

ЛІТЕРАТУРА

1. *Августин Аврелий*. О християнском учении // *Антология средневековой мысли*: В 2 т. – СПб., 2001. – Т. 1.
2. *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. – М., 1976. – Т. 1.
3. *Богданов К.* Антропология контекста: к истории “общепонятных понятий” в филологии // *НЛО*. – 2010. – № 102.
4. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // *Витгенштейн Л.* Философские работы (Ч. I). – М., 1994.
5. *Компаньон А.* Демон теории. – М., 2001.
6. *Пекелис В.* Кибернетическая смесь. – М., 1991.
7. *Серль Д.* Природа Интенциональных состояний // *Философия, логика, язык*. – М., 1987.
8. *Цицерон*. Эстетика: Трактаты. Речи. Письма. – М., 1994.
9. *Шлейермахер Ф.* Академические речи 1829 года // *Метафизические исследования*. Вып. 3: История. – СПб., 1998.
10. *The Institutio Oratoria* of Quintilian. – Cambridge, Massachusetts; London, 1976. – Vol. III.
11. *The Works of Aurelius Augustine, Bishop of Hippo*. – Edinburgh, 1892. – Vol. IX.

Отримано 1 вересня 2011 р.

м. Київ



Марта Варикаша

УДК 82–94.09

ЕРОТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЩОДЕННИКАХ: МЕТАФОРИ СЕКСУАЛЬНОСТІ

У статті з'ясовано, що найголовніші розлогі метафори сексуальності у щоденниках письменників I пол. XX ст. були співвіднесені з мистецтвом (музика, танок, театр) і творчістю. Українські автори порівняно із західноєвропейськими використовували також природу як метафору сексуального потягу. Метафори відбивають гендерну ідентичність reflect author's автора та специфіку його сексуальності. Так, об'єкт-гомоеротична агресія щодо жінок оприявнюється гомодієгетичним наратором через бажання танка з'валтувати мелодію. Якщо ж автор віддає перевагу еротичному спогляданню, пристрасть розгортається в тексті як театральне дійство тощо.

Ключові слова: гендер, тілесність, дискурс сексуальності, ідентичність, наратор, нон-фікшн.

Marta Varykasha. Erotic discourse in diaries: Metaphors of sexuality

The paper argues that the main spatial metaphors of sexuality found in writers' diaries of the 1st half of the 20th century were related to arts (music, dance, theatre) and creative work. Ukrainian authors, in contrast to West-European ones, also used nature as a metaphor of sexual attraction. Such metaphors reflect the author's gender identity and the specifics of his/her sexuality. The object-homoerotic aggression against women is exposed, for example, when a homodiegetic narrator tells about dance's desire to rape melody; and in case the author prefers erotic contemplation, the narrator shows passion as a theatrical act.

Key words: gender, corporeality, discourse of sexuality, identity, narrator, non-fiction.

Разом із появою класичного психоаналізу у працях З. Фрейда відкрилася можливість подивитися на текст як на результат взаємодії свідомих і несвідомих психічних процесів. Художній твір став розглядатися як невротичний симптом, інтерпретований митцем. Ідеї З. Фрейда заклали основу для розвитку структурного психоаналізу Ж. Лакана, який обґрунтував думку, що “симптом цілком розв'язується в аналізі мови” [11, 39]. Описані Фрейдом процеси зміщення і згущення (згущення, за своєю сутністю, трансформує однозначний образ у полісемічний, а зміщення здійснює підміну головного другорядним) були згодом співвіднесені структуралістами з відповідними тропами – метонімією та метафорою, що почали розглядатися як основні процеси символізації. Таким чином, образи у творі містять прихований зміст, набувають багатозначності, розкривають не те, що хотів автор донести до читача, а те, що промовляє кризь автора – його несвідомі бажання та інстинкти, зокрема сексуальний потяг.

Елементом еротичного дискурсу в літературі початку ХХ ст. стають розлогі метафори. Однією з метафор сексу стала музика. Музика – уособлення прекрасного, краси, натхнення, жінки, задоволення, проте вона не існує без композитора, виконавця та замовника-слухача. Ця теза відсилає до дискурсу влади М. Фуко, який розкриває прагнення влади контролювати тіло; у цьому випадку владу представляють чоловіки, установлюючи канони жіночої краси й характер взаємин, розподіл ролей, власне, інсценізацію стосунків між чоловіком і жінкою. Це яскраво відбивається в чоловічих щоденниках. В. Винниченко вказує на те, що коли його дружина грає сонату Бетховена, його “розум напружений жадним бажанням схопити весь потік життя” [2, 141], а “єдиний сенс, єдиний інтерес у житті, – на думку письменника, – любов” [2, 282]. Отже, музика навіює бажання схопити все життя, підкорити, завоювати жінку; адже саме вона постає втіленням життя через свою дітородну функцію, проте остання виявляється й символом влади жінки над чоловіком. Фрейдистське бажання чоловіка, лібідо неодноразово відтворюється в “Записках Кирпатого Мефістофеля” В. Винниченка, де, зокрема, Яків Васильович із захватом стежить за рухами тіла Клавдії Петрівни: “І власне те, що воно в чорному, що нагадує якусь святість, незайманість, гріховність, це найбільше хвилює. Проти моєї волі уявляється, як це тіло буде в кожную хвилину, як тільки я того схочу, покірне мені; як ці проворні руки обезсилють і будуть грішно голубити; який солодкий жах і тремтіння обхоплять цю замкнену, самотню, мрійну душу” [1, 44]. Свідоме використання факту свого материнства, маніпулювання дитиною як інструментом влади над чоловіком бачимо з боку Соні. Урешті, син Якова Васильовича від Клавдії остаточно підкорює головного героя (“Я не хотів її (новонародженої дитини. – М. В.). Мене обдурено, обікрадено, знасилувано в ній, і я не хочу, чуєш ти, не хочу признавати цього насильства!” [1, 155], хоча Кирпатий Мефістофель спершу й замислювався над тим, щоби знищити цю владу – убити немовля. Клавдія Петрівна уособлює, на думку Т. Гундорової, “витіснене в несвідомість бажання (за Фрейдом, Воно)” [5, 185], тоді як Біла Шапочка – “щось подібне до Я-ідеалу в розумінні Фрейда” [5, 185]. І Клавдія таки сприймається головним героєм як щось неконтрольоване, звіряче, темне, недарма й убрання її чорне. Натомість у Білій Шапочці Яків Васильович одним грайливим прізвиськом увиразнив чистоту й казковість, певний недосяжний ідеал. У В. Винниченка “текст будувався відповідно до прагнення розв’язати певне психологічне завдання, поставити певний психологічний експеримент, а на основі багаторазового його повторення вивести “формулу рівноваги” між деструктивною стихією потягів і упорядковувачими, контролюючими силами свідомості” [8, 260].

С. Павличко писала, що “дуже часто музика – евфемізм еротично забарвленого почуття. Музика збуджує сексуальну мрію, яка може переходити в гостре фізичне відчуття оргастичного характеру” [13, 88]. Музика, як жінка, зваблює чоловіка на танок, на тілесні рухи: “Мелодії довгі, тіло залюбки віддається їм. Із їх протяжністю добре узгоджуються стегна, що погойдуються; піднімаються й опускаються в ритмі спокійного дихання руки, долоні притиснуті до скронь, і навмисне уникання дотиків” [9, 49], – поетизує танець Ф. Кафка. Жінка, зображена прозаїком на сцені театру, не танцює, але через злиття мелодії з рухами її тіла у свідомості письменника виникає ілюзія танка і “тремтіння пробігає” [9, 49] по щоках я-персонажа. Справжню же пристрасть автор діаріуша передає, відтворюючи циганський танок, у якому “цілими сторінками гойдаються стегна в монотонному ритмі, а обличчя застигає із сердешним виразом” [9, 62]. Кульмінацією танцю стає оргазм, коли “проривається внутрішнє буйство, воно охоплює тіло, коливає його, зминає мелодію, що здійснюється

догори, падає вниз (слух уловлює гіркі, глухі тони), а після непомітно стихає” [9, 62]. Як бачимо, “зім’ята мелодія” стає персоніфікованою пасивною жінкою, підвладною шаленству танка-чоловіка в момент пристрасті.

На відміну від Ф. Кафки Вітольд Гомбрович, як відомо, ставився до жінок агресивно, і тому зображений ним танок “гвалтом здобував мелодію” [6, 114]. Його небесна музика, згасаючи, подавала “слабкий знак свого існування”, і через це здавалося, “не музика викликає танець, а танець – музику”. Танок як гвалтівник наділяється у В. Гомбровича потворними рисами п’яних чоловіків зрілого віку: “Танок животів, танок розвеселих лисин, танок зів’ялого обличчя, танок спрацьованої, звичайної буденності” [6, 113]. Урешті, зазначає наратор, “якби ці кривляння відділити від музики, то вони були б блюзнірсько-хамськими, вражаюче поганськими й дико-розв’язними...” [6, 113-114]. Отже, танок перестає бути танком, перетворюючись на “дику, темну, глуху, безбожну співпрацю тіл” [6, 114], що постає перед я-персонажем В. Гомбровича як одкровення.

Групове гвалтування жінки передається польським письменником і через метафору гвалтування культури, яка стає образом незайманої дівчини. Наратор закликає читачів до співучасті у здійсненні безчестя над цією дівчиною, пропонує “заглибитися в незаймані терени культури, дістатися до її ще напівдиких, а отже, непристойних місць, і збудивши вас до непристойності, збудити й себе” [6, 64]. Виникає враження, що гвалтівник не тільки частково знімає із себе відповідальність за, так би мовити, кримінальний злочин, провокуючи читачів до співучасті (“Адже я хочу зустрітися з вами власне у цій гущавині, зв’язатися з вами якомога важчим і не зручнішим способом – і для вас, і для мене” [6, 64]), а й заживає втіхи, споглядаючи за здійсненням насильства, адже під час гвалтування мелодії він теж був лише спостерігачем. Гвалтування культури передбачає гвалтування мови. Наратор зізнається, що під час написання “Порнографії” намагався “перекласти її на мову молодості, тобто на мову абстракції... Пом’якшити її молодістю... Заправити її молодістю – щоб цю мову можна було згвалтувати” [7, 127].

Так само, як і наратор щоденників В. Гомбровича, головні герої творів письменника дістають насолоду від підглядання: у “Фердидурці” чоловік підглядає за панною Млодзяк, у “Порнографії” – за Фридериком та за дівчиною з хлопцем. Сюжет “Порнографії” обертається навколо ідеї головного героя та його друга розпалити між хлопчиком і дівчинкою сексуальне бажання. Задля цього чоловіки розгортають цілий сценарій, ураховуючи можливі реакції дітей на їхні вчинки. Я-персонаж і наратор “Порнографії”, як і в щоденниках письменника, ідентифікується автором із самим собою, тобто діє від імені В. Гомбровича й використовує деякі думки автора, зазначені в щоденнику. Зокрема, обидва наратори говорять про те, що вони закохані в молодість, тобто молодих людей, не диференціюючи їх за статтю; однак наратор “Порнографії” ширше розкриває цю думку. Зображуючи парубка Кароля, він удається до пояснень, що ж відрізняє молодість від дитинства і зрілості: “Роздвоєний між дитиною і чоловіком (що робило його й невинно-наївним і водночас досвідченим), він не був ані тим, ані тим, він був чимось третім, тобто – буянням стрімкої молодості в ньому, яка віддавала його жорстокості, насильству та непокорі і прирікала на рабство та приниження. Нижчий – бо молодий. Гірший – бо молодий. Чуттєвий – бо молодий. Плотський – бо молодий. Той, хто знищує – бо молодий” [4, 301]. Звідси наратор доходить висновку про специфіку “хлопчачого кохання”: “Усе кидало його на Геню, як на суку, він горів до неї хіття, але їй-богу, це було ніяк не “кохання”, а щось грубо принизливе, відповідне його рівню – кохання “хлопчаче”, у всій його приземленості” [4, 301]. Отже, молодість (і передусім чоловіків, зважаючи на гомоеротизм) захоплює В. Гомбровича,

асоціюючись із насиллям, жорстокістю й покорою. Таке поєднання, імовірно, якнайвиразніше унаочнює у свідомості письменника пригнічений бунт сексуальності.

В. Гомбрович наголошував: “Мистецтво родом з гріха” [7, 139]. Тож не дивно, що прозаїк відтворював на письмі гріховність сексуальності, з якої народжувалися мистецтво і творчість.

Наратор Ф. Кафки порівнює стан я-персонажа під час творчого натхнення з потягом до жінки: “Це виймання сил, яким потім не дають працювати, нагадує моє ставлення до Б. Тут теж розлиття, яким не дають витікати, вони повинні під час віддавання самі себе знищити...” [9, 46]. Він може тривалий час нічого не писати, відчуваючи задоволення від закінченого розділу [9, 105], аж поки не виникне “не художня потреба” “повністю вилити на сторінку увесь” “жахливий стан і, так само як він виходить із глибин, вилити в глибину сторінки” [9, 108]. Проте я-персонаж має спрагле бажання не тільки писати, а й “володіти”, “бачити” [9, 90] книги, подібно до того, як споглядає недоступну пані Чассік на сцені.

Процес читання теж інколи приводить до збудження: “Холод і жар змінюють у мені один одного разом зі словом, що змінюється у фразі, я витаю в мелодичному злеті й падінні, я читаю фрази Гете, наче всім тілом наслідую наголоси” [9, 147]. І знову метафоричний вислів підштовхує розглядати Ф. Кафку в ролі жінки, підтверджуючи його фемінність. Збудження під час читання таке сильне, що я-персонажеві хочеться “злитися воєдино” [9, 133] з гарними творами, які він читає вголос сестрам. Окрім того, наратор Ф. Кафки фіксує особливості сприйняття дівчатами нескромних пристрасних віршів, прочитаних зі сцени, які збуджують [9, 150]. Він і сам мав змогу зазнати впливу доповіді, прочитаної одним поетом на засіданні: “Я відчував дію Рипшена на собі, як це повинен був відчувати цар Соломон, коли брав у ліжко молодих жінок” [9, 91].

Натомість у В. Вулф процес творчості й читання одухотворяється, стає священним обрядом: “...Це так божественно, прийти з прогулянки, налити чай, щойно знятий із вогню, а потім читати, і читати – говорить Отелло – говорить щось. Не має значення що. Але чиїсь права так дивно пояснені, що сторінки відокремлюються самі у своєму правдивому значенні і брехні, наче освітлюються перед чиймись очима...” [14, 95]. Свої щоденники письменниця ідентифікувала з власною душею, тому, застановляючись над питанням, що буде з ними, вона сприймала публікацію діаріушів як відродження: “Але що станеться з усіма цими щоденниками, – запитувала я себе вчора. Якщо я помру, що Лео з ними зробить? ...Добре, я думаю, він зробить із них книгу; а потім спалить тіло” [15, 67].

Наратор В. Вулф зазначає в діаріуші, що я-персонаж завжди шукав у людях, не зважаючи на їх стать, вияви материнської ласки й турботи щодо себе: “Інтелектуально й внутрішньо вона не така високо організована, як я. Але вона усвідомлює це й так щедро сипле на мене материнський захист, котрий, із деяких причин, завжди для мене найбільш жаданий від кожного. Це те, що Л. дає мені, і Несса дає мені, і Віта (у своїй зовні незграбній формі) намагається мені дати” [15, 52]. Отже, справжнє кохання, на думку письменниці, може втілювати тільки мати, тому в образах жінки закладена триєдність сексуальності, краси і святості. Жінка, “багата й родюча”, метафорично поєднується з матір’ю-землею, а триєдність передається через порівняння зі світлом та дарами природи: “Вона подобається мені і я буду з нею, з її блиском – вона сяє в бакалійній крамничці в Севеноуксі в розкішному світлі свічки, гордо виступаючи на ніжках, наче букових деревцятах, рожевий рум’янець,

виноградне гроно перлинного підвіска. Гадаю, це і є секрет її чарівності” [15, 52]. Окрім того, я-персонаж цінує в жінці скромність і деяку сором'язливість, що часом дає підстави нараторові порівнювати жінку з дитиною, зі “школяркою” [15, 88]. Водночас В. Вулф захоплено пише про особливі “любі жіночі очі” [15, 3] у маленької дівчинки й у психологічному портреті Віти виявляє нові відтінки – чутливість, “щось жіноче” [15, 88].

Українські письменники теж передусім пов'язують сексуальність і еротичу з природою, наслідуючи народнописенну традицію. Зокрема, В. Винниченко персоніфікує березу (“На сонці безсоромно оголилась біла струнка береза, розпустивши довгі нечесані коси” [3, 190]), яблуні стають схожими на дівчат, бо “цвітуть рожево, невинно” [3, 212], вітер “грає довгими косами” дівчини [2, 59].

Наратор А. Любченка, який досить відверто розповідає у щоденнику про сексуальні стосунки я-персонажа із жінками, майже завжди після зображених відчуттів я-персонажа від сексу й краси жіночого тіла фіксує красу довкілля: “Ах, як потім пахла трава, яке запашне було небо і який чавунний, темний, застиглий, мов намальований, смерековий позаду ліс. Казка!..” [12, 301]. Навіть перебуваючи в кімнаті, я-персонаж помічає за вікном “зеленаво-синій” [12, 321] ліс, адже й очі в його коханки “зеленаво-сірі” [12, 324]. Молода жінка на ім'я Галя порівнюється з квіткою, що “в'янула” [12, 310] в обіймах; а червоні подаровані нею гвоздики “горять” [12, 313] у кімнаті я-персонажа, стаючи символом пристрасті.

Наратор В. Винниченка, напевно, згадуючи перші подружні роки я-персонажа з Розалією, коли вона, замріяна й невинна, приходила до нього в ліс у капелюсі з червоними квітами [2, 96], описує “мрійний”, “вкритий кучерявим дубовим ліском, – монастир жіночий” [2, 63]. Там, “в монастирському саді, з молоденькими деревами, подібними до кущів, і з низеньким тином, щось червоніє, як плями крові. То квітки монашок. Стежки перерізують садок уздовж, а біля стежки ворущаться жіночі постаті, ритмічно нахилиючись і розгинаючись” [2, 63]. У цьому уривку “кучерявий лісок”, що приховує жіночий монастир, стає метафорою жіночих статевих ознак, а червоні квіти в садку монастиря символізують незайманість монашок. Проте квітка у В. Винниченка стає символом не тільки незайманості, а й чистоти духовної: “...Я непохитно вірив, що буде час, коли вся душа моя, як переповнена насінням квітка, розкриється назустріч жіночому началу. І буде єдина плоть і єдиний дух” [2, 101].

Є й інші метафори тілесного кохання, зокрема, наратор А. Любченка, послуговуючись науковою лексикою з біології та фізіології, називає секс “обміном речовин” [12, 307], а наратор В. Винниченка зашифровує статевий акт у сполучення літер “чи” [3, 154].

Як помічає С. Павличко, “власне природа була першим символом еротизму в творах Кобилянської” [13, 88]. Розмірковуючи в щоденнику над взаєминами із чоловіками, наратор О. Кобилянської натякає на те, що я-персонаж Ольга могла би змінитися, якби “вони вмiли читати” в її “серці”, а вона “знайти захисток у їхніх обіймах”, як знаходить “його в зеленому, вчистому лісі, що так ніжно шелестить” до неї, “оберігає казки про богів і своєю мовою нашіптує тяжко схвильованій душі слова розради...” [10, 166]. По суті, ліс стає символічним партнером, образом ніжного, турботливого чоловіка, котрий піклується про я-персонажа – квітку, “яку не можна висаджувати ні на якому мирному подвір'ї” [10, 39]. Часом у письменниці трапляються порівняння чоловіків із деревами, зокрема, Ернст Зерглер стає “міцний, як смерека” [10, 145] на тлі пристрасті: “Нині я знов бачила її – високу самітну смереку, що височіла на горі далеко на заході, чітко вирізняючись на тлі червоного неба... Я знаю, хто те самітне дерево, миле й горде в холодному присмерку. Коли я стояла надворі, мене

непереборно тягло до нього, до його дужих рук. Хай би він задушив мене в своїх гарячих обіймах. Я хочу, щоб один-однісінький раз наді мною схилилась та горда голова з буйним чубом... ” [10, 145].

Специфічну роль відіграє образ церкви в еротичному дискурсі письменників першої половини ХХ ст. Церква й релігія з її негативним сприйняттям тілесного як гріховного звичайно репресує вияви сексуального потягу. Зокрема, наратор В. Гомбровича, захищаючи я-персонаж від жіночої краси та чарівності, порівнює його з костюлом, котрий викриває й забороняє згубну жіночу сексуальність [6, 56]. Я-персонаж О. Кобилянської, відчувши в церкві потяг до Апеля, “втупилася в олтар” [10, 36]. Наратор А. Любченка, визнаючи занадто активне статеве життя я-персонажа з різними жінками гріхом, іронічно зауважує, що він “запричастився” [12, 301].

Отже, заборонена сексуальність і бажання у творчості письменників першої половини ХХ ст. знаходили вихід у їхніх щоденниках у формі численних метафор і символів. Найчастіше метафори, покликані замінити пряме називання тілесного кохання, пов’язувались із мистецтвом (музика, танок, театр) і творчістю, проте в українських письменників вони зосереджувались навколо природи – зазвичай в образах лісу, дерев і квітів, продовжуючи народнопісенну традицію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п’єса. – Харків: Фоліо, 2006. – 382 с.
2. Винниченко В. Щоденник: У 2 т. – Едмонтон; Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій, 1980. – Т. 1: 1911–1920. – 500 с.
3. Винниченко В. Щоденник: У 2 т. – Едмонтон; Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій, 1983. – Т. 2: 1921–1925. – 700 с.
4. Гомбрович В. Порнографія. Пер. с пол. Ю. В. Чайникова. – СПб.: ООО “Издательский Дом “Кристалл”, 2001. – С. 281-420.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Вид-во “Літопис”, 1997. – 298 с.
6. Гомбрович В. Щоденник: У 3-х т.; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К.: Основи, 1999. – Т. 1: 1953-1956. – 414 с.
7. Гомбрович В. Щоденник: У 3-х т.; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К.: Основи, 1999. – Т. 2: 1957-1961. – 339 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
9. Кафка Ф. Дневники 1910–1923. Путевые дневники. Письмо отцу. Завещание. Пер. с нем. Е. А. Кацева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 512 с.
10. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Упор., передм. Ф. П. Погребенника. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
11. Лакан Ж. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Пер. с фр. М. Титова. – М.: Гнозис, 1995. – 100 с.
12. Любченко А. Вертеп. Оповідання. Щоденник / Упоряд., післямов. В. А. Любченко; передм. І. А. Михайлин. – Харків: Основа, 2005. – 464 с.
13. Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
14. *The Diary of Virginia Woolf*: In 5 vol. / Edited by A. O. Bell. – San Diego; New York; London: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1979. – Vol. 1: 1915-1919. – 356 p.
15. *The Diary of Virginia Woolf*: In 5 vol. / Edited by A. O. Bell. – San Diego; New York; London: A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1980. – Vol. 3: 1925-1930. – 386 p.

Отримано 11 лютого 2012 р.

м. Бердянськ