Адаме, втікаймо...». Чоловік і жінка, у кожного з яких вже дорослі діти, зважуються на відчайдушну втечу – у гори, ген поза хмари. Там віднаходять молодильне джерело і отримують другу (вічну) молодість, що значить – молоді тіла, бо ж пам'ять про минуле залишається з ними, «умудреними печаллю втрат, спаленими відчаєм і воскреслими надією» [41, с. 577]. Це *їхні* тіла, але молодість переважає усі інші ознаки: завдяки молодості тіла стають *ідеальними*. Відмолоділий Кирило,

він же Адам, – «красивий, безсоромно нагий» [41, с. 567]. Це все, що сказано про його вигляд; молоде тіло не потребує докладнішого опису, бо відсилає до вже готового культурного конструкта, що відображає певні загальні уявлення. Адам і Єва не мають індивідуальних рис, вони ж бо втілюють чоловіка й жінку як таких. Опиняючись на самоті, поза світом культури й соціуму, поза часом і віком (також у значенні епохи з її уявленнями й стереотипами), вони – навпаки – саме цим стереотипним уявленням улягають. Читач мусить заповнити ці дві прогалини у тексті, причому заповнити загальноприйнятими, розтиражованими образами, які щільно ляжуть у залишені для них «порожні місця».

В оповіданні замовчано також досвід тілесних (сексуальних) стосунків: «І тут Адам нахилився наді мною, і заступив небо і цілий світ, і солодко завмерло моє єство, і заметалось високим полум'ям, і впало в прохолодні трави радісним зойком.

...Я лежала на Адамовій руці, і обличчя моє було мокре...» [41, с. 575].

Крапки вказують на розрив у викладі; на підступах до тіла мова перетворюється на інакомовну, образність зашкалює, поки не сягає табуйованої території. Тіло перебуває поза межами мови: *ідеальне* або *табуйоване*. Воно опиняється на понад-мовному рівні загальних уявлень, які забезпечують порозуміння «без слів», або ж – на до-мовному рівні приватного досвіду, який непристойно влучати в загальну розмову.

Нарешті, з-посеред 30 авторок четверо представлені тільки літературознавчою есеїстикою (Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Марія Зубрицька, Соломія Павличко). Свого часу Костянтин Москалець зауважив: «коли вся “продвинута” Росія зачитується романом Віктора Пелевіна “Чапаєв і Пустота”,... українські інтелектуали майже поголівно поринули в лектуру, яка, на перший погляд, аж ніяк не може бути привабливою» [29, с. 161]. Ішлося йому про літературознавчі дослідження, зокрема, про «Дискурс модернізму в українській літературі» Соломії Павличко. Тож не дивно, що есеїстика сусідить із прозовими творами у добірці Василя Ґабора.

Не всі вміщені в антології есеї стосуються спеціально жіночої прози, хоча есеї Оксани Забужко «Жінка-автор у колоніальній літературі, або знадоба до української гендерної міфології»

можна читати як особистий маніфест *авторки*, свідомої української літературної ситуації, де «щойно “стать”, за велінням таланту, забажає висловитись, “стати”, (з *природи – культуурою*), зараз же б’ється відруховий уклін» [10, с. 143].

Антологія представляє *іншу* літературу – не іншу від певного канону, зразка чи еталону. Літературу – іншу від себе самої, авторок – іншу одна від одної. Добірку не можна вважати зумисною, упорядник – за власним зізнанням – фокусував погляд радше на психологічних особливостях «жіночої» прози, добирав твори, «які б тонко й глибоко відображали внутрішній світ української жінки» [5, с. 7], аніж зображали й виражали тілесний досвід у текстах. Відповідно, частина текстів не представляє тілесного досвіду: ані як теми, ані як умови письма. Інша частина (йдеться насамперед про покоління 80-х і далі) активно залучає тіло у текст як знак, як тему і як техніку письма.

Попри усе розмаїття стосунків між тілом і словом, доречною залишається заувага Вірджинії Вулф: «Чому жінки... набагато більше цікавлять чоловіків, аніж чоловіки жінок?» [4, с. 27]. Тіло, яке проявляє себе у текстах жінок-авторок, переважно або підкреслено жіноче, або ж перебуває поза статевим означуванням. Непрямою відповіддю може бути розрізнення трьох видів писаної жінками літератури, яке запропонувала Елейн Шовалтер у статті «До феміністської критики»: це література фемінна, яка імітує канон; феміністична, яка йому протистоїть; і жіноча, яка виражає свою власну особливість, не намагаючись ні зіставляти, ні протиставляти [див. 47]. Тут, нарешті, можна зняти лапки з означення *жіноча*.

Тілесний досвід є свідченням статі у творах Ніли Зборовської й Оксани Забужко, але його природа у двох авторок, як уже йшлося, різна, хоч і в тому, і в тому випадку тілесність письма позначена автобіографізмом, хай навіть ідеться про транскрибування не так приватного, як загально-жіночого досвіду. Тіло еднається у дихотомію з душею у Галини Пагутяк і Катерини Мотрич, з серцем – у Людмили Таран, протистоїть чуттям у повісті Тані Мальярчук і «розчиняється», слугуючи виражальним засобом для чуттів в оповіданні Марії Матіос, чи певних станів – у Галини Тарасюк. Крім того, в Галини Тарасюк ідеалізація створює одноцільне тіло

без ознак, тоді як в Ірени Карпи тіло розкладається на самоцільні частини (принаймні у плані означування). Зображення тіла, таким чином, не завжди приводить до вираження тілесного у тексті.

У Тані Малярчук волосся символізує зв'язок із часом, тоді як у Теодозії Зарівної (завдяки дитячому баченню) тіло існує поза часом. У Софії Андрухович тіла воюють за простір. Стосунки тіла і простору рухають сюжетами оповідань Емми Андієвської, і те, що Ніна Бічуга означає як основну проблему, для Емми Андієвської стає умовою письма. Коли Бічуга намагається відобразити тіло у слові, Андієвська втілює слово у тексті.

У багатьох авторок художні прийоми виказують також природу їхнього письма, стають більш ніж сюжетотворчими деталями. Блукання в Ніни Бічуї, втрачена дитина в Оксани Забужко, сон у Ірени Карпи, ефект ліхтарика в Лесі Демської, кіносценарій у Тані Малярчук і Світлани Матвієнко – підказки, свідомі чи несвідомі, до читання їхніх творів. Їх можна було б назвати лотманівським «текст у тексті». Хоч і не такі помітні, як класичні вставні новели чи документи, вони цікаві самі по собі, але їхня прихована потужна дія виявляється щойно, коли проектуємо їх на загальне полотно твору, – так, ніби на зоряне небо накладаємо карту, що сполучає окремі зірки у сузір'я.

Послідовне *читання* антологічного тексту, що намагається не так систематизувати, як *відчитати* й описати індивідуальні особливості різних авторок, може видатися недоречним з погляду «об'єктивної науки», котра бачить (чи припускає, що бачить) жіночу прозу «в цілому», тобто як парадигму, і вимагає відповідного «парадигматичного» аналізу.

Однак з погляду читача, який знайомиться з «сучасною українською жіночою прозою» через запропонований йому добір, такий спосіб аналізу стає мотивованішим. Його можна назвати синтагматичним: від авторки до авторки, від твору до твору, коли «суміжність» міркувань відповідає «суміжності» читання й осмислювання, не письма. Порядок такого читання може бути довільний – бо й сама антологія укладена як щонайдовільніша послідовність – за абеткою, яка не вказує єдиного напрямку руху через книжку.

Взоруючись на поширену останнім часом методологію *case studies*, Ришард Нич у лекції, виголошеній у Львівському

національному університеті імені Івана Франка 3 жовтня 2007 р., запропонував упровадити для подібного аналізу означення *case theory*. Таке поняття побутує в юридичній та лінгвістичній практиках. Юристи розуміють під ним ситуативне використання законів: підбір правових положень, які стосуються конкретного випадку, і пояснення їхньої доцільної дії. Лінгвісти ж означають цим поняттям теорію відмінків, тобто знову ж таки теорію, яка пояснює конкретні «відміни» (відмінності), причому поміж ними немає правильних і неправильних, основних і другорядних – є ряд випадків, що різняться *між* собою, а не *від* певної норми чи зразка.

У літературознавстві *case theory* – це теоретичні узагальнення, що постають внаслідок «багатовимірного аналізу складних, конкретних, реальних випадків, що здійснюється без чітких попередніх гіпотез» [33, с. 43] і надалі уточнюються в наступних так само одиничних дослідженнях, не намагаючись встановити єдиний «панівний взірець для провадження науки» [33, с. 42]. Кліффорд Гірц описав таку ситуацію як «стан безпарадигматичності» [46, с. 120], коли спеціаліст-гуманітарій не обходиться без ситуативного застосування методів та прийомів з суміжних сфер.

Під час такого читання виявляється, як/чи тіло задіюється на літературній сцені, яких значень – символічних, політичних, лінгвістичних – набуває тіло, тілесне та його прояви в художніх текстах жінок-авторок, які функції виконує і якими особливостями (віковими, фізіологічними, символічними) визначається; наскільки різнояким стає *корпус* української жіночої літератури сьогодні; у який спосіб міняється значення й значущість тілесного в самовираженні жінок-авторок через літературу і – що не менш важливо – як воно *не вичерпує* особливостей цієї прози, спонукаючи до нових способів прочитання.

Список література

1. Андіївська Е. Джалапіта. Простори. Тигри. Географічна мапа. Рішення. Проблема голови. Повішений за одну ногу. Нагода поголитися // Незнайома антологія: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ століття / Авторський проект Василя Габора. – Львів: Літературна агенція

- «Піраміда», 2005. – 600 с. (Видавничий проект сучасної літератури «Приватна колекція»). – С. 36–55.
2. Андрухович С. Княгиня // Незнайомі антологія... – С. 56–61.
 3. Бічуня Н. Портрет маленької дівчинки з черепахою. Стиглий яблука на Спас. Спогад про Грузію. Зачин до оповідання про Донелайтіса. Притча про Коваля і Карбівничого // Незнайомі антологія... – С. 62–95.
 4. Вулф В. Власний простір. – Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
 5. Габор В. Слово до читача // Незнайомі антологія... – С. 7–9.
 6. Гомілко О., Пролеєв С. Релігія плоти: про неявну сутність християнства // Сучасність. – 1999. – № 12. – С. 32–37.
 7. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 2000. – 184 с.
 8. Демська Л. Місто ранкової зірки. Очима Брейгеля. Трамвайний маршрут № 9 // Незнайомі антологія... – С. 110–115.
 9. Жижек С. Метастази насолоди: шість нарисів про жінку й причинність. – Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 2000. – 188 с.
 10. Забужко О. Сестро, сестро... Жінка-автор у колоніальній літературі, або знадоба до української гендерної міфології // Незнайомі антологія... – С. 116–153.
 11. Зарівна Т. Дівчинка з черешні // Незнайомі антологія... – С. 154–186.
 12. Зборовська Н. Дзвінка // Незнайомі антологія... – С. 186–206.
 13. Карпа І. Сні Ієрихона // Незнайомі антологія... – С. 216–225.
 14. Каунова, Тетяна. Портрет // Незнайомі антологія... – С. 226–231.
 15. Кларк К. Нагота в искусстве: исследование идеальной формы. – Москва: «Азбука-классика», 2004. – 480 с.
 16. Козловски, Петер. Миф о модерне. – Москва: Изд-во «Республика», 2002. – 239 с.
 17. Кононенко Є. Елегія про старість. Поцілунок у сідницю. Драні колготи. Нові колготи. Віра, Надія, Яна // Незнайомі антологія... – С. 232–259.
 18. Кохмат С. Кара. Маріка. Один // Незнайомі антологія... – С. 260–267.
 19. Крістева Ю. Суб'єкт у процесі // Крістева Ю. Полілог. – Київ: Юніверс, 2004. – 480 с. – С. 45–91.
 20. Луцишина О. Довгий-довгий біг. Така вона є. Дитя омріяне. Анатомія огиди // Незнайомі антологія... – С. 268–279.

21. Майданська С. Про дівчинку, яка малювала на піску. По той бік студеного плину // Незнайомі антологія... – С. 280–311.
22. Малярчук Т. Ендшпіль для Лізи // Незнайомі антологія... – С. 312–357.
23. Мастерова В. Сиродій. Вовкулака // Незнайомі антологія... – С. 358–367.
24. Матвієнко С. Там де я сплю // Незнайомі антологія. – С. 368–373.
25. Матіос М. Вставайте, мамко... 1947. Одне життя (по війні) // Незнайомі антологія... – С. 374–381.
26. Михель Д. Тіло в західній культурі. – Саратов: Видавництво «Научная книга», 2000. – 172 с.
27. Михель Д. Тіло, територія. Технологія: Філософський аналіз стратегій телесності в сучасній західній культурі. – Саратов: Научная книга, 2000. – 128 с.
28. Міщенко Ю. Кіт // Незнайомі антологія... – С. 382–387.
29. Москалець К. Роман із дискурсом // Москалець К. Людина на крижині. – Київ: Критика, 1999. – 348 с.
30. Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 308 с.
31. Мотрич К. За гаїною неба // Незнайомі антологія... – С. 388–401.
32. Незнайомі антологія: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ століття / Авторський проєкт Василя Габора. – Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. – 600 с. (Видавничий проєкт сучасної літератури «Приватна колекція»)
33. Нич Р. Антропология культуры. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с.
34. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. Рукави, вологі від роси // Незнайомі антологія... – С. 426–509.
35. Пахльовська О. Як давно збудовано цей собор? Розмова римських стін. Жінка осіння. Одне лише літо... // Незнайомі антологія... – С. 510–519.
36. Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. – Москва: Ad Marginem, 1995. – 343 с.
37. Пономаренко Л. І сонце піде геть. Плач неперелітної птахи. Голуби на дзвіниці. Синє яблуко для Ілонки. Домаха і камінь. Шептуні // Незнайомі антологія... – С. 520–535.

38. Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд. Василь Габор. – Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2002. – 628 с.
39. Сняданко Н. Випробування для вужів // Незнайома антологія... – С. 536–545.
40. Таран Л. Сонет про себе, розлучену і розчулену. Кремовий період // Незнайома антологія... – С. 546–567.
41. Тарасюк Г. Тікаймо, Адаме, тікаймо... // Незнайома антологія... – С. 568–583.
42. Тютюнник А. Намисто із шипшини. Глибокий колодязь // Незнайома антологія... – С. 584–597.
43. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Ленинград: Художественная литература, 1986. – 456 с. – С. 45–63.
44. Ямпольський М. Наблюдатель. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 288 с.
45. Behar R. The Body in the Woman, the Story in the Woman: a Book Review and Personal Essay // The Female Body: Figures, Styles, Speculation. Ed. by Laurence Goldstein. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991. – 318 p. – P. 267–311.
46. Geertz C. Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne. – Kraków: Universitas, 2003. – 348 s.
47. Irigaray L. To Be Two. – New York: Routledge, 2001. – 128 p.
48. Mauss M. Sposoby posługiwania się ciałem // Antropologia kultury: zagadnienia I wybór tekstów. – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2001. – 580 s. – S. 185–195.
49. Nancy J.-L. Corpus. – Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002. – 116 s.
50. Showalter E. Towards a Feminist Poetics // The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory / Ed. by Elaine Showalter. – New York: Pantheon Books, 1985. – 403 p. – P. 125–143.